

The background of the cover is a painting of a rural landscape. In the foreground, there is a field of harvested crops, possibly wheat or corn, with several large, rectangular bales of hay or straw. Two workers wearing hats are visible in the middle ground, one appears to be sitting on a bale and the other is standing nearby. The background shows a dense line of trees and a hazy, mountainous horizon under a warm, golden light. The overall style is that of a traditional landscape painting.

HOMER WATSON

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Brian Foss

ART
CANADA
INSTITUTE
INSTITUT
DE L'ART
CANADIEN



Table des matières

03

Biographie

25

Œuvres phares

49

Importance et questions essentielles

60

Style et technique

71

Où voir

83

Notes

90

Glossaire

106

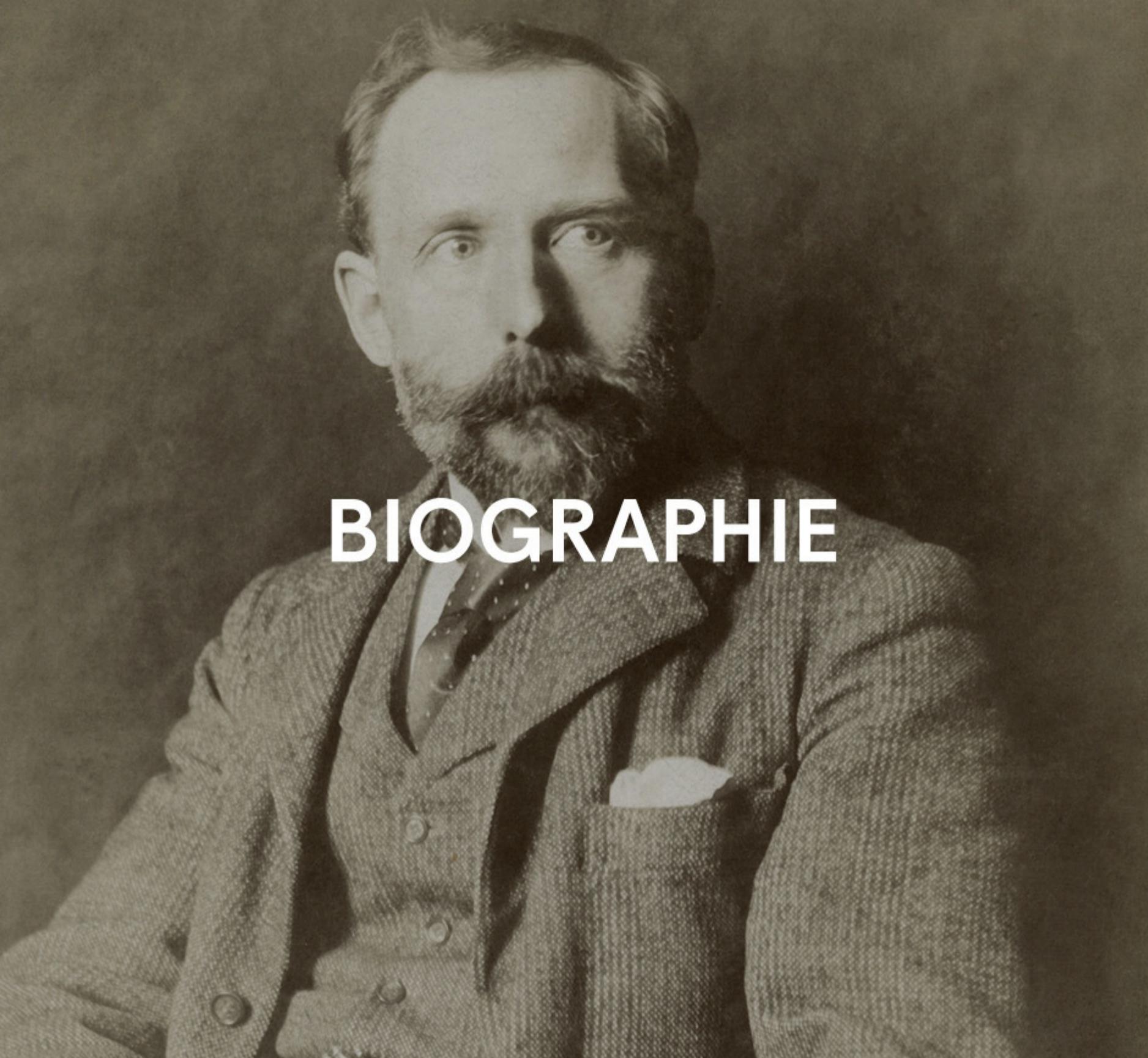
Sources et ressources

111

À propos de l'auteur

112

Copyright et mentions



BIOGRAPHIE

Homer Ransford Watson (1855-1936) est décrit comme un artiste qui, au dix-neuvième siècle, a d'abord incarné une peinture de paysage spécifiquement canadienne, plutôt qu'il ne l'a envisagée comme un pastiche des influences européennes. Bien qu'il n'ait pratiquement aucune formation officielle, Watson était au milieu de la vingtaine bien connu et admiré par les collectionneurs et les critiques canadiens, ses peintures de paysages ruraux faisant de lui une des figures centrales de l'art canadien des années 1880 jusqu'à la Première Guerre mondiale. Ses peintures documentent le rôle central des pionniers,

et de leur héritage, dans l'identité historique de l'Ontario et soulignent de façon cruciale l'importance des approches environnementales dans la représentation du paysage canadien.

PREMIÈRES ANNÉES ET DÉBUTS ARTISTIQUES

Watson est né le 14 janvier 1855 à Doon, aujourd'hui une banlieue de Kitchener, mais qui était à l'époque un village distinct sur la rivière Grand, dans le comté de Waterloo, dans le sud de l'Ontario. Fondée vingt et un ans avant sa naissance, Doon comptait une population de 150 habitants lorsque Watson était au milieu de son adolescence¹.

Deuxième des cinq enfants de Ransford et Susan Mohr Watson, Homer était lié par sa mère aux colons mennonites allemands arrivés dans la région au début du dix-neuvième siècle. Son grand-père paternel avait émigré de l'État de New York peu de temps après. Tout au long de sa vie, Watson est demeuré conscient d'être un descendant de pionniers².

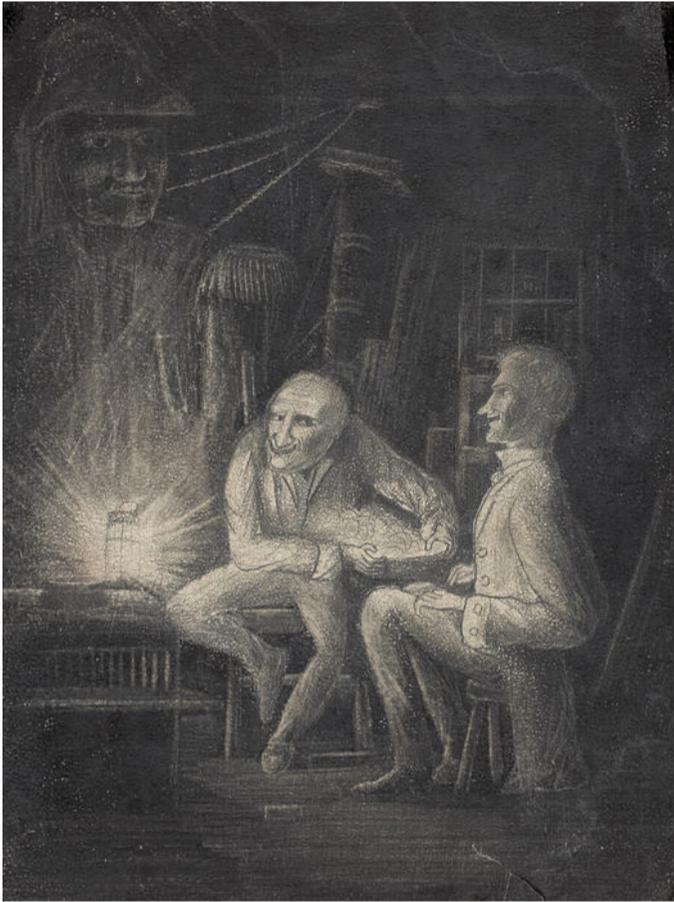


Maison natale de Homer Watson, construite vers 1844 par son grand-père James Watson, l'un des premiers colons de la région. Photographie prise en 1866, photographe inconnu.

Lorsque le père de Watson meurt en 1861, il laisse une veuve et quatre (bientôt cinq) jeunes enfants, dont Homer, âgé de six ans. La courte tentative d'un oncle pour entretenir les scieries et les manufactures de laine familiales est vaine et le ménage est forcé de compter en grande partie sur le travail de couturière de Susan Watson. En 1867, le frère aîné d'Homer, Jude, est tué alors qu'il travaille dans une briqueterie locale – un accident dont Homer, âgé de douze ans, est témoin. On croit généralement que Watson a abandonné son éducation formelle à cette époque, bien que ce ne soit pas certain³. Pris ensemble, les décès de Ransford en 1861 et de Jude en 1867 ont accéléré la transition d'Homer vers une maturité précoce.

Des cadeaux offerts par des membres de sa famille, dont un ensemble d'aquarelle pour ses onze ans et un ensemble de peinture à l'huile quatre ans plus tard, ont stimulé l'intérêt de Watson pour le dessin. De plus, William Biggs, instituteur au village voisin de Breslau et aquarelliste amateur, a « apporté à Watson toute l'aide qu'il a pu », selon le premier biographe de l'artiste⁴. Autrement, les leçons d'enfance les plus formatrices de Watson ont consisté à imiter les eaux-fortes et gravures sur bois illustrant les journaux de la bibliothèque familiale, notamment des périodiques tels que *Penny Magazine*

(Londres) et probablement *The Aldine* (New York) ainsi qu'au moins un livre illustré par l'artiste Gustave Doré (1832-1883).



GAUCHE : Homer Watson, *Quilp and Sampson Brass in the Old Curiosity Shop* (*Quilp et Sampson Brass dans le magasin d'antiquités*), fin des années 1860, début des années 1870, plume et encre noire, pinceau sec et graphite sur papier vélin, 27,3 x 20,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Homer Watson, *The Swollen Creek* (*Le ruisseau en crue*), v.1870, huile sur toile, 82,5 x 70 cm, Maison-musée Homer Watson, Kitchener.

Les premières œuvres satisfaisantes de Watson comprennent des dessins basés sur des romans et des poèmes de Charles Dickens (*Quilp and Sampson Brass in the Old Curiosity Shop* [*Quilp et Sampson Brass dans le magasin d'antiquités*], fin des années 1860, début des années 1870), de Lord Byron, et d'autres, ainsi que quelques portraits et peintures de figures comme *The Swollen Creek* (*Le ruisseau en crue*), vers 1870. Dès la fin de son adolescence, cependant, il a pratiquement abandonné ces sujets, et il soumet avec succès des œuvres d'art à des foires locales avant de visiter Toronto pour la première fois en 1872. Il y rencontre et est encouragé par le peintre paysagiste Thomas Mower Martin (1838-1934). Deux ans plus tard, il reçoit une avance sur son héritage et l'utilise pour retourner à Toronto pendant plusieurs mois, copiant des tableaux à l'École normale de la ville (une institution qui forme des diplômés du secondaire à devenir enseignants) et occupant un espace de travail au studio photographique Notman-Fraser. Là-bas, il semble avoir attiré l'attention de Lucius O'Brien (1832-1899), vice-président de la toute nouvelle Société des artistes de l'Ontario et l'un des peintres paysagistes les plus éminents du Canada.

VOYAGE À NEW YORK ET LES DÉBUTS DE LA RECONNAISSANCE

Encouragé, Watson séjourne dans l'État de New York de 1875 (peut-être 1876) jusqu'à la fin de 1877. On ne sait presque rien de son temps là-bas, sauf qu'il a travaillé dans les Adirondacks et le long des rivières Susquehanna, Mohawk et Hudson (voir, par exemple, *Susquehanna Valley*, v.1877), et qu'un peintre anonyme lui a enseigné quelques notions. Diverses sources ont identifié ce peintre comme étant George Inness (1825-1894), l'un des artistes paysagistes américains les plus ambitieux, influents et connus de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, bien que Watson ait déclaré plus tard dans sa vie qu'ils ne sont jamais rencontrés⁵. Cependant, le travail de Watson laisse entendre qu'il a probablement vu des toiles d'Inness et d'artistes de la Hudson River School, d'autant plus que son itinéraire couvrait un territoire étroitement associé à ce groupe.



GAUCHE : George Inness, *An Adirondack Pastoral (Une pastorale des Adirondacks)*, 1869, huile sur toile, 66 x 91,4 cm, Albany Institute of History and Art. Comme Homer Watson, George Inness a été influencé par les riches paysages de la Hudson River School. DROITE : Homer Watson, *Susquehanna Valley (La vallée de la Susquehanna)*, v.1877, huile sur toile, 22,4 x 32,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Le penchant de Watson pour les effets atmosphériques vifs, ainsi que sa prédilection pour l'expérience viscérale d'être immergé dans le paysage rappellent la richesse luxuriante des œuvres d'Inness et de la Hudson River School. *On the Mohawk River (Sur la rivière Mohawk)*, 1878, par exemple, atteint ces objectifs par la création d'une atmosphère palpable, dans une composition évocatrice qui passe d'un avant-plan relativement sombre et détaillé à une impression d'espace et de fraîcheur dégagée par une falaise de montagne lointaine. Son séjour aux États-Unis a clairement aidé Watson à développer ses capacités de peintre paysagiste, mais il rêve au paysage du sud de l'Ontario où il a grandi et qui allait demeurer la pierre de touche de son art tout au long de sa carrière. Après de nombreux mois à New York, il retourne à son Doon bien-aimé pour peindre « avec foi, ignorance et joie⁶. »



Homer Watson, *On the Mohawk River (Sur la rivière Mohawk)*, 1878, huile sur toile, 64,8 x 86,4 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

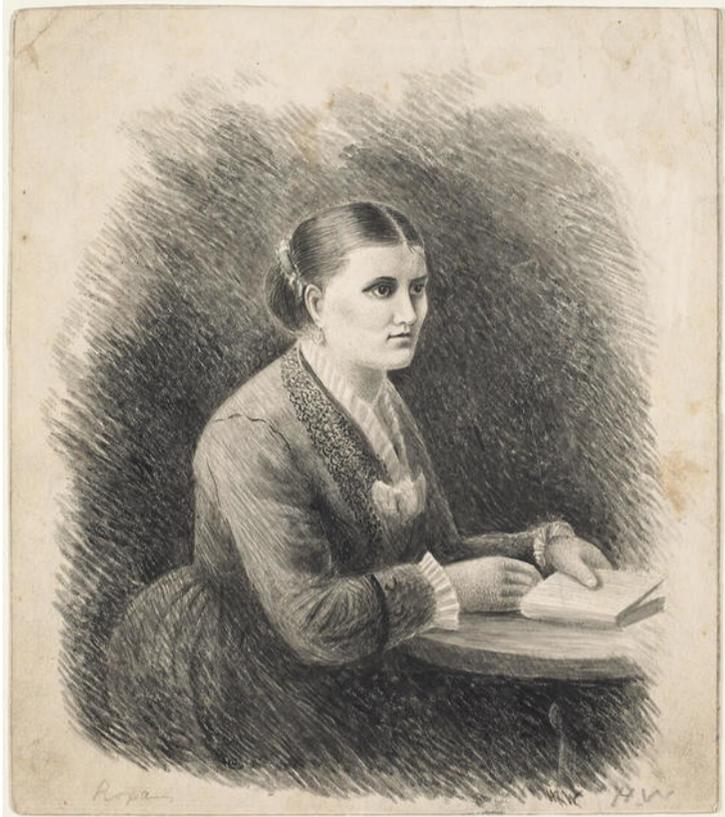
Watson se fait rapidement une réputation. Il est élu dessinateur adjoint et membre concepteur à la Ontario Society of Artists (OSA) en avril 1878 et expose pour la première fois avec la Société le mois suivant. Le *Toronto Evening Telegram* fait l'éloge de ses peintures pour « le naturel des détails, la finition soignée et la douceur de l'harmonie des couleurs⁷. » Watson change son statut de membre à l'OSA de dessinateur/designer à peintre peu de temps après son élection, et il contribue aux expositions de la Société en décembre 1878 et en mai 1879. La réaction de la presse à l'égard du nouveau venu est à nouveau favorable, lorsque le *Globe* de Toronto fait remarquer qu'il « grimpe rapidement dans l'estime du public et de ses collègues artistes⁸. » C'est un début prometteur, d'autant plus que certaines des toiles qu'il expose font plus d'un mètre carré : une taille impressionnante pour un novice sans formation officielle.

Bien que les premières apparitions de Watson à l'OSA soient remarquables, l'un des moments décisifs de sa carrière survient à Ottawa en 1880, lors de l'exposition inaugurale de l'Académie des arts du Canada (renommée peu après l'Académie royale des arts du Canada, ou ARC). L'œuvre exposée par Watson, *The Pioneer Mill (La vieille scierie)*, 1880, est achetée pour 300 \$ par le marquis de Lorne, gouverneur général du Canada, comme cadeau pour sa belle-mère, la reine Victoria. L'achat a consacré la réputation de Watson, ce qui a ensuite facilité son élection comme membre associé de l'Académie en 1880 et sa promotion comme académicien à part entière en avril 1882. Deux mois seulement après l'achat de Lorne, le gouvernement de l'Ontario acquiert *On the Susquehanna (Sur la Susquehanna)* de Watson, dont la date et l'emplacement sont aujourd'hui inconnus. La carrière de l'artiste était alors solidement lancée.



GAUCHE : Studio Notman & Sandham, *Sir John Douglas Sutherland Campbell, Marquis of Lorne (Sir John Douglas Sutherland Campbell, marquis de Lorne)*, 1879, Musée McCord, Montréal. DROITE : Homer Watson, v.1880, photographe inconnu. Une des premières photographies connues de Watson, Archives de Queen's University, Kingston.

La création de l'Académie des arts du Canada en 1880 et l'impact considérable qu'a sur le lancement de la carrière de Watson l'acquisition par le gouverneur général de *La vieille scierie*, témoignent de la nature profondément britannique de la vie culturelle au Canada, en particulier au Canada anglais, au cours des décennies qui ont précédé la Première Guerre mondiale. Le peu de formation artistique existante (par le biais de l'Académie, de la Ontario Society of Artists et de la Art Association of Montreal) reflète les techniques académiques européennes traditionnelles, tout comme la structure et les objectifs de l'Académie canadienne se rapprochent en grande partie de ceux de la Royal Academy of Arts britannique. À la fin du dix-neuvième siècle, on assiste à l'émergence d'un débat sur des thèmes typiquement canadiens en art, mais les infrastructures culturelles qui se sont développées parallèlement à l'économie croissante du pays ont tendance à s'ancrer dans des prototypes européens conservateurs – d'où la grande importance, pour la carrière de Watson, de l'achat par le gouverneur général de *La vieille scierie* lors de l'exposition de l'Académie canadienne de 1880.



GAUCHE : Homer Watson, *Roxanna Bechtel Watson*, probablement dans les années 1880, graphite et aquarelle sur papier vélin, 20 x 17,1 cm, carnet de croquis page 7875.90, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Roxanna "Roxa" Watson avec Mary Watson et le chien Rex, Doon, 1917, photographe inconnu, Maison-musée Homer Watson, Kitchener.

Soutenu artistiquement, financièrement et socialement par les largesses de Lorne, Watson a pu épouser sa fiancée de longue date, Roxanna (« Roxa » ou « Roxy ») Bechtel, le 1^{er} janvier 1881. Leur unique enfant, un fils, meurt à la naissance en 1882, mais vingt-cinq ans plus tard, en 1907, ils adoptent une orpheline prénommée Mary. Le jeune couple vit quelques mois avec la mère de Watson et sa sœur, Phoebe, avant de s'installer dans la partie supérieure d'une maison construite par Adam Ferrie, l'un des fondateurs de Doon les plus importants – et les plus prospères. Watson est en mesure d'acheter la maison entière l'année suivante et, à l'exception de voyages occasionnels à l'étranger, il y vivra pour le reste de sa longue vie. (Le bâtiment est devenu plus tard le siège de l'École des beaux-arts de Doon, 1948-1966, et existe aujourd'hui en tant que musée : Homer Watson House and Gallery – la Maison-musée Homer Watson). Les fonds pour l'achat de la maison proviennent de deux autres ventes au marquis de Lorne : de grands paysages présentés lors de la deuxième exposition de l'ARC (1881). Lorne offre un tableau, *The Last of the Drouth* [*The Last Day of the Drought*] (*La fin de la sécheresse* [*Le dernier jour de sécheresse*]), 1881, à la reine Victoria encore une fois, et conserve l'autre, *April Day* (*Jour d'avril*), v.1881, pour lui-même. Watson reste ami avec Lorne pendant de nombreuses années. La publicité qu'il obtient grâce à ce mécénat vice-royal est fondamental pour sa réputation, sa carrière durant.



Homer Watson, *The Last of the Drouth [The Last Day of the Drought] (La fin de la sécheresse [Le dernier jour de sécheresse])*, 1881, huile sur toile, 92,1 x 138,5 cm, Royal Collection Trust, Château de Windsor, Berkshire.

OSCAR WILDE ET « LE CONSTABLE CANADIEN »

Une autre personnalité publique a un impact majeur sur la carrière d'Homer Watson : Oscar Wilde (1854-1900). Au début de 1882, Wilde est âgé de 27 ans (il est né trois mois avant Watson) et il entreprend ce qui devient une tournée de conférences d'un an aux États-Unis et au Canada. Il prend la parole devant divers auditoires sur les thèmes de l'esthétisme et de l'importance de la beauté dans la vie quotidienne. Wilde n'a pas encore établi sa réputation d'auteur, et ses manières et ses vêtements exotiques le tournent en ridicule, mais la tournée est un succès commercial. Lorsqu'il arrive à Toronto au printemps 1885, il est déjà une célébrité.

Wilde fait plus que des conférences; il fait également la promotion d'artistes et d'écrivains nord-américains auxquels il a commencé à s'intéresser pendant sa tournée⁹. Le 25 mai, alors qu'il regarde l'exposition annuelle de la Ontario Society of Artists, il est frappé par la peinture de Watson, *Flitting Shadows (Ombres flottantes)*, v.1881-1882. (Il n'existe plus de description de *Ombres flottantes*, mais l'œuvre correspond probablement à *On the River at Doon (Sur la rivière à Doon)*, 1885, dans le thème, l'atmosphère et le ton.) Établissant des parallèles avec les paysagistes européens, Wilde, debout devant le tableau alors qu'il s'adresse aux journalistes, décrit Watson comme « le Constable canadien » en référence au peintre anglais John Constable (1776-1837), dont les paysages sont parents de ceux de Watson. Wilde répète ses louanges lors d'une conférence au Grand Opera House de Toronto ce soir-là. Pour le reste



Napoleon Sarony, *Oscar Wilde*, 1882, épreuve sur panneau albuminé, 30,5 x 18,4 cm, National Portrait Gallery, Londres.

de sa carrière, Watson porte l'épithète Constable, en plus de la boutade de Wilde selon laquelle il est « Barbizon sans avoir jamais vu Barbizon », en référence aux artistes français qui ont travaillé au village de Barbizon (Fontainebleau) et dans la région environnante, au milieu du dix-neuvième siècle. Constable et les peintres de Barbizon sont très populaires auprès du public nord-américain et européen, et les remarques de Wilde donnent un nouvel élan à la carrière de Watson. Les deux hommes ne se rencontrent toutefois pas avant le premier séjour de Watson en Grande-Bretagne quelques années plus tard. Entre-temps, sous l'impulsion de son admiration pour *Ombres flottantes*, Wilde demande à Watson de réaliser des tableaux pour lui-même et pour deux connaissances américaines¹⁰.

Les comparaisons de Wilde irritent souvent Watson plus tard dans sa vie, parce que, comme il l'affirme maintes fois, ce n'est que lors de son premier voyage en Europe, à la fin des années 1880, qu'il voit enfin des tableaux de Constable et des artistes de Barbizon. Il y a cependant du bon sens dans les remarques de Wilde. En fait, même avant sa visite à l'exposition de l'OSA, le *Toronto Mail* écrit à propos de *Ombres flottantes* que l'œuvre rappelle les paysages de Constable¹¹.

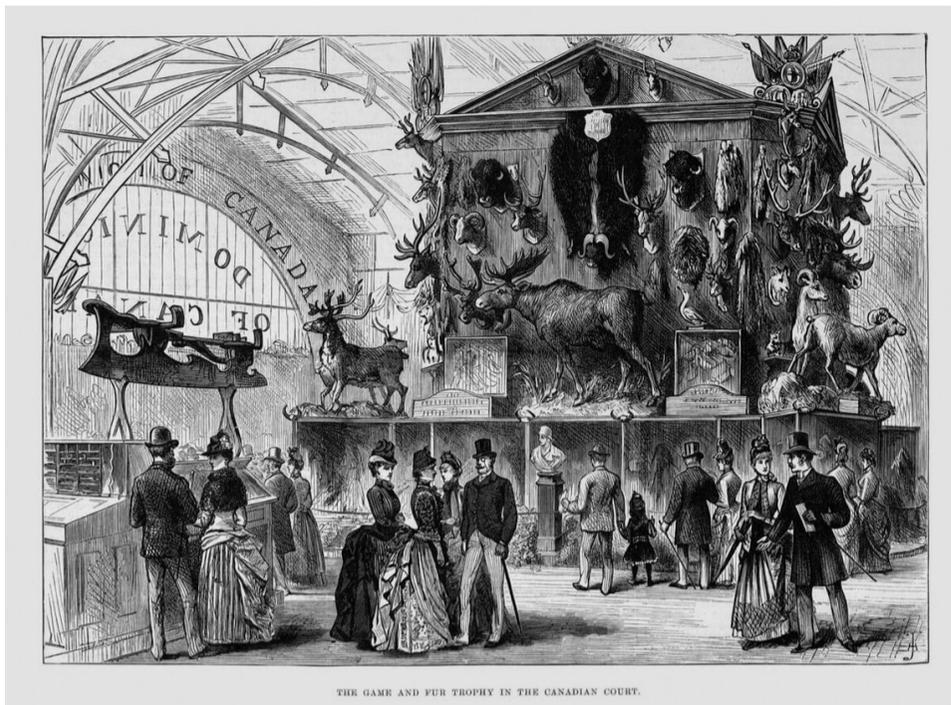


Homer Watson, *On the River at Doon* (*Sur la rivière à Doon*), 1885, huile sur toile, 61 x 91,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

EUROPE, 1887-1890

En 1886, cinq tableaux de Watson sont inclus dans la Colonial and Indian Exhibition, une importante exposition tenue à Londres, présentant une vaste gamme d'objets des quatre coins de l'Empire britannique. L'exposition comprend un tableau de Watson prêté par le marquis de Lorne, *River Torrent (Rivière tumultueuse)*, réalisé au début des années 1880, et *A Coming Storm in the Adirondacks (L'approche de l'orage dans les Adirondacks)*, 1879, appartenant au banquier montréalais George Hague.

Watson remporte une médaille de bronze à l'événement qui constitue sa première participation à une exposition à l'extérieur du Canada. Cette reconnaissance précipite peut-être sa décision de se rendre en Grande-Bretagne à l'été 1887.



Section canadienne de la Colonial and Indian Exhibition, Londres, 1886. Image publiée dans *The Illustrated London News* (mai 1886).

Watson et Roxa prévoient à l'origine d'y rester pendant environ un an, mais ils retardent leur retour pour donner à Watson le temps de consolider sa réputation européenne. Le marchand d'art torontois John Payne l'incite à ne pas rentrer au Canada avant d'être connu à l'étranger parce que, selon lui, les acheteurs nord-américains ne s'intéressent qu'aux artistes qui ont une réputation en Europe¹². Les Watson suivent les conseils de Payne et restent en Grande-Bretagne pendant trois ans, jusqu'à l'été 1890, bien que leurs premiers mois là-bas aient été décourageants. « Je ne sais pas si cela m'a fait du bien, écrit plus tard Watson, mais j'ai fait un festin d'études des grands maîtres qui m'a, pour ainsi dire, assommé... et montré que je ne savais rien. Tant que ce sentiment a duré, j'ai été incapable de bien travailler¹³. »

La frustration de Watson est exacerbée par la difficulté à se faire une place dans les galeries et les expositions britanniques. En quête de succès, Homer s'installe avec Roxa chez des parents à Maidenhead. De là, ils déménagent à Londres, une ville que Roxa, bien qu'elle admette que son mari « en retire un certain bien », trouve « abominable, si sale et brumeuse que cela transparaît dans le travail de Homer¹⁴. » À partir de l'automne 1889, afin de trouver un équilibre entre les prix abordables, la familiarité de la vie rurale (toujours importante pour Watson) et l'accès à l'art et aux expositions, le couple se rend en Écosse et s'installe sur la côte sud-est, dans le village de Pittenweem. Là, ils se lient d'amitié avec le peintre James Kerr-Lawson (1862-1939), qu'ils avaient rencontré pour la première fois au Canada, et avec Caterina Muir (1860-1952), dont la famille était amie avec Kerr-Lawson. Les Watson ont également profité de leur séjour au Royaume-Uni pour faire deux courts voyages à Paris.



GAUCHE : Homer Watson, *Landscape, Scotland (Paysage, Écosse)*, 1888, huile sur toile, 86,5 x 122,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : George Clausen, *Winter Work (Travail hivernal)*, 1883-1884, huile sur toile, 77,5 x 92,1 cm, Tate, Londres.

Après des débuts incertains en Grande-Bretagne, les perspectives de Watson commencent à s'améliorer. Il rencontre finalement Wilde et, plus important encore, se lie d'amitié avec un certain nombre d'artistes, dont James McNeill Whistler (1834-1903), E. J. Gregory (1850-1909) et George Clausen (1852-1944). Quarante ans plus tard, lorsque la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada) à Ottawa lui demande de décrire sa formation, Watson répond qu'il est « autodidacte, et a été associé pendant quelques mois à Clausen & Gregory en Angleterre¹⁵. » Clausen, dont Watson admirait l'art et la personnalité, était un peintre de la vie rurale et de paysages particulièrement réputé (voir, par exemple, *Winter Work (Travail hivernal)*, 1883-1884).

Clausen est également suffisamment impressionné par les dessins en noir et blanc de Watson pour le convaincre d'essayer de traduire son talent de dessinateur en estampe. Il exécute des gravures de *La vieille scierie*, 1880, et cinq paysages plus petits, les seules œuvres gravées que Watson n'ait jamais faites. *La vieille scierie* telle qu'imprimée par Watson existe dans trois états (versions), le troisième étant apparemment reproduit en un tirage de cinquante exemplaires. Même avec ce petit nombre cependant, les ventes à Toronto sont décevantes, et il n'y a aucune trace

d'exemplaires envoyés à Montréal ou ailleurs, pour la vente. Les raisons de cet échec sont multiples, notamment la disponibilité concurrentielle de gravures bon marché importées de l'étranger, l'inexpérience de John Payne en tant que marchand de gravures et le manque d'intérêt général du Canada dans le soutien du renouveau international de l'eau-forte¹⁶.



Homer Watson, *Landscape (Paysage)*, 1889, eau-forte à l'encre brune sur papier vélin chamois épais, 19 x 17,7 cm, plaque : 9,8 x 15,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Au printemps 1889, les portes s'ouvrent finalement pour Watson en Grande-Bretagne, un an avant qu'il ne réalise les gravures de *La vieille scierie*. Cette année-là, il est admis à deux importantes expositions annuelles d'été. En mars, *The Mill in the Ravine (Le moulin du ravin)*¹⁷, 1889, est accepté à la New Gallery de Londres, récemment créée et résolument haut de gamme. Roxa, pleine d'un mépris tout démocratique, décrit la New Gallery comme ayant une clientèle de « seigneurs, ducs, duchesses, comtesses et tous les autres gens huppés qui pourrissent ce pays¹⁸. » *Le moulin du ravin* (dont l'emplacement est inconnu, mais qui présente des similitudes avec *A Hillside Gorge (Gorge sur la versant de la colline)*, 1889), est acheté par Alexander Young, un grand collectionneur d'œuvres de Barbizon, le jour de sa visite privée de la galerie¹⁹. Ainsi commence la relation durable entre Watson et la New Gallery où il expose de nouveau en 1890, 1895, 1897 et 1901.

Dans l'intervalle, au printemps 1889, l'œuvre *The Village by the Sea (Village en bord de mer)*, 1887-1889, de Watson est approuvée par le jury de l'exposition d'été de la Royal Academy of Arts londonienne. Roxa avait eu des doutes. « Il y a généralement environ sept mille œuvres soumises », écrit-elle à la sœur et à la mère de son mari, « et seulement deux mille sont exposées. » Elle sous-estime également les chances de son mari parce qu'elle craint que ses efforts pour incorporer de nouveaux éléments dans son travail aient « conduit ses explorations à des extrêmes, comme vous savez qu'il est susceptible de le faire lorsqu'il a une nouvelle idée²⁰. » Le tableau est non seulement accepté pour l'exposition, mais bénéficie également d'une bonne position sur le mur, densément couvert d'œuvres du sol au plafond²¹.



Homer Watson, *A Hillside Gorge (Gorge sur le versant de la colline)*, 1889, huile sur toile, 45,5 x 61 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

En 1890, nostalgique de paysages plus familiers, Watson est prêt à retourner à Doon. « Tout l'Ancien Monde est imprégné d'art, écrit-il. Il n'y a aucune possibilité de faire quoi que ce soit de nouveau. . . J'en suis arrivé à la conclusion que je préfère peindre chez moi²². »

SUCCÈS COMMERCIAL

Il est impossible de confirmer les affirmations des biographes sur le nombre et les dates des expositions de Watson au cours de ses sept voyages en Grande-Bretagne en 1887-1890, 1891, 1897, 1898-1899, 1901, 1902 et 1912. Cependant, il reste suffisamment d'information pour confirmer sa participation aux événements organisés par le New English Art Club (l'entrée de Watson semble avoir été rendue possible grâce à Oscar Wilde²³), le Royal Glasgow Institute of the Fine Arts, la Royal Society of British Artists, le Royal Institute of Oil Painters, l'International Society of Sculptors, Painters and Gravers, de même qu'à divers autres groupes et événements à Londres, Glasgow, Edimbourg, Bristol, Liverpool et ailleurs. Grâce à l'intercession du marquis de Lorne, des œuvres de Watson ont également été exposées à la prestigieuse Goupil Gallery de Londres en 1888, une relation qui s'est poursuivie jusqu'au vingtième siècle²⁴. Il a en outre tenu une exposition solo de trente tableaux à la Dowdeswell Gallery de Londres en 1899, organisée, semble-t-il, à la demande du critique britannique David Croal Thomson et du Montréalais James Ross, le mécène canadien le plus favorable à Watson. Enfin, en 1901, l'artiste prend des dispositions pour que E. J. van Wisselingh de la Dutch Gallery s'occupe de son travail à Londres, bien que l'on ne sache pas exactement combien de temps cette relation a duré.

La compatibilité entre les deux hommes est naturelle. Van Wisselingh se spécialise dans l'art de Barbizon ainsi que sur les peintres de l'école de La Haye, dont l'art était redevable à celui de leurs homologues de Barbizon. Watson a de l'estime pour van Wisselingh précisément parce que « [il] est du genre à n'avoir auprès de lui que ce avec quoi il est en sympathie [et] donc il est loin d'être un simple commerçant²⁵. » C'est peut-être grâce à van Wisselingh, qui partage ses affaires londoniennes avec Daniel Cottier, que Watson établit une relation professionnelle avec la galerie de Cottier à New York, où il présente des expositions en 1899 et 1906.

À la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, Watson participe également aux sections canadiennes d'expositions grandioses telles que la World's Columbian Exposition (Chicago, 1893), la Pan-American Exposition (Buffalo, 1901), la Glasgow International Exposition (1901) et la Louisiana Purchase Exposition (Saint-Louis, 1904), remportant une médaille de bronze à Saint-Louis, une médaille d'argent à Buffalo et une médaille d'or à Chicago.

Mais la carrière de Watson se déroule avant tout au Canada. Les principaux sujets de son art sont toujours les paysages de Doon et des environs, bien qu'il



Homer Watson, *Sunlit Village (Village ensoleillé)*, 1884, huile sur toile, [dimensions TK], collection de Ronald et Shirley Levene.

peigne occasionnellement en Nouvelle-Écosse (ce qu'il fait pour la première fois en 1882, son mécène James Ross ayant une propriété et des investissements considérables sur l'île du Cap-Breton), à l'île d'Orléans au Québec (*Down in the Laurentides (Dans les Laurentides)*, 1882 ; *Sunlit Village (Village ensoleillé)*, 1884) avec Horatio Walker (1858-1938), ainsi qu'ailleurs au Canada et aux États-Unis. En 1893, il construit une extension à sa maison, où il installe son atelier, et en 1906, il ajoute une galerie où il accueille les acheteurs potentiels pendant les trente années suivantes.



Homer Watson, *Down in the Laurentides (Dans les Laurentides)*, 1882, huile sur toile, 65,8 x 107 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Watson, un environnementaliste engagé, est le principal organisateur et président du Waterloo County Grand River Park Limited, qui a épargné Cressman's Woods (aujourd'hui Homer Watson Park) près de la maison de l'artiste. Son intérêt pour l'environnement va de pair avec sa certitude que les artistes qui n'éprouvent pas un sentiment de connexion vivante avec les paysages qui les entourent risquent de retomber dans des formules impersonnelles. Il explore cette conviction par l'entremise d'une série de brouillons semi-autobiographiques et semi-fictionnels de manuscrits qui élucident sa philosophie de la peinture de paysage mais qui sont restés inédits jusqu'à bien après sa mort.

La conviction de Watson sur la relation essentielle unissant l'artiste au paysage est en phase avec celles de Barbizon et de l'école de La Haye auxquels son public principal est sympathique. À Montréal, à partir des années 1880, Charles Porteous, un important collectionneur, mécène et promoteur, compte sur cette sympathie lorsqu'il organise des expositions des œuvres de Watson. Par conséquent, Montréal – où vivent des millionnaires tels que l'homme d'affaires James Ross, le banquier et financier R. B. Angus (qui a acquis, entre autres, *Ombres flottantes*, v.1881-1882, le tableau tant admiré par Oscar Wilde), les magnats du chemin de fer Donald Smith (Lord Strathcona) et William van Horne, et l'homme d'affaires et futur sénateur George Drummond – est le marché le plus lucratif de Watson. Lorsque l'influent *Art Journal* (Londres) publie un article de quatre pages sur Watson en 1899, cinq des sept reproductions qui l'illustrent sont des peintures appartenant à des collectionneurs montréalais²⁶.

Ailleurs, la clientèle de Watson est généralement moins fortunée. Pendant que Watson est en Europe de 1887 à 1890, ses affaires torontoises sont gérées par deux concessionnaires, James Spooner et (de façon plus satisfaisante) John Payne, ce dernier versant à Watson une allocation mensuelle de cinquante dollars à partir de mai 1888. Les Watson avaient grandement besoin de cet argent. Cependant, Spooner et Payne déplorent fréquemment les difficultés de leur entreprise torontoise. « Rien à faire en matière d'art », se plaint Spooner à Watson en 1885²⁷, et trois ans plus tard Payne informe l'artiste que « les gens d'ici n'achètent pas, et n'apprécient rien qui n'est pas bon marché²⁸ ». Payne, en particulier, réussit à vendre à des Torontois aussi éminents que l'homme d'affaires Edmund (E. B.) Osler, mais le plus souvent, il conseille à Watson de peindre des paysages plus petits et moins chers, et il recommande des changements de couleurs, de compositions, de détails et de thèmes pour rendre les tableaux plus attrayant pour les acheteurs. Comme pour d'autres artistes, le succès de Watson est entravé par le grand manque de collectionneurs au Canada, et plus particulièrement à Toronto, une réalité que John Payne déplore à maintes reprises. De plus, le Musée des beaux-arts de Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario) n'est fondé qu'en 1900 et, pendant de nombreuses années, dépend des dons d'œuvres d'art. De même, bien que l'Art Association of Montreal (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal) ait acquis en 1887 l'impressionnante toile de Watson *L'approche de l'orage dans les Adirondacks*, 1879, il s'agit d'un don plutôt que d'un achat.



Homer Watson et le chien Rex à Cressman's Woods, 1925, photographe inconnu, Maison-musée Homer Watson, Kitchener.



Homer Watson, *A Coming Storm in the Adirondacks* (*L'approche de l'orage dans les Adirondacks*), 1879, huile sur toile, 85,7 x 118,3 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

HOMME POLITIQUE CHEVRONNÉ

En 1907, Watson accepte de devenir le premier président du Canadian Art Club (CAC), une société d'exposition privée fondée cette année-là et vouée à la promotion de l'art contemporain canadien. Bien que naturellement peu attiré par l'administration, Watson partage le mécontentement des autres membres à l'effet que peu de collectionneurs canadiens de peintures et de sculptures européennes récentes soient disposés à investir dans l'art et les artistes canadiens. En mars 1907, par exemple, il se plaint à un autre membre du CAC, Edmund Morris (1871-1913), que Frank Heaton, le propriétaire de l'importante galerie W. Scott & Sons de Montréal, place « son argent dans des trucs hollandais et il ne regarde pas ce qu'on fait. . . . Nous devons montrer que ce qu'on fait est tellement mieux que la plupart des autres que les gens se laisseront de se faire duper²⁹. » Watson fait référence à des tableaux comme *The Cowherd* (*La vachère*), v.1879, d'Anton Mauve (1838-1888). Le sujet et la tonalité tranquille de cette peinture de Mauve sont typiques de l'œuvre extrêmement populaire alors des artistes de l'école de La Haye.

Watson est le président du club jusqu'en 1913 et participe généreusement à ses neuf expositions. En 1907, à l'instar des autres membres fondateurs du CAC, il démissionne de la Ontario Society of Artists (OSA), que le club perçoit comme organisant des expositions annuelles sans intérêt, lors desquelles le gouvernement de l'Ontario achète des œuvres pour la collection d'art provinciale. Toutefois, à la dissolution du CAC en 1915, Watson est ravi d'apprendre que son adhésion à la OSA a été rétablie par un vote unanime. « Le club que nous avons formé a fait son travail selon ses principes, et est mort d'une mort naturelle après cela », écrit-il au président de la OSA. « Entre-temps, la Société est allée de l'avant avec vigueur [,] cédant la place à des idées progressistes au fur et à mesure qu'elles se sont présentées, le produit d'un effort sérieux pour trouver des façons plus étendues de regarder et d'étudier la vérité de la nature³⁰. »



Anton Mauve, *The Cowherd (La vachère)*, v.1879, huile sur toile, 22,9 x 38,1 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

En 1918, Watson est élu président de l'Académie royale des arts du Canada (ARC), où il remplace William Brymner (1855-1925) qui est souffrant. Vice-président de l'ARC depuis novembre 1914, il occupe la présidence jusqu'à ce que sa surdité croissante le pousse à démissionner en 1922. Son mandat coïncide avec l'escalade de la tension entre plusieurs des membres les plus conservateurs de l'ARC et Eric Brown (1877-1939), directeur du Musée des beaux-arts du Canada. Suscitant la colère de plusieurs académiciens et membres associés, Brown soutient activement les artistes modernistes en général et, en particulier, les membres de ce qui, en 1920, devint le Groupe des Sept : des artistes envers l'œuvre desquels Watson est généralement ambivalent.

La situation s'envenime peu après le départ de Watson. La Galerie nationale du Canada assume la responsabilité de la sélection des membres du jury pour la section canadienne de la British Empire Exhibition de 1924 à Wembley Park, à Londres. Par le passé, la tâche d'organiser des expositions internationales d'art canadien était confiée à l'ARC, et l'académie est furieuse du changement. En 1923, son exécutif et de nombreux autres membres décident de boycotter l'exposition de 1924. La décision est annoncée dans une lettre publiée dans les journaux, au-dessus des



GAUCHE : La section d'art canadien de la British Empire Exhibition, Wembley Park, Londres, Angleterre, 1924, photographe inconnu. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Membres du Canadian Art Club, v.1907-1913. De gauche à droite: James Wilson Morrice, Edmund Morris, Homer Watson, Newton MacTavish, Curtis Williamson, photographe inconnu. Bibliothèque et Archives E.P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

signatures de trente et un membres, dont le président récemment retraité Homer Watson³¹. Il insiste toutefois sur le fait qu'il n'a pas signé. Des œuvres de Watson font partie de l'exposition de 1924 à Wembley et de l'exposition qui lui succède l'année suivante : *Nut Gatherers in the Forest* (*Cueilleurs de noix dans la forêt*), 1900, est présentée en 1924 et *Flamboro Woodland* (*Les bois de Flamboro*) (date et lieu inconnus), en 1925. Il note que même s'il estime que les artistes les plus favorisés par le jury du Musée des beaux-arts ont tendance à n'avoir qu'un « dédain tolérant » pour leurs aînés généralement moins modernistes, il doute que le grief exprimé dans la lettre puisse résister à un examen approfondi³².

L'exposition de 1924 à Wembley devient un événement marquant de l'histoire de l'art au Canada, les critiques britanniques réservant l'essentiel de leurs louanges au travail des modernistes : Tom Thomson (1877-1917) et les membres du Groupe des Sept, ainsi que des artistes montréalais comme Randolph Hewton (1888-1960), Mabel May (1877-1971), Kathleen Morris (1893-1986) et d'autres membres du Groupe de Beaver Hall. Watson reconnaît l'importance de l'exposition : « À tout moment maintenant, nous, de la vieille garde, nous pouvons abandonner et ne jamais être regrettés », déplore-t-il dans une lettre à Eric Brown³³. Au milieu des années 1920, l'ARC est dominée par des artistes chevronnés qui continuent de travailler dans une esthétique dépassée, héritée du dix-neuvième siècle, et qui crachent de rage devant ce qu'ils considèrent comme l'incompétence d'artistes plus jeunes et, de leur propre aveu, modernistes. De 1926 à 1932, l'ARC et la Galerie nationale du Canada s'enlisent dans des querelles de plus en plus acrimonieuses qui affaiblissent l'académie. L'ARC ne retrouve jamais son ancien statut d'exposant d'art progressiste au Canada.



GAUCHE : Homer Watson, *Nut Gatherers in the Forest* (*Cueilleurs de noix dans la forêt*), 1900, huile sur toile, 121,9 x 86,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Randolph Hewton, *Baie-Saint-Paul*, v.1927, huile sur toile, 43,5 x 48,5 cm, Agnes Etherington Art Centre, Kingston.

Cela a dû profondément attrister Watson. Malgré tout, il a accompli un bon travail en tant que président, mettant en œuvre une nouvelle constitution et donnant à l'ARC une assise financière plus stable après les compressions effectuées pendant la Première Guerre mondiale. En tant qu'artiste, il demeure actif et admiré, quoique par un public plus restreint qu'avant la guerre. Quatre ans à peine avant l'exposition de 1924 à Wembley, où les critiques britanniques encensent les modernistes canadiens, les vantant comme étant l'avenir de l'art canadien, la Jenkins Art Gallery à Toronto organise une exposition et une vente des œuvres de Watson, réalisées au cours des treize années précédentes qu'il avait jusque-là réservées à sa galerie privée à Doon. Au cours de cette période, il est passé de paysages plus sombres et chromatiquement limités à des paysages composés de tonalités rougeâtres plus claires et souvent déroutantes. Une centaine de tableaux sont exposés à la Jenkins Art Gallery, et la moitié d'entre eux ont trouvé preneur.

DERNIÈRES ANNÉES ET VOYAGES DANS L'OUEST

L'élection de Watson à la présidence de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) au début d'avril 1918 témoigne de sa stature d'artiste senior qui a réussi à rester en bons termes avec presque tout le monde. C'est aussi une reconnaissance de son engagement inébranlable envers l'académie – Watson a contribué, sauf à deux occasions, aux cinquante-sept expositions annuelles tenues par l'académie de 1880 jusqu'à l'année de sa mort.

L'élection ne peut cependant pas consoler Watson de la mort de son épouse, survenue quatre mois plus tôt, en janvier 1918. Il n'a jamais été religieux, mais il a depuis longtemps des croyances panthéistes sur les liens entre la nature et l'humanité, croyances qui sous-tendent son art à partir de cette période. Dès 1879, il est suffisamment intrigué par les idées sur l'au-delà et l'occulte pour faire le premier de ce qui semble avoir été plusieurs voyages entre Doon et le hameau de Lily Dale, dans le sud-ouest de l'État de New York, où les visiteurs intéressés à explorer le spiritisme dans un cadre naturel se réunissent à la toute nouvelle Cassadaga Lake Free Association.



Homer Watson, *River Landscape (Paysage de rivière)*, 1882, huile sur toile, 66,5 x 107,5 cm, Vancouver Art Gallery.

Après la mort de Roxa, il se tourne vers la Bible pour l'assurance qu'elle lui offre que la vie spirituelle de sa femme a survécu à la mort de son corps. À la même époque, il devient aussi fasciné par les séances de spiritisme et la photographie spirituelle, qu'il poursuit par l'entremise de la Ontario Society of Psychic Research à Kitchener. Malgré son intérêt nouveau pour la Bible cependant, ses désirs spiritualistes continuent de s'exprimer par sa recherche sur l'évocation du mystique dans l'environnement naturel. Cet intérêt se

manifeste dans l'intense subjectivité de ses peintures tardives de paysages, dans lesquelles il sacrifie de plus en plus la véracité optique et le détail au profit de couleurs non naturalistes et d'un travail à la touche plus marquée. Le respect absolu de ses motifs n'a jamais été crucial pour Watson. Même dans ses premières toiles, il combine de multiples esquisses *in situ* pour en faire des compositions dans lesquelles le réalisme visuel est ajusté et compromis au nom de l'ordre, de la vitalité et du ton. (Une grande partie de *La vieille scierie*, 1880, par exemple, est basée sur un paysage de Doon, mais l'image comporte aussi une ligne de falaises verticales qui ne fait pas partie de l'endroit réel.) Dans ses paysages tardifs, cependant, Watson donne une valeur plus subjective à ses oeuvres, souvent en privilégiant les scènes de crépuscule et d'obscurité : des moments transitoires et mystérieux de la journée. Tous ces éléments sont réunis, par exemple, dans des paysages aussi puissamment maussades et personnels que *Moonlit Stream (Ruisseau au clair de lune)* et *Evening Moonrise (Lever de lune, le soir)*, tous deux datant de 1933.

En 1921, grâce au soutien affectif de sa sœur et à son aide pour l'entretien ménager, Watson commence à se remettre de son chagrin et à se tourner de nouveau vers l'art. Cette année-là, il visite les montagnes Rocheuses pour la première fois. Il fait le voyage au moins deux autres fois, en 1929 et en 1933, se rendant au cours de ces années jusqu'à la côte du Pacifique. C'est une remarque de F. M. Bell-Smith (1846-1923) en 1919 qui l'incite à faire ce voyage. « Avez-vous déjà traversé les Rocheuses », demanda-t-il à Watson. « Je serais très intéressé de voir ce que vous pourriez sortir de ces sujets impossibles. Il m'est très difficile d'aller au-delà des faits.

Les faits ont terriblement d'assurance³⁴. » Le sujet semble improbable pour un artiste dédié aux paysages locaux de la rivière Grand, avec leur histoire humaine familière. Mais les montagnes – dans *Near Twilight, B.C. (À l'approche du crépuscule, C.-B.)*, v.1934, par exemple – s'avèrent très attrayantes pour Watson malgré ses conseils généraux aux artistes d'éviter les paysages magnifiques par lesquels ils se sentiraient dominés et insignifiants³⁵.

Fort de son voyage dans l'Ouest en 1921, las des exigences de l'administration des arts et affligé d'une surdité grandissante, Watson se lance dans les dernières années de sa carrière. L'acquisition de sa première automobile en 1923 lui permet d'emporter son matériel avec lui lors de voyages de peinture où il se déplace sur un grand territoire. Ce sont cependant des années difficiles. À partir de 1927, plusieurs crises cardiaques limitent progressivement sa capacité de travail. Son état de santé est particulièrement mauvais à partir de 1929, et il écrit en 1933 que son « petit broyeur s'entrechoque bruyamment et



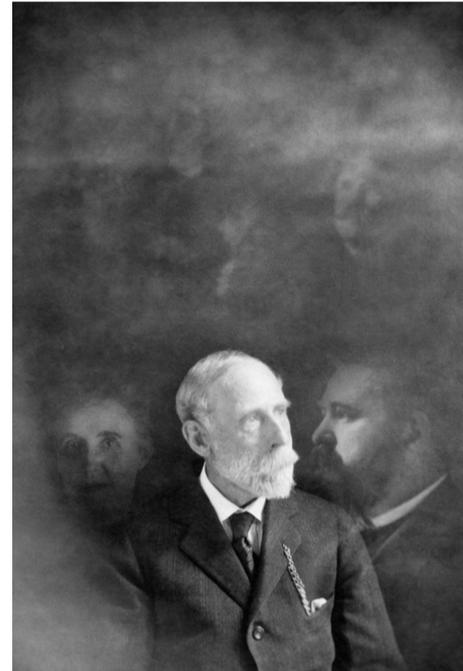
Homer Watson, *Near Twilight, B.C. (À l'approche du crépuscule, C.-B.)*, v.1934, huile sur masonite, 86 x 112 cm, Art Gallery of Windsor.

se met en pièces au moindre effort³⁶ ». Les problèmes de santé sont aggravés par une catastrophe financière lorsque l'effondrement du marché boursier en octobre 1929 ravage les actions et les obligations dans lesquelles Watson a investi des revenus considérables. Il n'a finalement pas d'autre choix que de transférer le titre de ses peintures actuelles et futures à la Waterloo Trust and Savings Company comme garantie pour une allocation mensuelle. Au moment de sa mort, la société possède 460 de ses œuvres³⁷.

Alors que ses économies sont presque entièrement anéanties, Watson est également confronté à une baisse substantielle de la demande pour ses tableaux. La dépression se prolonge jusque dans les années 1930, ce qui entrave gravement le pouvoir d'achat d'un grand nombre de ses anciens clients. De plus, la plupart de ses clients les plus riches sont morts avant même que la dépression ne survienne.

Quoiqu'il en soit, dans les années 1920, Watson n'est pas en phase avec l'évolution de l'art contemporain. Le Groupe des Sept à Toronto et le Groupe de Beaver Hall à Montréal sont tous les deux fondés en 1920, et le Groupe des Sept en particulier monte une campagne efficace pour établir sa propre marque de modernisme au cœur de l'art canadien. Watson reconnaît l'évolution des goûts et tente sans succès de décourager la tenue d'une exposition solo en 1930 au Musée des beaux-arts de Toronto. Les ventes de l'exposition sont au mieux modestes. Il a l'impression de faire une bonne tentative pour mettre son style à jour en employant un schéma de couleurs dominé par des nuances de rose et de violet, en employant des empâtements substantiels, et ce, grâce à son passage à la peinture en plein air qui a restreint son travail en atelier. Les résultats génèrent malheureusement peu de nouveaux convertis à l'art de Watson et aliènent même nombre de ses anciens partisans.

L'ARC examine la grave situation financière de Watson à sa réunion du conseil le 11 mai 1936. Son vieil ami Wyly Grier (1862-1957) écrit ensuite à la sœur de Watson, lui assurant que son frère « n'aura jamais à craindre la misère. L'Académie a des obligations qui ont légalement été déclarées disponibles pour aider les membres en difficulté, et l'amour pour Homer fera le reste³⁸. » Mais il est trop tard. Watson, que la surdité aiguë et les problèmes cardiaques ont transformé en « ermite de Doon³⁹ », meurt dans son village natal le 30 mai. Il a 81 ans. Un doctorat honorifique en droit que l'Université Western Ontario (aujourd'hui Western University) avait l'intention de lui décerner en personne lui est décerné à titre posthume. Le premier ministre William Lyon Mackenzie King qui, enfant, avait rencontré Watson en 1882, admirait l'artiste et partageait son intérêt pour l'occultisme; à sa mort, il lui consacre un paragraphe dans son journal personnel. Watson, écrit-il, était « l'une des âmes les plus nobles que j'aie jamais connues. Un homme que j'ai véritablement aimé, un grand gentleman et un grand artiste⁴⁰. »



Homer Watson avec les esprits des morts (photo truquée), 1930, photographe inconnu. Ce portrait a été pris lors d'une des visites de Watson à la Cassadaga Lake Free Association, Lily Dale, New York.



Homer Watson dans la toute nouvelle galerie ajoutée à sa maison, Doon, 1906, photographe inconnu, Maison-musée Homer Watson, Kitchener.



ŒUVRES PHARES

Homer Watson est avant tout un peintre de paysages ruraux, qui se consacre plus particulièrement aux décors qu'il connaît intimement. Les paysages sont des manifestes biographiques et des déclarations philosophiques, et comme une occasion d'explorer la vie intérieure, le pouvoir et le sens de la nature, mais aussi de sonder la délicate relation de respect qu'il croit que les êtres humains devraient établir avec le monde naturel. Ces convictions sont au cœur de tout son œuvre, même si l'esthétique qui l'a inspiré a considérablement évolué au cours de sa carrière.

LA MORT D'ÉLAINE 1877



Homer Watson, *The Death of Elaine (La mort d'Élaine)*, 1877

Huile sur toile, 78,1 x 106,7 cm

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

La mort d'Élaine est l'une des premières grandes huiles de Watson. L'œuvre incarne son intérêt de jeunesse pour les thèmes romantiques et littéraires avant qu'il ne prenne la décision de se consacrer entièrement à la peinture de paysage. L'histoire est tirée de *Idylls of the King* (1859-1885) d'Alfred, Lord Tennyson, un recueil de douze poèmes inspirés de l'œuvre de Sir Thomas Malory, *Le morte d'Arthur* (1485), qui racontent la vie du roi Arthur et de ses chevaliers. Tennyson décrit comment le chevalier Lancelot est blessé lors d'un tournoi où il porte les couleurs de la fille de son hôte, Éléine, qui est éprise de lui. Il est soigné par Éléine mais, étant amoureux de la reine Guenièvre, il n'est pas en mesure de répondre à la déclaration d'amour d'Éléine. Peu après son départ, elle meurt d'un cœur brisé.

La peinture de Watson montre le corps d'Élaine qui flotte sur la Tamise jusqu'au château d'Arthur, Camelot. Elle tient une lettre qui révèle à Lancelot les conséquences de son indifférence à son égard. La nature du sujet (consacré à la chasteté d'Élaine et à sa mort tragique qui incarnent parfaitement les valeurs victoriennes), le château qui se profile à l'horizon et les nuages qui obscurcissent en partie la lune qui se lève baignent le tableau d'une atmosphère, et des symboles associés aux excès romantiques.

Il est largement admis que Watson a appris à dessiner en reproduisant des gravures, des eaux-fortes et des gravures sur bois, tirées des livres et journaux illustrés de la bibliothèque familiale. Bien qu'on reconnaisse depuis longtemps que la bibliothèque comportait au moins un livre illustré par le prolifique artiste du dix-neuvième siècle Gustave Doré (1832-1883), ce n'est qu'en 1976 qu'un étudiant de l'Université de Toronto a remarqué les similitudes entre *La mort d'Élaine* et la gravure de Doré intitulée *The Dead Steer'd by the Dumb* (*La morte conduite par le serviteur muet*)¹. L'image de Doré est le frontispice d'une édition d'*Élaine* publiée à Londres en 1867, dix ans avant que Watson ne réalise sa peinture. Il y a plusieurs différences entre l'illustration de Doré et la peinture de Watson, notamment l'interversion de la composition par Watson, le changement de l'angle à partir duquel on voit la scène, l'architecture légèrement modifiée de Camelot, le couvre-chef complexe du rameur et la décoration du bateau. Les similitudes entre les deux images sont cependant trop nombreuses et incontestables pour qu'il s'agisse d'une coïncidence.



Gustave Doré, *The Dead Steer'd by the Dumb* (*La morte conduite par le serviteur muet*), gravure sur acier par James H. Baker. Publiée dans Alfred Tennyson, *Elaine*, Londres, Moxon, 1867. Victoria and Albert Museum, Londres.

L'APPROCHE DE L'ORAGE DANS LES ADIRONDACKS 1879



Homer Watson, *A Coming Storm in the Adirondacks* (*L'approche de l'orage dans les Adirondacks*), 1879

Huile sur toile, 85,7 x 118,3 cm

Musée des beaux-arts de Montréal

L'approche de l'orage dans les Adirondacks est l'une des premières prises de position de Watson quant à son engagement de toute une vie à dépeindre le pouvoir et le drame de la nature. Le tableau contient une multitude de détails – falaises abruptes, nuages en colère, arbres abattus et des douzaines de rochers – que Watson contrôle en les soumettant à une atmosphère omniprésente et sombre. Comme dans les autres huiles de Watson de la fin des années 1870 et du début des années 1880, son talent de dessinateur marque tous les objets – un trait qui est de plus en plus remplacé par des coups de pinceau plus riches au fur et à mesure que les années 1880 progressent.

Watson rentre chez lui à Doon en 1877 après un long périple dans l'État de New York, où il a peint divers petits paysages qui portent des traces des œuvres des paysagistes de la Hudson River School, tel que *Susquehanna Valley* (*La vallée de la Susquehanna*), v.1877. Il se souvient plus tard de ces mois : « J'étais si impatient de rentrer chez moi et d'utiliser toutes ces connaissances que je ne pouvais pas rester... plus longtemps¹. » Bien qu'impatient de peindre les paysages familiers de Doon, Watson prend

également le temps de transférer certains de ses souvenirs américains sur la toile. De ce nombre, *L'approche de l'orage dans les Adirondacks* est une œuvre remarquablement grande et complète pour le jeune artiste essentiellement autodidacte.

Le travail des peintres de la Hudson River School se caractérise à la fois par une précision analytique de l'observation et par un romantisme qui peut parfois donner lieu à des effets violents comme dans *Tornado in an American Forest* (*Tornade dans une forêt américaine*), 1831, de Thomas Cole, par exemple. Comme Cole, Watson montre un avant-plan de tempête bordé des deux côtés par des arbres et soutenu par un ciel rempli de nuages sombres et inquiétants : une atmosphère dramatique qui doit aussi probablement beaucoup à l'œuvre du plus éminent peintre paysagiste américain de l'époque, George Inness (1825-1894). Watson est très convaincant dans sa description des effets de la météo dans *L'approche de l'orage dans les Adirondacks*. Cependant, il est moins assuré dans la peinture d'animaux, ce qui est manifeste dans l'ours un peu malhabile, au premier plan gauche (et un élément qui est parfois souligné par les critiques et les collectionneurs)².

Dans l'ensemble cependant, la toile figure le plus impressionnant des panoramas américains de Watson. C'est l'un des quatre tableaux qu'il présente à l'exposition annuelle de 1879 de la Ontario Society of Artists (OSA), où un journaliste du *Globe* de Toronto – l'une des premières revues de presse favorables à l'artiste – fait l'éloge de son apparence saisissante. « Le sujet est bien choisi », conclut le critique, « et le traitement audacieux et puissant³. » Quand *L'approche de l'orage dans les Adirondacks* est vue un an plus tard à l'exposition printanière de la Art Association of Montreal (AAM; aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal), les journaux commentent l'écart apparent entre l'absence de formation académique de Watson et la complexité évidente de la toile. La critique de la *Montreal Gazette*, qui fait l'éloge de l'artiste comme étant un « génie ayant reçu relativement peu d'aide au niveau de la culture⁴⁴ », est un exemple typique. Le banquier montréalais et collectionneur d'œuvres d'art George Hague est de toute évidence d'accord, car il achète *L'approche de l'orage dans les Adirondacks* à l'exposition. Sept ans plus tard, il en fait don à l'AAM.



Thomas Cole, *Tornado in an American Forest* (*Une tornade dans une forêt américaine*), 1831, huile sur toile, 117,8 x 164,2 cm, National Gallery of Art, Collection Corcoran, Washington, DC.

LA VIEILLE SCIERIE 1880



Homer Watson, *The Pioneer Mill (La vieille scierie)*, 1880
Huile sur toile, 86 x 127,8 cm
Royal Collection Trust, Château de Windsor, Berkshire

Aucune peinture n'a été plus importante pour la carrière de Watson que *La vieille scierie*. Cette grande toile montre un petit moulin délabré et manifestement non fonctionnel niché dans un paysage romantique de falaises abruptes et d'arbres enhavissants; les formes et les détails de chaque objet sont rendus par le dessin soigné qui caractérise les premières œuvres d'art de Watson. Son achat en 1880 par le gouverneur général du Canada, le marquis de Lorne, comme cadeau pour la reine Victoria, demeure l'histoire la plus connue du passage de Watson de l'obscurité à la renommée internationale.

Les souvenirs de Watson ont quelque peu exagéré l'événement. Il n'y a jamais eu, par exemple, de une « enflammée » dans le *Globe* de Toronto qui disait « Un garçon de campagne peint une toile achetée par la princesse Louise » (la fille de la reine et l'épouse de Lorne) comme l'a écrit Watson¹. Néanmoins, l'achat mène à une relation continue avec Lorne, qui achète des œuvres subséquentes de Watson et qui se sert également de ses relations pour faire avancer la carrière de l'artiste en Grande-Bretagne à partir de la fin des années 1880. Entre autres choses, en 1889, Lorne donne à Watson accès à la salle dans laquelle le tableau est accroché dans le château de Windsor afin qu'il puisse en tirer une gravure.

La vieille scierie, qu'il s'agisse de l'huile ou de la gravure à l'eau forte, est bien de son temps et de son lieu. L'Ontario de la fin du dix-neuvième siècle est fascinée par son histoire récente, et surtout par la rusticité et l'indépendance qui sont largement associées aux pionniers. L'industrialisation galopante de la province au cours des décennies autour de 1880 entraîne des vagues de regrets devant le déclin des pittoresques moulins à eau, symboles d'une société soi-disant plus simple mais en voie de disparition. Ce thème revient souvent dans l'œuvre de Watson, notamment dans un dessin fini intitulé *Life and Thought Hath Fled Away* (*La vie et la pensée se sont enfuies*), v.1865-1869. Un état de négligence similaire définit *La vieille scierie* : le toit est endommagé, le bâtiment est envahi par les arbres, et le chenal à l'abandon dévie le courant d'eau trop loin pour faire tourner la roue.



GAUCHE : Homer Watson, *The Pioneer Mill* (*La vieille scierie*), 1890, eau-forte à l'encre brun foncé sur papier vélin, 33,4 x 44,5 cm, plaque: 30,2 x 44,5 cm, collection privée.
DROITE : Homer Watson, *Life and Thought Hath Fled Away* (*La vie et la pensée se sont enfuies*), v.1865-1869, graphite, encre noire et lavis sur papier vélin, 17,8 x 23,4 cm, carnet de croquis page 7875.96, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Pour Watson, tout cela est très personnel. Le bâtiment de *La vieille scierie* rappelle celui que le grand-père paternel de Watson avait construit à Doon. Toutefois, il ne s'agit pas d'une représentation exacte de la scierie et de ses environs. Par exemple, la falaise qui se dessine ajoute une touche romantique qui s'inspire probablement des vallées fluviales que Watson a vues quelques mois plus tôt au cours de son périple dans l'État de New York. Le peintre est bien conscient que la chute de la scierie de son grand-père (symbolisée notamment par l'arbre mort dans l'image) est due à une industrialisation sauvage et à l'avidité des hommes. Dans un long essai inédit, il explique comment la scierie de son grand-père, en dévorant sans relâche les arbres, a créé un terrain vague qui a fini par entraîner l'effondrement de la scierie². Pour Watson, *La vieille scierie* est autant une mise en garde contre la dégradation de l'environnement par l'homme qu'un hymne aux pionniers de la région de Doon.

VERS LA FIN D'UN JOUR D'ORAGE 1884



Homer Watson, *Near the Close of a Stormy Day* (*Vers la fin d'un jour d'orage*), 1884
Huile sur toile, 96,5 x 142,6 cm
Winnipeg Art Gallery

Vers la fin d'un jour d'orage est un exemple magnifiquement accompli de la capacité de Watson à peindre les effets atmosphériques créant l'ambiance et l'unité qui enrachent ses paysages dans l'expérience vécue des lieux familiers – une qualité qui a apporté à l'artiste le succès critique et populaire pendant une grande partie de sa longue carrière. En même temps, l'œuvre s'éloigne des effets relativement dramatiques de *L'approche de l'orage dans les Adirondacks*, 1879, notamment par la transition d'une nature sauvage impressionnante, avec un ours, à un paysage à échelle humaine qui met en scène, au lendemain d'une violente tempête, la présence rassurante d'animaux de ferme.

Comme *L'approche de l'orage dans les Adirondacks* quelques années plus tôt, *Vers la fin d'un jour d'orage* rappelle les paysages romantiques de la Hudson River School que Watson a sûrement vus pendant son séjour à New York dans la seconde moitié de la décennie 1870. Plus particulièrement, cependant, sa juxtaposition d'un ciel tumultueux et d'un paysage à



GAUCHE : George Inness, *The Rainbow (L'arc-en-ciel)*, v.1878-1879, huile sur toile, 76,2 x 114,3 cm, Indianapolis Museum of Art. DROITE : Narcisse Díaz de la Peña, *The Storm (L'orage)*, 1872, huile sur panneau, 58,7 x 85,7 cm, Walters Art Museum, Baltimore.

l'échelle humaine, et sa poétisation du paysage comme s'il s'agissait d'une métaphore au sens profond, suggère l'influence de George Inness (1825-1894). Il est peu probable que les deux artistes se soient rencontrés, bien que Watson ait pu voir les œuvres de Inness à New York. Quoi qu'il en soit, les peintures de Inness, comme *The Rainbow (L'arc-en-ciel)*, v.1878-1879, mettent l'accent sur des effets atmosphériques saisissants et présentent des arrangements compositionnels qui préfigurent *Vers la fin d'un jour d'orage* de Watson, même si les émotions évoquées dans les deux tableaux sont très différentes.

Pour la plupart des spectateurs et des critiques cependant, *Vers la fin d'un jour d'orage* semble avoir été comprise moins en termes de peinture américaine contemporaine que dans le contexte de l'art des peintres de Barbizon qui ont travaillé en France pendant les quatre décennies autour du milieu du siècle. Certes, le travail de ces peintres qui représentent des paysages familiers de façon poétique mais sans sentimentalité – comme dans *The Storm (L'orage)*, 1872, de Narcisse Díaz de la Peña (1807-1876) – compte un vaste public en Amérique du Nord. Au Canada, des artistes aussi divers que Wyatt Eaton (1849-1896), William Brymner (1855-1925) et Horatio Walker (1858-1938) sont sensibles au style de Barbizon qui est admiré par d'importants collectionneurs. En effet, lorsque Watson révèle *Vers la fin d'un jour d'orage* dans le cadre de l'exposition de 1884 de l'Académie royale des arts du Canada (ARC), les critiques des journaux manifestent leur approbation par des expressions semblables à celles qui sont habituellement employées pour faire l'éloge de l'esthétique de Barbizon. Le chroniqueur du journal *The Week* de Toronto, par exemple, décrit l'œuvre comme un « remarquable [spécimen] de son style, fort, fidèle et avec de bons effets atmosphériques¹ ». Il n'est donc pas surprenant que le tableau trouve rapidement un acheteur : l'homme d'affaires, politicien et philanthrope Edmund (E. B.) Osler, l'un des clients les plus généreux et les plus réguliers de Watson à Toronto.

FRISE DE L'ATELIER (DÉTAIL) 1893-1894



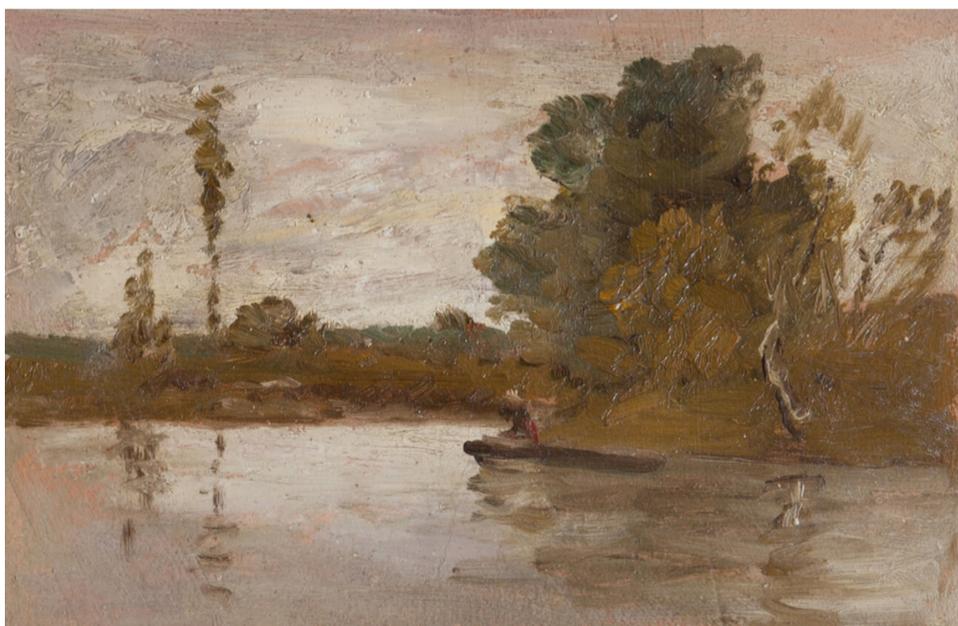
Homer Watson, frise de l'atelier (détail), 1893-1894

Huile sur mur de plâtre, 48 x 5 000 cm (atelier original) et 40 x 6 814 cm (ajout)

Maison-musée Homer Watson, Kitchener

Peu après leur mariage en 1881, Homer et Roxa Watson louent la partie supérieure de la maison solidement construite de l'un des fondateurs de Doon, Adam Ferrie. Watson transforme l'une des pièces en atelier de peinture. Plus tard, Homer et Roxa achètent la propriété toute entière et y vivent jusqu'à la fin de leur vie.

En 1893, la carrière de Watson est florissante, et il profite de son revenu confortable pour agrandir son atelier et la maison. Il décore ensuite la portion agrandie et l'atelier d'origine d'une frise peinte qui fait, encore aujourd'hui, tout le tour des murs, juste en dessous du plafond.



Homer Watson, frise de l'atelier (détail cadré en gros plan, section de Daubigny), 1893-1894, huile sur mur de plâtre, 48 x 5 000 cm (atelier original) et 40 x 6 814 cm (ajout), Maison-musée Homer Watson, Kitchener.

La frise est un hommage à treize peintres paysagistes européens particulièrement admirés par Watson : Claude Lorrain (v.1600-1682), John Constable (1776-1837), Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), Charles-

François Daubigny (1817-1878), Narcisse Díaz de la Peña (1807-1876), Thomas Gainsborough (1727-1788), Meindert Hobbema (1638-1709), Jules Bastien-Lepage (1848-1884), Jean-François Millet (1814-1875), Salvator Rosa (1615-1673), Théodore Rousseau (1812-1867), J. M. W. Turner (1775-1851) et Jacob van Ruisdael (1628-1682)¹. Les noms de tous les artistes sont peints en majuscules. Chaque nom est superposé d'un ou (plus rarement) deux petits paysages réalisés par Watson dans le style de l'artiste. La décision de mettre l'accent sur les artistes européens explique peut-être l'absence autrement déconcertante de paysagistes américains sur la murale, y compris, et surtout, George Inness (1825-1894).

D'après Watson, tout art digne d'intérêt est fondé sur la tradition. La frise de son atelier offre la confirmation visuelle de cette conviction en rendant hommage aux peintres européens qu'il admire le plus – tout comme la majorité des autres peintres paysagistes canadiens. Les similitudes entre son travail et celui de Constable et des artistes de Barbizon (Corot, Daubigny, Díaz de la Peña, Millet et Rousseau) sont au cœur de la réputation de Watson depuis qu'Oscar Wilde a attiré l'attention du public sur cette parenté en 1882. De plus, Watson emprunte parfois des motifs de composition à d'autres artistes. Ainsi, par exemple, *The Pioneer Mill (La vieille scierie)*, 1886² de Watson rappelle van Ruisdael. La frise de l'atelier est donc autant un clin d'œil personnel aux artistes qui ont enrichi l'œuvre de Watson qu'une reconnaissance de la riche histoire de la peinture de paysage.



Homer Watson, frise de l'atelier (détail cadré en gros plan, section de Gainsborough), 1893-1894, huile sur mur de plâtre, 48 x 5 000 cm (atelier original) et 40 x 6 814 cm (ajout), Maison-musée Homer Watson, Kitchener.

LES SCIEURS DE BOIS 1894



Homer Watson, *Log-cutting in the Woods (Les scieurs de bois)*, 1894

Huile sur toile, 45,7 x 61 cm

Musée des beaux-arts de Montréal

Le tableau *Les scieurs de bois* représente deux bûcherons minuscules à côté des arbres qui les entourent et dont les branches et les feuilles s'étendent sur plus de la moitié de la toile. Les deux hommes s'affairant au sein d'un magnifique paysage illustrent la relation idéale entre les êtres humains et la nature en laquelle croit Watson : une relation d'interdépendance respectueuse. Dans cette peinture, inspirée de paysages que Watson connaît bien et traitant d'un thème communément associé à la vie rurale, les hommes récoltent le bois de la forêt, mais sans mettre en danger la santé du monde naturel.

Watson peint *Les scieurs de bois* avec les coups de pinceau fluides qui, en 1894, dominent son travail. C'est l'un des onze paysages qu'il présente à l'exposition du printemps 1894 de la Art Association of Montreal (AAM; aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal), où il remporte le prix de 100 \$ pour le meilleur paysage ou paysage marin de l'exposition. « Il est bien possible que personne n'a eu autant de succès cette année que M. Homer Watson, R.C.A., déclare le critique du *Montreal Gazette*. Son travail est consciencieux, et il ne cherche pas à obtenir des effets faciles¹. »



Théodore Rousseau, *Groupe de chênes, Apremont*, 1850-1852, huile sur toile, 63,5 x 99,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

Le critique du *Metropolitan* de Montréal est également impressionné et affirme que « la qualité de ses paysages est inégalée par tout ce qui se trouve dans l'exposition. Son travail est tout à fait original, et la couleur et la composition, charmantes. On pourrait l'appeler le "Rousseau" canadien². » On ne sait pas exactement ce que le critique anonyme du *Metropolitan* connaissait de Théodore Rousseau (1812-1867) mis à part le fait qu'il était l'un des artistes de Barbizon avec lesquels, à cette date, Watson était régulièrement associés dans les journaux et les périodiques. Comme le peintre canadien, Rousseau priorise les paysages locaux et les gens qui y vivent et y travaillent, ainsi qu'un rendu expressif des arbres (par exemple, *Groupe de chênes, Apremont*, 1850-1852). En outre, les deux artistes partagent la tendance à une application généreuse de la peinture, une qualité entièrement exposée dans *Les scieurs de bois* et qui incarne l'évolution de Watson; au cours des années 1890, il s'éloigne des panoramas très détaillés pour des toiles dans lesquelles la peinture, en tant que matière sensuelle, estompe de plus en plus les détails naturalistes.

Lors de son exposition en 1894, *Les scieurs de bois* est déjà la propriété de Donald Smith, 1er baron Strathcona et Mount Royal. Smith est l'un des clients extraordinairement riches de Watson et l'un des collectionneurs d'art les plus enthousiastes et les plus réfléchis du Canada. Gouverneur de la Compagnie de la Baie d'Hudson, président de la Banque de Montréal, cofondateur du Chemin de fer Canadien Pacifique et député, il incarne le genre de Montréalais riches et instruits qui est à l'avant-garde de la demande pour l'art de Watson. Montréal devait son milieu de l'art plutôt enviable à l'époque à trois facteurs principaux : le statut de la ville en tant que centre financier du Canada; l'AAM qui cultive l'intérêt d'un public averti au moyen de fréquentes expositions majeures d'art historique et contemporain canadien et européen; et l'épanouissement de la galerie d'art W. Scott & Sons, la galerie commerciale la mieux connue et la plus influente du pays.

PORTE D'ÉCLUSE V.1900-1901



Homer Watson, *The Flood Gate (Porte d'écluse)*, v.1900-1901

Huile sur toile, monté sur contreplaqué, 86,9 x 121,8 cm

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Porte d'écluse est un tableau complètement harmonieux. Ses couleurs foncées omniprésentes, son riche travail au pinceau (beaucoup plus épais que *Les scieurs de bois*, 1894) et son sens aigu du mouvement interne unissent la figure humaine, les arbres, le ciel et l'eau agitée, soulignant le thème favori de Watson, à savoir la puissance et la majesté de la nature. Ce thème est accentué de façon touchante par la petite taille de l'homme et des vaches dans la tourmente du reste de l'image.

La scène – le dernier traitement important de Watson sur le thème du moulin – représente un homme qui relâche la pression sur un barrage en ouvrant la porte d'écluse pendant un orage. Cette action préserve à la fois le barrage et le réservoir. Une nièce de l'artiste affirme que les origines du tableau remontent à l'enfance de Watson, alors qu'il a été témoin des conséquences catastrophiques de la rupture d'un barrage¹.

Les critiques de l'époque et ultérieurement considèrent *Porte d'écluse* comme un point culminant dans l'évolution du style de Watson; l'artiste lui-même l'a décrite en 1908 comme son meilleur tableau jusqu'à présent². À cette date, il l'a exposée au Royal Glasgow Institute of the Fine Arts, à l'Exposition nationale canadienne à Toronto (1903), à la Louisiana Purchase Exhibition à Saint-Louis (1904) – où la peinture remporte une médaille de bronze – et à l'exposition annuelle de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) (1908). A. Y. Jackson (1882-1974) aurait dit à Watson que la toile avait sa place au Louvre³, et Arthur Lismer (1885-1969), membre du Groupe des Sept comme Jackson, aurait, dans les années 1930, qualifié l'œuvre de tableau de « grand maître » : la plus belle représentation d'un paysage rural au Canada⁴.

Watson conçoit *Porte d'écluse* en relation avec le tableau nettement différent *The Lock (L'écluse)* 1824, de John Constable (1776-1837), bien qu'il ait plus probablement vu la gravure en manière noire de cette œuvre par David Lucas en 1834 plutôt que la toile elle-même. Les différences entre *Porte d'écluse* et *L'écluse* sont intentionnelles, elles sont le reflet de la méfiance de Watson d'être considéré comme un simple disciple ou, pire, un imitateur de l'artiste mieux connu :

J'ai dit : "Zut, je vais peindre un sujet que Constable aurait été ravi de peindre", et c'est le réservoir de mon grand-père. Juste pour m'amuser un peu, d'une certaine manière, pour m'avoir étiqueté disciple de Constable. J'ai pensé, ça m'est égal, car je sentais, dans ma tête, que j'avais besoin de ne suivre aucun homme⁵.

Quoi qu'il en soit, un critique de l'exposition de 1908 de l'ARC a vu une ressemblance suffisante entre l'art de Constable et *Porte d'écluse* pour décrire le tableau de Watson comme étant « un imitateur de l'école de Constable⁶. »

Malgré sa solide réputation, *Porte d'écluse* a une histoire mouvementée. Eric Brown (1877-1939) de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada) à Ottawa rapporte que, lors d'une tournée américaine en 1919, le poids de la peinture épaisse a arraché la toile de son châssis, ce qui a entraîné d'importantes craquelures de la peinture⁷. Quelques années auparavant, l'œuvre que possédait encore Watson a été acquise par le collectionneur et banquier montréalais J. Reid Wilson, qui découvre alors que l'éclairage de sa maison n'est pas assez fort pour mettre en valeur la toile sombre. Wilson la prête au Club Mont-Royal de Montréal, mais l'éclairage n'étant guère mieux, il échange *Porte d'écluse* contre un autre tableau de Watson aux couleurs plus vives. L'œuvre est encore sur le marché en 1908 lorsque la Galerie nationale du Canada refuse de l'acheter, à la grande indignation du critique Newton MacTavish : « Je... n'arrive pas à imaginer ce qui s'est passé avec les commissaires pour qu'ils n'aient pas su l'apprécier à sa juste valeur⁸. » *Porte d'écluse* est finalement acquise par la Galerie nationale du Canada en 1925.



David Lucas (d'après John Constable), *The Lock and Dedham Vale (L'écluse et la vallée de Dedham)*, 1834, gravure en manière noire, 73,7 x 59,5 cm, collection privée.

LES DRAVEURS SUR LA RIVIÈRE 1914, 1925



Homer Watson, *The River Drivers (Les draveurs sur la rivière)*, 1914, 1925

Huile sur toile, 87 x 121,9 cm

Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton

Les draveurs sur la rivière est l'un des rares paysages marins de l'œuvre de Watson. Le tableau montre une équipe de draveurs conduisant des billots de bois fraîchement coupés entre des falaises abruptes et des collines, sous un ciel étrange et menaçant. Le tableau présente une forte similitude de composition avec une œuvre antérieure, *Smugglers' Cove, Cape Breton Island, Nova Scotia (Smugglers' Cove, Île du Cap Breton, Nouvelle-Écosse)*, 1909, inspirée d'un voyage en bateau autour de l'île du Cap-Breton que Watson a réalisé avec son protecteur montréalais James Ross¹. (Ross possédait une propriété et avait des intérêts financiers sur l'île.) En 1922, repensant à sa carrière, Watson évalue *Les draveurs sur la rivière* comme étant l'un de ses meilleurs tableaux²². Pourtant, en 1914, lorsqu'il en achève la première version, il confie « broyer du noir devant mon incapacité à maîtriser le thème tel qu'il est perçu dans la vision³ ».

Norman MacKenzie, un avocat venu de Saskatchewan et membre du conseil d'administration de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada), n'a pour sa part aucun doute. MacKenzie est un fervent admirateur du « style lourd » de Watson et de son « austérité naturelle », deux caractéristiques qui sont évidentes dans *Les draveurs sur la rivière*, et c'est avec bonheur qu'il paie les frais d'achat de 500 \$. Avant de livrer le tableau, Watson lui donne de la visibilité en le présentant à l'Exposition nationale canadienne, à l'Exposition de printemps de l'Art Association of Montreal et au Canadian Art Club (tous trois en 1914), ainsi qu'à la Panama-Pacific International Exposition de 1915 à San Francisco. Le succès que connaît *Les draveurs sur la rivière* dans ces expositions dissipe les doutes de Watson quant à sa qualité.



GAUCHE : Homer Watson, *Smugglers' Cove, Cape Breton Island, Nova Scotia* (*Smugglers' Cove, Île du Cap Breton, Nouvelle-Écosse*), 1909, huile sur masonite, 86,4 x 121,9 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton. DROITE : Homer Watson, étude pour *The River Drivers (Les draveurs sur la rivière)*, v.1913, huile sur carton, 25,4 x 35,6 cm, MacKenzie Art Gallery, Regina.

Je pensais que je n'y arrivais pas, écrit-il, mais comme il est ici [dans l'exposition du Canadian Art Club] et placé au centre du mur à la droite de la galerie – la place d'honneur – je vois que j'ai construit mieux que je ne l'aurais cru. Tous mes frères artistes disent que c'est l'une des meilleures choses que j'ai jamais faites... J'aurais aimé pouvoir en être satisfait plus tôt⁴.

En attendant l'arrivée du tableau, MacKenzie se contente d'un croquis à l'huile sur carton dessiné en préparation de la version plus grande. Cette étude est une rareté dans le travail de Watson et ajoute à l'intérêt de la peinture – peu d'autres esquisses à l'huile, à petite échelle pour des peintures plus grandes, ont été identifiées. Lorsque le tableau terminé parvient finalement à MacKenzie, il en est ravi. Onze ans plus tard, Watson retouche des parties de son œuvre *Les draveurs sur la rivière* avec des couleurs plus claires, conformément à sa palette changeante du début des années 1920, ce qui a pour effet de rendre plus visibles les détails. MacKenzie confirme avec enthousiasme qu'il pense que l'image révisée est encore plus efficace que l'image originale de 1914 : « Je suis d'accord avec vous qu'il s'agit là au moins de l'une des meilleures choses que vous ayez jamais faites⁵. »

LE CHAMP DE TIR [CAMP AU LEVER DU SOLEIL] 1915



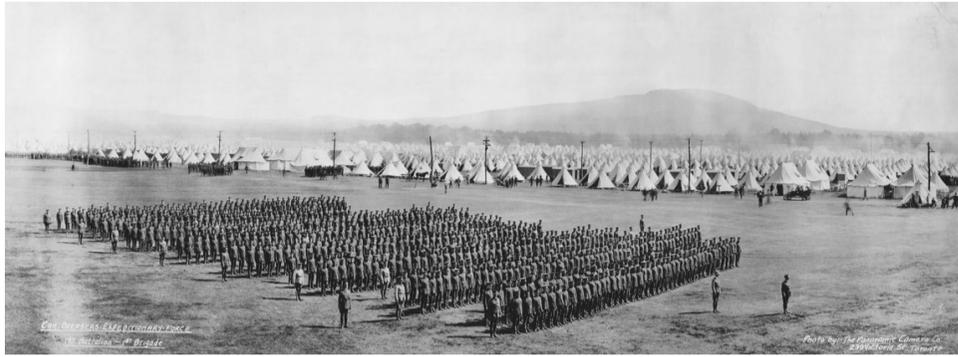
Homer Watson, *The Ranges [Camp at Sunrise]* (*Le champ de tir [Camp au lever du soleil]*), 1915

Huile sur toile, 152 x 181 cm

Musée canadien de la guerre, Ottawa

Le tableau connu aujourd'hui sous le nom de *Camp au lever du soleil* est à l'origine exposé sous le nom de *Le champ de tir*, l'une des rares toiles à thème militaire que Watson a peintes pendant et immédiatement après la Première Guerre mondiale. *Le champ de tir* montre un ciel couvert de nuages sur plus de la moitié de sa surface. En dessous, un autre quart de la hauteur de la toile est constitué des Laurentides peintes en couleurs. Les montagnes dominent une rangée de minuscules figures humaines couchées sur le sol, s'exerçant au tir à la carabine, sous la surveillance d'une douzaine d'officiers.

Contrairement à plusieurs autres artistes canadiens – A. Y. Jackson (1882-1974), Frederick Varley (1881-1969) et David Milne (1881-1953), par exemple – qui sont chargés de rendre compte des activités militaires en Europe, Watson (qui avait cinquante-neuf ans au début de la guerre) ne quitte pas le Canada. En 1914, le général Sam Hughes, ministre de la Milice du Canada, demande plutôt que Watson se charge de réaliser des peintures documentant le recrutement et l'entraînement du premier contingent du Corps expéditionnaire canadien au camp de Valcartier, à Québec¹. Watson a des doutes, mais il se laisse persuader que Valcartier offre un sujet de paysage fascinant. En septembre 1915, après presque un an de travail, il a réalisé trois toiles, dont les scènes se jouent toutes dans le camp, et qui sont toutes beaucoup plus grandes que tout ce qu'il a fait auparavant.



Le 1^{er} Bataillon d'infanterie canadienne s'entraînant à Valcartier, Québec, 1914, photographe inconnu, Collection d'archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Certains critiques ne tiennent tout simplement pas compte des trois tableaux lorsqu'ils sont exposés à l'Académie royale des arts du Canada (ARC) et au Canadian Art Club en 1915. D'autres sont ouvertement critiques. Samuel Morgan-Powell, par exemple, les rejette comme étant des sujets intrinsèquement dépourvus de valeurs artistiques, plus adaptés aux couloirs du bureau du général Hughes qu'à une galerie d'art². Le critique du *Montreal Herald* est plus positif, mais il reconnaît que Watson est un choix plutôt étrange pour la commande :

Pour un peintre paysagiste, la rectitude de la ligne et la précision mathématique dans tous les détails si chers au cœur du commandant militaire ne vont pas de soi... M. Watson a donc été obligé de faire des compromis. Il a peint le Valcartier de la nature d'abord, et le Valcartier de l'histoire ensuite³.



Homer Watson, *Passage to the Unknown (Passage vers l'inconnu)*, 1918-1920, huile sur toile, 140 x 204 cm, emplacement inconnu, reproduction d'une image en noir et blanc parue dans *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 14, no 2 (1987).

Le critique du *Herald* a raison. Le champ de tir est nettement l'œuvre de quelqu'un qui est à l'aise avec la peinture de paysage, mais qui n'a jamais auparavant inclus plus de six ou sept personnes dans une seule image et qui ne fait généralement pas de l'activité humaine l'élément dominant de son art. Comme le *Herald* l'exprime, Watson a dépeint « des événements temporaires dans un cadre permanent ». Ce n'est probablement pas

exactement ce que Hughes avait envisagé, lui dont la priorité était de mettre en évidence l'ampleur et l'intérêt des activités des troupes.

Vers la fin de la guerre, Watson accepte une autre commande sur le thème militaire, celle du commandant J. K. L. Ross, le fils de son protecteur le plus important, James Ross. À cette occasion, cependant, il s'aventure dans le symbolisme, reflétant peut-être son intérêt croissant pour le spiritisme après la mort de sa femme en 1918⁴. L'un des tableaux, *Passage to the Unknown* (*Passage vers l'inconnu*), 1918-1920, traite du début de la guerre : une route se transforme en une passerelle à piétons sur laquelle les soldats peuvent passer pour aller servir en Europe. Dans l'autre tableau, *Out of the Pit* (*Hors de la fosse*), 1919, Watson évoque l'espoir pour l'avenir à la fin de la guerre en juxtaposant un château en feu, un arc-en-ciel et un arrière-plan lumineux. Alors que *Le champ de tir* a ses défenseurs, *Passage vers l'inconnu* semble n'avoir plu à presque personne, et a été possiblement détruit par Ross lui-même.

CLAIR DE LUNE, DÉCLIN DE L'HIVER 1924



Homer Watson, *Moonlight, Waning Winter (Clair de lune, déclin de l'hiver)*, 1924

Huile sur panneau de fibres vissé au cadre, 86,6 x 121,9 cm

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Clair de lune, déclin de l'hiver montre un arbre proéminent et quelques maisons aux proportions bizarres dans un paysage d'hiver tardif, les sillons surélevés des champs partiellement recouverts de neige fondante. Le tableau illustre les changements techniques et stylistiques des toiles de Watson au cours des années 1920. Auparavant, ses huiles plus grandes sont conçues en studio, à l'aide de dessins sur place. Watson combine et modifie alors les dessins pour créer des compositions complexes dans lesquelles il tente de communiquer des vérités profondes sur le monde naturel et ses réactions à celui-ci.

En 1923, Watson fait l'acquisition d'une voiture, ce qui change ses techniques et son style. Il peut maintenant transporter de l'équipement encombrant, et pour la première fois, de solides cartons bois pour peindre à l'extérieur. *Clair de lune, déclin de l'hiver* n'a pas été par la suite travaillé à l'huile sur toile dans son atelier. Il semble cependant avoir continué à y travailler pendant les jours et les semaines qui ont suivi son premier voyage de peinture. D'autres œuvres à l'huile sur panneau datant du début des années 1920 semblent n'avoir reçu que peu ou pas de travail supplémentaire en atelier.

Le sujet de ce tableau indique un autre changement dans l'art de Watson au cours des années 1920 et 1930. Dans ses œuvres précédentes, Watson favorise les scènes de printemps, d'été et d'automne et évoque souvent des effets atmosphériques en peignant des paysages nuageux au crépuscule ou peu de temps avant ou après un orage. *Clair de lune, déclin de l'hiver* et d'autres tableaux des dernières années de sa carrière perpétuent sa curiosité pour les effets transitoires d'atmosphère et de lumière, mais ils se concentrent sur les temps de passage entre les saisons, en particulier entre l'automne et l'hiver (comme dans *Early Winter (Début de l'hiver)*, v.1930), et entre l'hiver et le printemps. « Le champ labouré qui émerge de la neige en mars est propre au Canada dans ses régions pastorales », écrit Watson, alors qu'il achève *Clair de lune, déclin de l'hiver*. « J'ai toujours ressenti la ligne et le rythme des formes de la terre ainsi révélées, et j'espère que les autres les verront, eux aussi¹. »

Comme beaucoup de peintures de Watson des années 1920 et 1930, l'œuvre révèle que l'artiste utilise une palette moins sombre que celle qu'il emploie au cours du quart de siècle précédent dans des toiles telles que *Country Road*, *Stormy Day (Route de campagne, jour d'orage)*, v.1895, et *The Flood Gate (Porte d'écluse)*, v.1900-1901. À plusieurs endroits, la peinture – en grande partie des nuances de blanc, rose et violet – est appliquée avec beaucoup de texture et en plusieurs couches. « Parfois, je me permets une petite folie », écrit Watson, avec apparemment en tête les innovations de *Clair de lune, déclin de l'hiver*,

bien que mes amis, mes protecteurs, je veux dire, pensent et disent que je suis sur le droit chemin de la perdition si je continue ce crime... Il y a des années, toute folie de ce genre, pour moi au moins, devait être reléguée dans les limbes des choses oubliées. Il y avait et il y a encore l'insistance idiote de garder un peintre à pincer la corde dont on aime la mélodie, mais je trouve la nature pleine de variété².



Homer Watson, *Early Winter (Début de l'hiver)*, v.1930, huile sur carton, 31,7 x 41,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

RUISSEAU AU CLAIR DE LUNE 1933



Homer Watson, *Moonlit Stream (Ruisseau au clair de lune)*, 1933
Huile sur panneau, 31,8 x 41,9 cm
Bibliothèque et Archives Canada, prêtée à la Maison-Laurier, Ottawa

En 1933, William Lyon Mackenzie King, trois fois premier ministre du Canada entre 1921 et 1948, acquiert deux tableaux de Watson : *Evening Moonrise (Lever de lune, le soir)* et *Moonlit Stream (Ruisseau au clair de lune)*, tous deux datant de 1933. Ce dernier, une vue nocturne sombre et lourdement peinte d'une rivière reflétant les couleurs inhabituelles des nuages dans un ciel éclairé par la lune, est un achat. Au même moment, Watson a offert à King *Lever de lune, le soir* en cadeau. Les deux toiles semblent être entièrement des projets d'atelier, plutôt que d'avoir d'abord pris vie lors de l'un des voyages du peintre qui ont conduit, par exemple, à *Clair de lune, déclin de l'hiver* en 1924.

King est né et a grandi près de Doon, à Berlin (aujourd'hui Kitchener), en Ontario, et à l'âge adulte, il devient ami avec Watson. Leur relation est renforcée par leur intérêt commun pour la région de Kitchener-Waterloo, ainsi que pour le spiritisme et l'occultisme. Watson est intrigué par le spiritisme tout au long de sa vie et, bien que ses écrits sur le sujet soient vagues, il semble avoir adhéré à une approche panthéiste qui cherche un sens transcendant dans les

phénomènes naturels. « Toute la nature, jusqu'à l'horizon, émettait l'accord sombre qui serait à l'unisson avec le refrain des perdus et les cavernes de la forêt vibraient dans leur profondeur mystique », se souvient-il dans une description non datée de l'expérience d'un paysage nocturne. « [Tout] semblait relié par des liens invisibles et les limites de la terre semblaient s'élever dans les airs, comme connectées aux esprits d'autres mondes¹. »

Ruisseau au clair de lune peut être interprété comme appuyant ces idées par son obscurité évocatrice, les couleurs inhabituelles du ciel et de l'eau, le flou des détails du monde, et l'inclusion proéminente d'une lune qui illumine l'obscurité environnante. La compréhension du tableau par King se rapproche davantage de la religion que de l'interprétation panthéiste préférée par Watson. Dans une lettre, King décrit *Ruisseau au clair de lune* comme étant « une sorte de présence, me rappelant toujours la vie dans l'au-delà, et l'art qui y trouve sa perfection² », tandis que dans une autre, il se fait poétique à propos de la lumière de la toile qui est « comme la réponse à la prière "Éclaire notre obscurité, nous t'en supplions, Seigneur". Elle a capturé la lumière divine³. » Cependant, King avoue aussi qu'il a de la difficulté à comprendre les couleurs inhabituelles dans le ciel de *Ruisseau au clair de lune* et de *Lever de lune, le soir*⁴. Certes, les tonalités du ciel de la première ont peu en commun avec celles utilisées par d'autres artistes canadiens, qu'ils soient traditionnels ou modernes.

La petite taille de l'œuvre est principalement due à plusieurs crises de santé qui entravent la capacité de Watson, âgé de 78 ans, à travailler à plus grande échelle. Et bien que les empâtements sur la toile, la perte correspondante de détails naturalistes, l'obscurité du paysage et les couleurs saisissantes du ciel et de la rivière ne sont pas des innovations à ce stade de la carrière de Watson, elles sont réunies ici avec une intensité nouvelle. *Ruisseau au clair de lune* existe donc en tant que déclaration de fin de carrière très personnelle d'un artiste déconnecté depuis une quinzaine d'années des développements de l'art canadien. En effet, 1933, l'année où Watson réalise *Ruisseau au clair de lune*, est aussi l'année de la naissance du Groupe des peintres canadiens : un groupe dont la plupart des vingt-huit membres fondateurs sont des représentants de divers courants de l'art moderniste canadien. *Ruisseau au clair de lune* ne comporte aucune parenté avec le travail d'aucun d'entre eux.



Homer Watson, *Evening Moonrise (Lever de lune, le soir)*, 1933, huile sur panneau, 31,8 x 41,9 cm, Bibliothèque et Archives Canada, prêtée à la Maison-Laurier, Ottawa

A painting of a dirt road in a rural landscape. The road is light-colored and leads towards the horizon. On the right side of the road, two cows are walking. In the background, there are green hills, a stone wall, and a few small houses. The sky is dark and overcast.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

Les lettres de Homer Watson, ses manuscrits inédits, ses peintures, ses dessins et ses gravures documentent les questions qui l'intéressent le plus en tant qu'artiste. Parmi ses préoccupations, la commémoration des pionniers et des premiers colons du sud de l'Ontario et l'expression visuelle des identités régionales et nationales canadiennes campent résolument Watson au cœur du milieu auquel appartient alors bon nombre de ses collègues artistes. En plus de ces priorités, son dévouement à la sauvegarde de l'environnement naturel est exceptionnel et visionnaire.

LE SOUVENIR DES PIONNIERS DE L'ONTARIO

Homer Watson est le petit-fils de colons allemands et britanniques du comté de Waterloo, en Ontario, ce dont il est très fier. Il aborde parfois explicitement le thème des pionniers, dans des toiles telles que *The Pioneer Mill* (*La vieille scierie*), 1880, et *Pioneers Crossing the river* (*Pionniers traversant la rivière*), 1896, et dans des dessins préparatoires dont une étude détaillée non datée pour une toile intitulée *A Land of Thrift* (*Le pays de la frugalité*), v.1883. Des images telles que *November among the Oaks* (*Novembre parmi les chênes*), v.1920, illustrent les résultats de la colonisation du début du dix-neuvième siècle en dépeignant la nature qui coexiste harmonieusement avec la présence humaine. Cette présence peut prendre plusieurs formes – personnages, animaux de ferme, clôtures, récoltes, moulins et autres bâtiments – mais elle est presque toujours là. L'œuvre de Watson est, à bien des égards, la documentation visuelle la plus cohérente et la plus tendre de l'art canadien consacrée à l'héritage des pionniers dans le sens historique de l'identité de l'Ontario. Pourtant, sous leurs surfaces rassurantes et souvent bucoliques, les paysages de Watson soulèvent des questions difficiles sur l'histoire de la colonisation européenne au Canada.



GAUCHE : Homer Watson, *Pioneers Crossing the River* (*Pionniers traversant la rivière*), 1896, huile sur toile, 86 x 122 cm, collection du York Club, Toronto. DROITE : Homer Watson, dessin préparatoire pour *A Land of Thrift* (*Le pays de la frugalité*), v.1883, encre et graphite sur papier, 56,5 x 71,8 cm (cadré), Kitchener-Waterloo Art Gallery.

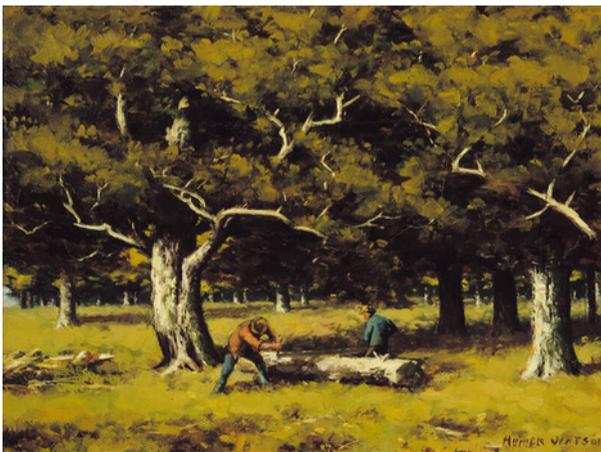
Au cours des dernières années, les pionniers et les colons sont devenus l'objet de débats. Les groupes autochtones du monde entier exigent que les descendants des pionniers reconnaissent leur statut de membres de communautés privilégiées. Les sociétés coloniales ont tendance à reproduire leur histoire et leurs croyances dans leurs nouvelles communautés, souvent aux dépens des populations autochtones qui ont précédé de façon notoire l'arrivée de pionniers non autochtones. Les Anishinaabe, les Haudenosaunee et les Neutres (Attawandaron) vivaient dans la région de la rivière Grand (incluant le territoire qui est plus tard devenu le comté de Waterloo) depuis des siècles. Avant l'arrivée des premiers pionniers au début du dix-neuvième siècle, le gouvernement britannique a officiellement accordé aux Haudenosaunee, dans la Proclamation de Haldimand de 1784, les terres s'étendant sur six milles de part et d'autre de la rivière, mais le titre de propriété des Premières nations sur ces terres continue d'être contesté encore aujourd'hui.

Du vivant de Watson, les Européens considéraient les pionniers et les colons comme des gens admirables qui exploitaient ce qui était considéré comme des régions sauvages désertes. Plutôt qu'être considérés sous un angle critique, les pionniers ont été dépeints presque exclusivement comme étant résilients, ingénieux, ayant une immense capacité de travail et une aversion à se plaindre des difficultés. Ils représentaient les idéaux de stabilité et de sang-froid. Ce fut particulièrement le cas au cours des décennies allant des années 1850 aux années 1880, alors que les réseaux de transport prenaient de l'expansion, que les villes se développaient et que les entreprises familiales traditionnelles cédaient la place à des opérations impersonnelles et à grande échelle. L'ampleur des changements dans le comté de Waterloo peut être mesurée par le fait qu'au cours des années 1890, la population de la circonscription électorale fédérale de Waterloo-Sud était à 47 % rurale et à 53 % urbaine, alors que très peu de temps auparavant, la population était en grande partie rurale¹.



GAUCHE : Homer Watson, *November among the Oaks (Novembre parmi les chênes)*, v.1920, huile sur toile, 57 x 78 cm, Vancouver Art Gallery. DROITE : Conseil autonome des Six Nations de la rivière Grand, photographe inconnu, v.1910, Conseil de la confédération des Six Nations, Bibliothèque publique des Six-Nations, Ohsweken.

C'est précisément parce que les pionniers représentent à l'époque la solidité et l'indépendance que la Toronto Industrial Exhibition présente chaque année une exposition sur les pionniers qui inclut notamment une cabane en bois rond construite sur place, en utilisant les méthodes des pionniers. De même, le grand tableau *Logging (Défrichage)*, 1888, de George Agnew Reid (1860-1947), bien que peint à Paris, représente l'époque des pionniers de l'Ontario. Reid a également planifié un cycle mural pour les bâtiments municipaux de Toronto: *Hail to the Pioneers (Hommage aux pionniers)*, *Their Names and Deeds Remembered and Forgotten (Leurs noms et leurs actes honorés et oubliés)*, *We Honour Here (Nous honorons ici)*. Seulement deux de ces peintures murales ont été réalisées : *The Arrival of the Pioneers* et *Staking a Pioneer Farm*, toutes deux de 1899².



GAUCHE : Homer Watson, *Log-cutting in the Woods (Les scieurs de bois)*, 1894, huile sur toile, 45,7 x 61 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : George Agnew Reid, *Logging (Défrichage)*, 1888, huile sur toile, 107,4 x 194 x 2,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

L'IMAGERIE RÉGIONALE ET L'ART CANADIEN

Dans son essai pour le catalogue de l'exposition rétrospective Watson de 1963 à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada) à Ottawa, J. Russell Harper prétend que le peintre est « en quelque sorte, l'homme qui a vu le Canada pour la première fois comme le Canada³ ». Le paysage est une préoccupation pour les artistes canadiens au cours de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, et les questions sur le caractère canadien de leur travail arrivent à point nommé. L'intérêt du public pour la géographie variée du pays est encouragé par la prolifération des clubs de dessin en plein air; par des illustrations dans des publications telles que *Picturesque Canada* (à partir de 1882), le *Canadian Illustrated News* (1869-1883) et *L'Opinion publique* (1870-1883); et par la construction rapide d'un chemin de fer d'un océan à l'autre. Les artistes visuels ont répondu à cette popularité et le paysage s'est rapidement imposé comme thème central des expositions d'art au cours des quatre dernières décennies du dix-neuvième siècle⁴.

Watson avait de nombreux pairs paysagistes – notamment Lucius O'Brien (1832-1899), Marmaduke Matthews (1837-1913), John Arthur Fraser (1838-1898), Allan Edson (1846-1888) et Otto Jacobi (1812-1901) – qui représentent des paysages canadiens avec des degrés divers de naturalisme, d'idéalisme et de romantisme. Les exemples de *Lake, North of Lake Superior* (*Lac, au nord du Lac Supérieur*), 1870, de Frederick Verner (1836-1928) et *Mount Rundle, Canadian National Park, Banff* (*Mont Rundle, Parc national du Canada, Banff*), 1892, une photographie à l'albumine des Rocheuses d'Alexander Henderson (1831-1913) en témoignent. Peu d'entre eux, cependant, peuvent égaler le profond engagement de Watson envers un endroit particulier – la région de Doon et ses environs, dans le comté de Waterloo – pour tenter de le comprendre aussi intimement que possible.



GAUCHE : Alexander Henderson, *Mount Rundle, Canadian National Park, Banff* (*Mont Rundle, Parc national du Canada, Banff*), 1892, épreuve à l'albumine, 20 x 25 cm, Musée McCord, Montréal. DROITE : Frederick Verner, *Lake, North of Lake Superior* (*Lac, au nord du Lac Supérieur*), 1870, huile sur toile, 50,5 x 127 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Bien qu'il pratique souvent son art dans des endroits autres que la vallée de la rivière Grand (*The River Drivers* (*Les draveurs sur la rivière*), 1914 et 1925, par exemple, ne se fonde pas sur la rivière Grand, mais sur la baie de Fundy en Nouvelle-Écosse), la grande majorité des peintures de Watson sont inspirées par des paysages qu'il connaît très bien. C'est le cas de ces œuvres, qu'il documente la réalité quotidienne du travail agricole (*Haymaking, Last Load* (*La fenaison, dernier chargement*), v.1880); qu'il commente l'évolution de la relation entre le paysage et l'industrie (*La vieille scierie*, 1880); qu'il évoque l'étendue du

paysage vallonné autour de Doon (*A Cornfield (Un champ de maïs)*, 1883); qu'il saisisse l'agréable échange entre les habitants du village et la terre où ils ont passé leur vie (*Log-cutting in the Woods (Les scieurs de bois)*, 1894; *Nut Gatherers in the Forest (Cueilleurs de noix dans la forêt)*, 1900); qu'il infuse le paysage local d'un mystère subjectif (*Moonlit Stream (Ruisseau au clair de lune)*, 1933); ou, dans ses dernières années, qu'il peigne en plein air (*Moonlight, Waning Winter (Clair de lune, déclin de l'hiver)*, 1924).



GAUCHE : Homer Watson, *Haymaking, Last Load (La fenaison, dernier chargement)*, v.1880, huile sur toile, 53,2 x 80,1 cm, Galerie d'art de Hamilton. DROITE : Homer Watson, *A Cornfield (Un champ de maïs)*, 1883, huile sur toile, 80,1 x 114,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Il n'est donc pas surprenant de lire les nombreuses analyses de Watson sur la relation entre les artistes d'un pays et ses paysages. Selon lui, l'art significatif se fonde sur le sentiment de son créateur « d'avoir des racines dans son pays natal et d'être un produit de son sol⁵ ». Lorsqu'il explique sa décision de revenir au Canada en 1890, après trois années passées en Europe, il remarque qu'en tant qu'artiste canadien en Angleterre, il risque constamment d'imiter involontairement les représentations d'artistes anglais d'un paysage qui leur est indigène, mais qui n'est pour lui qu'un simple paysage. L'artiste anglais « suit une route douce [alors que] ici [au Canada] nous construisons des routes, et c'est plus passionnant⁶ ». *Les scieurs de bois* et *Les draveurs sur la rivière*, par exemple, sont considérés comme des sujets typiquement canadiens. Bien que Watson n'écrive que rarement sur le travail d'autres paysagistes canadiens, il est probable, d'après ses commentaires sur son propre art, qu'il se soit attendu à ce qu'ils dépeignent leurs propres environnements avec la même connaissance et compréhension dont il imprègne lui-même ses images de la vallée de la rivière Grand, notamment *La vieille scierie*, ou *Near the Close of a Stormy Day (Vers la fin d'un jour d'orage)*, 1884.

LE PARADOXE DE LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE

L'ampleur des effets dans les peintures de Watson, et leur caractère, créent un paradoxe apparent avec sa méthode de travail. Bien qu'il connaisse bien et soit sincèrement dévoué aux paysages du long de la rivière Grand, ses peintures ne sont pas des représentations fidèles de la réalité topographique. « Je ne fais jamais une copie exacte de la nature », a-t-il répété aux intervieweurs tout au long de sa carrière.

Lorsque je veux peindre un tableau, j'esquisse un certain nombre d'études des éléments que je veux intégrer dans la composition, et ensuite, je m'installe dans mon atelier et je peins comme bon me semble, en utilisant les croquis là où je sens qu'ils conviennent. Une toile... devrait être la somme totale de l'expérience d'une personne⁷.



Homer Watson, *Grand River Landscape at Doon (Paysage de la rivière Grand, à Doon)*, v.1881, huile sur toile, 55,5 x 91,5 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax

Il fait la même remarque dans son essai inédit « The Idealist versus the Realist », dans lequel il préconise la nécessité de reconnaître et d'équilibrer deux phénomènes tout aussi importants l'un que l'autre : l'idéal sous-jacent du pouvoir omniprésent de la nature, et la fidélité à l'apparence physique de la nature⁸.

Cela est vrai même à la fin des années 1870 et au début des années 1880, au début de la carrière de Watson. Des toiles comme *A Coming Storm in the Adirondacks (L'approche de l'orage dans les Adirondacks)*, 1879, *Grand River Landscape at Doon (Paysage de la rivière Grand, à Doon)*, v.1881, et *La fenaison, dernier chargement*, v.1880, bien que tout en détails, sont des images composites plutôt que des documents géographiquement précis. C'est ce qu'explique James Mavor, professeur à l'Université de Toronto, dans un article sur Watson daté de 1899:

Quand quelqu'un qui connaît très bien un paysage se trouve en train de l'observer dans des conditions particulières, il aura à l'esprit non seulement ce que son œil voit à ce moment, mais aussi ce qu'il a vu auparavant, et donc une habitude d'observation attentive est nécessairement liée à l'habitude de généralisation.

Les résultats sont des paysages que Mavor décrit comme ayant « plus de vérité absolue sur la nature » qu'il n'est possible d'obtenir en travaillant uniquement en plein air, « lorsque les changements d'ambiance et de tons confondent le peintre⁹ ».

RÉPONSE AU GROUPE DES SEPT

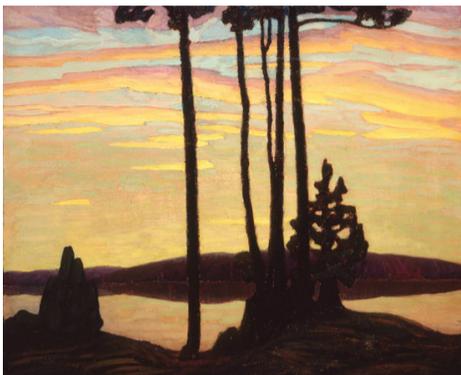
Watson a des réactions complexes face à Tom Thomson (1877-1917) et aux artistes qui, en 1920, forment le Groupe des Sept. Il admire le sérieux qu'ils apportent à la création artistique, mais il a deux préoccupations importantes. L'une d'elle est de nature stylistique.

Watson considère avec scepticisme les couleurs brillantes du Groupe des Sept et les compositions fortement axées sur le dessin : des caractéristiques très évidentes

dans, par exemple, *Sunset, Kempenfelt Bay (Coucher de soleil, Kempenfelt Bay)*, 1921, de Lawren Harris (1885-1970) et *Mist Fantasy, Northland (Fantaisie de brume, Northland)*, 1922, de J. E. H. MacDonald (1873-1932). Il interprète leur manière comme étant trop artificielle - davantage ancrée dans un tracé et un style empruntés plutôt que fondés sur des liens personnels entretenus avec leurs sujets - et donc trop détachée de la nature elle-même. « Les lignes, les motifs, les symboles sont tous très bien, explique-t-il en 1933. Ils sont nécessaires dans un grand dessin, mais d'eux-mêmes sont inutiles ou dénués de sens à moins d'être vêtus de l'autorité que seule l'étude et l'amour de la nature peuvent donner¹⁰ ».

Au-delà de ses préoccupations au sujet du modernisme stylistique, Watson n'apprécie pas qu'on laisse entendre que Thomson et le Groupe des Sept produisent des œuvres profondément canadiennes, mais que lui ne le fait pas. Au cours des années 1920, le Groupe réussit à promouvoir, auprès des collectionneurs institutionnels et privés, une forme de modernisme nationaliste qui idéalise un seul Canada, celui du bouclier précambrien sauvage et peu peuplé, plutôt que celui des paysages familiers et habités de Watson.

Watson estime qu'on ne porte pas attention à son imagerie rurale non seulement parce qu'elle n'a pas la même signature esthétique que les artistes du parc Algonquin et d'Algoma, mais aussi parce qu'elle a pour sujet des paysages qui montrent la relation productive entre un lieu et les gens qui y vivent. « On ne me fera pas croire que tout le Canada est un pays du Nord. Pour moi, le Canada est l'endroit où l'homme vit... et fait progresser son pays en affinant les influences¹¹ ». *The Jack Pine (Le pin)* de Thomson, 1916-1917, est peut-être emblématique, mais pour Watson, les pins « ne sont pas plus canadiens que nos ormes, chênes ou érables » – soit des arbres à feuilles caduques, comme dans *Grand River Valley (Vallée de la rivière Grand)*, v.1880 – qu'il a peints avec dévouement pendant toute sa carrière¹².



GAUCHE : Lawren Harris, *Sunset, Kempenfelt Bay (Coucher de soleil, Kempenfelt Bay)*, 1921, huile sur panneau, 81,3 x 101,6 cm, collection de la Power Corporation of Canada.
DROITE : J. E. H. MacDonald, *Mist Fantasy, Northland (Fantaisie de brume, Northland)*, 1922, huile sur toile, 53,7 x 66,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



GAUCHE : Tom Thomson, *The Jack Pine (Le pin)*, 1916-1917, huile sur toile, 127,9 x 139,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
DROITE : Homer Watson, *Grand River Valley (Vallée de la rivière Grand)*, v.1880, huile sur panneau, 30 x 45 cm, Maison-musée Homer Watson, Kitchener.

Le Groupe des Sept participe de l'évolution des attitudes au début du vingtième siècle. Les exploits du Canada pendant la Première Guerre mondiale et son avenir prometteur en tant que nation indépendante, dotée de vastes ressources naturelles et d'une population en expansion, renforcent la conviction qu'il a atteint la maturité sur la scène nationale et internationale. L'insistance du Groupe à faire valoir le caractère unique du paysage canadien nourrit un intérêt croissant pour l'articulation d'une identité spécifiquement canadienne : une identité qui pourrait s'exprimer visuellement à travers des paysages physiquement stimulants incarnés par un langage artistique moderniste dynamique¹³. À l'inverse, Watson s'accroche aux paysages locaux qu'il affectionne : un trait qui le fait apprécier par Hector Charlesworth (un critique conservateur hostile à l'audace du Groupe des Sept), mais qui l'étiquette comme étant déconnecté de tendances davantage tournées vers l'avenir¹⁴. Et alors que la palette lumineuse et les compositions décoratives du Groupe évoquent un théâtre visuel, les explorations de Watson, dans ses empâtements picturaux, aux tons inhabituels, souvent boueux, semblent plus excentriques et isolées que modernes.



Homer Watson, *The Old Mill (Le vieux moulin)*, 1886, huile sur toile, 96,5 x 147,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

De plus, Eric Brown (1877-1939) et Harry McCurry (1889-1964) de la Galerie nationale du Canada offrent un soutien important aux membres modernistes du Groupe des Sept et du Groupe de Beaver Hall, tout en affichant un intérêt décroissant pour l'œuvre du vingtième siècle de Watson et de l'Académie royale canadienne, de plus en plus conservatrice. Après la Première Guerre mondiale, Watson se fait supplanter par le Groupe, tant sur le plan thématique que visuel, quant à la représentation contemporaine du Canada au vingtième siècle. L'attrait suscité par Watson a ainsi diminué en conséquence.

ENVIRONNEMENTALISME

On ne peut pas prétendre que l'esthétique visuelle de Watson a eu un ascendant sur les autres artistes qui ont travaillé pendant la majeure partie du siècle dernier. Son œuvre du dix-neuvième siècle s'inscrit parfaitement dans les approches de la peinture de paysage du temps, mais celles-ci ont cessé d'avoir de l'influence bien avant sa mort en 1936. La production artistique de Watson après 1916 environ est idiosyncratique et déconnectée des paramètres du modernisme visuel, et n'a exercé qu'une influence minimale sur ses contemporains ou sur les artistes ultérieurs. Son engagement indéfectible envers l'environnement et le caractère sacré de la nature se reflète cependant fortement dans les attitudes culturelles du vingt-et-unième siècle.

Watson croit à l'importance de maintenir des relations durables avec la nature, une perspective qui doit beaucoup à son auto-identification en tant que petit-fils de pionniers. Mais il sait aussi que ces pionniers n'ont pas toujours respecté les ressources et les cycles naturels. Il semble être parvenu à ce constat essentiellement en observant l'évolution rapide des paysages du sud de l'Ontario, bien que ses observations découlent peut-être de ses lectures exhaustives mais mal documentées. Les nombreux dessins et peintures de Watson représentant des moulins délabrés (notamment, *The Old Mill and Stream* (*Le vieux moulin près du ruisseau*), 1879; *La vieille scierie*, 1880; et *The Old Mill* (*Le vieux moulin*), 1886), peuvent être lus en partie comme un hommage nostalgique à des technologies obsolètes. Mais on peut aussi les voir comme la représentation des conséquences engendrées par le bouleversement de l'équilibre entre les besoins humains et la capacité de la nature à se régénérer.



Homer Watson, *The Old Mill and Stream* (*Le vieux moulin près du ruisseau*), 1879, huile sur toile, 60 x 88 cm, Collection et musée du Castle Kilbride Collection and Museum, Baden, Ontario.

Le narrateur de l'un des manuscrits inédits de Watson raconte qu'il s'est abrité dans un moulin à bois abandonné qui, comme la structure de *La vieille scierie*, s'inspire de celui du grand-père de Watson à Doon. Le narrateur se rend compte qu'à la fin de ses beaux jours, le moulin a dévoré tous les arbres qui se trouvent à proximité. Privé de bois, le moulin est ensuite endommagé par des inondations qui, auparavant, auraient été absorbées par la forêt. Le moulin et la forêt qui l'entoure meurent de blessures infligées par l'homme¹⁵.

C'est son engagement pour la préservation de l'environnement qui amène Watson à jouer un rôle déterminant dans la création de Waterloo County Grand River Park Limited en 1913. Il est ensuite président de la compagnie, dont l'objectif est d'acheter et de sauver un boisé de quarante acres (Cressman's Woods) près de Doon. Cressman's Woods en tant que site d'activités récréatives et de détente est un sujet récurrent dans l'art de Watson, tel qu'on le voit, par exemple, dans *Woods in June* (*Les bois en juin*), v.1910. En 1920, le détenteur de l'hypothèque de la parcelle de terre exige le paiement intégral, et Watson se manifeste à nouveau, recueillant l'argent nécessaire pour sauver les arbres de l'exploitation forestière. Cressman's Woods existe toujours et, en 1944, il a été rebaptisé Homer Watson Park. Comme l'écrit Watson dans une lettre de 1934, « [les arbres] ont beaucoup de mal. Je dois en sauver quelques-uns pour montrer quelle brute l'homme peut être parfois¹⁶ ».



Homer Watson, *Woods in June (Les bois en juin)*, v.1910, huile sur toile, 70,1 x 98,1 cm, Kitchener-Waterloo Art Gallery.

Le désastre continue. Le commissaire à l'environnement de l'Ontario indique en 2010 qu'alors qu'un écosystème sain exige un couvert forestier d'au moins 30 % (d'autres experts préfèrent 40 à 50 %), le couvert forestier du sud de la province n'est en moyenne que de 22 % dans l'ensemble et de 5 % dans certaines régions. De plus, l'étalement urbain continue de dévorer les terres agricoles à un rythme alarmant. Environ 18 % des terres agricoles de catégorie I de l'Ontario (dont la plupart sont situées dans le sud de la province) ont été perdues entre 1976 et 1996. Les préoccupations environnementales de Homer Watson n'ont jamais été aussi pertinentes.



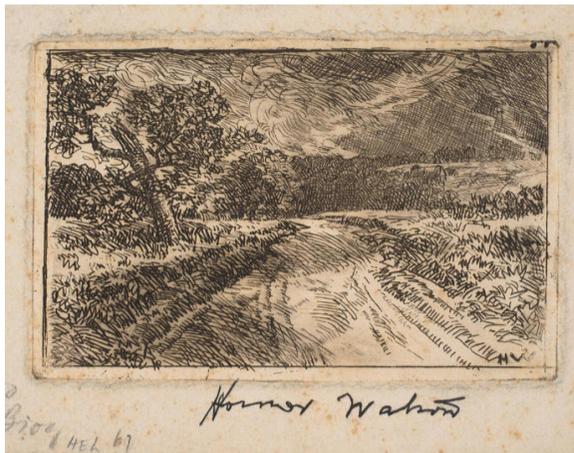
STYLE ET TECHNIQUE

Les premières toiles d'Homer Watson mettent en valeur la qualité du dessin et le détail. De là, Watson adopte rapidement une approche modifiée qui s'appuie sur un riche travail au pinceau et des tonalités de plus en plus restreintes. Pour séduire le public, et surtout pour transmettre sa réaction profondément personnelle vis-à-vis de son sujet, il tente de mettre à jour son style — notamment son utilisation de la couleur — mais avec des résultats mitigés. Ce qui ne change pas, c'est sa détermination à transmettre le pouvoir et l'intensité de la nature, une approche née d'un profond respect pour le monde naturel et d'un désir de se mesurer à lui en art et d'en assurer la préservation.

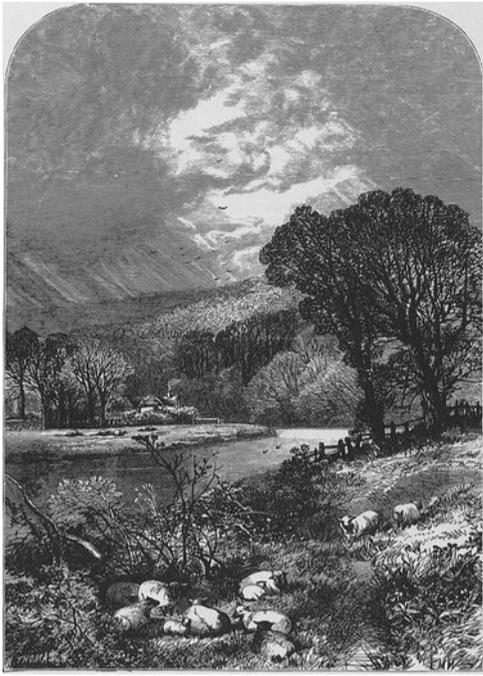
SUJETS ET MÉDIAS

Homer Watson était un artiste prolifique. La taille de ses centaines de peintures à l'huile varie de petite à très grande. *Moonlit Stream (Ruisseau au clair de lune)*, 1933, par exemple, mesure environ 32 x 42 centimètres, alors que *A Coming Storm in the Adirondacks (L'approche de l'orage dans les Adirondacks)*, 1879, mesure presque 86 x 119 centimètres, ce qui est comparable en taille aux autres grandes toiles des premières années de Watson en tant qu'artiste professionnel. Il a également rempli de multiples carnets de dessins et, en 1889-1890, il a réalisé des eaux-fortes de six sujets. Ses premières œuvres se composent en grande partie de dessins et de peintures narratifs romantiques, souvent sur des thèmes littéraires. Le plus connu et le plus accompli d'entre eux est *The death of Elaine (La mort d'Élaine)*, 1877, basé sur le cycle de poèmes *Idylls of the King* d'Alfred, Lord Tennyson (publié en 1859-1885). Dès la mi-vingtaine, il se consacre presque exclusivement aux paysages. La grande majorité de ses compositions représentent des scènes dans et autour de sa ville natale de Doon, en Ontario, où il a passé toute sa vie, à l'exception d'un séjour prolongé et de six séjours plus courts en Grande-Bretagne et de brefs voyages dans diverses autres régions du Canada ainsi qu'aux États-Unis et en France.

Watson s'intéresse beaucoup au pouvoir et au drame de la nature. Cette fascination dérive probablement, au moins en partie, des gravures sur bois et des gravures dans les livres et périodiques illustrés, comme le journal américain *The Aldine*, que sa famille possédait lorsqu'il était enfant. Ces médias exploitent souvent les contrastes nets entre les zones sombres et claires de l'image, contrastes qui semblent se refléter dans la prédilection de Watson pour les formations nuageuses dramatiques associées au temps orageux¹. Les ciels turbulents, avec leurs contrastes de lumière et d'obscurité, apparaissent fréquemment dans les premières années de la carrière de Watson, dans ses carnets de croquis et dans des toiles telles que *River Landscape (Paysage de rivière)*, 1882, *Near the Close of a Stormy Day (Vers la fin d'un jour d'orage)*, 1884, *The Flood Gate (Porte d'écluse)*, v.1900-1901, et *The River Drivers (Les draveurs sur la rivière)*, 1914 et 1925.



GAUCHE : Homer Watson, *Landscape with Road (Paysage avec chemin)*, v.1889, eau-forte sur papier vélin, 9,6 x 14 cm, plaque : 6,5 x 10,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Homer Watson, dessins de paysage et esquisse préliminaire d'un bâtiment, début des années 1880, plume et encre sur papier, 35,5 x 27,5 cm, carnet de croquis page 7875.92r, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



GAUCHE : Une page tirée de *The Aldine*, vol. 6, no 5 (mai 1873). DROITE : Homer Watson, *Morning at Lakeview, Ontario* (Le matin à Lakeview, Ontario), 1890, huile sur carton, 25,4 x 35,6 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Mais surtout, l'attachement psychologique et émotionnel de Watson à la nature repose sur la relation harmonieuse entre les paysages et l'humanité. *Morning at Lakeview, Ontario* (Le matin à Lakeview, Ontario), 1890, avec ses trois minuscules personnages disposés dans un paysage protecteur plutôt que menaçant, est typique chez Watson du rapprochement entre le monde humain et le monde naturel. Il en va de même du bucolique *Log-cutting in the Woods* (Les scieurs de bois), 1894. « Nous ne pouvons penser à aucune forme de nature qui sera complète sans l'homme, écrit Watson, et il n'est pas non plus agréable de penser à l'homme en dehors de sa relation au sol². »

JOHN CONSTABLE ET LA PEINTURE DE BARBIZON

Compte tenu de la préoccupation de Watson pour les paysages locaux et l'interaction homme-nature, il n'est pas surprenant que les artistes avec lesquels son travail est le plus souvent associé soient le peintre paysagiste anglais John Constable (1776-1837) et les paysagistes de Barbizon, en France, tels que Jean-François Millet (1814-1875), Charles-François Daubigny (1817-1878), Narcisse Díaz de la Peña (1807-1876), Théodore Rousseau (1812-1867), Constant Troyon (1810-1865) ou Jules Dupré (1811-1889). Dans la frise de 1893-1894 qu'il a peinte sur les murs de son atelier, Watson a inclus les noms et inventé des peintures de paysages de cinq de ces artistes : Constable, Millet, Daubigny, Díaz de la Peña et Rousseau.



GAUCHE : Homer Watson, *In Valley Flats near Doon* (Dans les plaines de la vallée près de Doon), v.1910, huile sur toile, 66 x 101,5 cm, Maison-musée Homer Watson, Kitchener.
DROITE : Homer Watson, *Two Cows in a Stream* (Deux vaches dans un ruisseau), v.1885, huile sur toile, 33,5 x 54 cm, Maison-musée Homer Watson, Kitchener.

Les affinités thématiques, formelles et psychologiques entre Watson, Constable et les artistes de Barbizon sont indéniables. Tous sont émotionnellement et psychologiquement dévoués aux paysages dont ils connaissent de près la

topographie et les habitants, tel que l'on peut le voir, dans le cas de Watson, dans des images telles que *Two Cows in a Stream* (*Deux vaches dans un ruisseau*), v.1885 ; *In Valley Flats near Doon* (*Dans les plaines de la vallée près de Doon*), v.1910 ; et *Porte d'écluse*, v.1900-1901, parmi tant d'autres. Watson a soutenu à maintes reprises que le travail le plus riche et le plus significatif de tout peintre paysagiste se fait là où « chaque scène familière est bénie d'un éclat qui séduit d'une façon que les charmes d'une terre étrangère ne peuvent jamais égaler, et il le peint avec une âme³. »

Cependant, lorsque les similitudes entre son art et celui de Constable et des artistes de Barbizon sont proposées pour la première fois (en 1882, notamment par Oscar Wilde), Watson n'a jamais vu d'œuvres originales de l'un ou l'autre de ces artistes. Tout en reconnaissant les points de comparaison, il s'efforce également de démontrer qu'il peint indépendamment des Européens, même si son œuvre semble suivre des lignes parallèles.



GAUCHE : Homer Watson, *The Stone Road* (*Le chemin de pierre*), 1881, huile sur toile, 91,5 x 129,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Homer Watson, *A Grey Day at the Ford* (*Un jour gris au gué*), 1885, huile sur toile, 60 x 90 cm, collection du Hamilton Club.

L'engagement de Watson et des artistes européens à l'égard des paysages ruraux, auxquels ils sont liés de manière personnelle, n'est qu'un de leurs points communs. Toute aussi importante est leur tentative mutuelle d'exprimer l'autorité de la nature non pas par des détails précis – comme Watson l'a fait dans ses premières peintures, influencé par la priorité accordée par la Hudson River School à la véracité optique (*The Pioneer Mill* (*La vieille scierie*), 1880, et *The Stone Road* (*Le chemin de pierre*), 1881, notamment) – mais par l'utilisation de larges effets picturaux dont le balayage et la puissance suggèrent des humeurs envahissantes qui transmettent la vitalité et le sens caché de la nature (comme dans *Near the Close of a Stormy Day* (*Vers la fin d'un jour d'orage*), 1884, et bien d'autres). Aux États-Unis, ce style atteint son apogée dans l'œuvre de George Inness (1825-1894), dont l'approche très personnelle et poétique de la peinture de paysage est sans aucun doute importante pour Watson. Bien que l'avant-plan d'une œuvre ancienne comme *A Coming Storm in the Adirondacks* (*L'approche de l'orage dans les Adirondacks*), 1879, s'appuie sur un dessin précis pour faire ressortir une multitude de détails dans les roches et les arbres, c'est le ciel – avec ses nuages largement brossés et sa tonalité généralement sombre – qui annonce les contours flous, les détails supprimés et l'atmosphère harmonieuse des toiles ultérieures comme *Country Road, Stormy Day* (*Route de campagne, jour d'orage*), v.1895, et le magistralement sombre *Porte d'écluse*,

v.1900-1901. D'où la préférence de Watson pour les jours « gris », comme dans *A Grey Day at the Ford (Un jour gris au gué)*, 1885, et pour les moments juste avant ou juste après un orage, quand (comme dans *Before the Storm (Avant l'orage)*, 1887, ou *After the Rain (Après la pluie)*, 1883), l'air a une présence physique qui unit divers détails en une harmonie chatoyante.



Homer Watson, *Before the Storm (Avant l'orage)*, 1887, huile sur toile, 61,4 x 91,5 cm, Art Gallery of Windsor.

Tous les grands artistes, déclare Watson, suivent une trajectoire similaire, commençant leur carrière en se concentrant sur l'analyse des détails mais progressant de là jusqu'à la dissipation des objets individuels par le rassemblement des formes et les effets de synthèse de la lumière, de la couleur et de l'atmosphère. Ainsi, selon l'évaluation de Watson, Constable atteint la maturité en adoptant (dans des tableaux comme *The Hay Wain (La charrette de foin)*, 1821), des schémas de couleurs harmonieux qui traitent « les humeurs de la nature... d'une... manière générale ». De même, Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), l'un des artistes de Barbizon les plus admirés par Watson, avec une œuvre comme *Le chêne dans la vallée*, 1871, « n'insulte pas l'intelligence » des spectateurs

en les étourdissants de détails anodins... Il sentait[,] comme il s'attendait sans doute à ce que vous vous sentiez lorsque vous êtes enveloppé d'un sentiment ou d'un amour de la beauté de la nature à la fin de la journée, que dans le mystère de la lumière de cette heure-là vous êtes rempli d'une belle pensée de l'esprit de la scène, que vous avez implanté en vous alors une idée de la loi de l'harmonie générale de la nature⁴.

Le critique britannique R. A. M. Stevenson est l'un des nombreux spectateurs qui identifient l'engagement envers des effets picturaux larges et évocateurs comme un point de contact crucial entre Watson et les artistes de Barbizon. En même temps, il

commente les approches parfois « rudimentaires » et « incultes » de l'artiste canadien en matière de création d'images. Ce n'est pas entièrement une critique. Stevenson attribue en partie le caractère « rudimentaire » de Watson à un manque d'expérience. Mais il suggère également que la force expressive parfois manquante de sophistication de Watson, en grande partie autodidacte, qui se traduit parfois par des anomalies occasionnelles dans la représentation d'objets individuels, ouvre la porte à la création d'effets harmonieux – quelque chose que Stevenson considère comme étant le point fort de Watson.

Ainsi, le travail au pinceau lâche et les formes largement délimitées dans des toiles telles que *Les scieurs de bois*, 1894, et surtout *Porte d'écluse*, v.1900-1901, permettent à Watson de transmettre un sens satisfaisant de la cohérence interne, de la poésie et de l'harmonie de la nature à la manière de Barbizon. Ce sont des qualités voulues par l'artiste et admirées par Stevenson, qui sont tous deux sceptiques à l'égard des peintures de paysages qui semblent bricolées à partir d'éléments disparates assemblés à l'improviste et alourdis de détails inutiles⁵. De même, en 1896, l'artiste et critique canadienne Harriet Ford (1859-1938) fait l'éloge du « désir de Watson d'exprimer avec ampleur les grandes choses de la nature, le mystère et le charme, la dignité des choses qui palpitent près de la vie⁶ ».



GAUCHE : John Constable, *The Hay Wain (La charrette de foin)*, 1821, huile sur toile, 130,2 x 185,4 cm, National Gallery, Londres. DROITE : Jean-Baptiste-Camille Corot, *Le chêne dans la vallée*, 1871, huile sur toile, 39,8 x 52,8 cm, National Gallery, Londres.



GAUCHE : Homer Watson, *Cattle Fording River in Moonlight (Troupeau traversant à gué la rivière au clair de lune)*, 1898, huile sur panneau, 86,4 x 122,4 cm, collection privée. DROITE : Homer Watson, *Sheep and Shepherd (Moutons et berger)*, v.1900, huile sur toile, 55,9 x 76,8 cm, collection privée.

APPLICATION DE LA PEINTURE ET TONALITÉ

Watson emploie deux moyens pour obtenir des effets amples : la lourdeur de l'application de la peinture et la sobriété des tonalités. Le premier, sa manière de peindre, commence à changer au début des années 1880. Auparavant, dans des toiles comme *The Castellated Cliff* (*La falaise crénelée*) et *A Coming Storm in the Adirondacks* (*L'approche de l'orage dans les Adirondacks*), toutes deux datant de 1879, il utilise le pinceau comme s'il s'agissait d'un crayon : un outil de dessin. Au début des années 1880, cependant, il produit des toiles comme *After the Rain* (*Après la pluie*), 1883, dont le dessin est beaucoup moins évident dans les formes et les détails. Cette tendance s'intensifie au moment de sa première visite en Europe, de 1887 à 1890. Elle s'accroît davantage pendant une bonne partie du demi-siècle qui lui reste à travailler, et elle atteint certains de ses énoncés les plus forts dans des toiles lourdes d'empâtements comme *Porte d'écluse*, v.1900-1901.



GAUCHE : Homer Watson, *The Castellated Cliff* (*La falaise crénelée*), 1879, huile sur toile, 87,6 x 126,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Homer Watson, *After the Rain* (*Après la pluie*), 1883, huile sur toile, 81,3 x 125,1 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton.

Sentant qu'il est mieux outillé par son tempérament et son histoire personnelle pour peindre des paysages canadiens plutôt que britanniques, Watson soutient que la nature au Canada se compose de « grandes forces » qui exigent une application de peinture solide afin de révéler leur « vérité fondamentale⁷ ». Par exemple, dans *The Hillside Gorge* (*Gorge sur le versant de la colline*), 1889, il travaille le pinceau pour une application de la matière en larges traits qui donnent l'impression d'un vent vivifiant. Plus tard, avec *The River Drivers* (*Les draveurs sur la rivière*), 1914 et 1925, il combine un paysage austère avec un ciel qui explose de lumière et de mouvement.

Conjointement avec son application de peinture de plus en plus riche, Watson limite sa palette à une tonalité généralement restreinte et froide avec quelques points saillants atténués, un développement qui a commencé lors de sa première visite en Grande-Bretagne et qui a conduit à des toiles telles que *Country Road, Stormy Day* (*Route de campagne, jour d'orage*), v.1895. Le marchand d'art torontois John Payne, par exemple, écrit en 1888 qu'il admire les toiles britanniques de Watson, qu'il surnomme « les browneys⁸ ». « Un des vices du coloris canadien, selon un observateur de 1887, c'est sa chaleur, pour ne pas dire son exubérance, et le travail de M. Watson est une protestation contre ce défaut⁹ ». Vingt-six ans plus tard, en 1913, un critique de journal décrit avec précision les couleurs préférées de Watson – qu'on peut observer,

notamment, dans *Below the Mill (En bas du moulin)*, 1901 – comme « des bruns et des ocres riches et profonds équilibrés avec des touches de verts vifs et de rouges ternes¹⁰ ».

À son meilleur, comme dans *Summer Storm (Orage d'été)*, v.1890, Watson utilise la tonalité comme un outil pour la création d'un sens puissant du lieu, de l'atmosphère et du tempérament. Comme ses choix de couleurs deviennent plus restreints

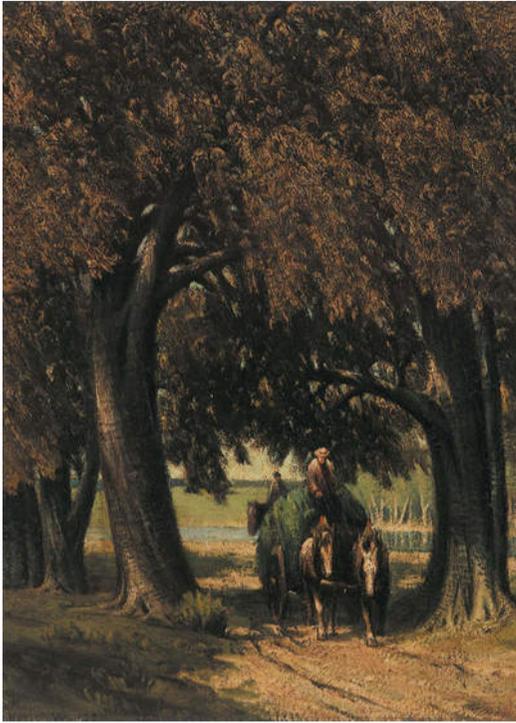
cependant, certains commentateurs se plaignent qu'il devient monochromatique mais sans soulever une énergie aussi

puissante que dans *River Landscape (Paysage de rivière)*, 1882, par exemple, ou *Near the Close of a Stormy Day (Vers la fin d'un jour d'orage)*, 1884, ou encore *Country Road, Stormy Day (Route de campagne, jour d'orage)*, v.1895. Dès le milieu des années 1890, on lui reproche à l'occasion ce que l'artiste académique traditionnel Wyly Grier (1862-1957) décrit comme une préoccupation pour le style et la technique comme une fin en soi¹¹. En 1904, un critique montréalais proteste contre le fait que « le ton de certains des tableaux de Watson rappelle étrangement certaines vieilles gravures en manière noire », et que cela, combiné avec « l'abondance de pigment et de vernis », donne lieu à un « style désespérément artificiel¹² ». Quatre ans plus tôt, un autre critique a loué la « force et l'individualité » qui font de Watson « sans aucun doute l'un des meilleurs paysagistes que nous ayons ». Cet écrivain craint néanmoins que l'œuvre ne devienne « trop lourde, lugubre et pigmentaire, et que le fait de voir trop de ses toiles à la fois donne l'impression d'être déprimé¹³ ».



GAUCHE: Homer Watson, *Country Road, Stormy Day (Route de campagne, jour d'orage)*, 1895 ou 1900, huile sur panneau, 60 x 75 cm, collection de Beverly et Fred Schaeffer.

DROITE: Homer Watson, *Below the Mill (En bas du moulin)*, 1901, huile sur toile, 79,4 x 129,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.



GAUCHE: Homer Watson, *The Load of Grass (Le chargement d'herbe)*, 1898, huile sur panneau, 76,2 x 56 cm, Vancouver Art Gallery.
 DROITE: Homer Watson, *Summer Storm (Orage d'été)*, v.1890, huile sur panneau, 33 x 45 cm, Maison-musée Homer Watson.

L'artiste, cependant, est aussi impénitent au sujet de sa palette de couleurs sombres et restreintes qu'il ne l'est au sujet de son application d'une peinture généreuse et lourde. Pour Watson, des toiles comme *The Load of Grass (Le chargement d'herbe)*, 1898, entre autres, n'ont rien à voir avec le sentiment d'oppression qu'un nombre croissant de critiques relèvent. Au lieu de cela, il se dit préoccupé par le fait que les impressionnistes se soient entichés de couleurs pures et hautement saturées, et il soutient que leurs peintures sont des exercices pour résoudre des problèmes techniques plutôt que des véhicules pour transmettre la magnificence de la nature elle-même¹⁴. Au fur et à mesure que les tonalités de Watson deviennent plus sombres, la force de l'éclairage devient une modalité importante lorsque vient le moment d'exposer ses toiles. L'exemple le plus frustrant illustrant cette situation a eu lieu au début du vingtième siècle, lorsque *Porte d'écluse*, v.1900-1901, lui est rendue parce que l'éclairage dans la maison du premier acheteur, ainsi que dans un autre endroit où le tableau a été prêté, était trop faible pour apprécier une toile aussi sombre.

PEINTURES D'APRÈS 1920

Peu après la fin de la Première Guerre mondiale, Watson commence à expérimenter avec des couleurs souvent plus vives et plus diversifiées que celles qu'il a généralement favorisées au cours des deux décennies précédentes. Par exemple, *Emerald Lake, Banff (Lac Emerald, Banff)*, peinte après 1920, établit un contraste saisissant entre la lumière et l'obscurité. Dans des œuvres comme celle-ci, Watson accorde peut-être plus d'attention aux palettes chromatiques de l'impressionnisme, bien qu'il y ait peu de choses dans ses écrits pour confirmer qu'il comprenne la démarche ou s'engage de manière significative envers les impressionnistes ou, en fait, envers d'autres modernistes, dont presque tous préfèrent des couleurs plus vives et plus pures que celles qu'il utilise. La palette de *Moonlight, Waning Winter (Clair de lune, déclin de l'hiver)*, 1924, se compose en grande partie de variations de blanc, ainsi que de rose clair et de pourpre. Le violet devient également plus envahissant dans les représentations des nuages et du ciel de Watson au cours de ces années.

D'autres peintures mettent en vedette un riche feuillage présenté dans des tons relativement boueux d'orange ou de rouge rouille – par exemple, dans *The Valley of the Ridge* (*La vallée de la crête*), 1922.



GAUCHE: Homer Watson, *Emerald Lake, Banff* (*Lac Emerald, Banff*), v.1925, huile sur panneau, 73,5 x 85 cm, Maison-musée Homer Watson, Kitchener. DROITE: Homer Watson, *The Valley of the Ridge* (*La vallée de la crête*), 1922, huile sur masonite, 135,9 x 201,8 cm, Kitchener-Waterloo Art Gallery.

En plus de l'utilisation de couleurs nouvelles et souvent non naturelles, les peintures tardives de Watson lui ouvrent de nouvelles possibilités formelles grâce à leur objectif relativement précis. Au cours des années 1880 et 1890 notamment, mais aussi au cours des deux premières décennies du vingtième siècle, les peintures les plus ambitieuses de Watson sont des constructions en atelier : des panoramas étendus qu'il construit en modifiant et en combinant des dessins en plein air de motifs individuels. Après le début des années 1920, cependant, ce sont les panoramas rapprochés du paysage, plutôt que les scènes composites plus larges de ses premières années, qui dominent son œuvre.

C'est en partie la santé déclinante de l'artiste qui le décourage d'entreprendre de grandes toiles complexes. Un deuxième facteur, cependant est son acquisition d'une automobile en 1923. Cet achat permet à Watson de faire des voyages de peinture qui, autrement, auraient été trop exigeants physiquement. Libéré de la nécessité de minimiser la quantité et le poids de son équipement, Watson peut désormais peindre directement sur des supports de panneaux robustes en présence immédiate de ses sujets en plein air. Souvent il ne repeint pas les panoramas qui



Homer Watson, *Storm Drift* (*Orage à la dérive*), 1934, huile sur carton, 86,5 x 121,8 cm, Kitchener-Waterloo Art Gallery.

est résultent sur une toile, ni ne les retravaille une fois de retour en atelier. Cela semble être le cas, notamment, de *Storm Drift* (*Orage à la dérive*), 1934, qu'il

peint directement sur le panneau sans le transférer plus tard sur une toile. Les tableaux de Watson de ces années sont donc en général réalisés plus rapidement que par le passé, et la relation entre les images finies et les scènes naturelles qui les ont inspirées est devenue plus simple et directe. Dans de nombreux cas également, la peinture est appliquée avec un regain de vivacité, de texture et d'énergie.

La volonté de Watson, tout au long de sa carrière, de transmettre l'immédiateté et la puissance de la nature demeure ainsi inchangée durant ses dernières années. L'empâtement épais et le coup de pinceau dynamique de ses tableaux tardifs – *Ruisseau au clair de lune*, 1933, et *High Water, Pine Bend (Pin au coude de la rivière)*, v.1935, par exemple – perpétuent son désir de toujours rechercher les forces motrices du monde naturel. Ce qui est primordial, au cours des années 1920 et 1930, c'est la mesure dans laquelle ces forces sont impliquées dans l'immédiateté et la violence gestuelle des huiles telles que *Speed River Flats Near Preston (Plaines près de la rivière Speed dans les environs de Preston)*, v.1930. Ces œuvres tardives imitent en effet, dans leur aspect physique brut, les forces et la grandeur de la nature en lesquelles Watson a toujours cru.



GAUCHE: Homer Watson, *High Water, Pine Bend (Pin au coude de la rivière)*, v.1935, huile sur panneau, 86 x 121 cm, Kitchener-Waterloo Art Gallery. DROITE: Homer Watson, *Speed River Flats Near Preston (Plaines près de la rivière Speed dans les environs de Preston)*, v.1930, huile sur panneau, 30 x 40 cm, Maison-musée Homer Watson, Kitchener.



Les œuvres de Homer Watson se retrouvent dans de nombreuses collections publiques et privées à travers le Canada, ainsi que dans le Royal Collection Trust au Royaume-Uni. Les collections publiques les plus importantes de ses œuvres se trouvent au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa; à la Maison-musée Homer Watson, à Kitchener; au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto; et à la Kitchener-Waterloo Art Gallery. Bien que les institutions suivantes détiennent les œuvres énumérées ci-dessous, celles-ci ne sont pas toujours exposées.

ART GALLERY OF WINDSOR

401, promenade Riverside Ouest
Windsor (Ontario) Canada
519-977-0013
agw.ca



**Homer Watson, *Before the Storm*
(*Avant l'orage*), 1887**
Huile sur toile
61,4 x 91,5 cm



**Homer Watson, *Near Twilight, B.C.*
(*À l'approche du crépuscule, C.-B.*), v.1934**
Huile sur masonite
86 x 112 cm

CASTLE KILBRIDE COLLETION AND MUSEUM

60, chemin Snyder's Ouest
Baden (Ontario) Canada
519-634-8444
wilmot.ca/en/Castle-Kilbride-Museum.aspx



**Homer Watson, *The Old Mill and Stream*
(*Le vieux moulin près du ruisseau*), 1879**
Huile sur toile
60 x 88 cm

GALERIE D'ART BEAVERBROOK

703, rue Queen
Fredericton (Nouveau-Brunswick) Canada
506-458-2028
beaverbrookartgallery.org/fr



Homer Watson, *Smuggler's Cove, Cape Breton Island, Nova Scotia (Smugglers' Cove, Île du Cap Breton, Nouvelle-Écosse)*, 1909
Huile sur masonite
86,4 x 121,9 cm



Homer Watson, *After the Rain (Après la pluie)*, 1883
Huile sur toile
81,3 x 125,1 cm

GALERIE D'ART DE HAMILTON

123, rue King Ouest
Hamilton (Ontario) Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com



Homer Watson, *Haymaking, Last Load (La fenaison, dernier chargement)*, v.1880
Huile sur toile
53,2 x 80,1 cm

KITCHENER-WATERLOO ART GALLERY

101, rue Queen Nord
Kitchener (Ontario) Canada
519-579-5860
kwag.ca



Homer Watson, dessin pour *A Land of Thrift (Le pays de la frugalité)*, v.1883
Encre et graphite sur papier
56,5 x 71,8 cm (cadré)



Homer Watson, *Woods in June (Les bois en juin)*, 1910
Huile sur toile
70,1 x 98,1 cm



Homer Watson, *The Valley of the Ridge (La vallée de la crête)*, 1922
Huile sur masonite
135,9 x 201,8 cm



Homer Watson, *Storm Drift (Orage à la dérive)*, 1934
Huile sur carton
86,5 x 121,8 cm



Homer Watson, *High Water, Pine Bend (Pin au coude de la rivière)*, v.1935
Huile sur panneau
86 x 121 cm

MACKENZIE ART GALLERY

University of Regina
3475, rue Albert
Regina (Saskatchewan) Canada
306-584-4250
mackenzieartgallery.ca



Homer Watson, étude pour *The River Drivers* (*Les draveurs sur la rivière*), v.1913

Huile sur carton
25,4 x 35,6 cm



Homer Watson, *The River Drivers* (*Les draveurs sur la rivière*), 1914, 1925

Huile sur toile
87 x 121,9 cm

MAISON-LAURIER

335, avenue Laurier Est
Ottawa (Ontario) Canada
613-992-8142
pc.gc.ca/fr/lhn-nhs/on/laurier



Homer Watson, *Evening Moonrise* (*Lever de lune, le soir*), 1933

Huile sur panneau
31,8 x 41,9 cm



Homer Watson, *Moonlit Stream* (*Ruisseau au clair de lune*), 1933

Huile sur panneau
31,8 x 41,9 cm

MAISON-MUSÉE HOMER WATSON

1754, chemin Old Mill
 Kitchener (Ontario) Canada
 519-748-4377
 homerwatson.on.ca



Homer Watson, *The Swollen Creek (Le ruisseau en crue)*, v.1870

Huile sur toile
 82,5 x 70 cm



Homer Watson, *Grand River Valley (Vallée de la rivière Grand)*, v.1880

Huile sur panneau
 30 x 45 cm



Homer Watson, *Two Cows in a Stream (Deux vaches dans un ruisseau)*, v.1885

Huile sur toile
 33,5 x 54 cm



Homer Watson, *Summer Storm (Orage d'été)*, v.1890

Huile sur panneau
 33 x 45 cm



Homer Watson, frise de l'atelier, 1893-1894

Huile sur mur de plâtre
 48 x 5 000 cm (atelier original) et 40 x 6 814 cm (ajout)



Homer Watson, *In Valley Flats Near Doon (Dans les plaines de la vallée près de Doon)*, v.1910

Huile sur toile
 66 x 101,5 cm



Homer Watson, *Emerald Lake, Banff (Lac Emerald, Banff)*, v.1925

Huile sur panneau
 73,5 x 85 cm



Homer Watson, *Speed River Flats Near Preston (Plaines près de la rivière Speed dans les environs de Preston)*, v.1930

Huile sur panneau
 30 x 40 cm

MUSÉE CANADIEN DE LA GUERRE

1, Place Vimy
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-555-5621
museedelaguerre.ca



**Homer Watson, *The Ranges*
[*Camp at Sunrise*] (*Le champ de tir*
[*Camp au lever du soleil*]),
1915**

Huile sur toile
152 x 181 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA NOUVELLE-ÉCOSSE

1723, rue Hollis
Halifax (Nouvelle-Écosse) Canada
902-424-5280
artgalleryofnovascotia.ca



**Homer Watson, *Grand River*
Landscape at Doon (*Paysage de*
la rivière Grand, à Doon), v.1881**

Huile sur toile
55,5 x 91,5 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
1-877-225-4246 ou 416-979-6648
ago.ca



Homer Watson,
Susquehanna Valley
(*Vallée de*
la Susquehanna),
v.1877

Huile sur toile
22,4 x 32,5 cm



Homer Watson, *The*
Death of Elaine (*La mort*
d'Élaine), 1877

Huile sur toile
78,1 x 106,7 cm



Homer Watson, *On the*
Mohawk River (*Sur la*
rivière Mohawk), 1878

Huile sur toile
66 x 86,4 cm



Homer Watson, *The Old*
Mill (*Le vieux moulin*),
1886

Huile sur toile
96,5 x 147,3 cm



Homer Watson,
Morning at Lakeview,
Ontario (*Le matin à*
Lakeview, Ontario),
1890

Huile sur carton
25,4 x 35,6 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

1380, rue Sherbrooke Ouest
Pavillon Jean-Noël Desmarais
Montréal (Québec) Canada
514-285-2000
mbam.qc.ca



Homer Watson, *A Coming Storm in the Adirondacks* (*L'approche de l'orage dans les Adirondacks*), 1879

Huile sur toile
85,7 x 118,3 cm



Homer Watson, *Log-cutting in the Woods* (*Les scieurs de bois*), 1894

Huile sur toile
45,7 x 61 cm



Homer Watson, *Below the Mill* (*En bas du moulin*), 1901

Huile sur toile
79,4 x 129,5 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
beaux-arts.ca



Homer Watson, *Quilp and Sampson Brass in the Old Curiosity Shop* (*Quilp et Sampson Brass dans le magasin d'antiquités*), fin des années 1860, début des années 1870

Plume et encre noire,
pinceau sec et graphite
sur papier vélin
27,3 x 20,3 cm



Homer Watson, *Life and Thought Hath Fled Away* (*La vie et la pensée se sont enfuies*), v.1865-1869

Graphite, encre noire et
lavis sur papier vélin
17,8 x 23,4 cm (carnet
de croquis page
7875.96)



Homer Watson, *The Castellated Cliff* (*La falaise crénelée*), 1879

Huile sur toile
87,6 x 126,2 cm



Homer Watson, *Roxanna Bechtel Watson*, probablement dans les années 1880

Graphite et aquarelle
sur papier vélin
20 x 17,1 cm (carnet de
croquis page 7875.90)



Homer Watson, *The Stone Road (Le chemin de pierre)*, 1881

Huile sur toile
91,5 x 129,8 cm



Homer Watson, *Down in the Laurentides (Dans les Laurentides)*, 1882

Huile sur toile
65,8 x 107 cm



Homer Watson, *A Cornfield (Un champ de maïs)*, 1883

Huile sur toile
80,1 x 114,4 cm



Homer Watson, *On the River at Doon (Sur la rivière à Doon)*, 1885

Huile sur toile
61 x 91,6 cm



Homer Watson, *Landscape, Scotland (Paysage, Écosse)*, 1888

Huile sur toile
86,5 x 122,3 cm



Homer Watson, *Landscape with Road (Paysage avec chemin)*, v.1889

Eau-forte sur papier
vélin
9,6 x 14 cm; plaque :
6,5 x 10,1 cm



Homer Watson, *A Hillside Gorge (Gorge sur le versant de la colline)*, 1889

Huile sur toile
45,5 x 61 cm



Homer Watson, *Landscape (Paysage)*, 1889

Eau-forte à l'encre
brune sur papier vélin
chamois épais
17,7 x 19 cm



Homer Watson, *dessins de paysage et esquisse préliminaire d'un bâtiment*, v.1895-1896

Plume et encre sur
papier
35,5 x 27,5 cm (carnet
de croquis page
7875.92r)



Homer Watson, *Nut Gatherers in the Forest (Cueilleurs de noix dans la forêt)*, 1900

Huile sur toile
121,9 x 86,5 cm



Homer Watson, *The Flood Gate (Porte d'écluse)*, v.1900-1901

Huile sur toile
86,9 x 121,8 cm



Homer Watson, *Moonlight, Waning Winter (Clair de lune, déclin de l'hiver)*, 1924

Huile sur panneau de fibres vissé
au cadre

86,6 x 121,9 cm



Homer Watson, *Early Winter (Début de l'hiver)*, v.1930

Huile sur carton

31,7 x 41,6 cm

ROYAL COLLECTION TRUST, CHÂTEAU DE WINDSOR

Château de Windsor

Windsor, Berkshire, Royaume-Uni

303-123-7324

royalcollection.org.uk/visit/windsorcastle



Homer Watson, *The Pioneer Mill (La vieille scierie)*, 1880

Huile sur toile

86 x 127,8 cm



Homer Watson, *The Last of the Drouth [The Last Day of the Drought] (La fin de la sécheresse [Le dernier jour de sécheresse])*, 1881

Huile sur toile

92,1 x 138,5 cm

VANCOUVER ART GALLERY

750, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-662-4719
vanartgallery.bc.ca



Homer Watson, *River Landscape (Paysage de rivière)*, 1882

Huile sur toile
66,5 x 107,5 cm



Homer Watson, *The Load of Grass (Le chargement d'herbe)*, 1898

Huile sur panneau
76,2 x 56 cm



Homer Watson, *November among the Oaks (Novembre parmi les chênes)*, v.1920

Huile sur toile
57 x 78 cm

WINNIPEG ART GALLERY

300, boulevard Memorial
Winnipeg (Manitoba) Canada
204-786-6641
wag.ca



Homer Watson, *Near the Close of a Stormy Day (Vers la fin d'un jour d'orage)*, 1884

Huile sur toile
96,5 x 142,6 cm

NOTES**BIOGRAPHIE**

1. Elizabeth Bloomfield, *Waterloo Township through Two Centuries*, Kitchener, Waterloo Historical Society, 1995, p. 201.
2. Voir, par exemple : Lettre de Watson à Mme F. J. Martin, 28 février 1922, Fonds Homer Watson, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada. À moins d'indication contraire, toute la correspondance archivée citée dans les notes provient de ce fonds.
3. Jennifer C. Watson, « Homer Watson in the Kitchener-Waterloo Art Gallery », *RACAR (Revue d'art canadienne / Canadian Art Review)*, vol. 14, no 2 (1987), p. 144 n. 5.
4. Muriel Miller, *Homer Watson: The Man of Doon*, Toronto, The Ryerson Press, 1938, p. 11.
5. Muriel Miller, « Homer Watson », p. 17. Miller a très probablement reçu cette information de Watson ou de sa sœur, Phoebe. Pour des sources selon lesquelles Watson a rencontré Inness, même brièvement, voir : « G. Horne Russell, President of RCA », *Montreal Gazette*, 18 novembre 1922, et J. Russell Harper, *Homer Watson, R.C.A., 1855-1936: Paintings and Drawings / Peintures et dessins*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1963, p. 8.
6. Lettre de Watson à John M. Lyle, 15 février 1933.
7. « Art in Toronto », *Toronto Evening Telegram*, 20 mai 1878, p. 7.
8. « Ontario Society of Artists: Seventh Annual Exhibition—Second Day », *The Globe*, Toronto, 17 mai 1879, p. 8.
9. Kevin O'Brien, « Oscar Wilde and Canadian Artists », *Antigonish Review*, vol. 1, no 4 (Hiver 1971), p. 11-28.
10. Watson, dans un texte dicté à Myrtle Bean et réimprimé dans Jane VanEvery, *With Faith, Ignorance and Delight: Homer Watson, Doon, Ontario*, Fiducie Homer Watson, 1967, p. 48.
11. « Canadian Art », *Toronto Mail*, 19 mai 1882, p. 8.
12. Lettre de John Payne à Watson, 28 février 1889.
13. Lettre de Watson à Mme F. J. Martin, 28 février 1922.
14. Lettre de Roxa Watson à Phoebe et Susan Mohr Watson, automne 1888.
15. « Information Form for the Purpose of Making a Record of Canadian Artists and Their Work », Doc C/A—Homer Watson, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada.

16. Voir Rosemarie Tovell, « Homer Watson's The Pioneer Mill: The Making and Marketing of a Print in the Canadian Etching Revival », *Journal of Canadian Art History* 31, n° 2 (2010), p. 28-31.
17. Reproduit dans « The Pictures at the New Gallery », *Pall Mall Gazette* « Extra », 6 mai 1889, p. 76.
18. Lettre de Roxa Watson à Phoebe Watson, 2 mai 1897, Fonds Homer Watson, Archives de Queen's University.
19. Charles Dumas, « Art Dealers and Collectors », dans Ronald de Leeux, John Sillevs et Charles Dumas, *The Hague School: Dutch Masters of the 19th Century*, Paris, Grand Palais, avec Weidenfeld et Nicolson, Londres, 1983, p. 126.
20. Lettre de Roxa Watson à Phoebe et Susan Mohr Watson, 8 avril 1889.
21. Lettre de Roxa Watson à Phoebe et Susan Mohr Watson, 5 mai 1889.
22. Lettre de Watson à Phoebe et Susan Mohr Watson, 1890.
23. O'Brien, « Oscar Wilde and Canadian Artists », p. 23.
24. Lettre de Roxa Watson à Phoebe et Susan Mohr Watson, 12 juillet 1888.
25. Lettre de Watson à Charles Porteous, 28 mai [1901?], Charles Porteous Papers, Volume 9, dossier « T,U,V,W », Bibliothèque et Archives Canada.
26. James Mavor, « The Art of Mr. Homer Watson », *Art Journal*, juillet 1899, p. 208-211.
27. Lettre de James Spooner à Watson, 25 août 1885.
28. Lettre de John Payne à Watson, 14 avril 1888.
29. Lettre de Watson à Edmund Morris, 31 mars 1907, Canadian Art Club papers, Bibliothèque et Archives E. P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario.
30. Lettre de Watson à Robert Gagen, s. d., Ontario Society of Artists papers, Archives de l'Ontario.
31. Par exemple, « Canadian Pictures at Wembley: Inadequate Character of the Display Proven by Documentary Evidence », *Saturday Night* 39, no 28 (31 mai 1924), p. 3. Les journaux ont inclus le nom de Watson, mais il s'agissait peut-être d'une erreur. La lettre originale n'existe plus, il est donc impossible de savoir si Watson l'a signée.

32. Brouillon d'une lettre de Watson à Eric Brown, 16 février 1924 ou 1925. Le Musée des beaux-arts du Canada a été autorisé par le passé à ajouter des œuvres de sa collection aux expositions internationales avec jury de l'ARC, et *Cueilleurs de noix dans la forêt* est entrée dans la collection du Musée en 1909.

33. Brouillon d'une lettre de Watson à Eric Brown, 16 février 1924 ou 1925.

34. Lettre de F. M. Bell-Smith à Watson, le 7 février 1919.

35. Watson, « The Methods of Some Great Landscape Painters » (conférence donnée à l'Université de Toronto le 3 février 1900), dans Gerald Noonan, *Refining the Real Canada: Homer Watson's Spiritual Landscape*, Waterloo, MLR Editions Canada, 1997, p. 269.

36. Watson, cité dans Muriel Miller, *Homer Watson: The Man of Doon*, Toronto, The Summerhill Press, 1988, p. 114.

37. Noonan, *Refining the Real Canada*, p. 194.

38. Lettre de Wylie Grier à Phoebe Watson, 11 mai 1936.

39. R. C. Reade, « Hermits of Art », *Toronto Star Weekly*, 4 mai 1939, p. 3.

40. William Lyon Mackenzie King, entrée du journal personnel du 30 mai 1936, Bibliothèque et Archives Canada.

ŒUVRES PHARES: LA MORT D'ÉLAINE

1. Ian Paterson, « Arthurian Legend, Tennyson, and Homer Watson's *Death of Elaine* », travail étudiant non publié, 1976, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario.

ŒUVRES PHARES: L'APPROCHE DE L'ORAGE DANS LES ADIRONDACKS

1. Cité dans Jane VanEvery, *With Faith, Ignorance and Delight: Homer Watson, Doon, Ontario*, Fiducie Homer Watson, 1967, p. 47. Watson a reçu des leçons d'un artiste américain non identifié lors de ses voyages à New York.

2. Par exemple : La lettre du Marquis de Lorne à Watson du 14 janvier 1888, et la lettre de John Payne à Watson du 17 mai 1888, Fonds Homer Watson, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada.

3. « Ontario Society of Artists: Seventh Annual Exhibition—Second Day », *The Globe*, Toronto, 17 mai 1879, p. 8.

4. « Art Association of Montreal: Exhibition of Works by Canadian Artists », *Montreal Gazette*, 14 avril 1880, p. 4.

ŒUVRES PHARES: LA VIEILLE SCIERIE

1. Watson à John M. Lyle, 15 février 1933, Fonds Homer Watson, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada.

2. Jane VanEvery, *With Faith, Ignorance and Delight: Homer Watson*, Doon, Ontario, Fiducie Homer Watson, 1967, p. 53. Voir également Brian Foss, « Homer Watson and *The Pioneer Mill* », *Journal of Canadian Art History*, vol. 33, no 1 (Printemps 2012), p. 46-84.

ŒUVRES PHARES: VERS LA FIN D'UN JOUR D'ORAGE

1. « Notes on the Montreal Art Exhibition », *The Week*, 1^{er} mai 1884, p. 344.

ŒUVRES PHARES: FRISE DE L'ATELIER (DÉTAIL)

1. Dans « The Methods of Some Great Landscape Painters », une conférence qu'il a donnée à l'Université de Toronto en 1900, Watson explique son intérêt pour la plupart de ces artistes, omettant seulement Gainsborough et Bastien-Lepage. Le texte est publié dans Gerald Noonan, *Refining the Real Canada: Homer Watson's Spiritual Landscapes*, Waterloo, MLR Editions Canada, 1997, p. 248-269.

2. J. Russell Harper, *Homer Watson, R.C.A. 1855-1936: Paintings and Drawings / Peintures et dessins*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1963, p. 16.

ŒUVRES PHARES: LES SCIEURS DE BOIS

1. « The Spring Exhibition », *Montreal Gazette*, 5 mai 1894, p. 6.

2. « Art Gallery Jottings: The Different Pictures Ably Criticised—An Improvement on Former Years », *Metropolitan de Montréal*, 5 mai 1894, p. 9.

ŒUVRES PHARES: PORTE D'ÉCLUSE

1. Jane VanEvery, *With Faith, Ignorance and Delight: Homer Watson*, Doon, Ontario, Fiducie Homer Watson, 1967, p. 31-32.

2. Watson à Newton MacTavish, 5 mai 1908, Newton MacTavish Fonds, North York Public Library.

3. Phoebe Watson à M. E. Becker, 20 mai 1921, Fonds Homer Watson, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada.

4. Arthur Lismer, *The Flood Gate by Homer Watson* (Outline for Picture Study, série 1, no 8, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, [1932?]).

5. Watson à Arthur Lismer, s. d.

6. « Royal Canadian Academy Exhibition », *The Globe*, Toronto, 24 avril 1908, p. 5.

7. Aujourd'hui, les causes des dommages sont considérées comme incertaines, mais elles étaient probablement plus complexes que ce que laisse entendre Brown.

8. MacTavish à Watson, 4 mai 1908, Fonds Newton MacTavish, North York Public Library.

ŒUVRES PHARES: LES DRAVEURS SUR LA RIVIÈRE

1. J. Russell Harper, *Painting in Canada: A History*, Toronto, University of Toronto Press, 1966, p. 206-207.

2. Watson à Mme F. J. Martin, 28 février 1922, Fonds Homer Watson, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada.

3. Watson à Norman MacKenzie, 30 avril 1914, documents de la MacKenzie Art Gallery, Regina.

4. Watson à MacKenzie, 30 avril 1914.

5. MacKenzie à Watson, 20 juillet 1925.

ŒUVRES PHARES: LE CHAMP DE TIR [CAMP AU LEVER DU SOLEIL]

1. Hughes a créé l'installation de Valcartier *ex nihilo* dans les jours suivants immédiatement après l'entrée en guerre du Canada, le 4 août.

2. Samuel Morgan-Powell, « Exhibition Is Here for Month », *Montreal Star*, 22 novembre 1915, p. 2.

3. « Royal Canadian Academy of Arts Opens Galleries », *Montreal Herald*, 19 novembre 1915, p. 5.

4. Muriel Miller, *Homer Watson, the Man of Doon*, Toronto, Summerhill Press, 1988, p. 95.

ŒUVRES PHARES: CLAIR DE LUNE, DÉCLIN DE L'HIVER

1. Watson, cité dans Muriel Miller, *Homer Watson: The Man of Doon*, Toronto, Summerhill Press, 1988, p. 105.

2. Watson, cité dans Miller, *Homer Watson*, p. 105.

ŒUVRES PHARES: RUISSEAU AU CLAIR DE LUNE

1. Homer Watson, « A Return to the Village », dans Gerald Noonan, *Refining the Real Canada: Homer Watson's Spiritual Landscape*, Waterloo, MLR Editions Canada, 1997, p. 330. George Inness, lui aussi, avait voulu que ses paysages soient des références matérielles à un monde immatériel, bien que l'on ne sache pas du tout si Watson en était pleinement conscient ou non. Les pierres de touche de Inness à cet égard étaient les théories du mystique Emmanuel Swedenborg du dix-huitième siècle.

2. W. L. Mackenzie King à Watson, 22 juin 1933, Fonds Homer Watson, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada.

3. King à Watson, 1er octobre 1933.

4. King à Watson, 1er octobre 1933.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Geoffrey Hayes, *Waterloo County: An Illustrated History*, Kitchener, Waterloo Historical Society, 1997, p. 82.
2. Watson et le thème des pionniers sont discutés dans Brian Foss, « Homer Watson and *The Pioneer Mill* », *Journal of Canadian Art History*, vol. 33, no 1 (Printemps 2012), p. 46-84.
3. J. Russell Harper, *Homer Watson, R.C.A., 1855-1936: Paintings and Drawings / Peintures et dessins*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1963, p. 20.
4. Voir notamment Dennis Reid, *"Our Own Country Canada": being an Account of the National Aspirations of the Principal Landscape Artists in Montreal and Toronto, 1860-1890*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada / Musées nationaux du Canada, 1979.
5. Watson, « The Methods of Some Great Landscape Painters », publié dans Gerald Noonan, *Refining the Real Canada: Homer Watson's Spiritual Landscape*, Waterloo, MLR Editions Canada, 1997, p. 267-268.
6. Watson, cité dans Frank Page, *Homer Watson, Artist and Man*, Kitchener, Commercial Printing Company, 1939, p. 16-17.
7. Watson cité dans R.M. Fleming, « Homer Watson, Painter of Canadian Pictures », *Evening Journal*, Ottawa, 15 novembre 1913, p. 11.
8. Watson, « The Idealist versus the Realist », publié dans Noonan, *Refining the Real Canada*, p. 288-305.
9. James Mavor, « The Art of Mr. Homer Watson », *Art Journal*, Juillet 1899, p. 209-210.
10. Lettre de Watson à John Lyle, 15 février 1933, Fonds Homer Watson, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada. À moins d'indication contraire, toute la correspondance archivée provient de ce fonds.
11. Lettre de Watson à Wyly Grier, s. d. [après le 19 octobre 1923].
12. Lettre de Watson à Eric Brown, 24 janvier [1926].
13. Voir, par exemple : Mary Vipond, « The Nationalist Network: English Canada's Intellectuals and Artists in the 1920s », *Canadian Review of Studies in Nationalism*, vol. 7, no 1 (1980), p. 32-52; et Charles C. Hill, *The Group of Seven: Art for a Nation*, Toronto, McClelland and Stewart, 1995.
14. Paul Walton, « Beauty My Mistress: Hector Charlesworth as Art Critic », *Journal of Canadian Art History*, vol. 15, no 1 (1982), p. 84-106.
15. Jane VanEvery, *With Faith, Ignorance and Delight: Homer Watson*, Doon, Ontario, Fiducie Homer Watson, 1967, p. 61-62.

16. Lettre de Watson à Eric Brown, 13 avril 1934.

STYLE ET TECHNIQUE

1. J. Russell Harper, *Homer Watson, R.C.A., 1855-1936: Paintings and Drawings / Peintures et dessins*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1963, p. 6.

2. Watson, cité dans Jane VanEvery, *With Faith, Ignorance and Delight: Homer Watson*, Doon, Ontario, Fiducie Homer Watson, 1967, p. 53.

3. Watson, « The Methods of Some Great Landscape Painters », dans Gerald Noonan, *Refining the Real Canada: Homer Watson's Spiritual Landscape*, Waterloo, MLR Editions Canada, 1997, p. 268-269.

4. Watson, « The Methods », p. 260, 262.

5. R.A.M.S. [R. A. M. Stevenson], « Mr. Homer Watson », *Pall Mall Gazette*, 22 juillet 1899, p. 3.

6. Harriet Ford, « Canadian Pictures », *Mail and Empire*, 17 mars 1896, p. 3.

7. Lettre de Watson à Mme F. J. Martin, 1922, Homer Watson Fonds, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada. À moins d'indication contraire, toute la correspondance tirée d'archives citée dans les notes provient de ce fonds.

8. Lettre de John Payne à Watson, 13 juin 1888.

9. « In the Art Rooms », *Daily Mail*, Toronto, 20 juin 1887, p. 5.

10. « Homer Watson, Painter of Canadian Pictures », Ottawa, *Evening Journal*, 15 novembre 1913, p. 11.

11. Wyly Grier, « Art Notes », *The Week*, 8 février 1895, p. 258-259.

12. « Art Exhibition », *Witness*, Montréal, 26 mars 1904, p. 6.

13. « Spring Exhibition—Second Notice », *Witness*, Montréal, 22 mars 1900, p. 4.

14. Lettre de Watson à Arthur Lismer, s. d.

GLOSSAIRE

Académie royale des arts du Canada (ARC)

Organisation d'artistes et d'architectes professionnels, modelée sur les académies nationales présentes depuis longtemps en Europe, telles que la Royal Academy of Arts de Londres (fondée en 1768) et l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris (fondée en 1648).

Anishinaabe/Anishnabe

Terme collectif qui signifie « le peuple » ou « peuple originel » et qui renvoie à un nombre de communautés liées entre elles, y compris les Ojibwés/Ojibwas/Ojibways, les Odawas, les Chippaouais, les Sauteaux, les Mississaugas, les Potéouatamis. Au Canada, la région anishinaabe/anishnabe couvre des parties du Manitoba, de l'Ontario et du Québec.

Art Association of Montreal (AAM)

Fondée en 1860 comme une ramification de la Montreal Society of Artists (elle-même datant de 1847), l'Art Association of Montreal deviendra le Musée des beaux-arts de Montréal en 1947. Le MBAM est aujourd'hui un musée international majeur, fréquenté annuellement par plus d'un million de visiteurs.

Barbizon

Un village au bord de la forêt de Fontainebleau, près de Paris et, au cours des années 1830 à 1870, un lieu de rassemblement pour les paysagistes français qui rejettent le style académique en faveur du réalisme. Ce groupe informel, plus tard connu sous le nom d'école de Barbizon, met l'accent sur la peinture de plein air, dans la nature et directement issue de la nature, ouvrant la voie à l'impressionnisme. Les principaux artistes du groupe comprennent Théodore Rousseau, Jean-François Millet et Jean-Baptiste-Camille Corot.

Bastien-Lepage, Jules (Français, 1848-1884)

Peintre naturaliste français parmi les plus importants, Bastien-Lepage est reconnu pour ses scènes de la vie rurale et pour ses portraits d'acteurs célèbres. Il étudie auprès d'Alexandre Cabanel à l'École des beaux-arts en 1867 et se voit attribuer la prestigieuse Légion d'honneur en 1879 pour son *Portrait de Sarah Bernhardt*, 1879.

Bell-Smith, F. M. (Britannique/Canadien, 1846-1923)

Aquarelliste et peintre à l'huile prolifique mieux connu aujourd'hui pour ses paysages et surtout pour ses panoramas des chaînes de montagnes Rocheuses et Selkirk. Né en Angleterre, Bell-Smith a fait des études en arts à Londres avant d'immigrer au Canada en 1867, où il a travaillé et enseigné à Montréal, Hamilton, Toronto et ailleurs dans le sud de l'Ontario. Il a fait sa première visite en Colombie-Britannique en 1887 grâce à des billets gratuits fournis par le Chemin de fer Canadien Pacifique, et son engagement intense avec les montagnes l'y ramènera plusieurs fois au cours des trois décennies suivantes.

British Empire Exhibition

La British Empire Exhibition était une célébration de l'industrie coloniale, des ressources naturelles et de la culture, qui s'est tenue en 1924 et 1925 à Wembley Park à Londres, en Angleterre. Dotée de jardins, de pavillons, d'un stade et d'un parc d'attractions, la grande exposition avait pour but de renforcer les liens commerciaux et économiques entre les différents territoires de la Grande-Bretagne, dont cinquante-six participants. Le pavillon du Canada mettait en valeur non seulement les industries laitière, minière, forestière et ferroviaire du dominion, mais aussi l'art canadien récent et contemporain.

Brown, Eric (Britannique/Canadien, 1877-1939)

Premier directeur du Musée des beaux-arts du Canada, Brown a été en poste de 1912 jusqu'à sa mort. Auparavant, il a été conservateur de la collection du musée, à l'invitation de Sir Edmund Walker, banquier et mécène majeur. Brown construit, avec passion, les collections du musée, tant internationales que canadiennes, et il voyage beaucoup en Europe pour établir des relations avec les artistes et les négociants.

Brymner, William (Canadien/Écossais, 1855-1925)

Peintre et professeur influent qui contribue considérablement au développement de la peinture au Canada. William Brymner enseigne à l'Art Association of Montreal et plusieurs de ses élèves – notamment A. Y. Jackson, Edwin Holgate et Prudence Heward – deviennent d'éminents représentants de l'art canadien.

Canadian Art Club

Actif de 1907 à 1915, le Canadian Art Club de Toronto a été dirigé par les peintres Edmund Morris et Curtis Williamson, qui cherchaient à s'éloigner de ce qu'ils considéraient comme les normes peu élevées de la Ontario Society of Artists. Le club, auquel on ne pouvait participer que sur invitation, comprenait d'éminents peintres et sculpteurs canadiens influencés par les développements internationaux, notamment la peinture hollandaise et française récente. L'un des objectifs du club était d'inciter les expatriés, notamment James Wilson Morrice et Clarence Gagnon, à exposer au Canada. Homer Watson a été le premier président du Canadian Art Club.

Clausen, George (Britannique, 1852-1944)

Peintre de paysages ruraux et de la vie paysanne, Clausen était un partisan de l'impressionnisme britannique et co-fondateur du New English Art Club en 1886. Il croyait qu'il fallait réformer le style traditionnel rigide de la Royal Academy of Arts, où il a enseigné de 1904 à 1906. Il s'est enrôlé comme artiste de guerre pendant la Première Guerre mondiale et a été fait chevalier en 1927.

Constable, John (Britannique, 1776-1837)

Considéré aujourd'hui, avec William J. M. Turner, comme un des plus grands peintres britanniques de paysages et de ciels du dix-neuvième siècle. Constable peint surtout dans sa région natale du Suffolk et ses environs. Il exploite une approche picturale plus expressive qu'un grand nombre de ses prédécesseurs et contemporains.

Corot, Jean-Baptiste-Camille (Français, 1796-1875)

Bien qu'il soit connu de nos jours comme peintre paysagiste – parmi les plus influents du dix-neuvième siècle – et comme figure de premier plan de l'école de Barbizon, Corot se fait connaître en son temps pour ses tableaux romantiques qu'il expose régulièrement au Salon de Paris.

Daubigny, Charles-François (Français, 1817-1878)

Daubigny était un peintre paysagiste naturaliste et l'un des premiers promoteurs en France de la peinture en plein air. Bien qu'étroitement lié à l'école de Barbizon, un groupe d'artistes qui vivaient et peignaient en plein air dans la forêt de Fontainebleau, il se consacrait davantage aux paysages fluviaux qu'aux paysages forestiers. Son intérêt pour la représentation de la lumière et ses reflets font de lui un précurseur de l'impressionnisme. Il a également été un important partisan des peintres impressionnistes tels que Claude Monet et Camille Pissarro.

Doré, Gustave (Français, 1832-1883)

Doré a travaillé avec divers médias, dont la peinture et la sculpture, mais il était surtout connu comme caricaturiste populaire, illustrateur et graveur. Il a réalisé un grand nombre de gravures sur bois pour de multiples publications, notamment des œuvres littéraires d'auteurs tels que Dante Alighieri, John Milton, Cervantes, Lord Byron, Edgar Allan Poe et Alfred, Lord Tennyson. Doté d'une grande virtuosité technique, Doré produit des illustrations et des estampes souvent fantaisistes, portées sur l'excès, et explorant le sublime.

Dowdeswell Gallery

Galerie ouverte vers 1878 par le marchand d'art Charles William Dowdeswell à Londres, en Angleterre. La Dowdeswell Gallery a soutenu les artistes anglais de 1878 jusqu'au début des années 1920, exposant leurs peintures et publiant leurs estampes. Parmi les artistes promus par la galerie se trouvaient James McNeill Whistler, Myles Birket Foster et Byam Shaw.

Dupré, Jules (Français, 1811-1889)

Peintre de paysage et de scènes marines, associé à la collectivité de Barbizon, bien qu'il ait rarement pris pour sujet la forêt de Fontainebleau. Jeune artiste, Dupré a été influencé par le travail du peintre paysagiste romantique anglais John Constable. Tout au long de sa carrière, il s'est moins intéressé, à la différence de la plupart de ses collègues de Barbizon, à explorer les effets changeants de la lumière qu'à transformer le paysage en déclarations visuelles émotionnellement évocatrices.

Dutch Gallery

La Dutch Gallery a été ouverte en 1892 en tant que succursale à Londres, en Angleterre, du concessionnaire d'art E. J. van Wisselingh & Co. établi à Amsterdam. Poursuivant ses activités jusqu'à la Première Guerre mondiale, la galerie exposait plus particulièrement des paysages et des scènes de genre de Barbizon et de La Haye. La Dutch Gallery a été rebaptisée la E. J. van Wisselingh Gallery en 1906.

Díaz de la Peña, Narcisse (Français, 1807-1876)

Peintre paysagiste qui, à partir du début des années 1830, s'est lié d'amitié avec des artistes avec lesquels il allait plus tard être désigné comme peintres de Barbizon. Comme la plupart de ces artistes, il a beaucoup travaillé dans la forêt de Fontainebleau, où il passait souvent ses étés. Il entretenait une relation particulièrement étroite avec Théodore Rousseau, lui aussi un peintre de Barbizon. Les paysages de Díaz de la Peña ont tendance à être plus texturés et marqué par des effets d'éclairage plus dramatiques que les panoramas généralement méditatifs de ses collègues.

Eaton, Wyatt (Canadien/Américain, 1849-1896)

Paysagiste, peintre de genre, portraitiste et illustrateur, Eaton est né dans les Cantons de l'Est du Québec, mais s'installe à New York en 1867 avant de passer quatre ans à travailler et étudier à Londres et à Paris de 1872 à 1876. Après son premier voyage en France, il s'est inspiré du travail de Jean-François Millet et d'autres artistes de Barbizon. Eaton a enseigné à l'école d'art Cooper Union à New York et a été membre fondateur de la Society of Canadian Artists (SCA), ainsi que de l'American Art Association et de la Society of American Artists.

eau-forte

Technique d'impression qui suit les mêmes principes que la gravure sur bois, mais utilisant de l'acide au lieu d'un burin pour couper la plaque matrice. Une plaque de cuivre est revêtue d'une résine cireuse résistante dans laquelle l'artiste trace une image avec une aiguille. La plaque est ensuite immergée dans un bain d'acide, incisant les lignes gravées et laissant le reste de la plaque intacte.

école de La Haye

Groupe de peintres réalistes hollandais actifs à La Haye, sur la côte nord-ouest des Pays-Bas, des années 1860 à 1890 environ. Ils sont influencés par l'école française de Barbizon, qui réagit aussi contre la nature idéalisée de l'art académique. La peinture de l'école de La Haye se distingue par ses tons sombres utilisés pour représenter des scènes de la vie quotidiennes des pêcheurs, des agriculteurs, mais aussi des moulins à vent et des paysages marins. Cette école est à l'origine de la création du groupe des impressionnistes d'Amsterdam, et inclut Jozef Israëls et Jacob Maris.

Edson, Aaron Allan (Canadien, 1846-1888)

Peintre paysagiste, Edson a vécu et étudié en Angleterre, en Écosse et en France à divers moments de sa vie, mais autrement, il a exercé sa carrière à Montréal et dans les Cantons de l'Est, au Québec. Son intérêt précoce pour les détails soutenus a été enrichi par son sens riche et sophistiqué de la couleur et par ses expériences poétiques de représentation de la lumière. Edson est l'un des membres fondateurs de la Society of Canadian Artists (1867). Sa mort à l'âge de quarante et un ans a interrompu l'une des carrières artistiques les plus accomplies en son temps, au Canada.

empâtement

Action d'appliquer la peinture de manière si épaisse qu'elle produit un effet de relief et garde les traces du pinceau ou du couteau à palette.

Ford, Harriet (Canadienne, 1859-1938)

Peintre, muraliste, auteure et joaillière, Ford étudie à la Central Ontario School of Art de Toronto en 1881, puis elle voyage en Angleterre et en France pour poursuivre sa formation artistique à la Royal Academy of Arts et à l'Académie Colarossi. Elle est membre fondatrice de la Society of Mural Decorators. Ford a coédité le magazine *Tarot* (1896) consacré au mouvement Arts and Crafts.

Fraser, John Arthur (Britannique/Canadien, 1838-1898)

Peintre, photographe, illustrateur et professeur d'art né en Angleterre. Lors de son immigration au Canada vers 1860, Fraser commence à peindre des arrière-plans de studio pour le photographe William Notman et devient partenaire de la firme torontoise de Notman en 1867.

Gainsborough, Thomas (Britannique, 1727-1788)

Portraitiste britannique de premier plan au cours de la seconde moitié du dix-huitième siècle, Gainsborough est connu pour la légèreté de sa touche et sa façon contemporaine de peindre ses sujets. Il entretenait une rivalité bien connue avec le peintre Sir Joshua Reynolds. En 1768, Gainsborough a été un membre fondateur de la Royal Academy of Arts à Londres.

Galerie Goupil

La succursale londonienne de la célèbre galerie Goupil, dont le siège social était à Paris, a été ouverte par Ernest Gambart en 1857 en tant qu'atelier d'estampes et de dessins. Au milieu des années 1870, l'atelier est devenu un lieu d'exposition de plus en plus important pour des artistes britanniques et français de premier plan de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, notamment James McNeill Whistler et les peintres de Barbizon. La galerie a été détruite pendant la Seconde Guerre mondiale.

gravure

Le terme renvoie à la fois à un type d'image et au procédé employé pour la réaliser. Les gravures sont produites en taillant dans une plaque de métal, de bois ou de plastique au moyen d'outils spécialisés, puis en encrant les lignes produites par incision. L'encre est transférée sur le papier sous la forte pression d'une presse à imprimer.

gravure sur bois

Mode d'impression en relief, qui consiste à graver un motif sur un bloc de bois, qui est ensuite encré et imprimé, soit au moyen d'une presse ou par la simple pression de la main. Inventée en Chine, cette technique se répand en Occident à partir du treizième siècle.

Gregory, E. J. (Britannique, 1850-1909)

Aquarelliste et peintre à l'huile, illustrateur pour l'hebdomadaire *The Graphic* de 1871 à 1875, Edward John (E. J.) Gregory était surtout connu pour ses portraits et ses scènes de la vie quotidienne. Gregory était également très admiré pour

son habileté technique et en dessin, qualités qui lui ont permis de remporter des médailles d'or à des expositions internationales à la fin du dix-neuvième siècle.

Grier, E. Wyly (Australien/Canadien, 1862-1957)

Portraitiste qui a représenté des hommes d'affaires canadiens influents, des politiciens et d'autres personnes. Après des études à la Slade School of Art de Londres, à la Scuola Libera del Nudo de Rome et à l'Académie Julian de Paris, Grier revient au Canada en 1891 et établit un studio de portraits à Toronto. Grier a été président de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) de 1929 à 1939 et, en 1935, il est devenu le premier Canadien à être fait chevalier pour son travail d'artiste.

Groupe de Beaver Hall

Groupe réunissant environ vingt-neuf artistes établis à Montréal (1920-1923), ainsi nommé en raison de son siège social sur la colline du Beaver Hall de la métropole. La moitié des membres et des associés du groupe étaient des femmes. Comme le Groupe des Sept (fondé quelques semaines plus tôt), il a fait la promotion de l'art moderniste, mais le Groupe de Beaver Hall est allé au-delà de la représentation de paysages pour se concentrer sur les scènes urbaines et rurales, le portrait et la figure humaine. Parmi les membres importants, on compte, notamment, Emily Coonan, Adrien et Henri Hébert, Prudence Heward, Edwin Holgate, Mabel May, Sarah Robertson, Albert Robinson et Anne Savage.

Groupe des peintres canadiens

Fondé en 1933 après la dissolution du Groupe des Sept par d'anciens membres et leurs associés, le Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) défend les styles de peinture modernistes contre le traditionalisme inflexible de l'Académie royale des arts du Canada. Il offre une tribune aux artistes de partout au pays qui suivent les nouvelles voies les plus diverses : les expériences formelles de Bertram Brooker, le figuratif moderne caractéristique de Prudence Heward et de Pegi Nicol MacLeod, ou encore les paysages expressifs d'Emily Carr.

Groupe des Sept

École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald et Frederick Varley.

Harris, Lawren (Canadien, 1885-1970)

Un des fondateurs du Groupe des Sept en 1920 à Toronto et généralement considéré comme son chef officieux. À la différence des autres membres du groupe, Harris s'est distancé de la peinture de paysages figuratifs, pour se tourner d'abord vers les paysages abstraits, puis vers l'abstraction pure. Le Groupe des Sept se dissout en 1931 et Harris devient le premier président du Groupe des peintres canadiens lors de sa création deux ans plus tard.

Haudenosaunee

Les Haudenosaunees, ou peuple de la longue maison, forment une confédération démocratique de cinq nations iroquoises, soit les Mohawks, les Oneidas, les Onondagas, les Cayugas et les Sénécas. En 1722, la nation Tuscarora s'est jointe à la confédération pour former un groupe connu au temps de la Nouvelle-France sous le nom de Six Nations. Chaque nation a sa propre langue et son propre territoire traditionnel, réparti dans tout l'État de New York et dans certaines parties du Québec et de l'est de l'Ontario. La réserve des Six Nations de la rivière Grand, où toutes les nations sont représentées, est située près de Brantford, en Ontario, sur une bande de terre connue sous le nom de Terres de Haldimand et dont la propriété est encore disputée aujourd'hui.

Henderson, Alexander (Canadien, 1831-1913)

Photographe de paysages et de portraits, dont les images de nature et de forêt sont recherchées à son époque. Personnage important des débuts de l'histoire de la photographie canadienne, Henderson est nommé chef du nouveau Service de la photographie du Canadien Pacifique Limitée en 1892.

Hewton, Randolph (Canadien, 1888-1960)

Membre fondateur du Groupe de Beaver Hall et du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters), Randolph Hewton peint des paysages, des portraits et des œuvres avec figures humaines. Il a été l'un des nombreux étudiants de William Brymner à l'école de la Art Association of Montreal, puis il a étudié à l'Académie Julian à Paris. De 1921 à 1924, il a été directeur de l'école de l'AAM, où il a encouragé ses élèves à expérimenter avec les couleurs vives et assurées, et les compositions décoratives qu'il préférait lui-même dans son art.

Hobbema, Meindert (Néerlandais, 1638-1709)

Peintre paysagiste de scènes de forêt, de routes de campagne sinueuses, et de lisières de forêt tachetées de lumière. Adolescent, Hobbema a étudié dans l'atelier de l'illustre peintre hollandais Jacob van Ruisdael. Si Hobbema n'était pas bien connu de son vivant et qu'il est mort dans la misère, il a été reconnu à partir du dix-huitième siècle, en particulier pour des tableaux réalisés plus tardivement, notamment *Avenue of Trees in Middelharnis* (*Avenue bordée d'arbres à Middelharnis*), 1689.

Hudson River School

École de peinture de paysage nationaliste et romantique qui a vu le jour de façon informelle au milieu du dix-neuvième siècle lorsque l'industrie croissante menaçait de changer l'environnement naturel des États-Unis. La majorité des peintres de la Hudson River School étaient établis à New York, et ils représentaient souvent les montagnes Catskill et Adirondack. Ces peintres ont intégré un sens du drame, du sublime et du monumental dans leurs représentations de la nature, transformant le paysage en un symbole du sens intangible de la création de Dieu. Thomas Cole et Asher Durand figuraient parmi les principaux membres de l'école.

impressionnisme

Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Inness, George (Américain, 1825-1894)

Peintre paysagiste autodidacte dont les influences comprennent la Hudson River School et la peinture de Barbizon. L'esthétique et la philosophie de Inness étaient fortement redevables au mystique et théologien suédois du dix-huitième siècle, Emanuel Swedenborg, avec qui il partageait la conviction d'un lien étroit entre le monde naturel et le monde spirituel. Il a été largement reconnu de son vivant comme une figure majeure de l'art américain : quelqu'un dont les paysages ont rendu avec conviction l'atmosphère, l'émotion et la suggestivité spirituelle.

International Society of Sculptors, Painters and Gravers

Syndicat professionnel d'artistes qui a existé de 1898 à 1925, dédié à l'exposition et à la promotion de ce qu'il a appelé « le plus bel art du jour ». Le syndicat a plus tard été connu simplement sous le nom de The International; James McNeill Whistler en a été le premier président, suivi du sculpteur français Auguste Rodin, puis du peintre irlandais William Orpen. La majorité des expositions publiques et privées de The International ont eu lieu à Londres, en Angleterre, la première exposition américaine ayant eu lieu en 1904 à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts. L'adhésion se faisait sur invitation seulement.

Jackson, A. Y. (Canadien, 1882-1974)

Membre fondateur du Groupe des Sept et important porte-étendard d'une tradition artistique distinctement canadienne. Montréalais d'origine, Jackson étudie la peinture à Paris avant de s'établir à Toronto en 1913. Ses paysages nordiques se distinguent par son coup de pinceau affirmé et ses couleurs vives d'influence impressionniste et postimpressionniste.

Jacobi, Otto (Allemand/Canadien, 1812-1901)

D'abord peintre paysagiste, Jacobi a immigré d'Allemagne au Canada en 1860. Il était associé à l'école de peinture de paysage de Düsseldorf, qui mettait l'accent sur des scènes visuellement détaillées, souvent avec un contenu narratif. Après s'être installé à Montréal, il s'est consacré à la représentation de la topographie du Canada, ses premières œuvres canadiennes faisant à l'occasion usage des photographies de William Notman comme source d'information. Il a été président de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) de 1890 à 1893.

Kerr-Lawson, James (Écossais/Canadien, 1862-1939)

À la fois lithographe et peintre de paysages et de scènes urbaines, Kerr-Lawson a immigré au Canada lorsqu'il était enfant. Il a d'abord étudié à la Ontario School of Art, puis en France et en Italie. Il est revenu au Canada en 1885, mais après un bref séjour en Europe, il s'est établi à Glasgow et à Londres. En 1908, Kerr-Lawson est devenu membre fondateur du Senefelder Club afin de promouvoir la pratique de la lithographie. Il a également exposé avec le Canadian Art Club de 1912 à 1915.

Lismer, Arthur (Canadien/Britannique, 1885-1969)

Paysagiste britannique et membre fondateur du Groupe des Sept en 1920, Lismer immigré au Canada en 1911. Il joue un rôle influent en enseignement de l'art auprès des enfants comme des adultes et met sur pied des écoles d'art pour enfants au Musée des beaux-arts de l'Ontario (1933) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1946).

MacDonald, J. E. H. (Canadien/Britannique, 1873-1932)

MacDonald, un des fondateurs du Groupe des Sept, est peintre, graveur, calligraphe, professeur, poète et designer. Son traitement sensible du paysage canadien s'inspire de la poésie de Walt Whitman et de la conception de la nature d'Henry David Thoreau.

Martin, Thomas Mower (Britannique/Canadien, 1838-1934)

Principalement un peintre paysagiste. Martin a immigré au Canada depuis l'Angleterre en 1862. Il s'est rapidement établi comme artiste professionnel à Toronto, devenant membre fondateur de la Ontario Society of Artists et de l'Académie royale des arts du Canada (ARC). Il a réalisé des paysages dans l'est du Canada ainsi qu'aux États-Unis, mais il est peut-être mieux connu pour les paysages de montagne qu'il a peints et exposés après que le chemin de fer du Canadien Pacifique lui ait donné, ainsi qu'à d'autres artistes, des laissez-passer pour voyager vers l'ouest.

Matthews, Marmaduke (Britannique/Canadien, 1837-1913)

Peintre à l'huile et à l'aquarelle qui a immigré à Toronto depuis l'Angleterre en 1860. Dans les années 1880 et 1890, il a utilisé les laissez-passer délivrés aux artistes par le Chemin de fer Canadien Pacifique pour faire des voyages dans l'Ouest canadien, ce qui lui a permis de réaliser plusieurs panoramas des montagnes qui s'y trouvent. Matthews a également été membre fondateur de la Ontario Society of Artists, dont il est devenu plus tard président, et de l'Académie royale des arts du Canada (ARC).

Mauve, Anton (Néerlandais, 1838-1888)

Figure marquante de l'école des paysagistes de La Haye, Mauve était un coloriste compétent qui se spécialisait dans les scènes rurales de bétail et de moutons, et de paysans au travail. Adolescent, il a fait son apprentissage avec Pieter Frederik van Os, puis s'est inspiré des influences de Jean-Baptiste-Camille Corot et des maîtres de Barbizon. Il a eu très tôt un impact profond sur Vincent van Gogh, à qui il a enseigné et auquel il était apparenté par alliance.

May, (Henrietta) Mabel (Canadienne, 1877-1971)

Peintre moderniste de paysages, de scènes urbaines, de portraits et de peintures de femmes. May a étudié sous la direction de William Brymner à l'Art Association of Montreal (AAM), avant de passer du temps en Grande-Bretagne et en France en 1912-1913. Après son retour au Canada, elle a été mandatée par le Fonds de souvenirs de guerre canadiens pour représenter les femmes qui travaillent dans les usines de munitions. May a été un membre actif du Groupe de Beaver Hall de Montréal au début des années 1920 et l'une des membres fondateurs du Groupe des peintres canadiens en 1933.

McCurry, H. O. (Canadien, 1889-1964)

Fervent collectionneur et promoteur de l'art et de la formation artistique au Canada, H.O. McCurry est le protecteur de l'artiste Tom Thomson et un proche du Groupe des Sept. Il a été directeur adjoint du Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, de 1919 à 1939, et a succédé à Eric Brown comme directeur de 1939 à 1955.

mezzotinte

Le mezzotinte ou manière noire est un procédé de gravure en creux qui tient dans le travail d'une plaque de métal que l'on perce de nombreux trous minuscules pour produire une impression avec des dégradés subtils d'obscurité et de lumière; procédé souvent utilisé pour reproduire des peintures du dix-septième au dix-neuvième siècle.

Millet, Jean-François (Français, 1814-1875)

Né dans une famille de paysans, Millet est un des fondateurs de l'école de Barbizon, un groupe qui peint en plein air, d'après nature, et qui préconise le paysage comme sujet. Il est surtout connu pour ses représentations empathiques de travailleurs ruraux et de paysans, créées au moment où la révolution industrielle occasionne des migrations massives de la campagne vers les centres urbains, comme Paris. Millet reçoit la Légion d'honneur en 1868 et a été une source d'inspiration pour Vincent van Gogh.

Milne, David (Canadien, 1882-1953)

Peintre, graveur et illustrateur dont les œuvres (généralement des paysages) aux tons brillants témoignent d'un souci d'intégrer ses influences impressionnistes et postimpressionnistes. Au début de sa carrière, Milne vit à New York. Il suit des cours à l'Art Students League et participe à l'Armory Show en 1913.

modernisme

Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques, le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprenaient le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Morris, Edmund Montague (Canadien, 1871-1913)

Peintre mieux connu pour ses portraits de dirigeants autochtones pendant les négociations du traité post-confédération au Canada, surtout au début du vingtième siècle, bien qu'il fût aussi un peintre paysagiste admiré. En 1906, Morris est mandaté pour accompagner l'expédition de la Baie James pour la négociation du Traité 9 avec les peuples cris et ojibwas. Il a souvent utilisé le pastel dans des portraits détaillés, en gros plan, de chefs autochtones. Avec son collègue peintre Curtis Williamson, Morris est à l'origine de la création du Canadian Art Club en 1907, dont il était un membre clé.

Morris, Kathleen (Canadienne, 1893-1986)

Peintre particulièrement remarquée pour ses sujets urbains et ruraux, Morris a étudié à l'Art Association of Montreal (AAM) sous la direction de William Brymner et Maurice Cullen. Bien qu'elle ne semble pas avoir exposé avec le Groupe de Beaver Hall au début des années 1920, elle est étroitement associée au groupe. Ses peintures de paysage de la région de Montréal et de Québec, ainsi que ses représentations du marché By à Ottawa, illustrent l'intérêt qu'elle et ses contemporains portaient à rendre compte de la vie urbaine moderne.

Muir, Catherine Adah (Canadienne, 1860-1952)

Habituellement appelée Caterina ou Cassy, Muir a épousé l'artiste James Kerr-Lawson en 1889 et fut une ardente promotrice de son œuvre. Elle est née à Scarborough, en Ontario, mais a déménagé en Europe avec sa mère et son beau-père en 1887. Elle et Kerr-Lawson ont voyagé et vécu en Angleterre, en Écosse, en France, en Espagne, en Italie et au Maroc. Pendant la Première Guerre mondiale, elle s'est portée volontaire au Queen Mary's Hospital for Nurses, à Londres.

Musée des beaux-arts du Canada

Fondé en 1880, le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa possède la plus vaste collection d'art canadien au pays ainsi que des œuvres d'artistes internationaux de renom. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait au niveau des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Neutre (Attawandaron)

La Confédération des Neutres regroupait plusieurs nations réparties sur un territoire s'étendant du sud-ouest de l'Ontario, de l'autre côté de la rivière Niagara, jusqu'à New York et qui formaient une alliance politique et culturelle. Les Neutres, un nom utilisé par Samuel de Champlain, ou Attawandarons, utilisé par les Hurons-Wendats, ont finalement été dispersés par les Sénécas au milieu du dix-septième siècle et absorbés par les communautés Haudenosaunee.

New English Art Club

Formé à Londres, en Angleterre, en 1886, en opposition au style conservateur de la Royal Academy of Arts, le New English Art Club est composé d'un groupe

d'artistes influencés par l'impressionnisme, avec comme premiers membres, James McNeill Whistler, Walter Sickert, Philip Wilson Steer et John Singer Sargent. Le club existe toujours aujourd'hui et prône, en peinture, l'observation directe de la nature et de la figure humaine.

Ontario Society of Artists (OSA)

La plus ancienne association d'artistes professionnels existante au Canada, fondée en 1872 par sept artistes de diverses disciplines. Elle présente sa première exposition annuelle en 1873. L'OSA joue un rôle important dans la création du Ontario College of Art and Design et du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

O'Brien, Lucius Richard (Canadien, 1832-1899)

Peintre reconnu pour ses œuvres à l'huile et à l'aquarelle représentant des paysages canadiens, vice-président de la Ontario Society of Artists (1874-1880) et président fondateur de l'Académie (royale) des arts du Canada (ARC) (1880-1890). Il a beaucoup voyagé au Canada, jusqu'à la côte ouest. Pour la publication en série *Picturesque Canada* (1882-1884), il a supervisé la commande d'illustrations, réalisant lui-même la grande majorité des images sur lesquelles étaient fondées les illustrations gravées.

plein air

Expression employée pour décrire la pratique de peindre ou de réaliser des croquis à l'extérieur, afin d'observer la nature, et tout particulièrement les effets changeants du temps, de l'atmosphère et de la lumière.

Reid, George Agnew (Canadien, 1860-1947)

Peintre de portraits, d'études de figures, de scènes de genre et de scènes historiques. Avec sa formation dans la tradition académique et ses rôles de président de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) (1906-1909) et de directeur du Ontario College of Art, Reid est devenu une figure clé de la scène artistique ontarienne. Inspiré par la renaissance des murales en Europe et aux États-Unis, il a fait la promotion de l'art mural au Canada – une activité qui s'inscrivait dans le cadre de son souci d'utiliser les arts visuels pour embellir la vie urbaine et encourager les vertus civiques.

romantisme

Mouvement multidisciplinaire qui exerce une influence sur la plupart des domaines de la culture occidentale des dix-huitième et dix-neuvième siècles, y compris l'art, la littérature et la philosophie. Le romantisme privilégie l'émotionnel et le subjectif, en réaction au rationalisme du siècle des Lumières.

Rosa, Salvator (Italien, 1615-1673)

Peintre, poète, satiriste et compositeur baroque adopté par les artistes du mouvement romantique comme une figure peu orthodoxe et rebelle. Rosa était reconnu pour refuser de travailler sur commande et pour son insistance à choisir lui-même son sujet, mais il a connu le succès financier grâce au mécénat du Cardinal Giovanni Carlo de' Medici. Il a représenté des vues panoramiques de sujets religieux et historiques dans des paysages sauvages et accidentés.

Ross, James (Canadien/Écossais, 1848-1913)

Ingénieur, homme d'affaires et philanthrope connu pour son implication dans la construction de plusieurs chemins de fer canadiens et son soutien aux hôpitaux et autres institutions. Ross a été président de plusieurs entreprises commerciales, dont la Dominion Bridge Company; la Mexican Light and Power Company; et la Montreal Light, Heat and Power Company. Il a également été président de la Art Association of Montreal (AAM), à laquelle il a fait des dons considérables. Il détenait l'une des plus belles collections d'art au Canada, notamment des œuvres des grands maîtres européens, et il était le mécène le plus généreux de l'artiste canadien Homer Watson.

Rousseau, Théodore (Français, 1812-1867)

Figure de proue de la peinture de paysage française du dix-neuvième siècle en général et de Barbizon en particulier. Très tôt, Rousseau a privilégié la peinture à partir de l'observation directe de la nature, ce qui a mis à l'épreuve les paysages sereins et idéalisés de ses maîtres néoclassiques. Ses travaux ont saisi la nature comme une force sauvage et indisciplinée, dotée d'une puissance qui surpasse les industries humaines de la vie moderne.

Royal Academy of Arts

Établie à Londres en 1768, la Royal Academy of Arts est une institution artistique de la plus haute importance, qui, avec le Salon parisien, exerce une influence énorme sur la carrière d'un artiste. Vers le milieu du dix-neuvième siècle, les mouvements d'avant-garde européens comme l'impressionnisme ont contribué à amoindrir le pouvoir détenu par la Royal Academy of Arts et par les institutions semblables.

Royal Glasgow Institute of the Fine Arts

Le Glasgow Institute of the Fine Arts a été fondé en 1861 pour exposer et promouvoir l'œuvre des artistes contemporains. En 1891, il devint le Royal Glasgow Institute of the Fine Arts. Il a appuyé de nombreux artistes marquants du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle, dont William Holman Hunt, Frances et Margaret MacDonald, George Frederic Watts et James McNeill Whistler. Aujourd'hui, l'institut organise annuellement la plus grande exposition d'art tenue en Écosse.

Royal Institute of Oil Painters

Fondé en 1882, le Royal Institute of Oil Painters demeure la seule grande société britannique à promouvoir exclusivement les œuvres réalisées à l'huile. L'institut est l'un des neuf groupes membres de la Fédération des artistes britanniques.

Royal Society of British Artists (RBA)

Fondée en 1823 par un groupe d'artistes comme une alternative à la Royal Academy of Arts de Londres. Les membres de la société sont des sculpteurs, des peintres, des architectes et des graveurs. Sa première galerie a été conçue par John Nash et construite dans la rue Suffolk à Londres. Parmi ses membres les plus en vue, on compte James McNeill Whistler, Frank Brangwyn et Walter Richard Sickert.

Studio de photographie Notman-Fraser

Studio très prospère ouvert par le photographe et entrepreneur William Notman au 120 rue King est, à Toronto, en 1868, le troisième de ses studios au Canada, et qui fera éventuellement partie de la plus grande entreprise photographique en Amérique du Nord. Le studio de Toronto était géré par John Arthur Fraser, associé d'affaires de Notman, peintre, photographe et illustrateur. Le studio a fermé ses portes en 1880 lorsqu'il a été vendu par Fraser.

The Jenkins Art Gallery

Une galerie torontoise exploitée par le marchand d'art Thomas Jenkins, sur la rue Grenville, au début du vingtième siècle. La galerie exposait des œuvres d'artistes canadiens et internationaux. En 1920, elle a organisé une grande exposition et vente de peintures de Homer Watson.

Thomson, Tom (Canadien, 1877-1917)

Figure majeure dans la création d'une école nationale de peinture, dont la vision audacieuse du parc Algonquin – alignée stylistiquement sur le postimpressionnisme et l'Art nouveau – finit par symboliser tant le paysage canadien que la peinture de paysage canadienne. Tom Thomson et les membres de ce qui deviendra en 1920 le Groupe des Sept ont exercé les uns sur les autres une profonde influence artistique. (Voir *Tom Thomson. Sa vie et son œuvre*, par David P. Silcox.)

tradition académique

Associée aux académies royales des beaux-arts fondées en France et en Angleterre aux dix-septième et dix-huitième siècles, respectivement, la tradition académique met l'accent sur le dessin, la peinture et la sculpture, privilégiant un style pétri de l'influence de l'art classique de l'Antiquité. Les sujets des œuvres y sont classés selon un ordre hiérarchique, avec d'abord la peinture historique de personnages religieux, mythologiques, allégoriques et historiques, puis, par ordre d'importance décroissant, la peinture de genre, le portrait, la nature morte et le paysage.

Troyon, Constant (Français, 1810-1865)

Peintre paysagiste de Barbizon qui a gagné en reconnaissance grâce à son virage vers la peinture animalière après 1846, en particulier ses scènes de bétail en milieu rural et forestier. Troyon a remporté des médailles de première classe au Salon de Paris en 1846 et 1848, et a été élu à la Légion d'honneur en 1849.

Turner, J. M. W. (Britannique, 1775-1851)

Considéré comme le plus éminent peintre paysagiste britannique du dix-neuvième siècle, Turner imprègne son œuvre d'un romantisme expressif. Ses sujets vont de paysages locaux à des phénomènes naturels hors du commun. Il est reconnu comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme et de l'art abstrait moderne.

van Ruisdael, Jacob (Néerlandais, 1628-1682)

Peintre paysagiste de premier plan du Siècle d'or néerlandais. Van Ruisdael a eu une longue carrière au cours de laquelle il a mis l'accent sur le caractère vivant et romantique de ses sujets en utilisant des vues panoramiques, des cieux étendus, des nuages soufflants, un temps orageux, des eaux agitées, des traces d'une présence humaine et une technique qui combine le détail avec un empâtement épais.

Varley, F. H. (Frederick Horsman) (Canado-Britannique, 1881-1969)

Un des membres fondateurs du Groupe des Sept reconnu pour son apport aux styles du portrait et du paysage au Canada. Né à Sheffield en Angleterre, Varley s'installe à Toronto en 1912 à la suggestion de son ami Arthur Lismer. De 1926 à 1936, il enseigne à la Vancouver School of Decorative and Applied Arts, maintenant connue sous le nom de l'Emily Carr University of Art + Design.

Verner, Frederick Arthur (Canadien, 1836-1928)

Peintre paysagiste connu pour ses représentations calmes et idylliques de paysages canadiens, en particulier les Prairies. Il a étudié à Londres, mais est revenu au Canada en 1862, où il a d'abord travaillé en photographie. Verner était intrigué par l'art de Paul Kane et commença bientôt à représenter ses propres sujets autochtones. Il est également devenu célèbre pour ses nombreuses représentations de bisons. Bien qu'il s'installe définitivement à Londres en 1880, il continue d'exposer au Canada et devient membre de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) en 1893.

Walker, Horatio (Canadien, 1858-1938)

Bien qu'il soit né et ait grandi dans l'Ontario rural, Walker s'est spécialisé dans la peinture de la vie rurale canadienne française, particulièrement à l'île d'Orléans, au Québec, où il a vécu pendant de nombreuses années et où il s'est établi de façon permanente en 1928. Son art largement admiré s'inspire des représentations de la pauvreté rurale française de Jean-François Millet et du naturalisme de Barbizon. Walker a été membre fondateur du Canadian Art Club en 1907 et il en a été le président en 1915.

Whistler, James McNeill (Américain/Britannique, 1834-1903)

Peintre et graveur, Whistler était l'un des principaux promoteurs de « l'art pour l'art » : la doctrine selon laquelle un artiste doit créer des expériences visuelles évocatrices fondées principalement sur l'harmonisation subtile des couleurs, et non sur des sentiments ou des leçons de morale. Croyant que la peinture et la musique avaient beaucoup en commun, il a utilisé des références musicales dans les titres de plusieurs de ses tableaux, notamment, *Arrangement in Grey and Black No. 1 (Arrangement en gris et noir n° 1)*, 1871, mieux connu sous le nom de *Whistler's Mother (La mère de Whistler)*. En 1877, le critique d'art John Ruskin l'accusait de « jeter un pot de peinture au visage du public » alors que Whistler exposait *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket (Nocturne en noir et or : la fusée qui tombe)*. Whistler a poursuivi Ruskin, mais ne s'est vu accordé qu'une pièce d'un quart de penny en dommages et intérêts.

Wilde, Oscar (Irlandais, 1854-1900)

Dramaturge et poète populaire et controversé, connu pour des œuvres telles que *The Picture of Dorian Grey (1890)* et *The Importance of Being Earnest (1895)*. Wilde avait une réputation internationale pour son esprit brillant, sa



HOMER WATSON

Sa vie et son œuvre par Brian Foss

prose étincelante, ses vêtements flamboyants, sa défense du mouvement esthétique (*Aesthetic Movement*) et son insistance sur l'importance de la beauté dans la vie quotidienne et sur l'autonomie de l'art. Son emprisonnement de 1895 à 1897 pour grossière indécence demeure une pierre de touche dans l'histoire des LGBTQ2+.



SOURCES ET RESSOURCES

Homer Watson a fait l'objet d'une importante exposition rétrospective et d'un catalogue. Les sources que l'on peut trouver à son sujet vont des souvenirs des membres de sa famille à des études analytiques plus soutenues. En outre, Watson a écrit quelques essais qui n'ont pas été publiés de son vivant. Sa correspondance volumineuse est conservée dans le Fonds Homer Watson de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa tandis que la correspondance additionnelle se trouve à Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, à la North York Public Library, aux archives de l'Université de Toronto, à la Art Gallery of

Greater Victoria, aux archives de la MacKenzie Art Gallery à Regina, à Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa et dans le Fonds Homer Ransford Watson aux archives de l'Université Queen's, à Kingston.

PRINCIPALES EXPOSITIONS



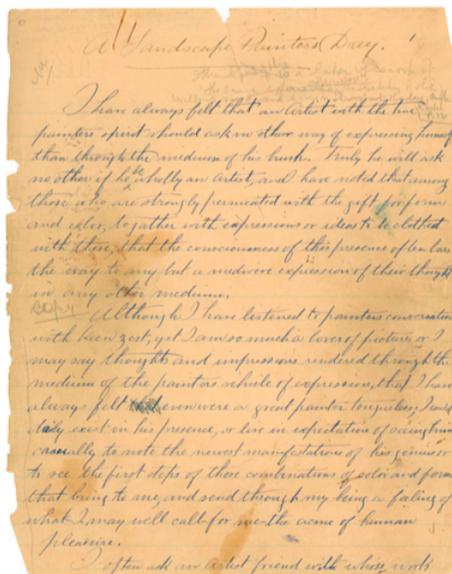
GAUCHE : Vue d'installation de *Bringing Heritage Home (Ramener le patrimoine à la maison)*, à la Maison-musée Homer Watson, Kitchener, 2012, photographie prise par Robert McNair. DROITE : Vue d'installation de *Bringing Heritage Home (Ramener le patrimoine à la maison)*, à la Maison-musée Homer Watson, Kitchener, 2012, photographie prise par Robert McNair.

1878	Exposition annuelle de la Ontario Society of Artists, Toronto.
1880	Exposition annuelle de l'Académie des arts du Canada, Ottawa.
1886	Colonial and Indian Exhibition, Londres.
1893	World's Columbian Exhibition, Chicago.
1899	Dowdeswell Gallery, Londres. Cottier Gallery, New York.
1901	Pan-American Exposition, Buffalo.
1904	Louisiana Purchase Exposition, Saint-Louis.
1906	Cottier Gallery, New York.
1920	<i>Masterpieces of Canadian Art by Homer Watson (Chefs-d'œuvre de l'art canadien par Homer Watson)</i> , The Jenkins Art Gallery, Toronto.
1930	<i>Exhibition of Paintings by Homer Watson, R.C.A., O.S.A. (Exposition de peintures de Homer Watson, A.R.C., O.S.A.)</i> , Art Gallery of Toronto.
1936	<i>Homer Watson, R.C.A., LL.D.: Memorial Exhibition of Selected Works (Homer Watson, A.R.C., LL.D. Exposition commémorative d'œuvres choisies)</i> , Mellors Galleries, Toronto.

-
- 1963** *Homer Watson, R.C.A., 1855-1936: Paintings and Drawings / Peintures et dessins*, Galerie nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada), Ottawa.
-
- 1975** *Nature Seen through a Temperament: Homer Watson, 1855-1936* (La nature vue à travers un tempérament : Homer Watson, 1855-1936), Kitchener-Waterloo Art Gallery.
-
- 1991** Exposition annuelle Homer Watson, Maison-musée Homer Watson, Kitchener, Ontario. Cette série d'expositions annuelles se poursuit encore aujourd'hui.
-
- 2005-2006** *Homer Watson: Not Your Average Pastoral Picnic: Selections from the Permanent Collection* (Homer Watson : un pique-nique pastoral hors du commun. Sélection de la collection permanente), Kitchener-Waterloo Art Gallery.
-
- 2012** *Bringing Heritage Home* (Ramener le patrimoine à la maison), Maison-musée Homer Watson, Kitchener, Ontario.
-
- 2015** *Parallel Destinies: Homer Watson and Carl Ahrens* (Destinées parallèles : Homer Watson et Carl Ahrens), Dundas Museum and Archives.

ÉCRITS DE L'ARTISTE

Les écrits de Watson comportent principalement des essais qui mélangent la réminiscence autobiographique et la fiction pour appuyer son point de vue sur la peinture de paysage en tant que genre, sur la nécessité pour les êtres humains d'établir des relations respectueuses avec leur environnement géographique, et sur la façon dont les peintres transposent le paysage naturel dans l'artificialité de l'art. Aucun de ces essais n'a été publié au cours de sa vie, et tous sont à considérer à des degrés divers d'inachèvement. Ils sont, cependant, essentiels pour tout lecteur qui souhaite saisir la complexité de la réflexion de Watson sur des questions qui étaient importantes pour lui.



GAUCHE : Homer Watson, « A Landscape Painter's Day », première page d'un manuscrit en prose, s.d, Archives de Queen's University, Kingston. DROITE : Homer Watson pique-niquant à New Dundee en Ontario, 1939, photographie inconnue, Maison-musée Homer Watson, Kitchener.



« Conservation of Cressman's Bush for Waterloo County ». *Waterloo Historical Society Annual Report*, vol. 31, 1944, p. 30-32.

« The Methods of Some Great Landscape Painters ». Archives de l'Université Queen's, Fonds Homer Watson. Publié dans Gerald Noonan, *Refining the Real Canada: Homer Watson's Spiritual Landscape*, Waterloo, MLR Editions Canada, 1997, p. 245-269.

« The Idealist versus the Realist ». Archives de l'Université Queen's, Fonds Homer Watson. Publié dans Noonan, p. 288-305.

« A Return to the Village ». Archives de l'Université Queen's, Fonds Homer Watson. Publié dans Noonan, p. 306-332.

Roman sans titre (ébauche incomplète). Archives de l'Université Queen's, Fonds Homer Watson.

ÉCRITS CRITIQUES

Bingeman, Shannon E. « Eventide along the Grand: Homer Watson's Mystical Landscape ». Mémoire de maîtrise, Ottawa, Université Carleton, 2013.

Bruder, Joan, et Jason Ouellette, (comp.). *Homer Watson, 1855-1936: A Bibliography*. Kitchener, Maison-musée Homer Watson, 1995.

Foss, Brian. « Homer Watson and The Pioneer Mill ». *Journal of Canadian Art History*, vol. 33, n° 1 (Printemps 2012), p. 46-84.

Harper, J. Russell. *Homer Watson, R.C.A., 1885-1936: Paintings and Drawings / Peintures et dessins*. Catalogue de l'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1963.

Mavor, James. « The Art of Mr. Homer Watson ». *The Art Journal*, juillet 1899, p. 208-211.

Miller, Muriel. *Homer Watson: The Man of Doon*. Toronto, Ryerson Press, 1938, édition révisée, Toronto, Summerhill Press, 1988.

Noonan, Gerald. *Refining the Real Canada: Homer Watson's Spiritual Landscape*. Waterloo, MLR Editions Canada, 1997.

Tovell, Rosemarie L. « Homer Watson's *The Pioneer Mill*: The Making and Marketing of a Print in the Canadian Etching Revival ». *Journal of Canadian Art History*, vol. 31, n° 2 (2010), p. 12-39.

Watson, Jennifer C. « Homer Watson in the Kitchener-Waterloo Art Gallery ». *RACAR (Revue d'art canadienne / Canadian Art Review)* 14, n° 2 (1987), p. 143-150.

VIDÉO

Saving Places, épisode 3 : *Homer Watson House*. Gail Gallant, productrice et scénariste. Toronto, PTV Productions, 2008.



Homer Watson, v.1913, photographie prise par Edmond Dyonnet, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

LECTURES COMPLÉMENTAIRES

Brooke, Janet M. *Discerning Tastes: Montreal Collectors, 1880-1920*. Catalogue de l'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989.

Catalogue of an Exhibition by Homer Watson, R.C.A., O.S.A. Catalogue de l'exposition, Musée des beaux-arts de Toronto, 1930.

Hayes, Geoffrey. *Waterloo County: An Illustrated History*. Kitchener, Waterloo Historical Society, 1997.

Homer Watson, R.C.A., LL.D.: Memorial Exhibition of Selected Works. Catalogue de l'exposition, Toronto, Mellors Galleries, 1936.

Illustrated Atlas of the County of Waterloo. Toronto, H. Parsell & Co., 1881.

Kerr, Darlene. *The Landscapes of Homer Watson: A Particular Time and Place*. Catalogue de l'exposition, Kitchener, Maison-musée Homer Watson, 2000.

MacTavish, Newton. « Homer Watson ». Dans Newton MacTavish, *The Fine Arts in Canada*. Toronto, Macmillan Company of Canada Limited, 1925, p. 92-95.

Myers, Carol Moore-Ede. *Lives and Works of the Canadian Artists*, n° 4: *Homer Watson*. Toronto, Dundurn Press, 1977.

Nature Seen through a Temperament: Homer Watson, 1855-1936. Catalogue de l'exposition, Kitchener, Kitchener-Waterloo Art Gallery, 1975.

O'Brien, Kevin. « Oscar Wilde and Canadian Artists ». *Antigonish Review*, vol. 1, n° 4 (Hiver 1971), p. 11-28.

Page, Frank E. *Homer Watson, Man and Artist*. Kitchener, Commercial Publishing Co., 1939.

Stevenson, O. J. « And He Spake of Trees ». Dans O. J. Stevenson, *A People's Best*. Toronto, The Musson Book Company Ltd., 1927, p. 47-52.

VanEvery, Jane. *With Faith, Ignorance and Delight: Homer Watson*. Doon, Ontario, Fiducie Homer Watson, 1967.



Vue d'installation de *Homer Watson, R.C.A., 1855-1936: Paintings and Drawings / Peintures et dessins*, à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada), Ottawa, 1963, photographe inconnu.

À PROPOS DE L'AUTEUR

BRIAN FOSS

Brian Foss est directeur de la School for Studies in Art and Culture de l'Université Carleton depuis 2009. Auparavant, il a été professeur d'histoire de l'art à l'Université Concordia (1988-2009) et a été titulaire invité de la chaire d'études canadiennes Craig Dobbin au University College Dublin (2014-2015). Il a dirigé, en collaboration avec Anne Whitelaw et Sandra Paikowsky, la publication de *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, une collection de vingt nouveaux essais (Oxford University Press, 2010). En plus de ses publications sur l'art canadien, sa monographie *War Paint: Art, War, State and Identity in Britain 1939-1945* a été publiée en 2007 par Yale University Press.

Foss a été commissaire et co-commissaire de plusieurs expositions d'art historique canadien, notamment sur les œuvres de Mary Hiester Reid (en collaboration avec Janice Anderson, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2000) et du Groupe de Beaver Hall (en collaboration avec Jacques Des Rochers, Musée des beaux-arts de Montréal, 2015). L'exposition du Groupe de Beaver Hall a remporté en 2015 le Prix d'excellence de l'Association des musées canadiens pour les expositions d'art, et le catalogue a reçu la même année le prix Melva J. Dwyer de la ARLIS/NA (Art Libraries Society of North America), ainsi que le prix Publication de la Société des musées du Québec en 2016. Foss a été co-rédacteur en chef de *RACAR : Revue d'art canadien / Canadian Art Review* (2001-2012) et il préside actuellement le comité consultatif du *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*.



« Ma première occasion de mener un travail soutenu sur Homer Watson s'est présentée en 2000, lorsque j'ai obtenu une bourse de recherche du Centre canadien des arts visuels du Musée des beaux-arts du Canada. Cette bourse m'a donné le temps et les fonds nécessaires pour parcourir la collection du MBAC, comportant des centaines de pages de dessins tirées des carnets de croquis de Watson, ainsi que d'importants fonds de correspondance et d'écrits inédits, surtout à Ottawa, mais aussi à Toronto, Kingston, Victoria et Regina. »

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteur

L'origine de ce projet remonte au Centre canadien des arts visuels, au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), qui m'a accordé le financement, le temps et les installations nécessaires pour lire la correspondance de Homer Watson conservée au MBAC et réfléchir sérieusement à son art. Je serai toujours reconnaissant d'avoir eu cette chance. Pendant que j'étais en résidence, Murray Waddington (chef, Bibliothèque et Archives) a enrichi le fonds déjà volumineux de documents Watson appartenant au musée. Je regrette qu'il n'ait pas vécu assez longtemps pour voir la publication de ce livre. Cyndie Campbell, l'extraordinaire directrice des Archives du MBAC, m'a tout autant soutenu.

Je remercie les collectionneurs privés qui ont partagé leurs œuvres d'art avec moi et les employés du musée qui ont répondu patiemment à mes questions. Plus particulièrement, Faith Hieblinger de la Maison-musée Homer Watson a fait preuve d'une générosité sans faille. Je remercie également Sandu Sindile; Tobi Bruce et Christine Braun (Art Gallery of Hamilton); Georgiana Uhlyarik et Donna Austria (Musée des beaux-arts de l'Ontario); Nicole McCabe et Jaclyn Meloche (Art Gallery of Windsor); Meredith Briden (Galerie d'art Beaverbrook); Tracy Loch (Castle Kilbride Museum); Jennifer Bullock (Kitchener-Waterloo Art Gallery); Jacques Des Rochers, Marie-Claude Saia, Justine Lebeau et Anna Ciocola (Musée des beaux-arts de Montréal) et Elaire Maund (Vancouver Art Gallery). Au MBAC, John Collins, Sonia Del Re et Jacqueline Warren m'ont donné libre accès à la collection de nombreux carnets de croquis de Watson, alors que Susan Walker du laboratoire de conservation des peintures m'a aidé à comprendre les aspects physiques de ses huiles.

À l'Institut de l'art canadien, Kendra Ward, Amanda Lewis et Joy Xiang étaient l'incarnation même du principe de la collaboration respectueuse. Et, comme toujours, ce livre a infiniment bénéficié des conseils, des mouvements de sourcils et des critiques directes de Charles C. Hill, dont l'ampleur et les détails de sa connaissance de l'art canadien ne cessent d'étonner.

De l'Institut de l'art canadien

COMMANDITAIRE
FONDATEUR



COMMANDITAIRE
DE L'OUVRAGE

ANONYME

Le parution de ce livre d'art en ligne a été rendue possible grâce à la générosité de la commanditaire anonyme en titre de cette publication.

L'Institut de l'art canadien tient également à souligner l'appui des autres commanditaires de la saison 2018-2019: Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett, Consignor Canadian Fine Art, Kiki et Ian Delaney, Maxine Granovsky Gluskin et Ira Gluskin, la Fondation Gershon Iskowitz, la Fondation de la famille Sabourin, Karen Schreiber et Marnie Schreiber, et Sandra L. Simpson.

L'Institut remercie en outre BMO Groupe financier, commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien. L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes : la Fondation de la famille Butterfield,* David et Vivian Campbell,* La Fondation Connor, Clark & Lunn, Albert E. Cummings,* la famille Fleck,* Roger et Kevin Garland,* la Fondation Glorious & Free,* Charlotte Gray et George Anderson, la Fondation Scott Griffin,* Jane Huh,* Lawson Hunter, la Fondation Gershon Iskowitz,* la Fondation Alan et Patricia Koval, Phil Lind,* Nancy McCain et Bill Morneau,* John O'Brian, Gerald Sheff et Shanitha Kachan,* Stephen Smart,* Nalini et Tim Stewart,* et Robin et David Young.*

L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux : Alexandra Baillie, Alexandra Bennett et la Fondation de la famille Jalynn Bennett,* Grant et Alice Burton, Kiki et Ian Delaney,* Jon S. et Lyne Dellandrea,* Michelle Koerner et Kevin Doyle,* Sarah et Tom Milroy,* Partners in Art,* Sandra L. Simpson,* Pam et Michael Stein,* et Sara et Michael Angel.*

** Indique un mécène fondateur de l'Institut de l'art canadien*

L'IAC remercie tout particulièrement la Maison-musée Homer Watson, ainsi que Faith Hieblinger et Nichole Martin, qui ont fourni une quantité considérable de ressources contextuelles et artistiques pour cet ouvrage. L'IAC est reconnaissante de l'attention que le musée porte à la conservation de l'ancienne maison et l'ancien atelier de l'artiste, préservant l'héritage de Homer Watson pour ceux et celles d'aujourd'hui.

Pour leur appui et leur aide, l'IAC tient à remercier le Agnes Etherington Art Centre (Jennifer Nicoll); le Albany Institute of History and Art (Allison Munsell Napierski); la Art Gallery of Hamilton (Christine Braun); le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse (Shannon Parker); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Eva Athanasiu, Tracy Mallon-Jensen); la Art Gallery of Windsor (Nicole McCabe); la Galerie d'art Beaverbrook (Celine Gorham, John Leroux); le Musée canadien de la guerre (Susan Ross); le Castle Kilbride Museum (Tracy Loch); la succession de Lawren Harris; le Hamilton Club (Amanda Nesbitt); le Indianapolis Museum of Art; la Kitchener-Waterloo Art Gallery; Ronald et Shirley Levene; Bibliothèque et Archives Canada (Brechin Group); la MacKenzie Art Gallery (Marie Olinik); le Musée McCord; Robert McNair; le Musée des beaux-arts de Montréal (Marie-Claude Saia); le Musée du Louvre; la National Gallery of Art, Landover (Peter Huestis); le Musée des beaux-arts du Canada (Emily Antler, Philip Dombowsky); la National Gallery, Londres; la National Portrait Gallery, Londres; Power Corporation du Canada (Paul Maréchal); les Archives de Queen's University (Jeremy Heil); la Royal Collection Trust (Agata Rutkowska); Beverly et Fred Schaeffer; Frank Tancredi; Bibliothèque publique des Six Nations (Feather Maracle); Tate; la Toronto Reference Library; la Vancouver Art Gallery (Danielle Currie); le Walters Art Museum (Ruth Bowler); la Winnipeg Art Gallery (Nicole Fletcher); le York Club (Cyril Duport); et Ronald et Shirley Levene, Greg McKee, Robert McNair, et Frank Tancredi.

L'IAC est reconnaissant envers les collectionneurs privés qui ont autorisé la publication de leurs œuvres dans cette édition.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



The Wheatfield (Champ de blé), v.1880-90. Collection de la succession de Don Engel. Photographie reproduite avec l'aimable autorisation de la Maison-musée Homer Watson.

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Homer Watson, v.1913, photographie prise par Edmond Dyonnet. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : *The Pioneer Mill (La vieille scierie)*, 1880. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : *Before the Storm (Avant l'orage)*, 1887. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : *River Landscape (Paysage de rivière)*, 1882. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Dessin pour *A Land of Thrift (Le pays de la frugalité)*, v.1883. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Vue d'installation de *Bringing Heritage Home (Ramener le patrimoine à la maison)*, à la Maison-musée Homer Watson, Kitchener, 2012. Photographie : Robert McNair. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.

Mentions de sources des œuvres de Homer Watson



After the Rain (Après la pluie), 1883. Collection de la Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, don de Lord Beaverbrook, 1959 (1959.277). Photographie : Galerie d'art Beaverbrook.



Before the Storm (Avant l'orage), 1887. Collection de la Art Gallery of Windsor, legs en mémoire de M. Mme G. Hudson Strickland, 1982, 1990 (1982.029). Photographie : Art Gallery of Windsor.



Below the Mill (En bas du moulin), 1901. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, 1903 (1903.204). Photographie : Musée des beaux-arts de Montréal.



Cattle Forging River in Moonlight (Troupeau traversant à gué la rivière au clair de lune), 1898. Collection privée. Photographie : Robert McNair.



The Castellated Cliff (La falaise crénelée), 1879. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1980 (23664). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



A Cornfield (Un champ de maïs), 1883. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1952 (5899). Reproduite avec l'autorisation de Brian Foss.



Country Road, Stormy Day (Route de campagne, jour d'orage), v.1895. Collection de Beverly et Fred Schaeffer, Thornhill. Photographie : Frank Tancredi. Reproduite avec l'autorisation de Frank Tancredi.



A Coming Storm in the Adirondacks (L'approche de l'orage dans les Adirondacks), 1879. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de George Hague, 1887 (1887.203). Photographie : Musée des beaux-arts de Montréal.



The Death of Elaine (La mort d'Élaine), 1877. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mme Mary King, Toledo, Ohio, 1937 (2434). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Dessins de paysage et plan préliminaire d'un bâtiment tiré du Carnet de croquis F, début des années 1880. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (7875.92r). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Down in the Laurentides (Dans les Laurentides), 1882. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, offert par l'artiste comme œuvre diplômante de la Royal Academy of Arts, Doon, 1882 (122). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Drawing for *A Land of Thrift (Le pays de la frugalité)*, v.1883. Collection de la Kitchener-Waterloo Art Gallery, don de Paul et Stella Murphy, 1983. Reproduite avec l'autorisation de la Kitchener-Waterloo Art Gallery.



Early Winter (Début de l'hiver), v.1930. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Mme S.J. Williams, Mme Harvey Sims, Mme T.M. Cram, and Mlle Geneva Jackson, Kitchener, 1943. Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Emerald Lake, Banff (Lac Emerald, Banff), v.1925. Collection de la Maison-musée Homer Watson, Kitchener. Photographie : Maison-musée Homer Watson.



Étude pour *The River Drivers (Les draveurs sur la rivière)*, v.1913. Collection de la MacKenzie Art Gallery, Regina, don de Norman Mackenzie (1936-019). Photographie : Don Hall. Reproduite avec l'autorisation de la MacKenzie Art Gallery.



Evening Moonrise (Lever de lune, le soir), 1933. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, prêtée à la Maison-Laurier, Ottawa (C-151410). Reproduite avec l'autorisation de Brechin Group.



The Flood Gate (Porte d'écluse), v.1900-1901. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1925 (3343). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Frise de l'atelier, 1893-1894. Maison-musée Homer Watson, Kitchener. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.



Grand River Landscape at Doon (Paysage de la rivière Grand, à Doon), v.1881. Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, achat, 1950 (1950.1). Photographie : Art Gallery of Nova Scotia.



Grand River Valley (Vallée de la rivière Grand), v.1880. Maison-musée Homer Watson, Kitchener. Photographie : Maison-musée Homer Watson.



A Grey Day at the Ford (Un jour gris au gué), 1885. Collection du Hamilton Club. Photographie : Daniel Banko, reproduit avec l'autorisation du Hamilton Club.



Haymaking, Last Load (La fenaison, dernier chargement), v.1880. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de la North American Life Assurance Co., 1963. Photographie : Art Gallery of Hamilton.



High Water, Pine Bend (Pin au coude de la rivière), v.1935. Kitchener-Waterloo Art Gallery, don de Earl Putnam, 1980. Photographie : Robert McNair. Reproduite avec l'autorisation de la Kitchener-Waterloo Art Gallery.



A Hillside Gorge (Une gorge à Hillside), 1889. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de la Royal Canadian Academy of Arts, 1890 (5). Reproduite avec l'autorisation de Brian Foss.



In Valley Flats near Doon (Dans les plaines de la vallée près de Doon), v.1910. Collection de la Maison-musée Homer Watson, Kitchener. Photographie : Maison-musée Homer Watson.



« A Landscape Painter's Day, » première page d'un manuscrit en prose, s.d, Archives de Queen's University, Kingston. Achat par l'entremise du Chancellor Richardson Memorial Fund (2033). Photographie : Jeremy Heil. Reproduite avec l'autorisation de Jeremy Heil.



Landscape (Paysage), 1889. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1981 (23984). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Landscape, Scotland (Paysage, Écosse), 1888. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achetée en 1957 de Harold M. Gully, Toronto (6678). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Landscape with Road (Paysage avec chemin), v.1889. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1962 (7903). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



The Last of the Drouth [The Last Day of the Drought] (La fin de la sécheresse [Le dernier jour de sécheresse]), 1881. Royal Collection Trust, Windsor, acquis par la reine Victoria (RCIN 400547). Photographie : Royal Collection Trust.



Life and Thought Hath Fled Away (La vie et la pensée se sont enfuies), v.1865-1869. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (7875.96). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



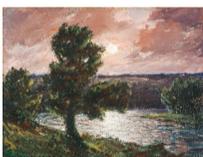
The Load of Grass (Le chargement d'herbe), 1898. Collection de la Vancouver Art Gallery, Founders' Fund (33.26). Photographie : Vancouver Art Gallery.



Log-cutting in the Woods (Les scieurs de bois), 1894. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Lord Strathcona et de sa famille, 1927. Photographie : Brian Merrett.



Moonlight, Waning Winter (Clair de lune, déclin de l'hiver), 1924. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1927 (3514). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Moonlit Stream (Ruisseau au clair de lune), 1933. Bibliothèque et Archives Canada, prêtée à la Maison-Laurier, Ottawa (C-151411). Reproduite avec l'autorisation de Brechin Group.



Morning at Lakeview, Ontario (Le matin à Lakeview, Ontario), 1890. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la McLean Foundation, 1960 (59/6). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Near the Close of a Stormy Day (Vers la fin d'un jour d'orage), 1884. Collection de la Winnipeg Art Gallery, don du lieutenant-colonel H.F. Osler (G-47-164a). Photographie : Ernest Mayer. Reproduite avec l'autorisation de la Winnipeg Art Gallery.



Near Twilight, B.C. (À l'approche du crépuscule, C.-B.), v.1934. Art Gallery of Windsor, don du Willistead Art Gallery of Windsor Women's Committee, 1962 (1962.030). Photographie : Art Gallery of Windsor.



November among the Oaks (Novembre parmi les chênes), v.1920. Collection de la Vancouver Art Gallery, don du Dr Rodrigo Restrepo (2007.21.3). Photographie : Henry Robideau. Reproduite avec l'autorisation de la Vancouver Art Gallery.



Nut Gatherers in the Forest (Cueilleurs de noix dans la forêt), 1900. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1909 (90). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



The Old Mill (Le vieux moulin), 1886. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don du Fonds de la T. Eaton Co. Ltd. pour les œuvres d'art canadiennes, 1948 (48/10). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



The Old Mill and Stream (Le vieux moulin près du ruisseau), 1879. Collection du Castle Kilbride Museum, Baden. Photographie : Robert McNair. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.



On the Mohawk River (Sur la rivière Mohawk), 1878. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don du Colonel D.H.C. Mason, Toronto, 1949 (48/34). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



On the River at Doon (Sur la rivière à Doon), 1885. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (5900). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Passage to the Unknown (Passage vers l'inconnu), 1918-1920. Lieu inconnu. Reproduite avec l'autorisation de RACAR 14:2 (1987) et Ellen Donald.



Pioneers Crossing the River (Pionniers traversant la rivière), 1896. Collection privée. Reproduite avec l'autorisation de Brian Foss.



The Pioneer Mill (La vieille scierie), 1880. Royal Collection, Windsor, acquise par la reine Victoria en cadeau de la part du marquis de Lorne (RCIN 400548). Photographie : Royal Collection Trust.



The Pioneer Mill (La vieille scierie), 1890. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1993 (37239v). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Quilp and Sampson Brass in the Old Curiosity Shop (Quilp et Sampson Brass dans le magasin d'antiquités), de la fin des années 1860 au début des années 1870. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1962 (Carnet de croquis 7875.63). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



The Ranges [Camp at Sunrise] (Le champ de tir [Camp au lever du soleil]), 1915. Musée canadien de la guerre, Collection d'art militaire Beaverbrook, Ottawa (19710261-0810). Photographie : Musée canadien de la guerre.



The River Drivers (Les draveurs sur la rivière), 1914, 1925. MacKenzie Art Gallery, Regina, don de M. Norman MacKenzie (1914-003). Photographie : Don Hall. Reproduite avec l'autorisation de la MacKenzie Art Gallery.



River Landscape (Paysage de rivière), 1882. Collection de la Vancouver Art Gallery, don de Susan et Rick Diamond (2007.5.2). Photographie : Trevor Mills. Reproduite avec l'autorisation de la Vancouver Art Gallery.



Roxanna Bechtel Watson tiré du Carnet de croquis C, probablement dans les années 1880. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1962 (7875.90). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Sheep and Shepherd (Moutons et berger), v.1900. Collection privée. Photographie : Robert McNair.



Smugglers' Cove, Cape Breton Island, Nova Scotia (Smugglers' Cove, Île du Cap Breton, Nouvelle-Écosse), 1909. Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, don de Lord Beaverbrook, 1959 (1959.275). Photographie : Galerie d'art Beaverbrook



Speed River Flats near Preston (Speed River Flats près de Preston), v.1930. Collection de la Maison-musée Homer Watson, Kitchener. Photographie : Maison-musée Homer Watson.



The Stone Road (Le chemin de pierre), 1881. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1960 (7797). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Storm Drift (Orage à la dérive), 1934. Collection de la Kitchener-Waterloo Art Gallery, don de Earl Putnam 1980. Photographie : Kitchener-Waterloo Art Gallery.



Summer Storm (Orage d'été), v.1890. Collection de la Maison-musée Homer Watson, Kitchener. Photographie : Robert McNair. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.



Sunlit Village (Village ensoleillé), 1884. Collection de Ronald et Shirley Levene, Waterloo. Photographie : Robert McNair.



Susquehanna Valley, v.1877. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, 1983 (83/13). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



The Swollen Creek (Le ruisseau en crue), v.1870. Collection de la Maison-musée Homer Watson, Kitchener. Photographie : Maison-musée Homer Watson.



Two Cows in a Stream (Deux vaches dans un ruisseau), v.1885. Collection de la Maison-musée Homer Watson, Kitchener. Photographie : Maison-musée Homer Watson.



The Valley of the Ridge (La vallée de la crête), 1922. Collection de la Kitchener-Waterloo Art Gallery, don de Earl Putnam, 1980. Photographie : Kitchener-Waterloo Art Gallery.



Woods in June (Les bois en juin), 1910. Collection de la Kitchener-Waterloo Art Gallery, don de William H. Kaufman, Helen M. Sandwell et S. Jean Koetsier à la mémoire de Alvin R. et Jean H. Kaufman, 1978. Photographie : Robert McNair. Reproduite avec l'autorisation de la Kitchener-Waterloo Art Gallery.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



Le 1^{er} Bataillon d'infanterie canadienne s'entraînant à Valcartier, Québec, 1914. Musée canadien de la guerre, collection d'archives George-Metcalf, Ottawa (19740416-003). Photographe inconnu. Reproduite avec l'autorisation du Musée canadien de la guerre.



An Adirondack Pastoral (Une pastorale des Adirondacks), 1869, par George Inness. Albany Institute, don de la succession de Marjorie Doyle Rockwell (1995.30.2). Reproduite avec l'autorisation du Albany Institute.



Une page tirée de *The Aldine 6*, no 5, mai 1873. Photographie : Joy Xiang.



Baie-Saint-Paul, v.1927, par Randolph Hewton. Collection du Agnes Etherington Art Centre, Kingston, legs de Douglas S. Wilson, 1993 (36-009). Photographie : Paul Litherland. Reproduite avec l'autorisation du Agnes Etherington Art Centre.



Le chêne dans la vallée, 1871, par Jean-Baptiste-Camille Corot. Collection de la National Gallery, Londres, don de Mme Alice Bleecker, 1981 (NG6466).



Conseil de la confédération des Six Nations, v.1910. Collection du Six Nations Legacy Consortium, Ohseweken (SNPL000091v00i). Photographe inconnu. Reproduite avec l'autorisation de la Bibliothèque publique des Six-Nations.



The Cowherd (La vachère), v.1879, par Anton Mauve. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, legs de William John et Agnes Learmont. Photographie : Musée des beaux-arts de Montréal.



The Dead Steer'd by the Dumb (La morte conduite par le serviteur muet), par Gustave Doré, publiée dans Alfred Tennyson, *Elaine*, Londres : Moxon, 1867. Victoria and Albert Museum, Londres. Photographie : Joy Xiang. Reproduite avec l'autorisation de la Toronto Reference Library.



The Hay Wain (La charrette de foin), 1821, par John Constable. Collection de la National Gallery, Londres, don de Henry Vaughan, 1886 (NG1207).



Homer Watson, v.1913, photographie prise par Edmond Dyonnet. Collection Edmond Dyonnet, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Reproduite avec l'autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Homer Watson dans la toute nouvelle galerie ajoutée à sa maison, Doon, 1906. Photographie inconnu. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.



Homer Watson pique-nique à Cressman's Woods (aujourd'hui Homer Watson Park), 1934. Photographie inconnu. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.



Homer Watson allongé à l'extérieur, v.1880. Photographie inconnu. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.



Homer Watson et le chien Rex à Cressman's Woods, 1925. Photographie inconnu. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.



Homer Watson avec les esprits des morts (photo truquée), 1930. Photographie inconnu. Reproduite avec l'autorisation des Archives de Queen's University.



The Jack Pine (Le pin), 1916-1917, par Tom Thomson. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1918 (1519). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Lake, North of Lake Superior (Lac, au nord du Lac Supérieur), 1870, par Frederick Verner. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don d'Isabella C. McLennan, 1935 (1935.652). Photographie : Musée des beaux-arts de Montréal.



Lieu de naissance de Homer Watson, 1866. Photographe inconnu. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.



The Lock and Dedham Vale (L'écluse et la vallée de Dedham), 1834, par David Lucas (d'après John Constable). Collection privée.



Logging (Défrichage), 1888, par George Reid. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, transfert de Affaires étrangères et Commerce international Canada, 2011, don du brigadier-général W.F. Sweny, C.M.G., DSO, à la mémoire de son père, le colonel George A. Sweny, 1938 (45392). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Membres du Canadian Art Club, v.1907-1913. Collection de la E.P. Taylor Reference Library, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Lachlan MacTavish, 1971, 1976 (Fonds Newton MacTavish, LA.SC018.S8.41). Photographie inconnu. Reproduite avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Mist Fantasy, Northland (Fantaisie de brume, Northland), 1922, par J.E.H. MacDonald. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mme S.J. Williams, Toronto, à la mémoire de F. Elinor Williams, 1927 (899). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Mount Rundle, Canadian National Park, Banff (Mont Rundle, Parc national du Canada), Banff, 1892, par Alexander Henderson. Archives photographiques Notman, Musée McCord, Montréal (MP 118/78). Reproduite avec l'autorisation du Musée McCord.



Oscar Wilde, 1882, par Napoleon Sarony. Collection de la National Portrait Gallery, Londres, achat, 1976 (NPG P24). Reproduite avec l'autorisation de la National Portrait Gallery.



The Rainbow (L'arc-en-ciel), v.1878-1879, par George Inness. Collection du Indianapolis Museum of Art. Photographie : Indianapolis Museum of Art.



Roxanna « Roxa » Watson avec Mary Watson et le chien Rex, Doon, 1917. Photographe inconnu. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.



La section d'art canadien de la British Empire Exhibition, Wembley Park, Londres, Angleterre, 1924. Photographe inconnu. Reproduite avec l'autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Section canadienne de la Colonial and Indian Exhibition, Londres, 1886. Reproduite avec l'autorisation de The Illustrated London News (mai 1886).



Sir John Douglas Sutherland Campbell, Marquis of Lorne, (Sir John Douglas Sutherland Campbell, marquis de Lorne), 1879, par le Notman and Sandham Studio, Musée McCord, Montréal (51-076-Misc.II). Reproduite avec l'autorisation du Musée McCord.



The Storm (L'orage), 1872, par Narcisse Díaz de la Peña. Collection du Walters Art Museum, Baltimore (37.121). Photographie : Walters Art Museum.



Sunset, Kempenfelt Bay (Coucher de soleil, Kempenfelt Bay), 1921, par Lawren Harris. Collection de la Power Corporation du Canada. © Succession de Lawren Harris. Reproduite avec l'autorisation de la Power Corporation du Canada.



Tornado in an American Forest (Une tornade dans une forêt américaine), 1835, par Thomas Cole. Collection de la National Gallery of Art, Landover, Maryland, achat par le musée de l'ancienne collection Corcoran (2014.136.117).



Vue d'installation de *Bringing Heritage Home (Ramener le patrimoine à la maison)*, à la Maison-musée Homer Watson, Kitchener, 2012. Photographie : Robert McNair. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.



Vue d'installation de *Bringing Heritage Home (Ramener le patrimoine à la maison)*, à la Maison-musée Homer Watson, Kitchener, 2012. Photographie : Robert McNair. Reproduite avec l'autorisation de la Maison-musée Homer Watson.



Vue d'installation de *Homer Watson, R.C.A., 1855-1936: Paintings and Drawings / Peintures et dessins*, au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1963. Photographe inconnu. Reproduite avec l'autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Winter Work (Travail hivernal), 1883-1884, par George Clausen. Collection de la Tate, Londres, achetée avec l'aide des Amis de la Tate Gallery, 1983 (T03666). Photographie : Tate.



L'ÉQUIPE

Éditrice

Sara Angel

Directrice exécutive des opérations / Directrice de la mise en page

Simone Wharton

Rédactrice exécutive

Kendra Ward

Directrice de la rédaction en français

Ersy Contogouris

Rédacteur en Chef

Michael Rattray

Révision

Amanda Lewis

Production et révision

Alicia Peres

Correction d'épreuves

Strong Finish Editorial Design

Traductrice

Christine Poulin

Révision (français)

Annie Champagne

Correction d'épreuve (français)

Ginette Jubinville

Adjointe principale à la recherche iconographique

Stephanie Burdzy

Adjointe à la recherche iconographique

Joy Xiang

Spécialiste des numérisations

Rachel Topham

Gestionnaire et adjoint de la mise en page

Emily Derr

Adjointe à la mise en page (français)

Ruth Jones



Conception de la maquette du site Web

Studio Blackwell

COPYRIGHT

© 2018 Art Canada Institute. All rights reserved.

ISBN 978-1-4871-0187-9

Institut de l'art canadien

Collège Massey, Université de Toronto

4, place Devonshire

Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada.

Foss, Brian, 1955-

[Homer Watson. Français]

Homer Watson : sa vie et son œuvre / Brian Foss ; traduction
de Christine Poulin.

Traduction de: Homer Watson : life & work.

Comprend des références bibliographiques.

ISBN 978-1-4871-0187-9 (HTML).-ISBN 978-1-4871-0186-2 (PDF).

1. Watson, Homer, 1855-1936. 2. Watson, Homer, 1855-1936-

Critique et interprétation. 1. Biographies. I. Institut de l'art canadien,
organisme de publication II. Titre. III. Titre : Homer Watson. Français

ND249.W3F6814 2018

759.11

C2018-905177-9