

927.5911  
M874L  
1945

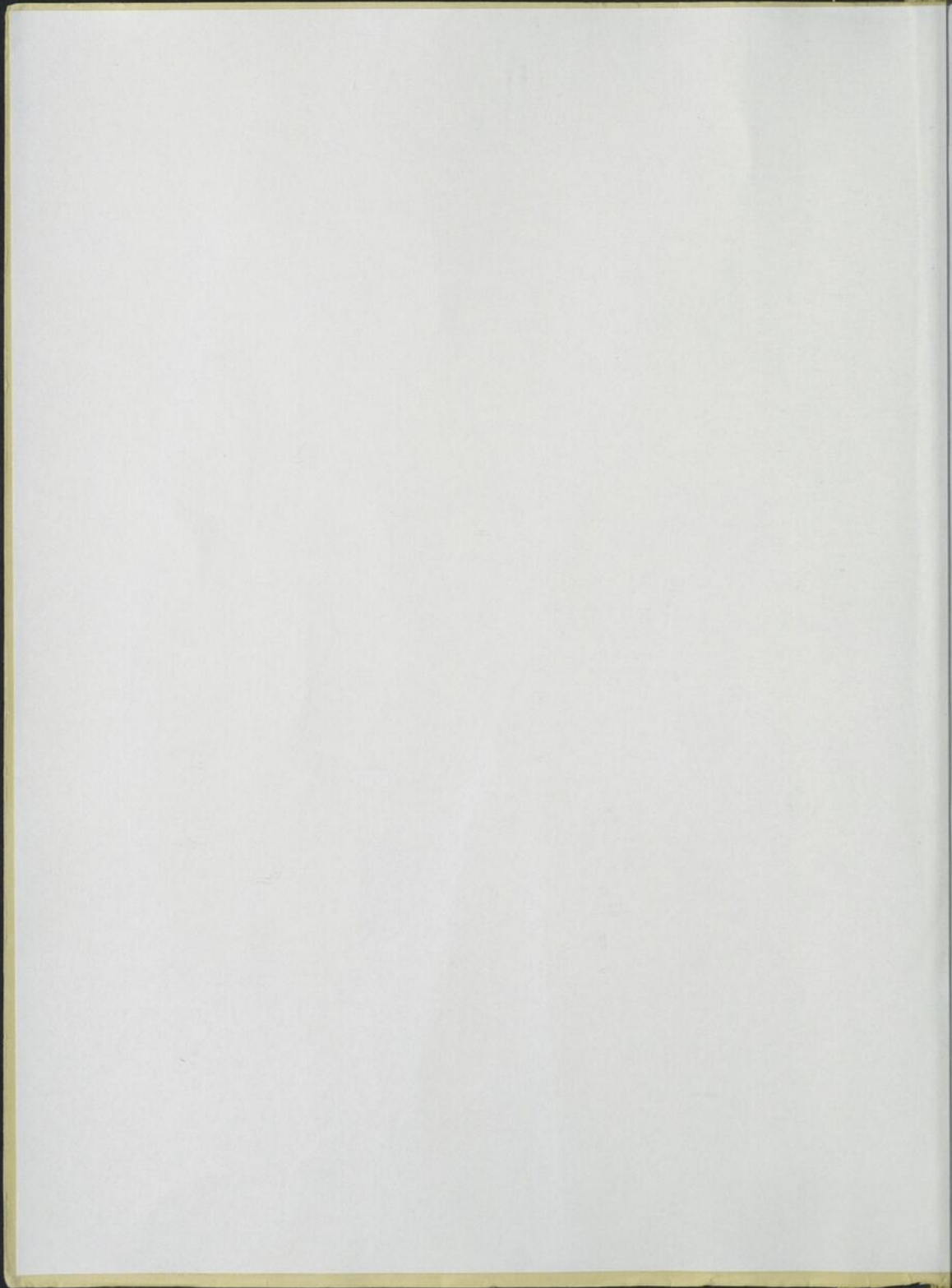


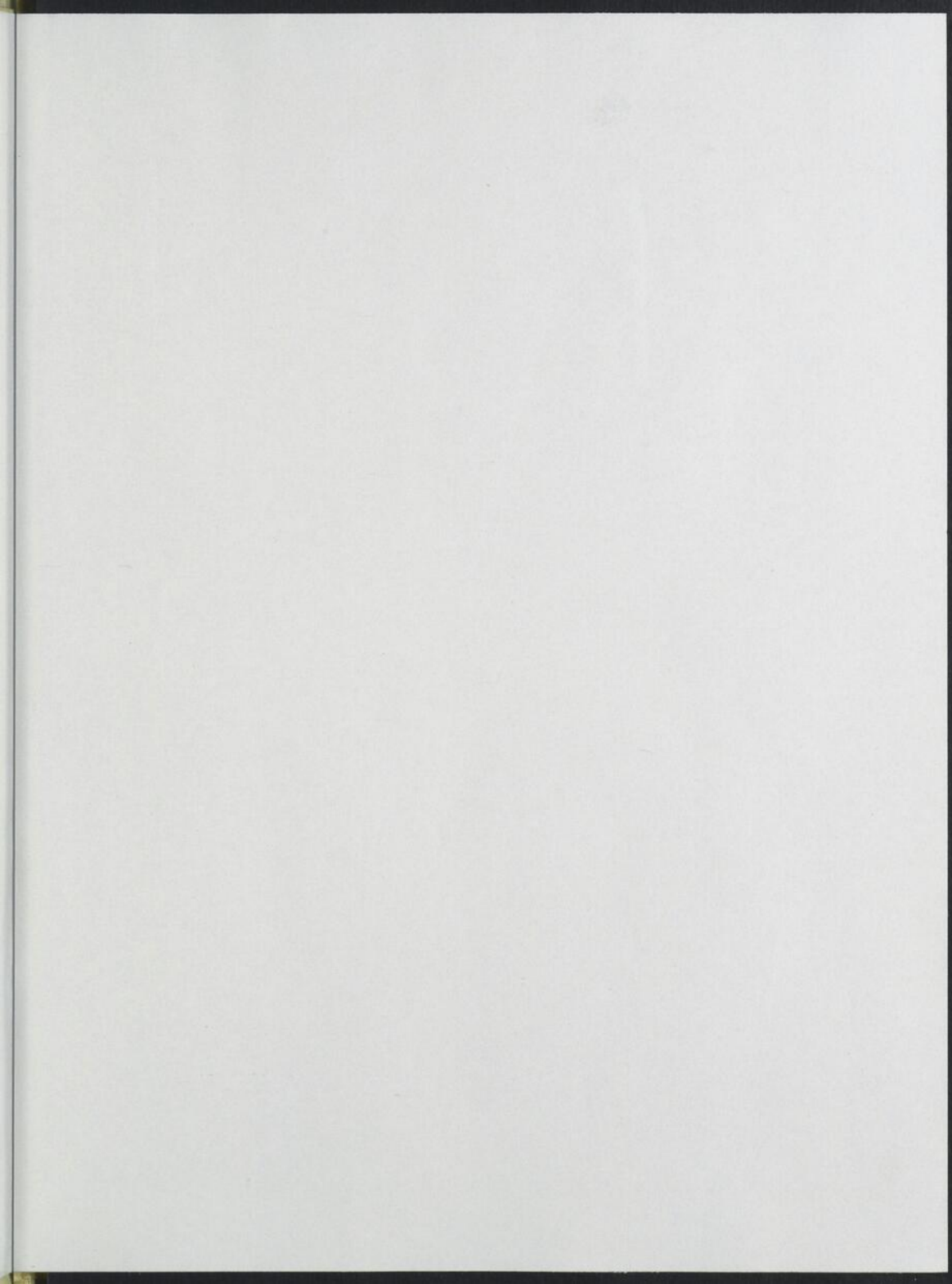
Bibliothèque Nationale du Québec

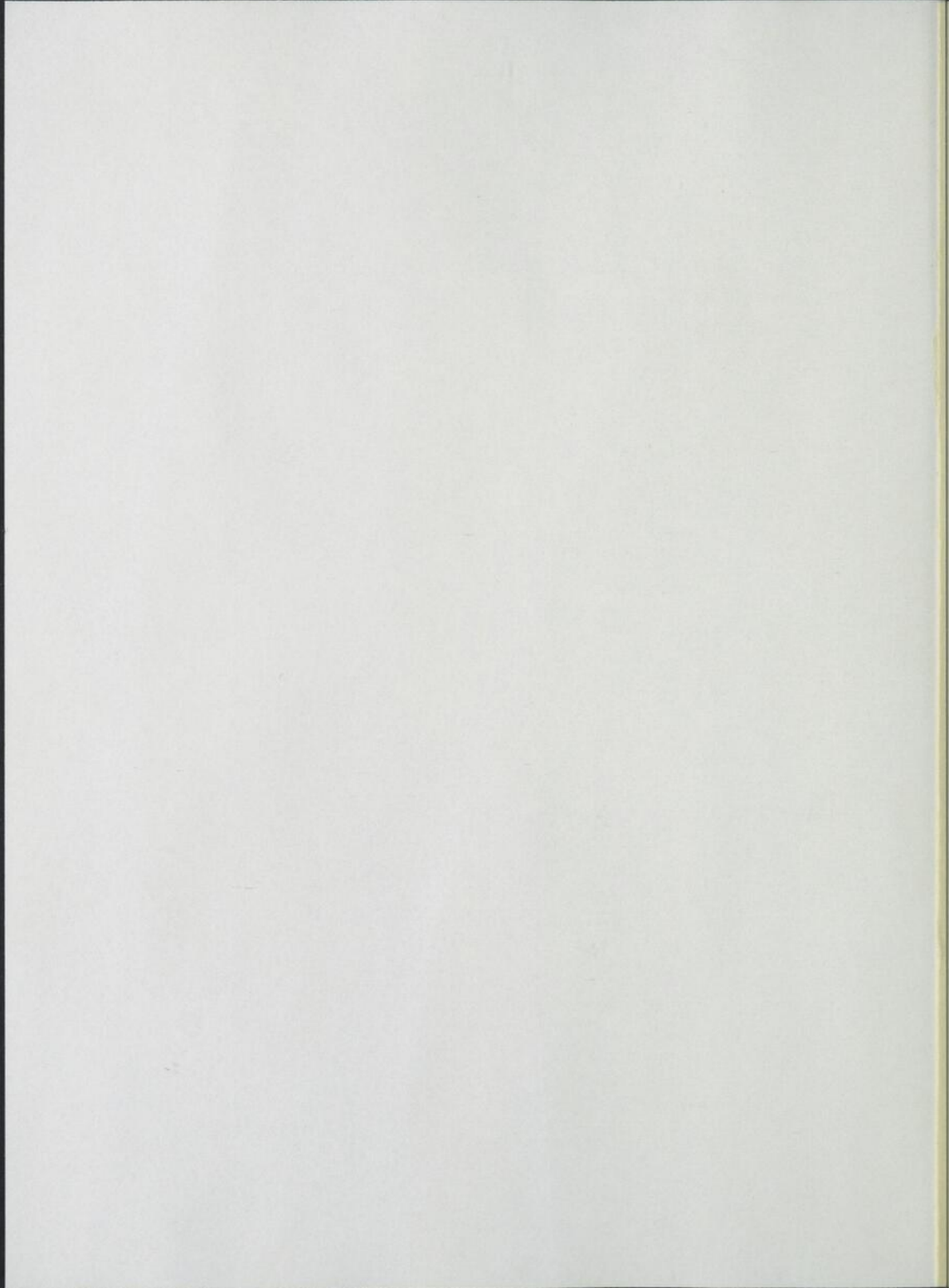
51  
fly

# Morice

JOHN LYMAN







227.51  
M 534

Déjà, parus dans la COLLECTION ART VIVANT :

PELLAN par Maurice Gagnon

BORDUAS par Robert Élie

ROBERTS par Jacques G. de Tonnancour

LYMAN par Paul Dumas

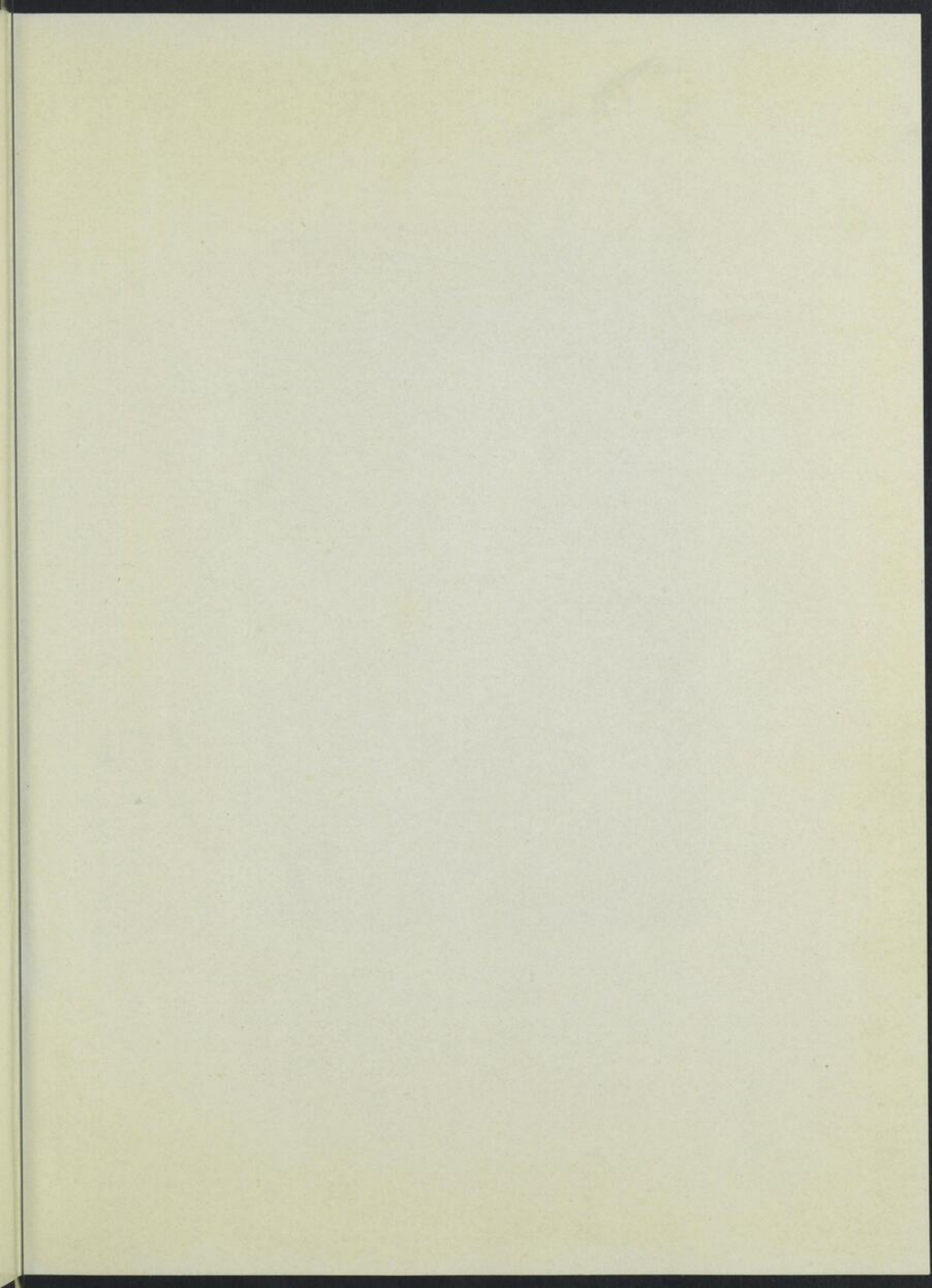
MORRICE par John Lyman

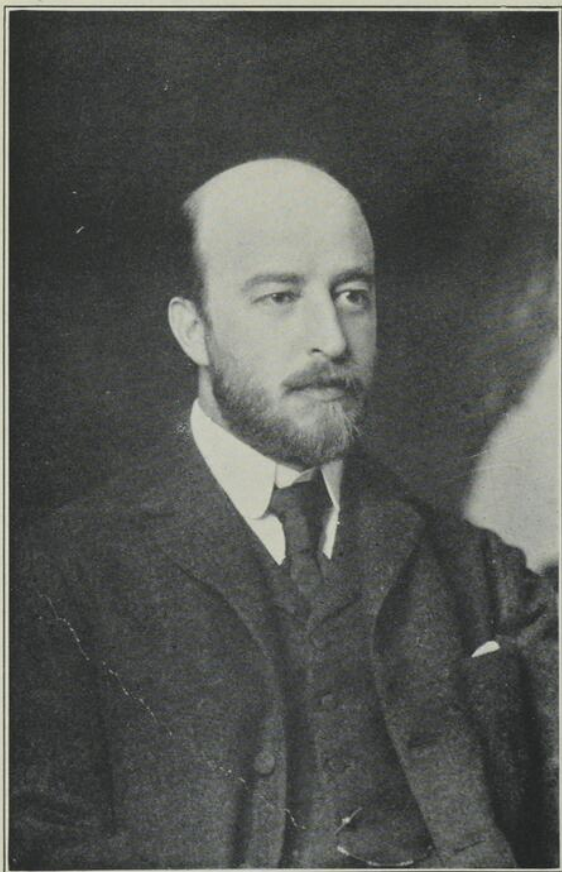
à paraître dans la même collection :

MARCEL PARIZEAU par M. A. Couturier

PLAIDOYER pour l'art moderne par François Hertel

BEAUGRAND, orfèvre montréalais par Maurice Gagnon





MORRICE

COLLECTION ART VIVANT

sous la direction de Maurice Gagnon  
*attaché honoraire des Musées nationaux de France*

# MORRICE

*par*

JOHN LYMAN

BIBLIOTHÈQUE  
SAINT-SULPICE

L'ARBRE  
Montréal  
1945

BIBLIOTHÈQUE  
SAINT-OLIVIER

ND  
249  
M6L94  
1945

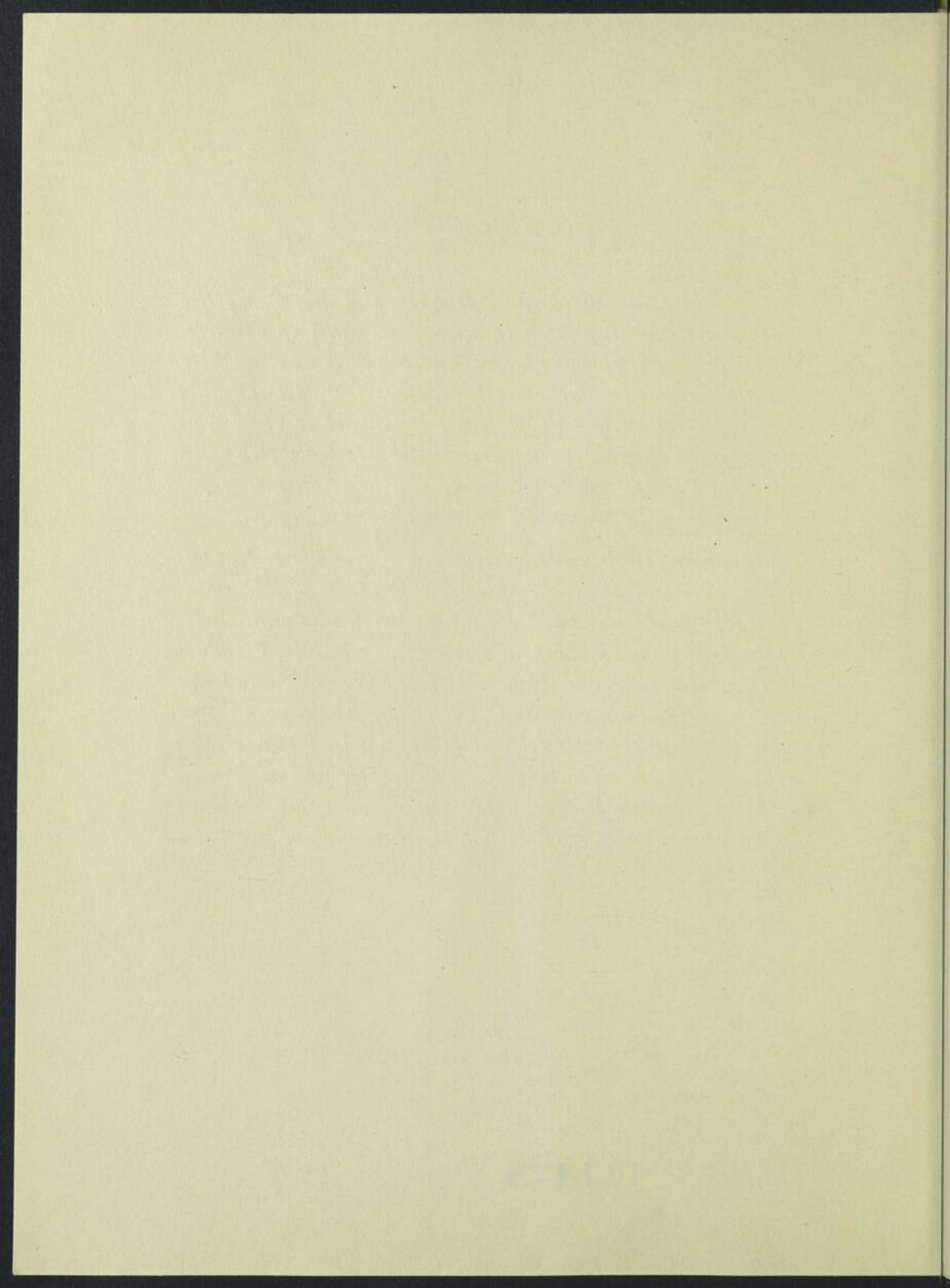
Copyright 1945 by Les Éditions de l'Arbre (enregistrée)

## NOTE DE L'AUTEUR

*Ce n'est pas sans hésitations que j'ai entrepris d'écrire cette petite monographie en français. Mais ayant eu dernièrement à plusieurs reprises l'occasion de constater qu'en matière d'esthétique une traduction est fatalement infidèle, il m'a semblé plus intéressant de préserver le sens de ce que j'avais à dire que d'offrir une version plus élégante mais pleine d'à peu près. J'espère que le lecteur ne sera pas trop froissé par les tournures qu'a pu prendre sa langue sous ma plume.*

*J'offre mes vifs remerciements au Professeur J. L. Darbelnet, Directeur des études françaises à l'Université McGill, qui a bien voulu revoir le texte ; à M. H. O. McCurry, Directeur de la National Gallery, au Docteur C. F. Martin, Président de l'Art Association of Montreal, ainsi qu'aux Watson Art Galleries et à la Stevens Art Gallery, qui ont mis à ma disposition des photographies des œuvres de Morrice ; à M. D. W. Buchanan, auteur de la biographie du peintre, qui m'a fourni quelques précisions ; et à M. J. Delisle Parker, critique d'art du Vancouver Daily Province, qui m'a communiqué une lettre de Dunoyer de Segonzac.*

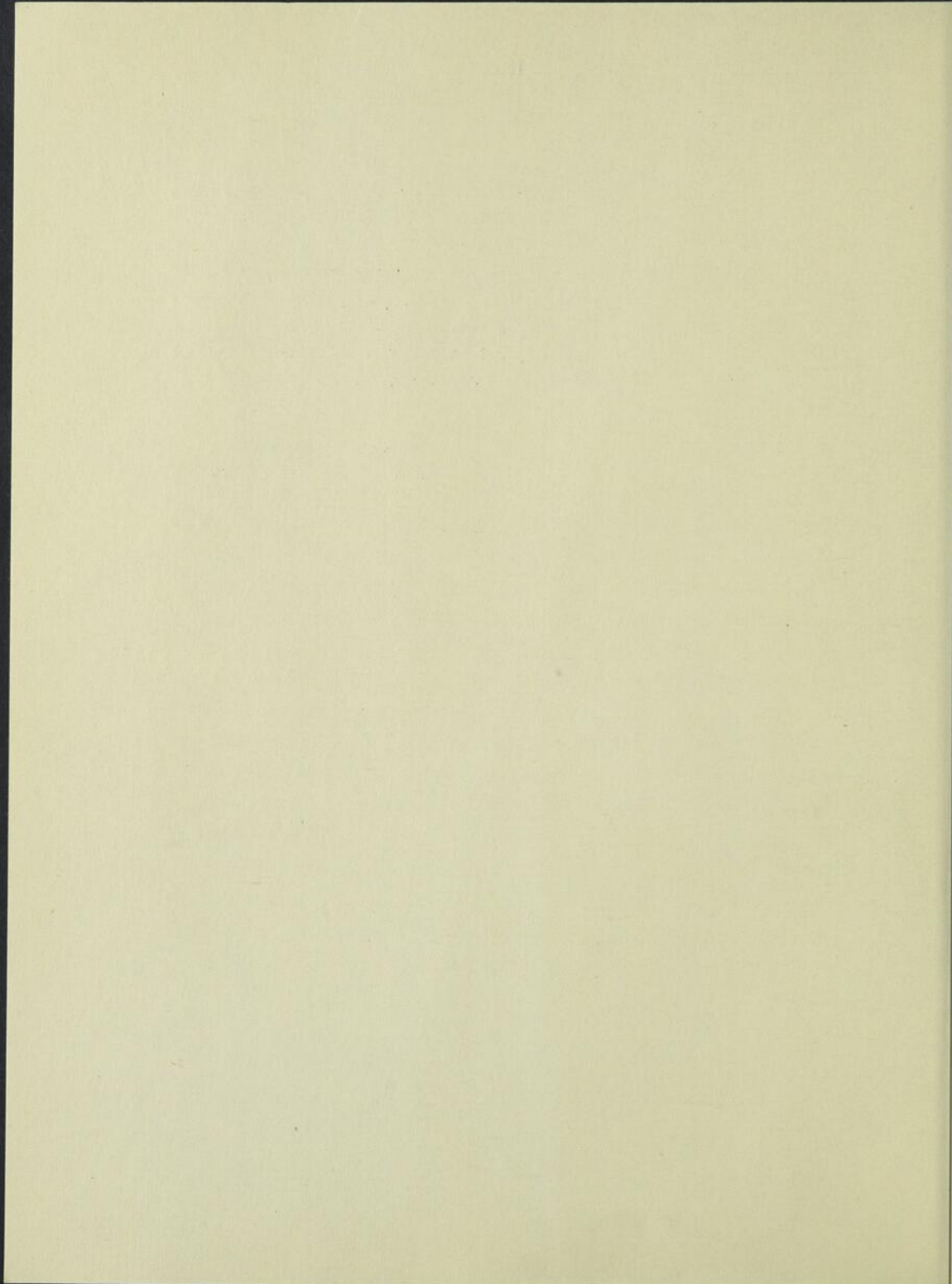
J. L.



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

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

REMY DE GOURMONT,  
*Le II<sup>e</sup> Livre des Masques*



1907, Paris. Fraîchement débarqué, je me promène au Salon de la Société Nationale, accompagné d'un ami américain, portraitiste arrivé, qui s'est chargé bien gentiment de me mettre dans la mauvaise voie. Oh ! sans aucun esprit dogmatique, car, bien qu'il soit hors concours aux Artistes Français, il n'est pas ennemi d'une certaine originalité, même un peu osée. C'est ainsi qu'il attire mon attention sur l'envoi d'un nommé James Wilson Morrice, qui est, paraît-il, mon compatriote. Il y a une toile — elle représente le Saint-Laurent charriant des glaçons — d'un aspect presque maladroit et inachevé parmi toutes ces factures lestes ou léchées : c'est le seul tableau du Salon dont je me souviendrai. J'ignore encore jusqu'aux noms des maîtres modernes qui depuis les impressionnistes ont puissamment renouvelé l'art pictural ; j'ignore que le Canadien a déjà gagné, au voisinage écrasant de ces grands novateurs, une réputation du plus honnête aloi, mais de ce moment date la sympathie admirative que je ne cesserai de lui vouer. L'homme, je ne le connaîtrai que quelques années plus tard.

Nos rencontres furent espacées au hasard de ses déplacements et des miens. Fût-ce au café, en paquebot, chez lui, au Restaurant de la Marine, qui se recommandait à cet éternel voyageur, non seulement par sa cave, mais par son nom et son emplacement en face de la gare de l'Ouest, à chacune de ces occasions, le Canada, si peu hospitalier aux artistes, était présent à son esprit. Que notre pays s'obstinât à le méconnaître alors qu'il s'était distingué dans la capitale artistique du monde, cela lui causait une déception qui augmentait avec les années. Lors d'une visite qu'il fit chez moi à la veille de s'embarquer pour Tunis, où on devait le porter à terre mourant, il parla avec amertume du peu de cas que nos compatriotes faisaient de son œuvre.

En effet, il ne se trouvait parmi eux qu'un nombre infime d'amateurs qui savaient l'estimer à sa juste valeur. Parbleu ! elle ne pouvait se mesurer à l'échelle de la banalité connue. Du temps de Morrice le public canadien qui s'occupait d'art faisait ses délices des paysages et sujets de genre de l'école hollandaise du XIX<sup>e</sup> siècle — simili-tableaux-de-musée pour bourses moyennes, des Daubigny et Diaz, avec ici et là, authentique ou faux peu importe, un Corot de la mauvaise période. C'était un esprit aventureux qui, en 1905, quand Morrice s'était déjà affranchi de l'influence de Whistler, prisait la peinture de cet enfant terrible du monde victorien. Aussi était-ce presque inconcevable qu'un peintre moderne pût faire autrement que de suivre les traces des écoles périmées. Et Morrice fut le

premier peintre canadien à se rattacher à une tradition vivante. Ce n'est que pendant les dix dernières années de sa vie que ses compatriotes se sont enfin aperçus de l'évolution accomplie par la peinture contemporaine — et ils ne s'en sont aperçus que pour s'en scandaliser. Son œuvre devait donc leur échapper toujours davantage à mesure que sa personnalité s'y affirmait.

Elle s'était présentée, cependant, sous les meilleurs auspices : James jouissait d'une situation privilégiée, Sir William Van Horne l'encourageait, son père était bienfaiteur de la *Royal Canadian Academy* et de l'*Art Association* de Montréal; et on avait fait don de trois de ses tableaux au *Mount Royal Club*, le cercle des millionnaires. Pendant un temps la bienveillance de son milieu montréalais envers le peintre fils de famille assura un accueil favorable à bon nombre de ses toiles<sup>1</sup>, mais elle finit par se récuser devant leur aspect progressivement insolite. Néanmoins, si Morrice n'avait pas eu la bonne fortune de naître dans une famille de la grande bourgeoisie, il est fort peu probable que le Canada eût connu un maître de ce nom. Sans l'indépendance que lui assura sa condition sociale, il n'eût trouvé à cette époque aucune possibilité de se consacrer à son œuvre et de réaliser ses dons.

Étant ainsi libéré de tout souci quant à sa vie matérielle,

---

<sup>1</sup> La partie de son œuvre ainsi conservée au Canada s'augmenta à sa mort de celle qui était restée dans son atelier et, par la suite, de toiles rachetées à l'étranger. Hors de Montréal, ses tableaux, à part les trois acquis par la Galerie Nationale de 1909 à 1912, n'avaient guère trouvé d'acquéreurs.

il put échapper à l'emprise étouffante de l'académisme colonial. Ce fut à Paris qu'il trouva ce qu'y cherchèrent tant d'expatriés américains de sa génération, la liberté d'être soi — liberté qu'il conféra ensuite aux peintres de son pays. Rien, cependant, ne l'engagea à rentrer au Canada d'où, de plus en plus, l'incompréhension et l'indifférence le tenaient éloigné. À l'exception des journalistes faisant fonction de critiques, qui commentaient avec une parfaite ineptie les tableaux que son marchand envoyait régulièrement aux Salons, et d'un tout petit nombre d'admirateurs fidèles, on ne s'occupait plus de lui. Vieillissant et malade, il ne gardait même plus d'espoir qu'au Canada on lui rendrait un jour justice.

Morrice disparu — en 1924 — sa patrie commence pourtant à prendre conscience d'avoir eu un fils illustre auquel ses confrères de Paris viennent de rendre un hommage suprême en organisant une exposition rétrospective de ses œuvres, honneur réservé à bien peu de peintres étrangers. L'année suivante, la Galerie de Montréal, sa ville natale, accroche une exposition commémorative, sans y admettre toutefois les œuvres de sa pleine maturité. On reste circonspect. Cependant les tableaux de sa première et de sa moyenne période prennent le chemin des collections et des musées. Mais si personne ne conteste plus ses qualités de peintre, il y a une absence notable d'enthousiasme pour consacrer sa renommée. Enfin, en 1937, après la publication de sa biographie<sup>1</sup>, la Galerie Nationale

---

<sup>1</sup> James Wilson Morrice, a Biography; Donald W. Buchanan, Toronto, Ryerson, 1936.

fait à sa mémoire l'hommage d'une exposition commémorative officielle, qui montre pour la première fois la plénitude de son œuvre. Dès lors on n'hésite plus à acquérir les toiles de sa dernière et plus belle période, qu'auparavant on avait jugées trop hardies.

Lentement le nom de Morrice s'est imposé — lentement mais irrésistiblement, mais plus lentement encore s'est dissipée l'équivoque auquel son exil l'avait exposé. On s'était soucié moins souvent de louer la splendeur de sa vision que d'ergoter sur son droit d'être appelé peintre canadien. Déjà avant sa mort un mouvement nationaliste s'était dessiné ; une nouvelle école était apparue, qui voulait s'isoler des influences de l'ancien Monde. Comme Morrice, le Groupe des Sept avait puisé aux sources européennes ; comme lui, comme tant d'autres, il avait reçu de ce contact la forte impulsion du mouvement de rénovation artistique qui, parti de France, se propageait jusqu'aux pays les plus lointains. Mais si les Sept eurent l'estimable courage de s'insurger contre les désuètes conventions qui firent languir la peinture canadienne, en retard d'un demi-siècle, ils n'eurent de ressource que d'en demander la régénération à la nature extérieure. Ce fut dans un régionalisme inédit — dans la découverte pittoresque des rudes paysages du Nord — qu'ils pensèrent trouver la révélation d'une esthétique spécifiquement nationale.

Quoique la représentation de ces scènes sauvages soulevât tout d'abord des protestations, le fait d'accorder au sujet une importance capitale cadrait bien avec les préjugés du public,

qui, la première surprise passée, et l'attrait romanesque du Grand Nord aidant, ne tarda pas à accepter la nouvelle doctrine. Ainsi s'implanta la notion du sujet comme critère de la peinture canadienne. Dès lors on pouvait naturaliser ceux qui n'apportaient à la représentation du pays qu'un poncif dont on ne regardait pas à la provenance, tandis qu'à l'égard de Morrice, maître original, on faisait la petite bouche : il n'était, lui, qu'un Canadien qui faisait de la peinture. Comme il en avait fait au Canada, quoique plus souvent ailleurs, il fallait admettre, d'après ce raisonnement (si je puis dire), qu'il y avait en Morrice deux personnalités. Effectivement, et sans humour, on a dit qu'il était un peintre canadien quand il peignait des sujets canadiens mais qu'il ne l'était pas lorsqu'il traitait des motifs étrangers. En général, cependant, on a tranché la question nettement, sans avoir tenté la moindre analyse de l'esprit de son œuvre. Il suffisait, nous assure l'historien des Sept<sup>1</sup>, que Morrice se fût fixé à l'étranger (sic) pour qu'on le considérât comme un Français.

En France, il ne parut tel à personne. On ne dépose pas son âme à la consigne des gares. Louis Vauxcelles l'appelle le plus grand peintre américain depuis Whistler (si, au lieu d'américain, il avait écrit anglo-saxon, je n'y trouverais pas à redire). Dunoyer de Segonzac affirme, à renfort de guillemets : « j'admire beaucoup le très grand talent de Morrice — « le

---

<sup>1</sup> F. B. Hausser : *A Canadian Art Movement*, Toronto, Ryerson 1926.  
« ... who left the country of his birth and settled abroad where he resided for so many years that he has come to be regarded as a Frenchman. »

Canadien »<sup>1</sup>. Les frères Leblond le classent dans leur album<sup>2</sup> de types racés comme un spécimen du tempérament « nordique » — dénomination vague, si l'on veut, mais qui correspond à un sentiment juste de sa peinture, dont il fallait ne voir que le côté objectif pour se méprendre sur ce Canadien foncièrement celtique. Ce fut toujours le même rêve qu'il promena du Québec hivernal aux îles tropicales. Les périodes qu'on distingue dans son œuvre ne marquent pas de différences tranchées de manière, et quand on parle des influences qu'il a subies, il ne s'agit en somme que de questions de technique, de moyens qu'il adapta à une forme d'expression qui fût bien à lui.

Personnalité originale qui, loin de dévier, poussa d'un seul mouvement droit et continu, Morrice a joué un rôle décisif dans le développement de la peinture au Canada. De ses devanciers on ne peut vraiment retenir que Homer Watson, qui, bien qu'il dépasse largement les peintres de sites et de genre, ne s'écarte guère des rangs des paysagistes anglais du XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, les régionalistes ont abouti à des poncifs. L'influence de Morrice a été sous-estimée parce qu'elle n'est pas de celles qui ressortent clairement dans la manière de ses successeurs. C'est par cela même qu'elle a été importante. Ceux-là le savent qui, tout en poursuivant des voies éloignées de la sienne, ont reçu de lui cette impulsion qui est comme une transmission de conscience. Il leur a confirmé le sens de

---

<sup>1</sup> Lettre inédite du 2 janvier, 1939, à M. J. Delisle Parker, Vancouver.

<sup>2</sup> Marius-Ary Leblond : *Peintres de Races*, Wilson-James (sic) Morrice, Bruxelles, Van Oest, 1909.

la peinture. Leçon précieuse dans un milieu où trop souvent l'esprit puritain l'a détourné de son objet, et l'ayant pliée à des services d'un autre ordre, moral ou utile, n'a vu en elle qu'une technique, oiseuse en soi. À cela Morrice opposa le sain instinct esthétique, le principe de l'art vivant.

— III —

James Wilson Morrice est né à Montréal le 10 août, 1865. Ses parents, d'origine écossaise, étaient des bourgeois cossus et dignes, d'une piété sévère ; ils s'occupaient de bienfaisance sans ostentation et patronnaient les arts. À l'Université de Toronto, le fils, déjà renfermé en lui-même, se mêla peu à la vie active des étudiants. Bachelier, et sans goût pour les affaires, il s'inscrivit à la faculté de droit. Cependant il employait ses loisirs à peindre des aquarelles. Elles sont quelconques, sans originalité et sans habileté. Les jeunes gens qui ont de bonne heure une individualité toute formée, une manière assurée, vont-ils jamais bien loin ? Au demeurant il y a un indice précieux dans ces premiers essais : l'absence de surcharge dénote un sens inné du tableau.

Quand les études du jeune Morrice furent achevées, la peinture était déjà devenue chez lui une absorbante passion. Il n'avait plus qu'une idée en tête : partir pour Paris, terre promise à laquelle rêvaient tous les peintres américains qui, comme lui, se sentaient déjà des exilés dans leur propre pays. Son père finit par céder à ses instances et James s'embarqua. Alors commença réellement sa vie — sa vie de peintre. Son

histoire est celle de son œuvre ; c'est en elle que nous trouvons l'image la plus claire de l'homme ; en dehors d'elle, sa pensée intime, son existence même, restent étrangement voilées. Ceux qui ont vu Morrice de plus près ont laissé l'impression de l'avoir peu connu. Les recherches biographiques n'ont pas apporté grand'chose de substantiel. Quant aux siens, réservés à l'extrême, ils trouvaient que l'intérêt qu'avait éveillé l'artiste aurait dû s'arrêter à son œuvre. Mais on s'étonne davantage que les écrivains et les peintres qu'il avait fréquentés, depuis Somerset Maugham jusqu'à Matisse — gens naturellement perspicaces et communicatifs — ne nous aient donné de lui que des portraits peu accusés<sup>1</sup>. Ont-ils renoncé à déchiffrer cet être qui ne se livrait pas ? Qu'ils se soient récusés, ou qu'ils aient rapporté des anecdotes et cité des opinions, d'ailleurs excellentes, sur les individus, les événements et les arts, l'homme-Morrice reste aussi lointain que les personnages dans ses tableaux.

Ses rares lettres sont laconiques ; sa nature s'opposait aux épanchements du cœur, il ne sentait aucun besoin de rendre compte de ses croyances et de ses intentions, il se renfermait sur ses élans et ses doutes. Il n'était pas raisonneur pour deux sous, poète, il ne l'était que sur la toile. Sociable à ses heures, joyeux même, surtout dans sa jeunesse, il éprouvait des sautes d'humeur, qui, s'accroissant avec l'âge, le firent rechercher la

---

<sup>1</sup> Cf. D. W. Buchanan, op. cit., pp. 52 et 70, au sujet de Maugham. Voir aussi le *Journal* d'Arnold Bennett, 1905, passim. Dans son roman *Buried Alive*, l'écrivain se serait servi de ces notes assez quelconques sur Morrice pour le personnage de Priam Farll, qui ne ressemble au peintre que par son désir de fuir les importuns.

solitude. Se liant peu avec ses camarades, il les fréquentaient un temps, puis disparaissait sans avertissement. Souvent c'était pour entreprendre ces voyages dont on n'a pu rétablir qu'approximativement les dates et les itinéraires.

Ces retraites, ces éclipses donnèrent naissance à une légende de mystère. Qu'y a-t-il de plus mystérieux qu'un homme qui s'efface? Rien pourtant de plus involontaire de la part du peintre, car il était incapable de se donner une pose, de chercher à se singulariser. Il ne voulait d'autre renom que celui qui rejaillît uniquement de la qualité de son œuvre. Mais la conscience de sa valeur mêla de l'orgueil à sa réserve héréditaire, ce qui, tout en le rendant très susceptible, l'empêcha de faire le moindre geste pour briguer les suffrages. De sa vie, il ne fit d'exposition particulière. Il eut le dédain de l'arrivisme, auquel succombèrent, en l'appelant du joli nom de *will to succeed*, plusieurs de ses amis. Il savait aussi bien que quiconque que l'idéal esthétique est tellement plus profond, plus puissant que tout autre mobile, que, lorsqu'il cède en quelque mesure sous la pression de l'ambition ou de la nécessité, il en résulte une dégradation de l'effort.

L'existence que menait Morrice était la plus simple qui fût. Nullement tenté par les agréments de la vie d'un oisif talentueux, il forma sans tarder des habitudes de travail professionnelles. Son modeste logis, où traînaient des toiles, des valises toujours prêtes pour les départs, se meublait à peine du nécessaire. Les mondanités l'excédaient. Lorsqu'à ses retours à Montréal les amis de la maison paternelle étaient conviés pour le rencontrer, il arrivait en retard et, laissant tomber

quelques réflexions saumâtres, s'en allait se coucher. Mais s'il n'avait pas de goût pour le dilettantisme, le luxe et le monde, il n'en avait pas davantage pour l'ascétisme, aimant les vêtements des meilleurs lainages écossais, la bonne chère et, jusqu'à en pâtir, la bouteille. Se défiant de tout despotisme tant des sentiments que des idées, il se refusait à toute liaison exigeante. À Matthew Smith, le peintre anglais, il dit un jour par boutade que la femme qui conviendrait à un artiste serait celle qu'il pourrait ranger au moment voulu parmi la garniture de cheminée. Il ne se maria pas, mais pour sa maîtresse qui respectait son indépendance, qui l'attendait ou le rejoignait quand il le voulait, il eut jusqu'à sa mort une affection tranquille et une sollicitude généreuse.

Dans la faveur qu'accorde le public aux artistes, entre pour une grande part la littérature qu'on tisse autour d'eux. Morrice ne se prête pas à ce genre d'exercice, son œuvre ne peut s'aimer que pour elle-même. Lui espéra, douta, grandit, souffrit et mourut en silence, sans attitudes pittoresques, sans aventures romanesques ou pathétiques. Ses aventures, il faut les chercher sur un autre plan, celui des découvertes sensibles et poétiques.

— IV —

En commençant à peindre au Canada, Morrice avait emprunté les manières tantôt des aquarellistes anglais, tantôt des Hollandais déchus, tantôt des peintres de Barbizon, ce qui représentait l'étendue de ses connaissances. Cette orientation

première — d'ailleurs purement accidentelle — le dirige tout naturellement vers l'atelier d'Harpignies, disciple attardé de l'école naturaliste de la forêt de Fontainebleau. C'est le seul atelier que fréquentera le jeune homme. Si rien ne lui restera de la peinture sèchement véridique de ce vieillard rude et vert, il n'aura cependant pas à regretter son exemple de probité, qui vaut toutefois mieux que les petits truquages de l'école. Et tout aussi naturellement il est attiré vers la Hollande, qui lui dicte ses premières toiles dignes de remarque. On y reconnaît déjà la gamme grise, le ton largement étendu... Mais bientôt apparaîtra par ailleurs une influence plus conforme à sa nature et dont il pourra s'enrichir.

Dix ans avant la fin du siècle, le Paris où Morrice vient chercher une tradition vivante est soulevé par l'ensemble des mouvements post-impressionnistes : la renaissance classique, le symbolisme, le synthétisme... Tandis qu'à l'Exposition Universelle, les impressionnistes, maintenant jugés respectables, reçoivent l'accolade officielle, ailleurs on les répudie. Dans la solitude, Cézanne travaille avec acharnement à édifier, touche par touche, des architectures permanentes, qui commencent déjà à influencer la jeune peinture ; Renoir affirme sa volonté classique avec les *Grandes Baigneuses* ; les expositions de Seurat et de Gauguin remuent l'opinion ; Lautrec, en pleine possession de ses dons, débute aux Indépendants, où Rousseau et Van Gogh ameutent le public ; d'autres groupes, les symbolistes, les rose-croix, les Nabis, affichent leurs théories ; dans l'atelier de Gustave Moreau, Matisse et Rouault se cherchent... Mais ce n'est pas ce Paris-là, foyer de la tradition française,

que découvre d'abord notre jeune Canadien, c'est le milieu anglo-américain, relié à Londres, et participant au mouvement fin-de-siècle anglais, *the aesthetic movement*. Tous ses chefs de file surgissent de temps à autre dans la capitale française en quête d'atmosphère libre et de motifs d'excitation. D'une part, pour protester contre la cuistrerie des parvenus industriels qui dominant la société victorienne, ils s'inspirent de la littérature française anti-naturaliste et mystique — l'À rebours de Huysmans, *Le Vice suprême* de Péladan... et d'autre part, pour réagir contre l'envahissement de l'anecdote, du trompe-l'œil, de l'ornement, de l'allégorie, ils invoquent les arts d'Extrême-Orient. Rien de surprenant à ce que Morrice, fuyant le philistinisme colonial, se sente attiré vers le cénacle d'*art for art's sake*. Mais par-dessus l'esthétisme précieux de Charles Conder, d'Aubrey Beardsley, de l'écrivain Oscar Wilde, c'est la peinture aux harmonies simples et raffinées de Whistler (lui aussi expatrié et d'une ascendance parallèle à la sienne) qui va éveiller sa nature latente.

La célébrité de Whistler est alors à son apogée et l'influence de cet Américain, de ce contempteur de John Bull, domine tout le mouvement anglais. Chez tous les peintres qui s'y rallient à leurs débuts on retrouvera sa mise-en-page, ses accessoires de décor... et jusqu'à ses fantaisies vestimentaires. Seul d'entre eux, Morrice comprendra le véritable sens de son message.

La doctrine de « l'art pour l'art » n'est au fond qu'une affirmation des valeurs esthétiques propres. Whistler soutient sur un ton moqueur que les personnages et autres objets que

représente une surface peinte ne sont qu'un prétexte pour des arrangements harmoniques de tons, témoin ses titres musicaux : harmonies, symphonies, nocturnes... C'est sa version des tendances qui, en France, ont libéré la peinture des fins qui, étant étrangères à ses moyens d'expression, en avaient appauvri la vitalité. Ce redressement, qui ira bouleversant la tradition des pays les plus lointains, est doublement salubre en Angleterre où les préraphaélites envisagent l'œuvre d'art comme œuvre d'édification et l'Académie s'abandonne à toutes les bassesses anecdotiques et sentimentales.

C'est un peu mince comme doctrine, l'art pour l'art, mais au moins le mouvement est, pour le jeune Morrice, un excellent antidote contre le dualisme qui entrave tant d'artistes anglais en dissociant l'attrait sensuel de la peinture de la pensée qui doit l'ennoblir. D'ailleurs les théories ne le fascinent ni ne le rebutent : ce sont des mots et les mots, ce n'est pas son affaire. Il ne pourra jamais formuler ses idées, ce n'est qu'au contact de la matière qu'elles se résoudreont. Il a trop de naturel pour donner dans les affectations et les paradoxes qu'alambiquent les esthètes de Chelsea, chez qui l'expression est sacrifiée au goût et le dédain de la vulgarité tourne au mépris de la vie. Morrice aime la vie d'un sentiment délicat mais sans perversité.

Il aura tôt fait de s'assimiler la simplicité de composition, les larges tons rapprochés, les dégradés subtils, qu'inspire à Whistler la peinture chinoise. Un camaïeu sombre envahit ses premières toiles à personnages, que suivra une série de figures de tonalité assourdie mais plus colorée. C'est sous un jour gris ou un soleil assombri qu'il découvre les ports et les plages

de Bretagne et de Normandie ; il peint les quais de la Seine quand ils s'évanouissent dans le crépuscule violacé, et quand la neige les recouvre, droguant la vie, il prend sa palette pour broser une toile nostalgique. Il choisit toujours l'hiver pour revenir au Canada. Alors qu'aux bords du Saint-Laurent la réalité de la terre se recouvre d'une couche de ciel où les traîneaux laissent un sillage, il peint les routes et les villages, les places et les terrasses de Québec, les maisons basses, blotties sous leur charge de neige... (Pl. 2, 9)

De toutes ces harmonies grises, crépusculaires et nocturnes se dégage cependant un sentiment bien individuel. Elles n'ont rien de ce qu'il y a de trop schématique dans les arrangements de Whistler. Morrice n'arrange pas ; il découvre, et revoit en songe. La disposition générale du tableau s'annonce spontanément dès la pochade qu'il fait sur le motif. Celle-ci est en vérité assez prosaïque à ce moment-là, mais la toile éventuelle (on peut faire la confrontation à la Galerie de Montréal) n'en sera jamais un agrandissement. Les données de l'étude serviront moins d'esquisse que pour évoquer dans l'esprit du peintre une image plus simple et plus légère, dépouillée de tout trait inutile et comme enveloppée de sentiment poétique. Morrice est seul à sentir la poésie engourdie de l'hiver québécois là où d'autres ne voient que le pittoresque régional.

— V —

À Paris, quai des Grands Augustins, un vieil immeuble regarde la Seine. C'est là que Morrice occupe un petit appar-

tement qu'il ne quittera que pour s'installer un peu plus commodément à quelque distance en amont, quai de la Tournelle. À ses pieds, sous les arbres alignés, s'étendent les quais, les berges, les entrepôts, les ponts, où le mouvement fluvial et la vie de la ville se mêlent : bateaux-mouches qui voltigent entre les ombres portées des ponts, bouquineurs penchés sur les étalages, noirs charbonniers de Cardiff, cubes géants de pierre de Caen que déchargent les chalands ventrus, lavoirs flottants, tomberaux, fiacres, flaneurs, remorqueurs fumeux, pêcheurs à la ligne, hautes façades dont les reflets se déforment dans les remous du courant. C'est un spectacle qui lui fournit, en toute saison de l'année et à toute heure du jour, des motifs infiniment variés, auxquels il retournera sa vie durant. Rappelons, entre les toiles conçues en ces parages, *Le Quai des Grands Augustins* de la Galerie Nationale (Pl. 8), variante de celle acquise par l'État français, *Notre-Dame de Paris*, dressant sa sombre silhouette au delà du pont neigeux, *Bords de Seine*, au ciel plombé, du Musée du Jeu-de-Paume, d'autres encore du quai de la Tournelle, de Charenton, de Vincennes...

Mais la Seine n'est pas seulement un sujet multiple et inépuisable, les eaux qu'elle roule sous la fenêtre où s'accoude Morrice emportent ses pensées vers des escales inconnues. L'eau aura pour lui un attrait irrésistible. Lorsque, par suite de quelque considération ou instance, il lui arrivera de s'en éloigner, il reviendra toujours mécontent de ces infidélités. Il ressemblera à cet autre Écossais, le mécanicien de cargo, qu'on retrouve dans tous les ports. De la Manche à l'océan, de Gibraltar à la côte barbaresque, de la Havane aux Îles du Vent, il s'assoira avec sa boîte à pouce au coin d'une jetée,

à la terrasse d'un Bar de la Marine, à l'ombre d'un manguier. Ainsi sous tous les climats Morrice évoquera le prestige de l'eau ; à tous les stages de son œuvre elle animera de sa présence — et que de fois encore de son ambiance — les plus belles toiles du maître, qui s'emplieront de sa couleur et de ses buées. Eau qui coule, eau miroitante, moutonnante, houleuse, des fleuves et des estuaires, des calanques et des lagunes, des golfes et du large, c'est elle « le principal personnage » du tableau. C'est la marée qui ramène à la tombée du jour les barques de pêche bretonnes aux voiles ocre et rouille ; c'est la nappe nacrée où glissent des gondoles ; la vague émeraude moussant sur l'anse de galets qu'ouvre entre les falaises une vailleuse normande ; le flot pervenche qu'effleurent les voiles gonflées de régates (Pl. 13) ; c'est aussi, sous le roc neigeux de Québec, le courant glauque que franchit parmi les glaçons un traversier (Pl. 14) ; la rade indigo qu'atteint le courrier d'Afrique ; l'onde de tous les bleus fondus, qui brode d'écume le croissant d'une plage de corail (Pl. 20).

C'est vers 1896, nous dit D. W. Buchanan<sup>1</sup>, que commencèrent les séjours à Venise, pour cesser vers le moment où Morrice réalisera son indépendance. Sous quel aspect l'a-t-il vue, cette ville équivoque, si prodigue d'illusions romanesques ? Whistler l'avait aimée pour sa parure exquisement vieillie, dont chaque accessoire venait si *artistement* à sa place. D'abord Morrice n'en vit que ce qu'il était venu voir, n'en vit que la belle ordonnance baignant dans des pénombres. Presque toutes les compositions que lui inspirèrent ses premières visites sont

---

<sup>1</sup> Op. cit.

des nocturnes, compositions où les masses opaques — groupes de personnages et objets — qui s'équilibrent aux premiers plans, se profilent sur des fonds en demi-teintes. Venise lui paraissait encore « douce, froide, dans une finesse de nuances presque austère et comme pâlie par un éclairage septentrional »<sup>1</sup>.

Mais bientôt il aperçoit autre chose que le décor et les petites gens qui se rassemblent à la fraîche au bord du canal, ou sur les marches d'une église (Pl. 7), et la silhouette gracieuse des femmes du peuple drapées dans le châle vénitien : il s'éveille à la clarté du midi. Il voit les murs des palais resplendir de toutes leurs teintes rosées et orangées et strier de leurs reflets le vert émeraude de l'eau. Insensiblement, il se libère du crépuscule whistlérien, dont cependant il lui restera toujours une trace indélébile. Outre qu'il ne perdra pas son goût des subtiles harmonies grises, qu'on retrouvera ici et là dans son œuvre, ses toiles les plus colorées garderont, jusque sous le soleil africain, jusque même dans la splendeur des tropiques, quelque chose d'indéfinissablement ténébreux. Toutefois la tonalité dominante s'épanouit en gammes plus larges, sa palette devient plus chaude et la touche plus franche. On a cru y voir une tendance impressionniste.

Il est hors de doute que Morrice a regardé attentivement la peinture de Monet et de ses condisciples et qu'il a surtout scruté leurs procédés. S'il serait donc excessif d'affirmer que leur influence n'est pour rien dans l'épanouissement de sa sensibilité qui s'opère sous le ciel italien, cela ne dépasse guère

<sup>1</sup> M.-A. Leblond, *op. cit.*

une question de palette et de métier. Toute sa façon de voir et de sentir est à l'opposé de la leur, rien chez lui ne répond au souci de réalisme optique qui s'exprime par l'analyse du jeu fugitif de la lumière. Jamais les larges surfaces de ses décors ne se décomposeront en taches papillotantes ; le ton, encore que sa modulation s'accroît, reste ton local. Ces mouchetages qui imbibent un mur de soleil — plutôt que de l'y faire luire — ou réchauffent la verdure, ou bien suspendent dans le ciel une neige de lumière, on peut à la rigueur les attribuer à la technique de la touche divisée, point à la doctrine luminariste et à la théorie des complémentaires.

Ce sont en somme des prélèvements superficiels que Morrice aura fait à l'impressionnisme. S'il en profite pour alléger et assouplir son métier, c'est en les adaptant à d'autres méthodes qui servent à d'autres fins. Sans doute a-t-il l'œil merveilleusement subtil, et il saura saisir la fraîcheur imprévisible des tons que rapprochent les hasards du jour, mais il ne saurait se proposer de transcrire, dans leur ensemble, les colorations éphémères qui courent à la surface de la nature, suivant la marche du soleil, car il ne s'attache à évoquer sur la toile que ce qu'a couvé sa mémoire.

L'impressionniste est un peintre qui n'a pas de mémoire, ou qui est censé se refuser d'en avoir. Il ne veut connaître que ses sensations, rien qui soit loin dans sa conscience. Il est tout entier dans le moment. Morrice ne s'y complaît pas, que ce soit le moment solaire de Monet ou le moment actif de Degas. Faites donc la comparaison entre un champ de courses — n'importe lequel — de Degas, qui semble avoir découpé

un instant de son film visuel, avec *Le Champ de Courses de Saint-Malo* (Pl. 11) de Morrice. Ici c'est un lieu enchanté, où la lumière a cessé de frétiller, où les mouvements, sans se figer, sont comme suspendus ; tout s'apaise, se prolonge, s'éternise. Rien n'y subsiste qui ne concoure à l'expression lyrique ; aucune actualité de la couleur, aucune insistance du dessin n'en limitent l'ampleur, aucun détail fortuit n'en rompt l'unité.

Faut-il parler de synthèse ? C'est un terme fort à la mode et dont on a fort abusé à propos de toute expression sommaire. Ne va-t-on pas jusqu'à le revendiquer pour des constatations hâtives qui ne constituent, en somme, que des exposés schématiques. Il n'y a pas de synthèse qui n'implique un certain pouvoir d'analyse, ce qui n'est pas le fait de toutes les natures de peintres. Si l'on peut reconnaître comme véritable synthèse celle que pratique un Matisse, épris de logique sensuelle — synthèse dont on peut suivre les innombrables stages qui préparent ses compositions — on ne trouve rien de tel chez Morrice. Ce n'est pas un théoricien de la forme, un observateur analytique : c'est un poète sensible. De l'harmonie de sentiment se dégage — on ne sait comment — l'harmonie formelle. Au début, nous l'avons vu, elle se développait entre l'étude et la toile, plus tard elle sera déjà apparente dans la pochade — ces belles pochades d'une spontanéité si séduisante. Mais il ne se contente pas de ses premières perceptions : d'entre ses projets, seuls seront réalisés ceux qui hantent son souvenir — et cela des mois ou des années après, et souvent l'exécution s'étendra sur plusieurs années. C'est la méthode qui convient à sa vision particulière et qui imprime à ses

toiles ce double caractère d'éloignement et d'acuité qu'ont les images de rêve.

Le lyrisme de Morrice n'est que peu teinté de romantisme. Son goût d'exotisme, qui n'est pas d'ailleurs exclusif, ne semble pas avoir une signification particulière : il voit d'un même œil les cases pittoresques de la Trinité et la banale maison bourgeoise, rue Sherbrooke. La disposition romantique ou classique n'est pas, bien entendu, entière chez aucun artiste, mais tandis que le romantique, exprimant un refus, ou s'abandonne à l'angoisse ou s'évade dans le temps, l'espace ou l'illusion, Morrice est bien plus disposé à accepter le monde. S'il le voit comme dans le lointain, c'est pour s'émerveiller à son aise des plaisirs simples et de la beauté sereine, qu'il chante, comme chantent les solitaires, en sourdine.

— VI —

En 1904, Morrice était déjà bien connu. Cette année-là *Le Quai des Grands Augustins* fut acquis pour le Musée du Luxembourg et deux ans plus tard *Le Traîneau* pour le Palais des Beaux-Arts de Lyon. Il avait commencé par exposer au salon de la Société Nationale, dont il était devenu sociétaire. C'était là qu'exposait Whistler, Charles Cottet, chef des interprètes de la Bretagne qu'on nomma la « bande noire », d'autres peintres indépendants sinon révolutionnaires, qui avaient excité sa jeune admiration. Il s'est toujours tenu à l'écart des officiels, n'étant nullement impressionné par les gloires de l'Institut, ses récompenses et ses médailles. D'instinct il a été

pour la tradition contre l'école, d'instinct, à mesure que sa compréhension s'est éclairée, il a gravité vers les mouvements vivants, appréciant les maîtres de l'avenir avant même de pouvoir entièrement approuver leurs audaces. Lorsque, à l'instar de leurs aînés qui s'étaient retirés du Salon officiel pour fonder celui de la Nationale, les peintres d'avant-garde quittèrent celui-ci, atteint à son tour de sclérose académique, pour établir le Salon d'Automne, Morrice les suivit, sans toutefois cesser pendant quelques années encore d'envoyer à la Nationale. Il ne prit jamais part au salon des Indépendants, qu'il trouvait décidément trop anarchique. N'oublions pas qu'il est sorti d'un milieu où la prudence et l'esprit conservateur étaient des vertus qui ne se discutaient pas. Aussi son évolution a été lente, mais certaine et convaincue, sans jamais prendre des allures empruntées.

L'inauguration du Salon d'Automne, en 1903, se fit avec éclat. À côté d'une rétrospective de Gauguin, à côté des œuvres de Redon et de Bonnard, que Morrice tenait déjà en grande estime, l'on vit l'éclosion des techniques révolutionnaires de Rouault, de Matisse, de Derain, de tous ceux enfin qui firent bondir et rugir ces messieurs de l'Institut, mais qu'on appellerait eux-mêmes les « fauves ». Les tentatives de répression et les attaques de la critique réactionnaire, en alertant les défenseurs de l'art libre, assurèrent le succès de la nouvelle société, qui présenta l'année suivante un ensemble impressionnant de Cézanne. Entretemps les grandes rétrospectives se succédèrent — Manet, Van Gogh, Seurat, Lautrec ; Vollard donna à Matisse sa première exposition. On vint en foule au Salon d'Automne de 1905, où les fauves reçurent leur sobriquet.

Ce furent les années héroïques de la nouvelle peinture.

Vers 1905 la manière de Morrice s'affranchit. Sous la double impulsion d'une sensibilité avivée par la lumière du Midi et de l'enthousiasme qu'engendrent les nouvelles idées créatrices, il prend possession de ses moyens. Il se libère des tonalités sourdes, des empâtements fondus et des repeints qui avaient amorti la couleur et ouaté les formes ; son dessin devient plus dégagé, sa couleur fraîche et translucide, sa touche fluide et légère. Il ne cultive cependant pas, comme un Vlaminck, ces facilités de facture qui paraissent aux foules le comble du savoir artistique ; ses toiles, sous une apparence de plus en plus spontanée et désinvolte, vont continuer à être patiemment couvées au prix de longues attentes et de stages préparatoires.

Dans les années qui suivirent, il a travaillé surtout en France et au Canada. Signalons de cette période productive : la splendide toile de la Galerie Nationale, *Le Traversier de Québec*, *La Traverse sur la glace du Saint-Laurent* de la Galerie de Montréal, *La Course de Taureaux*, *La Place du Marché à Concarneau* de la Galerie de Toronto, *La Femme au Peignoir Rouge* (Pl. 15)... Je ne fais pas de différence entre ses figures et ses paysages, car leurs qualités sont les mêmes. L'adoption d'un genre peut dépendre d'un penchant naturel, des circonstances de vie, mais souvent aussi d'habitudes acquises. Serait-ce sa coutume de ne pas peindre ses toiles d'après nature ou, pour employer l'expression plus propre de Cézanne, sur le motif, qui finit par le détourner des portraits et des nus ?

Quoiqu'il en soit, après cette époque il ne peindra les personnages qu'en tableaux, au cours de ses voyages.

Les séjours en Afrique du Nord commencèrent quelques années avant la Grande Guerre, à la veille de laquelle il passa deux hivers à Tanger en compagnie de Matisse. (Marquet y était aussi). On attribue couramment à cette fréquentation une influence décisive sur son œuvre. Mais y avait-il besoin de la présence du grand novateur en personne pour sentir le prestige de son art ? Voilà déjà longtemps que Morrice l'admirait. Si le commerce du Français compta dans l'évolution du Canadien, ce fut bien plutôt un contact stimulant qu'une influence déterminée. On peut même douter que ce contact fût bien intime, tant furent incompatibles les natures des deux peintres. En témoigne d'ailleurs le ton de politesse distante sur lequel Matisse écrivit ses souvenirs de notre « gentilhomme » à l'occasion d'une exposition posthume. Le Français aimait les discussions approfondies d'esthétique, que le Canadien n'avait ni la facilité d'expression (son français était médiocre) ni l'esprit pour soutenir. Il est curieux de se représenter la rencontre de ces deux hommes dont l'aspect extérieur ne révélait pas, à première vue, l'opposition de tempérament : tous deux ayant la retenue des hommes du Nord, d'une mise soignée, chauves et barbus, de taille moyenne — le Canadien un peu plus petit ; mais le Français grave, solennel, précis, voulant garder à tout moment sa lucidité, les yeux grands ouverts sur le monde, s'imposant un horaire invariable et achevant ses synthèses d'un effort soutenu ; et l'autre, renfermé sur des sentiments indicibles, parlant de choses et d'autres, d'humeur instable, amusant ou maussade, en proie

au spleen, ses yeux proéminents se vitrant vers le soir par l'effet cumulatif de l'alcool, n'emportant à son départ que des douzaines de pochades et d'aquarelles.

Aussi n'y a-t-il aucune ressemblance réelle entre sa peinture et celle de Matisse. Mieux qu'aucun commentaire, les deux peintres nous ont laissé, comme à dessein pour nous ôter toute illusion possible, des compositions dont les sujets sont identiques. De même que Matisse, Morrice a mis des pots de fleurs sur le rebord de sa *Fenêtre à Tanger*<sup>1</sup>, au delà ce sont les mêmes édifices et jardins, au fond la même ville bordée par la mer... mais un autre monde. Dans celui de Matisse tout se subordonne à une ferme arabesque qui, comme le jardin à la française, propose à l'esprit des certitudes formelles ; celui de Morrice est semblable au jardin à l'anglaise qui, n'imposant pas à la nature une forme arrêtée, porte l'âme à rêver.

Par son sentiment, par sa formation aussi, nous l'avons vu, le Canadien se sépare de ses confrères français. Il est plus facile de reconnaître en quoi il obéit aux directives de l'époque que de lui trouver des affinités. Chaque nom qui vient sous ma plume, je l'efface : non, pas plutôt lui qu'un autre. Presque tous ont ressenti de près ou de loin l'influence de Cézanne ; lui y était imperméable. Deux courants principaux, souvent mêlés, se faisaient sentir : celui des constructeurs, qui, issu du maître d'Aix, passait par la phase initiale du cubisme, et celui qui, né de la sensibilité neuve des impressionnistes,

---

<sup>1</sup> Reproduite au catalogue de l'Exposition Commémorative de 1937-38. Celle de Matisse est reproduite dans *Henri Matisse* par Marcel Sembat, Paris, N.R.F., 1920.

mais délaissant le réalisme pour l'expression, en arrivait à la forme intense et elliptique des fauves. Sans doute les tendances que ceux-ci manifestent de la façon la plus typique ont entraîné Morrice plus vivement dans sa voie vers la simplification et vers les accords de couleurs juxtaposées. Mais la forme, il ne la serre pas de près : elle reste comme à l'état naissant, à demi condensée. On ne me fera pas dire qu'il ne doit rien à la peinture française. C'est énorme ce qu'il lui doit, à elle et à son milieu : c'est le plein épanouissement de ses dons. Le plant qui avait levé dans la serre chaude du mouvement esthétique anglais, a porté ses fleurs en plein vent au cours d'une belle saison de la tradition française.

Vint la guerre. Portant kaki, le poète de la vie paisible fut envoyé au front, chargé de faire une décoration pour le Musée Canadien de la Guerre. Qu'attendait-on de cette incon séquence ? Il transigea en peignant la troupe s'en allant sous la neige sur une route boueuse : grand panneau aride, ni peinture, ni document. Passons.

Depuis longtemps boire lui était un dictame contre l'inquiétude assaillissant tout peintre qui soulève le rideau des apparences. Quand il ne s'apaisait plus par les yeux, il se déli-vrait par l'alcool. Après la guerre sa santé en fut fort ébranlée. Craignant les rigueurs de l'hiver, il fit plusieurs voyages aux Antilles. Il y avait pris goût en visitant, au début de la guerre, La Havane et Santiago de Cuba.

La Jamaïque, la Trinité, lui inspirèrent ses dernières toiles — les plus impondérables, les plus complètes, les plus subtiles, les plus simples de toute son œuvre. Belle ordonnance

dont tous les éléments se répondent dans l'orchestration des masses, des mouvements et des couleurs. Lumière d'aquarium où tout nage entre la réalité et le songe, irisé par les étranges vapeurs de la mer des Caraïbes. Voici le bleu translucide des baies, le corail des sables, les formes étonnantes des mornes. Voici, sous l'arabesque des frondaisons émeraude, la garance des lourdes fleurs, les madras et calicots clairs des négresses. Voici, au-dessus des cases blanches, jaune banane, rose pastèque, le violet brûlant du ciel. Voici, profilé sur les lueurs lilas et verdâtres du crépuscule, les grâces palmiers qui ondoient dans la marée descendante du jour. Depuis la magnifique aventure de Gauguin aucun autre peintre ne s'est approché de ces îles sans se laisser éblouir par le charme du décor exotique, aucun autre n'en a saisi aussi bien le caractère essentiel. Il lui est arrivé pourtant, à cette époque, de forcer ses dons. Pour une fois — dans le *Village Antillais* — qu'il a voulu étreindre la forme, elle s'est vidée. Mais en revanche, avec quelle magie a-t-il évoqué cette *Anse à la Trinité* (Pl. 20), en s'occupant si peu de la décrire, avec un dessin si désinvolte et une couleur si générale ! C'est peut-être son chef-d'œuvre.

C'est la marque de l'artiste original qu'il ne cesse pas d'évoluer tant qu'il garde sa vigueur d'esprit. Morrice a eu l'énergie, malgré son affaiblissement physique, de réaliser un nouvel accord de tout ce qu'il portait en lui. Mais il est arrivé au terme de son effort. De retour en France, il projette d'hiverner en Afrique. Atteint en route, il meurt à l'hôpital de Tunis, le 23 janvier 1924.

L'exposition rétrospective de Morrice, qui eut lieu cette même année au Salon d'Automne, fut organisée par Dunoyer

de Segonzac. Celui-ci avait pour « le Canadien » une admiration que le temps n'a pas attiédie. « Matisse aussi l'aimait beaucoup »<sup>1</sup>, écrit plus tard Segonzac. « C'est un très grand peintre, sensible et tellement fin avec un amour profond de la nature. » « Un très grand peintre » ? C'est là évidemment une de ces aimables exagérations dont l'usage courant a épuisé le sens. Ne le prenons donc pas pour une évaluation, mais pour l'expression d'un sentiment, d'une approbation chaleureuse. Disons « vraiment un très bon peintre », car Segonzac n'entend pas, je crois, faire entrer Morrice dans la compagnie des maîtres les plus illustres d'une génération fort féconde.

Mais s'il ne fut pas de ces esprits audacieux qui frayent des voies nouvelles, s'il n'eut pas leur puissance, il posséda beaucoup de leurs qualités. Il accueillit les influences conformes à sa nature, comme tous, mais son indépendance resta inviolable. Il eut un dévouement passionné pour son art et le dédain de tout ce qui le corrompt : le succès, la mode et tous les faux attraits d'intention et de langage. Son lyrisme contenu est resté pur de tout élément étranger à la peinture, et son aisance acquise ne versa jamais dans la virtuosité. Pour tout dire, il eut cette intégrité qui ne dissocie pas le sentiment poétique, l'intelligence de la nature et le style. C'est assez pour lui assurer une place insigne. Et Segonzac d'ajouter — c'est en 1939 — « On lui rend justice dans le monde maintenant ».

---

<sup>1</sup> Lettre citée, p. 14.

## APPENDICE

Morrice est représenté :

au Musée du Jeu-de-Paume, Paris

au Palais des Beaux-Arts de Lyon

au Musée d'Art Moderne Occidentale (collection Morosoff),  
Moscou

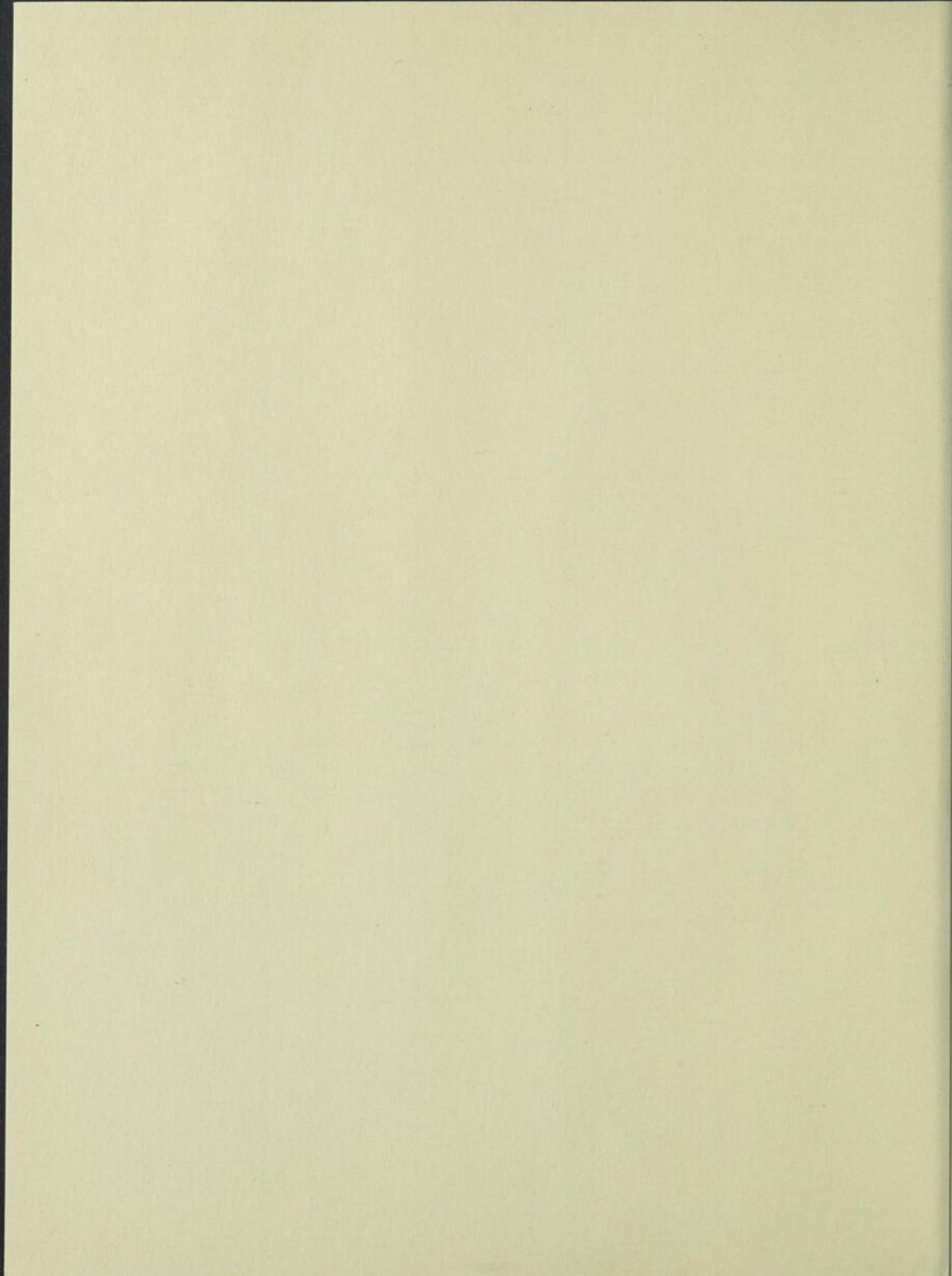
à la *National Gallery, Millbank*, Londres

au *Philadelphia Museum of Art* (collection Wilstach), E.U.A.

à la *National Gallery of Canada* et dans les principaux musées  
du Dominion

dans des collections particulières en France, au Maroc, en Grande-  
Bretagne, aux États-Unis, au Canada... (Les acquéreurs de  
bon nombre de ses toiles restent encore inconnus.)

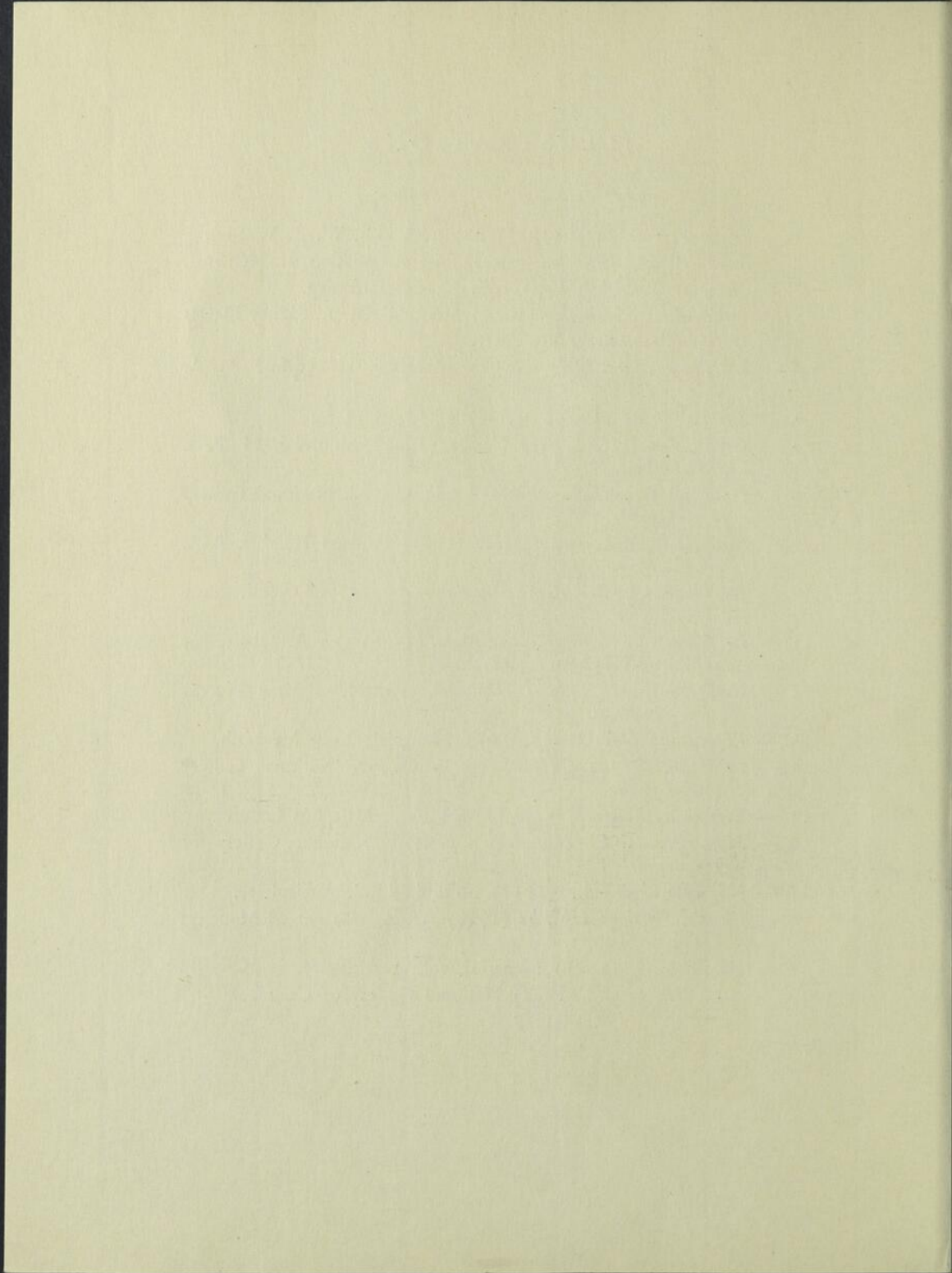
Morrice fut sociétaire de la Société Nationale des Beaux-Arts, du  
Salon d'Automne et de la Société Nouvelle, de Paris ; de l'*International Society* de Londres ; *honorary non-resident member of the Royal  
Canadian Academy.*



## ILLUSTRATIONS

(Les dates sont approximatives)

- 1 — *Jeune Femme assise* (1895) Montréal, coll. W. R. Watson.
- 2 — *Sainte-Anne-de-Beaupré* (1895) Art Association of Montreal.
- 3 — *Nu couché* (1895) Paris, coll. Jacques Dubourg.
- 4 — *Jardin du Luxembourg* (1900) Montréal, M. A. Sidney Dawes (photo Home Films Ltd).
- 5 — *La Plage, Saint-Malo* (1902) Montréal, coll. Mme A. A. Morrice.
- 6 — *Sur les Quais* (1902) Montréal, Mlle S. Reford.
- 7 — *Grand Canal (la Salute) Venise* (1903) Montréal, M. F. J. Campbell.
- 8 — *Quai des Grands-Augustins* (1903) Ottawa, National Gallery of Canada.
- 9 — *Côte de la Montagne, Québec* (1905) Hudson Heights, P.Q., coll. Mme Alan Law.
- 10 — *La Plage vue des Remparts, Saint-Malo* (1905) coll. Mme Alan Law.
- 11 — *Le Champ de Courses, Saint-Malo* (1906) Art Association of Montreal (photo Topp).
- 12 — *Venise la dorée* (1906) Montréal, coll. M. et Mme Murray R. Chipman.
- 13 — *Régates de Saint-Malo* (1907) Montréal, Lady Meredith.
- 14 — *Le Traversier de Québec* (1907) Ottawa, National Gallery of Canada.
- 15 — *Femme au Peignoir rouge* (1910) Paris, Mlle Léa Cadoret.
- 16 — *Monastère, Cuba* (aquarelle) (1915) National Gallery of Canada.
- 17 — *Négresse algérienne* (1914) Montréal, coll. particulière.
- 18 — *Cirque, Santiago-de-Cuba* (1916) Art Association of Montreal (photo Topp).
- 19 — *Aux Antilles* (1921) Montréal, coll. particulière.
- 20 — *Anse à la Trinité* (1922) National Gallery of Canada.









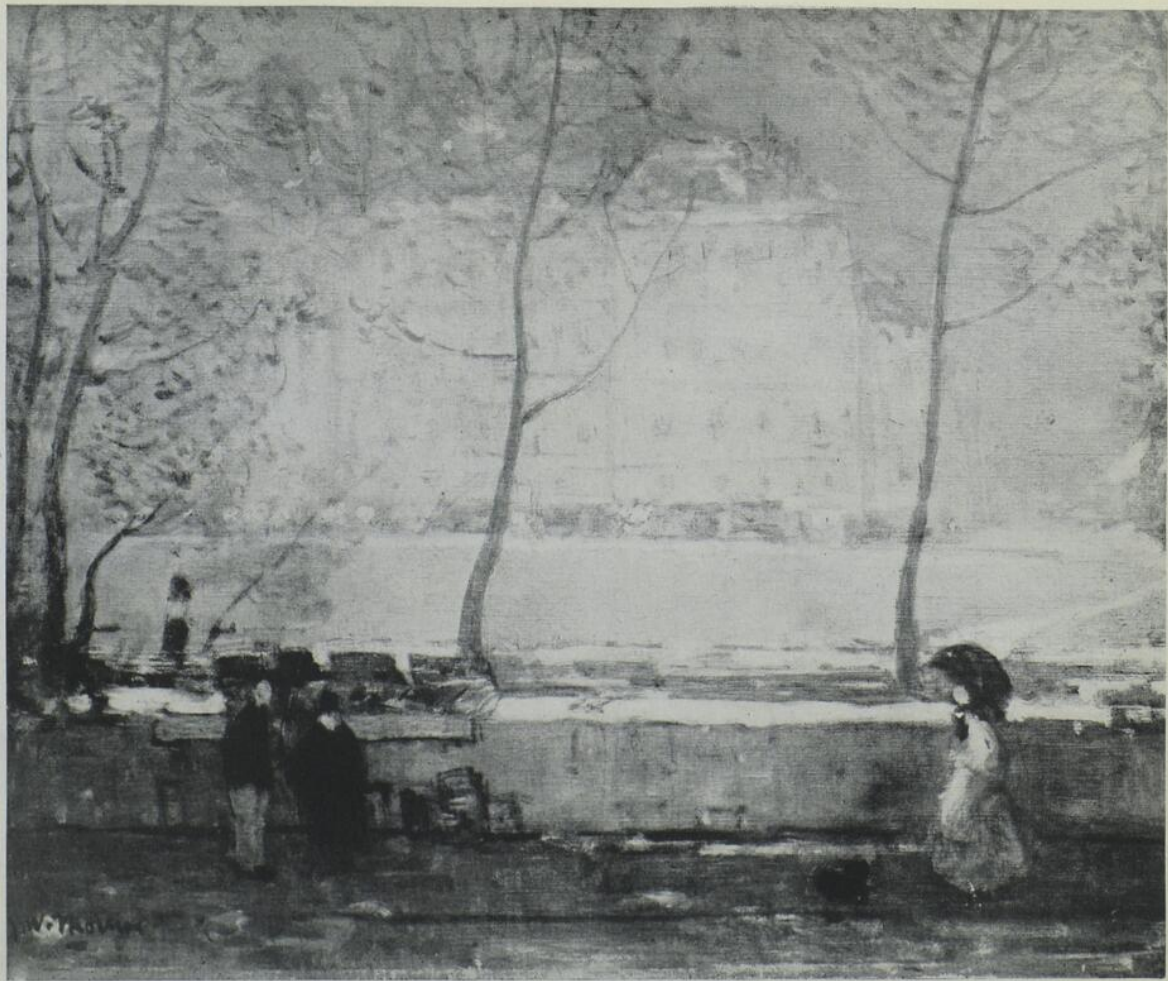




J. M. H. M. H.







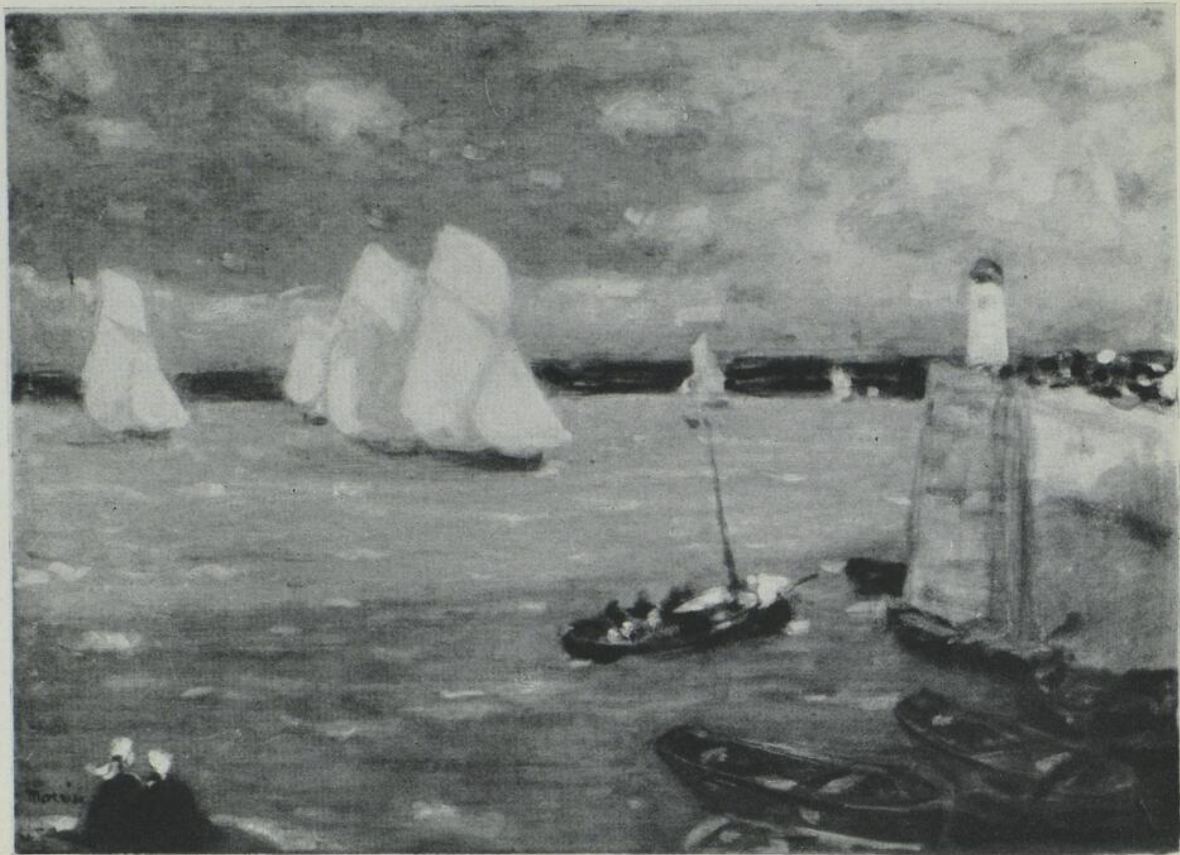


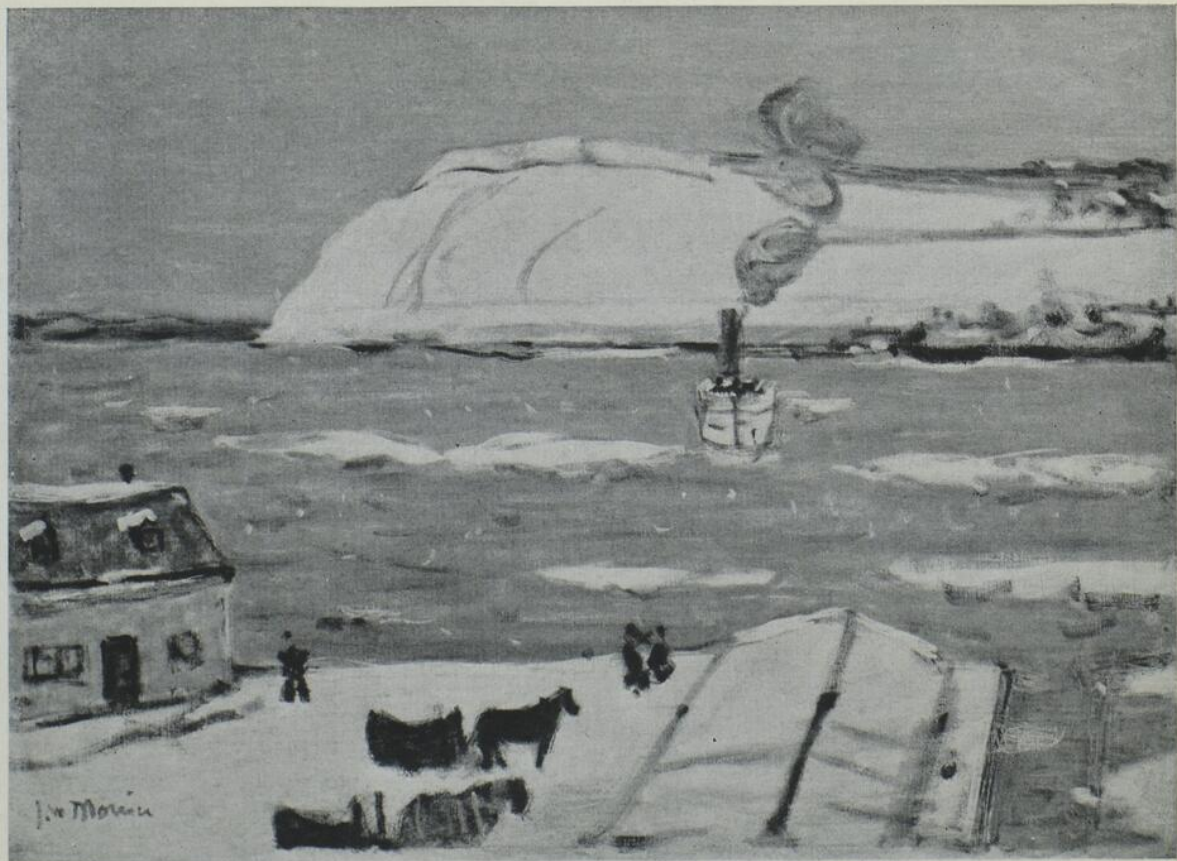
10110111







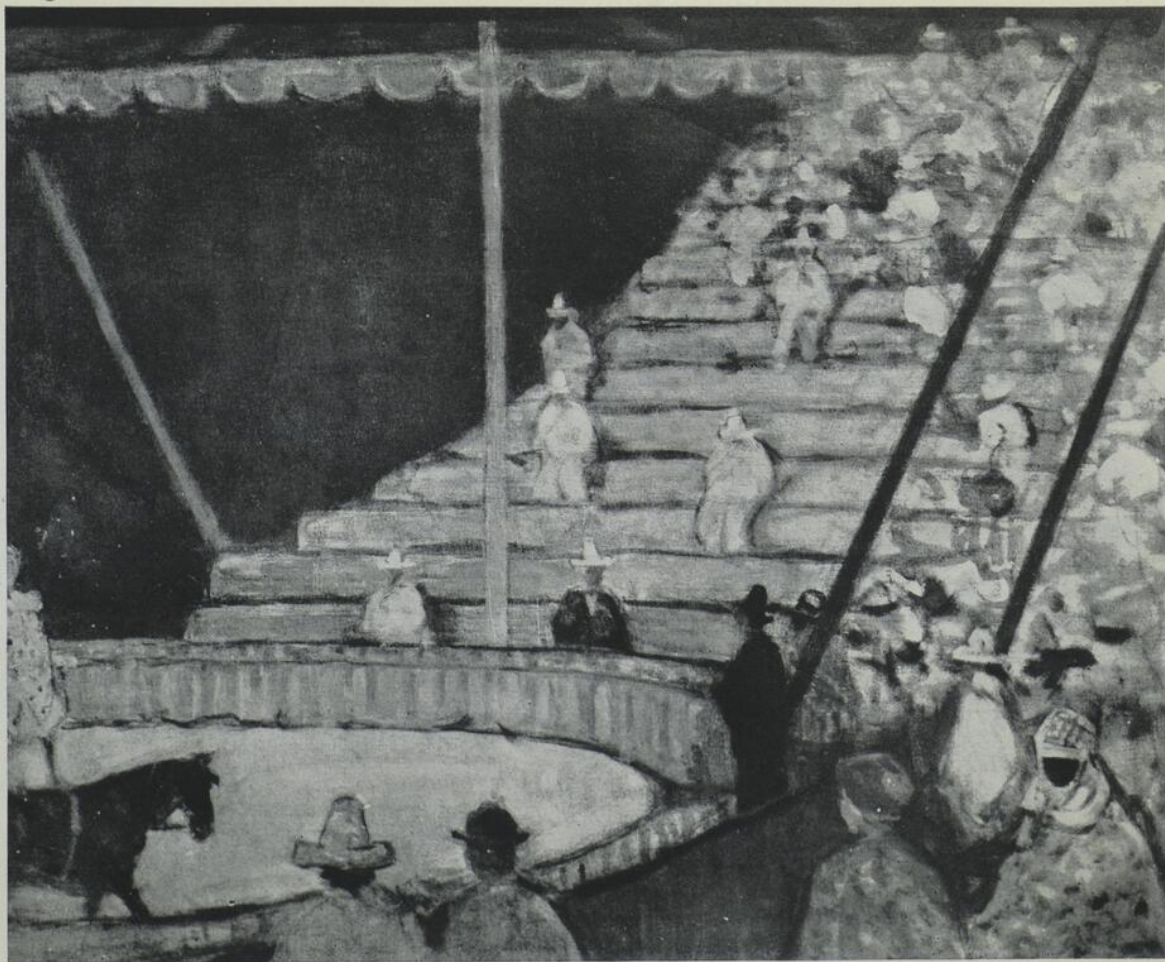






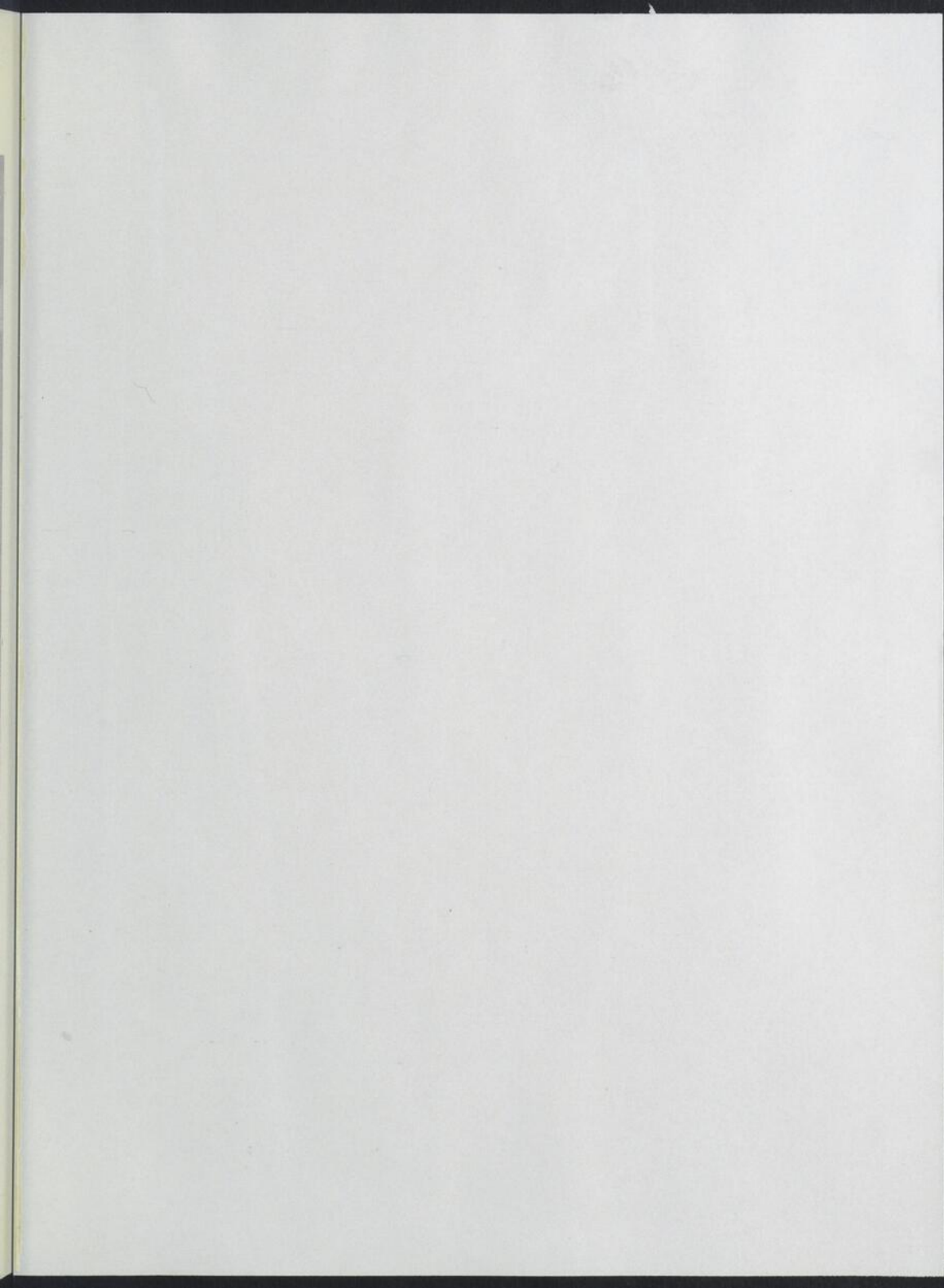


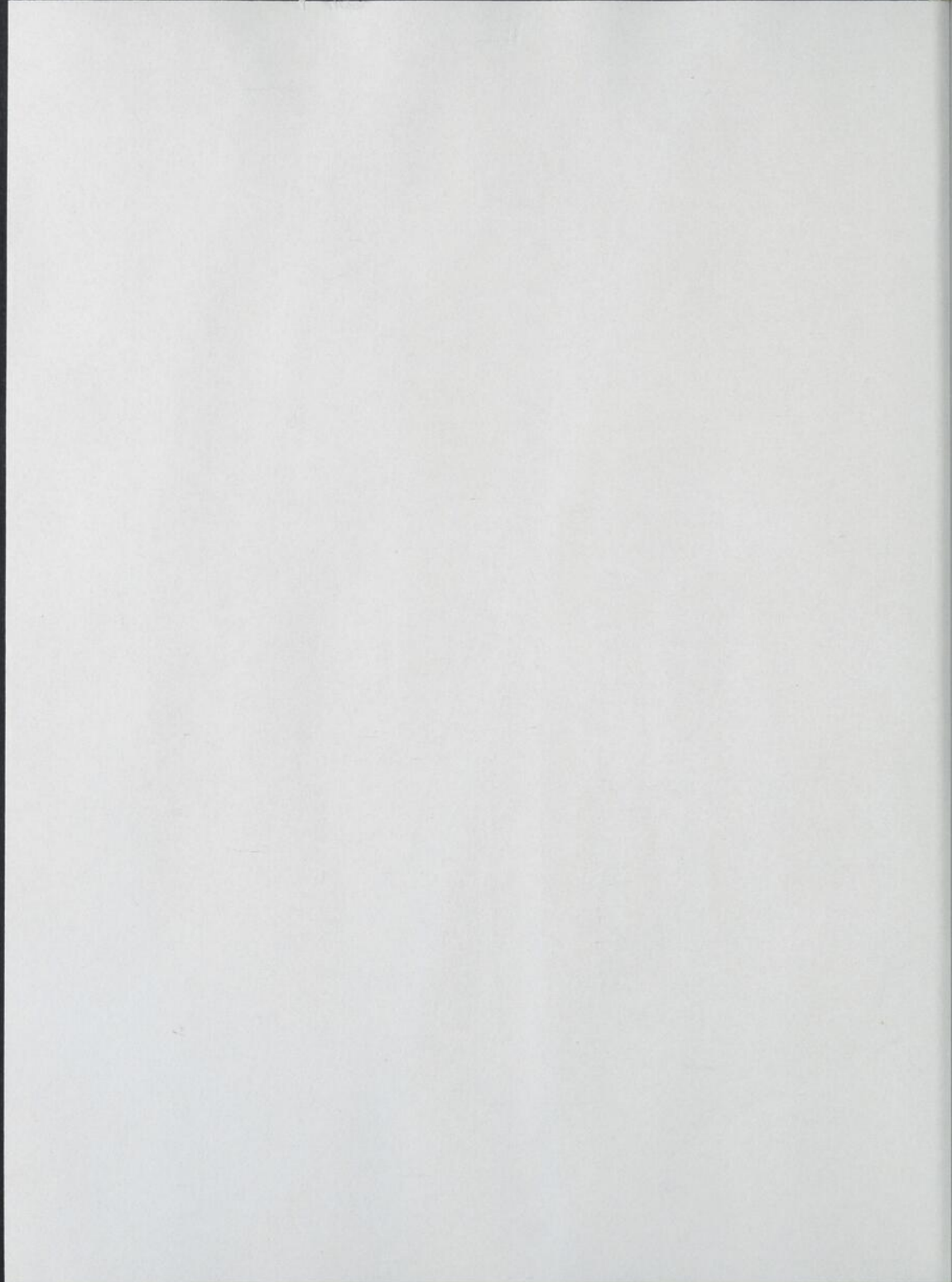


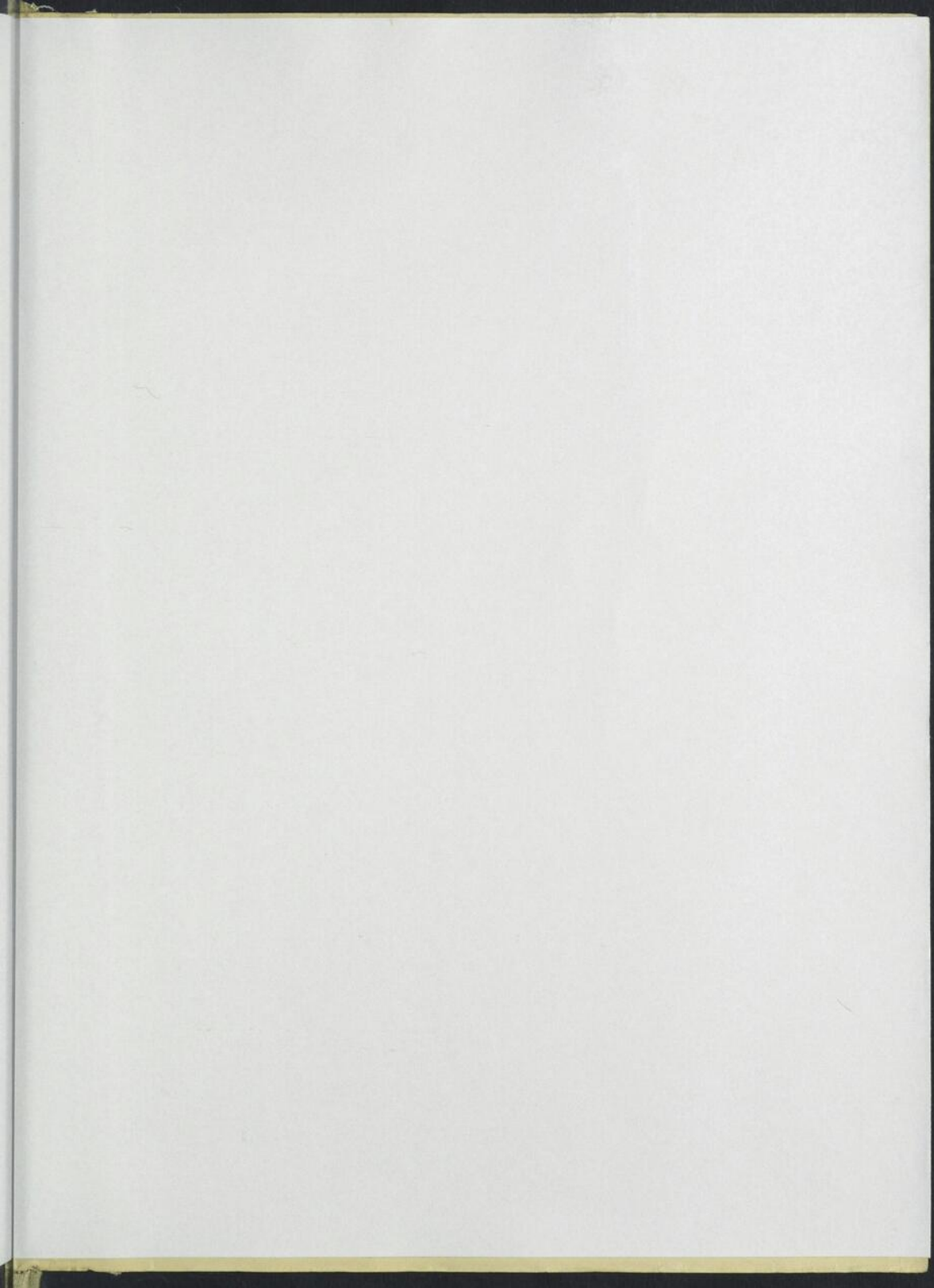


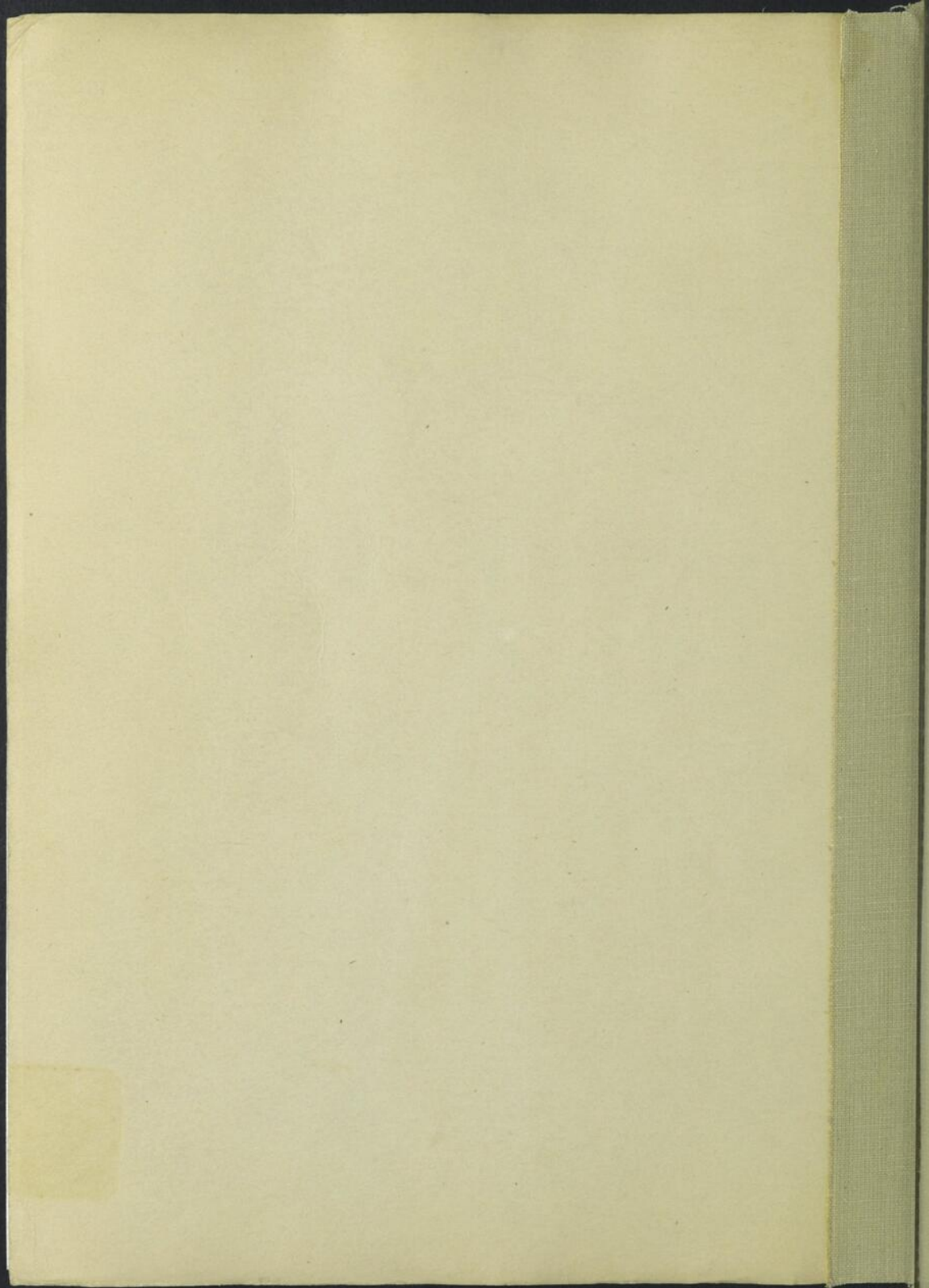












**Bro-Dart**

of Canada, Ltd.

6 Edmondson St.,  
Brantford, Ontario

MADE IN CANADA made in Canada

BNQ



000 389 416