

Horatio Walker à New York (1885-1916) : la volonté de faire carrière entre proximité et distance

Didier Prioul

Résumé

L'historiographie nous a transmis l'image d'Horatio Walker comme celle d'un artiste en harmonie avec le milieu rural de l'île d'Orléans où la figure tutélaire de Jean-François Millet n'est jamais loin. Notre objectif est d'inverser ce regard en explorant le seul milieu de vie où s'est jouée sa carrière durant plus de trente ans : l'île de Manhattan. À partir d'une analyse des lieux d'exposition, de la position singulière de Newman Montross et de l'émergence d'une critique d'art professionnelle, on voit se réaliser la volonté de Walker de réussir et de se faire un nom. Selon une dynamique complexe entre la proximité et la distance – géographique, sociale et artistique –, il occupe une place singulière dans la visibilité et le contrôle de ses œuvres. En cela, il a bien compris que, pour faire carrière et durer à New York, l'artiste doit établir une nette distinction entre créer et commercialiser ses œuvres.

Mots-clés : Marché de l'art, Montross Gallery, critique d'art, vie paysanne

Biographie de l'auteur

Didier Prioul est professeur associé au Département des sciences historiques de l'Université Laval et a enseigné l'histoire de l'art de l'Amérique du Nord (avant 1950) et la muséologie. Spécialisé sur la peinture et les arts graphiques aux XVIII^e et XIX^e siècles, ses recherches portent sur l'interrelation entre l'art et la culture visuelle dans une perspective transcontinentale.

Abstract

Historiography has given us the image of Horatio Walker as an artist in harmony with the rural environment of the île d'Orléans, where the tutelary figure of Jean-François Millet is never far away. Our objective is to reverse this view by exploring the only living environment where his career was at stake for more than thirty years: the Island of Manhattan. Based on an analysis of exhibition spaces, the singular position of Newman Montross, and the emergence of professional art criticism, we see Walker's desire to succeed and make a name for himself come true. Through a complex dynamic between proximity and distance – geographical, social, and artistic – he occupies a unique place in the visibility and control of his works. In this, he understood that to have a career and last in New York, the artist must establish a clear distinction between creating and marketing his works.

Keywords: Art market, Montross Gallery, art criticism, rural life

Author's biography

Didier Prioul is an associate professor in the Department of Historical Sciences at Université Laval and has taught North American art history (pre-1950) and museology. Specializing in 18th- and 19th-century painting and graphic arts, his research focuses on the interrelationship between art and visual culture from a transcontinental perspective.

Au cours des années 1880 et 1890, New York devient le centre du capitalisme aux États-Unis, réunissant le développement industriel et la finance, le commerce international et les acteurs de l'économie marchande. Inscrit dans la trame urbaine de la ville, le milieu de l'art se diversifie en accord avec cette croissance de l'enrichissement, marqué notamment par le regroupement des mêmes activités dans des districts distincts, comme la finance et le commerce portuaire ou l'édition sur Park Row, près du pont de Brooklyn (Scobey, 2002, p. 23-33). Le commerce d'art suit le mouvement vers Midtown Manhattan, entre la 33^e et la 35^e rue comme lieu de cohésion sur la 5^e avenue à la fin du siècle. La galerie Knoedler en est l'exemple qui, depuis son origine sur Broadway en 1846, remonte progressivement la 5^e avenue, du niveau de la 22^e rue entre 1860 et 1880, à celui de la 34^e en 1890 (Penot, 2017).

Qu'il s'agisse d'institutions établies comme la *National Academy of Design* (NAD) et l'*American Water Color Society* (AWCS) ou de la création de la *Society of American Artists* en 1877, l'objectif principal pour un artiste est le même : être visible, lire son nom et le titre de son œuvre dans le catalogue de l'exposition, retenir l'attention pour avoir une mention dans les comptes rendus des journaux. La multiplication des expositions monographiques en galeries, en croissance depuis les années 1890, permet aux critiques de voir de près le travail de l'artiste, parfois sur une longue durée, et de se faire une opinion en reliant le présent aux réalisations du passé. Dans ce monde très compétitif, Horatio Walker va profiter de toutes ces possibilités pour construire sa réputation tout en marquant fortement sa singularité, en jouant habilement sur l'écart entre montrer ses œuvres, offertes à tous les regards, et la possibilité de les acquérir.

Cette notion d'écart traduit surtout une forme de vie que l'on peut suivre dans la durée, depuis ses premières réussites pour se faire connaître jusqu'à obtenir un renom qui le fera entrer dans les nouveaux récits historiques au début du siècle. Durant toutes ces années, ce sera d'abord une question de rythme géographique : du printemps à l'automne à l'île d'Orléans; l'hiver à New York. Mais on aurait tort de penser que le rural et l'urbain s'opposent selon un système simpliste qui séparerait la tranquillité de l'espace de la création à l'effervescence métropolitaine de sa diffusion. Malgré leur apparente opposition, Walker a transformé la distance et la proximité de ces deux milieux en deux modes de vie et de création solidaires, imbriqués l'un dans l'autre, liant à la fois le géographique, le social, l'artistique et l'esthétique. Générateurs de mouvements et d'interactions, les liens entre la proximité et la distance détiennent en fait la clé de compréhension de la carrière de Walker¹.

Notre préoccupation sera de donner un sens à sa volonté de faire carrière à New York, une faculté qui participe du désir et de la raison. En même temps, la volonté ne se confond pas avec la détermination qui vise un but à atteindre, mais indissociable de la liberté, elle se réalise au quotidien dans l'action. Comme Walker a toujours pensé son œuvre pour le regard des acheteurs, collectionneurs et critiques américains, ce n'est donc pas depuis l'île d'Orléans qu'il faut examiner cette question, mais directement dans la métropole américaine où tout

se réalise. Il y a donc deux temporalités distinctes, avant et après la fin de la Première Guerre mondiale, les deux dernières décennies étant marquées par le repliement sur l'île d'Orléans et l'inscription de l'artiste dans un régionalisme identitaire à vocation patriotique, une période de sa vie déjà bien étudiée par David Karel (1986) et que nous n'aborderons pas².

1882-1888. Premières reconnaissances

Horatio Walker n'est pas un novice lorsqu'il s'installe à New York en 1885³. Il arrive avec une bonne connaissance des modes d'exposition, acquise à Rochester depuis 1880, alors qu'il s'était associé à des artistes locaux pour fonder le Rochester Art Club dont il venait d'accepter la présidence en 1884. Mais les milieux artistiques sont séparés et Walker ne transporte pas à New York la reconnaissance acquise à Rochester, il doit partir du premier niveau, soit celui d'être identifié, voir ses œuvres retenues par les jurys pour les expositions annuelles, inscrites et identifiées sous son nom dans les catalogues, remarquées par la critique. Il aborde donc le milieu de l'art new-yorkais avec prudence, expose une aquarelle en 1882 à l'*American Water Color Society* et un tableau l'année suivante à la *National Academy of Design*, deux institutions auxquelles il restera fidèle jusqu'à son décès en 1938.

Contrairement au Rochester Art Club où il exposa annuellement un nombre d'œuvres parfois important – dix-huit en 1882, sept en 1883 et six en 1884 –, il se limite à une ou deux à New York. Il faut surtout porter attention à un mode de présentation spécifique que Walker adopte en 1887 pour une œuvre qu'il juge mieux accomplie, en l'exposant à répétition. L'aquarelle *Evening* illustre bien la manière dont il organise sa visibilité. Présentée pour la première fois à l'AWCS en 1887 (AWCS, 1887), à un prix qui fait savoir le crédit que Walker lui accorde (200,00 \$), il l'expose à nouveau au même endroit en 1888, en fixant cette fois-ci la barre très haute (350,00\$), un indicateur qui marque la cote qu'il attribue à une œuvre qu'il juge de « grand mérite » (AWCS, 1888).

L'astuce est habile, confirmée la même année par le prix William T. Evans⁴ (300,00 \$) dont il est le premier récipiendaire, remis par le jury à l'œuvre possédant le plus de mérite (Freer, 1900, p. 78). En 1889, Newman Montross la retiendra pour son exposition consacrée à l'art américain contemporain à Washington et en 1890, alors que Walker est membre du jury de l'AWCS et du comité d'accrochage des œuvres, il l'expose, sans la vendre, et la fait reproduire dans le catalogue (fig. 1)⁵ (AWCS, 1890).

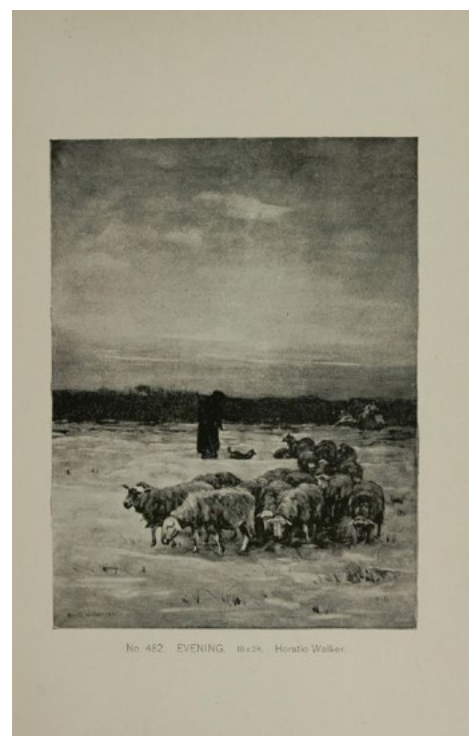


Figure 1. Horatio Walker, *Evening*, 1890, AWCS. n°482.

Evening manifeste aussi toute la poétique des titres que Walker donne à ses œuvres, dès 1882. Il efface toute localisation géographique au profit d'un espace générique, de telle sorte que le spectateur se trouve dans l'impossibilité de situer la représentation qui lui est montrée. Une pratique qu'il va appliquer avec régularité, comme dans *Milking* (1882), *Turkeys in a Cornfield* (1883), *A Pig Sty* (1884), *Cattle, Fiddling the Pigs* et *A Pastoral* (1885), des œuvres sans aucun récit pour créer de la tension entre les personnages. S'il n'est pas inhabituel, ce choix est néanmoins paradoxal dans le contexte new-yorkais, alors que la critique demande aux artistes, de retour d'Europe, de faire de leur ancrage territorial aux États-Unis un référent à la réalisation de leurs œuvres, d'où la fondation de plusieurs colonies d'artistes en Nouvelle-Angleterre (Cos Cob, Old Lyme, Shinnecock) devenues des marqueurs d'identité par les titres donnés aux œuvres.

Walker a bien compris que l'exposition laisse une pleine autonomie à l'œuvre face au regard du spectateur, sans la parole de l'artiste pour le guider comme c'est le cas lors de visites à l'atelier. Il est difficile d'en douter lorsque l'on constate qu'il expose aussi en 1887 un tableau dont il sait bien qu'il a toutes les qualités pour retenir l'attention : *A Stable Interior*. De manière tout à fait inhabituelle, il choisit l'*American Art Association* à New York pour le présenter. Fondée en 1883 par trois associés, il s'agit de la première maison de vente aux enchères consacrée à l'art américain et d'une galerie d'art qui se consacre à la promotion des artistes contemporains, sous la forme de présentations plus restreintes – une centaine d'œuvres –, à la différence des expositions annuelles à la NAD. Sa particularité est de permettre au public d'être son propre jury en remettant un prix – la médaille d'or des visiteurs –, à l'œuvre qu'il juge la plus accomplie. Walker a misé juste avec *A Stable Interior* qui réunit tous les suffrages et obtient cet honneur (Caffin, 1902, p. 176⁶). Bien installée au centre de la composition, une vache laisse croire au spectateur, en tournant son regard vers lui, qu'il vient de la remarquer d'un simple coup d'œil en passant devant l'étable (fig. 2).



Figure 2. Horatio Walker, *A Stable Interior* [Milking], 1977.

Le tableau est entièrement pensé pour le regard du spectateur, à partir d'une vision de proximité qui installe le sujet au centre de la composition, dans un rapport d'équivalence entre son point de vue et les figures peintes. En même temps, Walker sait bien que la perception n'est pas donnée tout d'un bloc, qu'elle se sépare entre le regard de près et une vision périphérique. C'est par la forme et la facture de l'œuvre, le geste et la couleur, que l'œil pénètre dans le tableau, y circule et prend tout son intérêt à découvrir la façon dont la matérialité de la peinture anime un sujet simple et banal. Fort de cette première réussite, il présente le tableau à Chicago en 1893, lors de la World Columbian Exposition (Ives, 1893), où il se méritera une médaille d'or. Il le conservera ensuite dans son atelier à New York, le mettant bien en valeur sur le mur pour le bénéfice des visiteurs de passage.

1889-1899. Singularité et légitimité

Dans le milieu capitaliste où Walker veut se faire un nom, l'objectif de vivre en ermite hors du monde n'est pas une solution envisageable, il faut être dans un milieu collectif qui marque son appartenance et lui assure son identification tout en maintenant une distance. Ce mode de vie et de création sera désormais une réalité en 1889, lorsque la possibilité lui sera offerte d'acheter la « maison d'habitant » qu'il louait dans le village de Sainte-Pétronille à l'île d'Orléans. En 1890, il fait construire une maison atelier, une villa de style *Arts & Crafts*, qui devient son lieu de villégiature du printemps à l'automne. La même année, il installe son atelier new-yorkais dans le Studio Building au 51W Tenth Street, qu'il occupera jusqu'à son départ en Angleterre en 1902. L'opportunité qui lui a été offerte d'acquérir le terrain en 1889 se comprend comme un hasard heureux qui arrive au bon moment⁷ et deviendra l'incarnation d'un mode de vie choisi, qui consiste à se donner une place à part dans le milieu artistique et social new-yorkais. Dorénavant, Walker peut se partager entre deux îles, Manhattan et l'île d'Orléans; il ne s'agit plus pour lui de chercher une reconnaissance professionnelle, désormais acquise, mais de s'insérer dans un registre de valeurs avec la volonté de se faire reconnaître comme un artiste de renom, dessinateur et peintre.

En mai 1890, Horatio Walker est élu membre associé à la NAD et l'œuvre qu'il présente cette année-là, *A Barnyard*, est remarquée avec un ton d'ironie par le journaliste de la revue hebdomadaire *The Critic*⁸:

– Mr. Walker is the painter *par excellence* of the porcine race ... The pigs have a right to be proud of the manner in which Mr. Walker has treated them, and should make him a present of their best bristles by way of acknowledgment. (Anonyme [Sadakichi Hartman], 1890).

Méfions-nous quand même du ton ironique, car il manifeste surtout la reconnaissance d'un savoir-faire que Rush C. Hawkins, rapporteur de l'exposition universelle de Paris en 1889, avait déjà bien compris lorsqu'il rédigea son rapport :

– Horatio Walker shows a strong bit of colour in his “Étable à cochons” It is not an interesting subject, except perhaps to the mind of pork-packer. To an ordinary person a pig sty is not a thing of beauty, but as a study of color and composition this work would do credit to George Morland. (Hawkins, 1891).

Comme on l’a vu avec *A Stable Interior* (fig. 2) la première force de l’œuvre de Walker repose précisément sur l’insignifiance du sujet relevée par Hawkins, à condition de prendre le qualificatif au sens premier de « ce qui n’a pas d’importance, de portée » (Rey, 1998, p. 3507), non pas en lui attribuant une valeur péjorative de faiblesse.

À partir de 1890, l’exposition de ses œuvres appartient désormais au seul domaine de la contemplation, alors que le spectateur est coupé de tout référent à la valeur marchande de l’objet exposé, comme en témoignent les présences annuelles à l’AWCS. La lecture des catalogues montre que chaque œuvre exposée est associée à un prix de vente de 1882 à 1889⁹ puis tout s’arrête en 1890, soit que les œuvres exposées sont déjà vendues ou prêtées par le collectionneur, soit qu’elles portent la mention « *not for sale* ». Il faut insister sur le fait que Walker est le seul artiste à agir de la sorte, tous les autres exposants associent un prix de vente à leur œuvre. Sarah Burns a bien décrit le paradoxe auquel sont confrontés les artistes à la fin du XIX^e siècle, soit de réaliser des œuvres pour un marché tout en se mettant à distance de ce même marché pour ne pas y être directement associé. L’art doit se tenir « *aloft and aloof* » (au-dessus et à l’écart) (Burns, 1996, p. 67). Cette distance entre la visibilité de ses œuvres et leur disponibilité pour les acheteurs, que Walker instaure durant la décennie 1890, est particulièrement habile, car elle lui permet de négocier le prix de vente de l’œuvre en s’appuyant à la fois sur la reconnaissance par ses pairs – ses prix dans les expositions nationales et internationales, ses différents statuts dans les associations artistiques – et sur l’estime que lui voue la critique, indéfectible dans son cas.

L’exposition que lui offre la galerie Cottier & Co en mars 1897 est un moment marquant de cette stratégie. Daniel Cottier (1838-1891), artiste, créateur et rénovateur de l’art du vitrail en accord avec le mouvement Beaux-Arts (Aesthetic Movement), ouvre un atelier à New York et à Sydney en Australie en 1873, annexes de son entreprise londonienne (Chu et Donnelly, 2021). Aux États-Unis, il devient l’un des promoteurs du mouvement pour l’ornementation des milieux ecclésiastiques et privés. En parallèle, il développe une très importante collection de tableaux anglais, français, hollandais et américains, dont la vente aux enchères, à son décès en 1891, fournira une assise financière importante à sa famille. C’est sur cet arrière-plan que le nom de Cottier & Co. survit à son fondateur et devient une galerie d’art de renom à New York, tant pour l’art européen que pour la promotion des artistes américains.

Horatio Walker présente trente-deux œuvres, des peintures et quelques aquarelles; hormis cinq ou six œuvres prêtées par des collectionneurs, elles sont toutes sa propriété. Il s’agit

de sa première exposition personnelle, ce qui permet aux spectateurs de voir la cohérence d'ensemble de son travail sur une période d'une dizaine d'années. Si les critiques sont descriptives et répètent des commentaires déjà bien connus, l'une d'entre elles se distingue totalement des autres. Elle est publiée en mai 1897 dans la revue *Art News*¹⁰, fondée en mars de la même année par Sadakichi Hartmann, dont il est le seul auteur des textes. Rédigée dans un style inhabituel, cette critique marque un nouveau regard sur l'œuvre de Walker :

– Horatio Walker is an artist who struggles for something, who nourishes an ardent desire to realise *great* art, He has the rare gift of sifting his subjects from unnecessary details, and only to paint the essentials, and combine realism and classicism to a decorative as well as suggestive art which satisfies the most modern elements. (Hartmann, 1897, mai).

Lire que l'œuvre de Walker peut plaire ou contenter les aspects (*elements*) les plus modernes de l'art actuel surprend, car rien ne prépare le spectateur à voir son œuvre de cette façon. Pour convaincre, Sadakichi Hartmann situe sa critique dans le domaine personnel, celui d'une expérience déjà vécue :

– I have spent one winter in Canada, and some of its sad, silent winter scenes, have made a deep, most vivid impression upon my mind... looking at Walker's pictures I involuntarily asked myself "How many human lives had to be sacrificed to conquer that Canadian desolation for the unsances of civilization?" (Hartmann, 1897, mai).

Hartmann fait du corps le lieu de la perception et développe un rapport physique face aux œuvres de Walker. Il raille d'ailleurs ceux qui ont l'œil collé sur une faute du dessin, montrant par-là qu'ils ne savent pas voir l'essentiel :

– Many professionals look, for instance, at his Harrower¹¹ (fig. 3) rather contemptuously and invariably tumble over one of the forelegs of the bull, "it is not well drawn, badly painted. in short no leg at all." But I exclaim... "if they can't see anything else! For heaven's sake" (Hartmann, 1897, mai).



Figure 3. Horatio Walker, *The Harrower* [Le Herseur], vers 1890-1895, huile sur toile, 61 x 91,4 cm. New York, The Metropolitan Museum.

À l'œil objectif, aveugle devant l'œuvre, Hartmann oppose le regard subjectif, celui dont la connaissance est formée par la sensation, la matière de la peinture, la couleur et la lumière. Ce n'est pas l'imitation de la nature que recherche Walker, mais de recréer chez le spectateur, par une interaction sensible, ce que vivent et ressentent ceux qui habitent les lieux, que Hartmann traduit comme autant d'évocations de la *Weltschmerz* :

– Horatio Walker's animals seem to know something of Goethe's "Weltschmerz;" his oxen are represented as "beast of toil," his cows seem to be resigned to a fate of drudgery; his sheep, huddled together in the pale morning light... look as forlorn and ascetic as the almshouse inmates who were lost in the forest in Maeterlinck's play "Les Aveugles." Also over his landscapes, those forest clearings with a few yellow leaves shivering in barren branches, hovers an atmosphere of loneliness and melancholia (Hartmann, 1897, mai).

Sadakichi Hartmann est particulièrement disponible à cet effet de subjectivation, à la fois par sa formation et sa culture. Né au Japon d'un père allemand et d'une mère japonaise, il est éduqué en Allemagne jusqu'à l'âge de quinze ans, avant d'émigrer aux États-Unis avec ses parents, à Philadelphie en 1882 (Leman-Tan, 2021). La *Weltschmerz*¹², la douleur de vivre qui imprègne la totalité de l'espace pictural, appartient au vocabulaire du poète symboliste qu'est Hartmann, ami ponctuel de Mallarmé (Blake, 1968). Le rapprochement qu'il établit entre les moutons de Walker et les *Aveugles* de Maeterlinck traduit le sentiment profond qui l'anime devant le tableau. Dans une pièce en un acte, Maeterlinck a mis en scène douze aveugles qui ont quitté leur hospice pour une promenade, conduits sur une île par un prêtre qui meurt et laisse le groupe dans l'incertitude, l'attente, puis l'angoisse (Hadar, 1973-1974). Cette méditation sur le temps arrêté, la finitude humaine et la mort, Hartmann la retrouve métaphoriquement dans le groupe serré des moutons à la levée du jour.

L'année suivante, en mars 1898, Roger Riordan publie un long article sur Horatio Walker dans *The Art Amateur* (Riordan, 1898) précédé d'une étude détaillée de Robert Jarvis sur la pratique du dessin au fusain comme moyen d'expression moderne (Jarvis, 1898). Pour la première fois, aucune exposition n'est à l'origine des textes, seuls la personne et l'art de Walker motivent l'auteur qui prend le temps d'expliquer à ses lecteurs que Walker ne doit sa réussite qu'à lui-même, à ses dons personnels. C'est donc sous le signe de la vocation qu'il faut regarder ses œuvres :

– He has only developed the style that was born with him... It were easy to trace certain affinities between Walker's art and that of other painters of this and the last century... But his personality is not merged in the characteristics of any school or group. It cannot be said that what he gives can be obtained elsewhere (Riordan, 1898, p. 87-88).

La décennie 1890 se termine avec Riordan qui qualifie Walker d'idéaliste « [...] we call him an idealist. He himself would insist that the term so used is only a synonym for artist and we agree with him » (Riordan, 1898, p. 87). Sadakichi Hartmann avait d'ailleurs démontré l'une des composantes essentielles de cet idéalisme fin-de-siècle, expression réaliste d'un monde douloureux. Michel Draguet a consacré une étude à la complexité de cet usage terminologique de l'idéalisme en Belgique pour en identifier les principales composantes, ce qui permet de mieux comprendre les liens que les critiques établissent avec Horatio Walker : « le respect de la tradition, la restauration de l'autorité, le rétablissement d'un nouvel ordre basé sur le passé, le retour à l'unité perdue en constitueront les aspects dominants. Cette face obscure, hostile au progrès, relève essentiellement d'une branche du symbolisme encore méconnue : l'idéalisme » (Draguet, 1997, p. 10). Sans trop élaborer, il faut aussi se rappeler le contexte mémoriel de cette nostalgie du passé aux États-Unis – le progrès matériel et la vie moderne comme pertes du sens de l'effort, du travail physique, des valeurs d'authenticité et de morale – dont les œuvres de Walker témoigneraient de leur persistance en Amérique.

Intermède sur Newman Montross

Il est temps maintenant de faire intervenir une personne que l'historiographie a toujours jugée à l'origine de la carrière d'Horatio Walker : Newman Emerson Montross. En 1977, alors que Dorothy Farr consacre la première exposition à Horatio Walker à l'Agnes Etherington Art Center à Kingston, elle fait reposer ses débuts à New York sur Newman Montross :

– [...] a New York art gallery agreed to act as a sales agent and his work began to sell steadily. The Montross gallery on 5th avenue, New York... In a sense, to be represented by Montross meant that Walker had "arrived" and with some promise of economic security, he married Jeanette Pretty of Toronto¹³ (Farr, 1977, p.13).

En 1986, l'exposition rétrospective d'Horatio Walker au Musée du Québec remet à jour la connaissance sur l'artiste, à partir des travaux de David Karel. L'année 1883 devient alors le moment charnière pour la relation de Walker avec Newman Montross qui « [...] s'adjoint à titre de représentant commercial l'habile marchand new-yorkais Newman E. Montross. Ainsi, tout se trouve conjugué pour un fulgurant départ¹⁴ » (Karel, 1986, p. 16). La même information est répétée dans le *Dictionnaire biographique du Canada* (DBC) : « Il retient en 1883 les services du galeriste new-yorkais Newman Emerson Montross, qui restera son représentant commercial jusqu'en 1923 » (Vallée, 2022). Tout cela serait sans grande importance si ces jugements d'autorité n'avaient pas modifié durablement la compréhension que nous avons aujourd'hui de l'artiste et de son rôle dans la maîtrise de sa propre carrière. Dans la perspective d'ouvrir une galerie d'art à New York, Newman Montross¹⁵ pose un problème singulier dans ce milieu hautement compétitif et soulève plusieurs questions : Que fait-il et où est-il à New York? Comment se montre-t-il publiquement, par ses publicités, ses expositions? Quel galeriste

est-il dans ce milieu si difficile pour se consacrer à la diffusion et à la promotion de l'art américain contemporain?

Depuis 1870, il est marchand de matériaux pour artistes, d'abord au 271W, 40th Street puis au 3176 Broadway en 1877, déménageant en 1885 dans un local adjacent au 1380 Broadway, qui deviendra son adresse permanente. À partir de cette date, ses annonces publicitaires ne varient pas, à l'exemple de celle qu'il publie dans *The Art Amateur* en mars 1887 : « N.E. Montross, 1380 Broadway, New York. Artists' Materials for all branches of Drawing, Painting and Decorating. Price list on application ». Cependant, son intention de devenir galeriste est bien réelle. En 1887 et 1888, il annonce des ventes d'œuvres d'artistes américains contemporains dans les locaux de la Moore's Art Gallery sur la 5^e avenue, une maison de vente aux enchères, propriété de William P. Moore, qui loue ses salles pour des activités ponctuelles. La vente de 1887 est remarquée par le journaliste du *Critic* qui la commente brièvement le 12 mars : « It was apparent that the pictures composing it had been selected by one familiar with the best aspects of American Art, especially in landscape » (Anonyme, 1887, 12 mars). La semaine suivante, la revue publie le résultat de la vente : « The Montross collection, sold March 11th, brought \$8,282.50 for seventy pictures » (Anonyme, 1887, 19 mars). Horatio Walker n'était pas de la vente de 1887, il le sera lors de la suivante, le 27 avril 1888, avec une aquarelle, *A Pastoral* (n° 50), vendue 110 \$. Le total de cette enchère fera moins recette avec un montant de 7 300 \$ pour 66 numéros vendus, sur 69 présentés. Ces ventes reposent sur un objectif clairement formulé par Montross dans le préambule du catalogue du 27 avril 1888 :

– The undersigned begs to say in regard to this second annual exhibition and sale that it is made in pursuance of his desire to establish a business in American Art. The pictures composing this collection are mainly of the current season, purchased directly from the artists, and, with a few exceptions, are recent works now publicly shown for the first time (Montross, 1888).

Un rapide coup d'œil sur des ventes contemporaines situe les montants obtenus par Montross comme étant respectables, sans toutefois encourager un lancement en affaires. Le 9 mars 1887, une vente de soixante-quinze tableaux de Worthington Whitredge, un dernier représentant de l'Hudson River School, a lieu dans les salles d'enchères d'Ortgies's Gallery sur la 5^e avenue et réalise un montant de 11, 905 \$ (Anonyme, 1887, 19 mars). Les 2 et 3 mars 1887, quatre-vingt-seize tableaux de William Merritt Chase avaient trouvé preneurs pour un montant de 10, 000 \$ lors de la vente à la Moore's Gallery (Anonyme, 1887, 12 mars). Tout cela, mis en perspective avec une vente d'art européen comme celle de la collection Stewart en mars 1887 dont la mise à l'enchère de 217 tableaux se monta à 513, 750 \$, montre tout l'écart qui existe entre les deux mondes de l'art, européens et américains (Anonyme, 1887, 2 avril). Dans ce contexte, l'entreprise de Montross paraît assez risquée financièrement, surtout qu'il achète les œuvres aux artistes pour les revendre ensuite, sans être assuré d'une marge de profit suffisante pour se lancer dans les investissements exigés par l'ouverture d'une galerie d'art.

En dépit de pouvoir réaliser son souhait de s'installer comme galeriste, Newman Montross établit sa réputation autrement et l'année 1889 lui offre l'opportunité de réaliser la première exposition d'art américain à Washington, à la demande du conseil d'administration des Dames gestionnaires (Lady Managers) du Garfield Memorial Hospital (Anonyme, 1889, 9 mars). L'hôpital est dédié à la mémoire du président américain James A Garfield, assassiné en 1881, avec le mandat de soigner toute personne, indépendamment de son origine et de son statut social. Les gestionnaires représentent plusieurs états américains, plus ou moins liés aux membres du Congrès et à la présidence des États-Unis, ce qui facilite les relations pour solliciter les dons pour le fonctionnement de l'hôpital. L'exposition préparée par Montross a donc une finalité de vente, comme le catalogue le mentionne « When the name of owner is not given, pictures are for sale. Prices may be obtained from Mr. Montross or the Committee » (Montross, 1889, p. 15). Néanmoins, il ne s'agit pas d'une situation commerciale, mais d'un espace mitoyen dans lequel la vente perd sa dimension marchande au profit d'une donation charitable.

Montross a regroupé 83 peintres, 18 aquarellistes et deux sculpteurs pour un total de 151 œuvres, ce qui est remarquable dans le contexte de l'Exposition universelle de Paris de 1900 qui capte tous les intérêts. Il a surtout eu l'habileté de s'adjoindre la collaboration de Mariana Griswold Van Rensselaer, critique d'art lue et écoutée à cette époque, pour rédiger l'introduction au catalogue (Dearinger, 2000, p. 274). D'entrée de jeu, elle annonce la nouveauté : « This is the first important collection of works by living American artists that has been shown in the capital of their country » (Montross, 1889, p. 7). Si l'exposition réunit une génération d'artistes modernes – William Merritt Chase, Kenyon Cox, Alden Weir, Theodore Robinson, John H. Twatchman, John Singer Sargent, Edmund C. Tarbell –, Montross a surtout le souci de réaliser une juste représentation d'artistes vivants. Il associe à son projet des tenants du naturalisme aux États-Unis, certains marqués par l'École de Barbizon comme Alexander H. Wyant, Eastman Johnson, Dwight Tryon alors que d'autres artistes développent une poétique plus singulière, tels George Inness et Winslow Homer.

Mariana Griswold a bien compris la ligne de démarcation voulue par Montross : « [...] the desire of those in charge of the exhibition was to show To-Day, not Yesterday, and a sharp line of division marks off the one of the other in American art » (Montross, 1889, p. 9). Cette séparation, chronologiquement placée vers 1888, soit un siècle après l'indépendance des États-Unis, est d'emblée centrée sur l'acte artistique, l'application et le travail : « [...] only when something very well worth painting is painted very well and with individual, personal feeling, can a great picture be produced [...] To learn how to use brush and colors – this is the most important thing in art, because it is the fundamental thing » (Montross, 1889, p. 9).

« *To paint well* » serait donc un acte de sincérité et de vérité qui séparerait les artistes d'hier de ceux d'aujourd'hui. Présent dans l'exposition avec un tableau, *A Shower* (n° 111) et l'aquarelle, *Evening* (n° 148), Horatio Walker s'accorde parfaitement à cette lecture contemporaine,

valorisant la matérialité de la peinture au détriment de la narration visuelle.

Pour Montross, l'exposition de Washington est clairement une réussite personnelle, reconnue par *The Critic* en 1889 qui lui attribue une place dans le milieu des artistes et des collectionneurs :

– The Art exhibition at Washington [...] proves to be of exceptional interest, despite the fact that the Paris Exhibition and the approaching New York exhibitions have taken so many desirable pictures, which might otherwise have been obtained. As a first effort to make a distinctively national exhibition at the Capital, the plan has attracted wide attention, and Mr. N. E. Montross, who has had charge of the collection, has met with encouragement on every hand. Not only the artists have responded promptly, but owners of some of the best examples of American painting have been no less generous (Anonyme, 1889, 9 mars).

Montross n'a pas capitalisé sur cette réussite, car il ne renouvelle ni la vente aux enchères, ni l'exposition durant la décennie 1890. En fait, hormis la répétition de ses encarts publicitaires pour son magasin de matériel d'artiste, il n'a aucune présence dans l'espace public à New York. Il faut attendre 1897 pour comprendre ce qui s'est joué durant toutes ces années.

La réponse est donnée par Sadakichi Hartmann dans « On American Art », une réflexion au vitriol sur l'état présent de l'art américain, publiée en juin 1897 dans *Art News* (Hartmann, 1897). Après avoir dressé le bilan des artistes expatriés, des innombrables plagiaires créant en parasites, du comportement inconstant du public, des marchands d'art obsédés par l'argent et n'ayant que peu d'intérêt pour la qualité des œuvres qu'ils vendent, des critiques sans grande culture artistique ni compétence en écriture, il en arrive à ce qu'il appelle l'approche des « Incommensurables » : « They believe in themselves implicitly, they affect not to care for the ovation of the public, and actually avoid exhibiting. It lends their pictures a rarity they would otherwise not possess. In other words, it's a business ruse » (Hartmann, 1897, juin, p. 2). Les « Incommensurables » – Thomas Dewing, Dwight Tryon et Horatio Walker – se considèrent comme « the greatest living painters ». C'est grâce à eux et à leur instinct, que Newman Montross, « not exactly a connoisseur », a pu former son goût et découvrir les qualités d'un bon tableau, ce qui lui permettra d'être le « grand prêtre » de son « little sanctum at 1380 Broadway » auprès des visiteurs en les mettant en condition pour voir une œuvre : « Now you will have a rare treat; prepare yourself [...] Now take a long look, 15-20 minutes, express your admiration, kneel down and look crushed! » (Hartmann, 1897, juin, p. 2).

Sous la dérision et l'exagération, l'information est importante, car Hartman est le seul à donner un sens à la discrétion de Montross durant la décennie 1890. Il nous fait comprendre qu'il n'y a pas de lien d'artiste à marchand, au sens où le premier délèguerait au second la vente de ses œuvres, mais des interactions complexes dans lesquelles les artistes conservent leur pleine

autonomie. La description qu'il donne des « Incommensurables » s'accorde d'ailleurs très bien avec les démonstrations de Sarah Burns sur la manière dont un artiste comme Thomas Dewing cultive le détachement par rapport aux contraintes marchandes (Burns, 1996, p. 70-74). Se mettre en retrait, cultiver une apparence de dédain pour la portée commerciale de l'activité artistique et adopter une attitude incompatible avec la norme commune, tout cela est en accord avec Horatio Walker. Précisons pour conclure que Sadakichi Hartmann établit une stricte distinction entre ces postures d'artistes, qu'il déteste, et la qualité et l'originalité de leurs œuvres qu'il respecte et reconnaît.

1900-1902. Montross Gallery 5th Avenue, l'ancrage de la visibilité

Newman Montross ouvre finalement sa galerie sur la 5^e avenue à New York en 1900. Elle donnera à Horatio Walker une visibilité qu'il n'a pas encore connue, même lors de son exposition à la galerie Cottier en 1897. La galerie est inaugurée en février avec la présentation de quarante tableaux de Dwight Tryon (Anonyme, 1900, mars), suivie en mars de celle de Thomas Dewing avec vingt-et-un tableaux. Horatio Walker termine la saison des expositions d'hiver en avril avec une mise en espace réglée en trois registres : des œuvres achevées, dont sept tableaux; vingt-quatre études en couleur et une vingtaine en noir et blanc; un ensemble de carnets de croquis (Anonyme, 1900, mai). Destinée tant aux connaisseurs qu'aux étudiants et, comme le répètera la critique, Walker tient à montrer une cohérence d'ensemble de son travail tout en marquant une nette distinction entre les étapes de sa création dont chacune possède sa pleine autonomie. Les carnets de croquis ne sont donc pas conçus pour être vendus, ils font office de preuves et demandent à être examinés de près. Leur présence confirme le professionnalisme de l'artiste, sa maîtrise du dessin et la manière dont il observe et étudie ses sujets. Le tableau final, par sa seule présence dans l'exposition au milieu des esquisses et des croquis, démontre qu'il n'est pas une simple imitation de la nature, mais la représentation d'une idée, comme l'avait bien compris Roger Riordan en mars 1898 dans *The Art Amateur* :

– His sketches and studies from nature [fig. 4] are, however, marked by a literalness that is not characteristic of his finished pictures. In the latter, the pictorial idea has full sway; it dominates the composition, determines the point of greatest interest, and the degree of importance to be given to other parts of the picture. It is for this reason that we call him an idealist (Riordan, 1898, mars, p. 87).

L'objectif premier de l'exposition est bien là : concentrer toute l'attention du public sur un seul tableau, peint en 1899-1900, *Ploughing – The First Glean* (fig. 5). Le journaliste de la revue *The Art Interchange* ne s'y trompe pas et lui attribue le titre de « *Picture of the Year* », car le tableau présente les « [...] qualities which penetrate at once the mind of the thoughtful man who comes into its presence; it stirs the emotions and enlarges the horizon to include

life under different conditions from those under which most men live » (Anonyme, 1900, mai, p. 115).

De manière volontaire, Walker fixe le prix à 12, 500 \$ ce qui aligne le tableau sur la valeur des œuvres d'exception en art européen moderne, comme *Les dernières glanes* de Jules Breton, acheté par Henry Clay Frick chez Knoedler en 1895 pour 14, 000 \$ (Hess, 2020). À l'inverse, il est en rupture avec la valeur habituelle des œuvres en art américain et rend son tableau inaccessible aux acheteurs. Il est cependant disponible à la contemplation, prêté dans la plupart des expositions, aux États-Unis et en Europe, ce qui lui vaudra d'être primé à plusieurs reprises et de servir de référence à son art. Walker ne s'en départira que sous la contrainte financière, en le vendant au gouvernement du Québec en 1929 pour rejoindre la collection du futur Musée de la Province de Québec.

Toute l'exposition de 1900 est construite selon cette dynamique de la proximité et de la distance, du rapprochement et de l'écart : la proximité du travail de l'artiste et la distance de l'œuvre achevée. Le journaliste de *Brush and Pencil* a bien vu cette distinction lorsqu'il rédige son article, séparé en deux paragraphes, alors que le premier concerne la personne de l'artiste et le second le tableau (Anonyme, 1900, mai). Patiemment et avec constance, Walker a inscrit dans les esprits une double notoriété dont les deux composantes sont à la fois imbriquées et distinctes : la notoriété de sa personne et la notoriété d'une œuvre d'exception.

Au moment où il en reçoit les mérites, il se prépare à partir pour Londres en février 1901¹⁶ où il restera quatre ans. S'il ne renouvelle pas la location de son atelier à New York, il n'est pas absent pour autant et Montross, en homme d'affaires habile qui connaît bien le milieu dans lequel il évolue, fait de cette absence un atout. Il sait que si l'artiste demeure le propriétaire de ses œuvres originales, leurs déclinaisons sous d'autres formes lui appartiennent. En date du 24 janvier 1902, le *Catalogue of Copyright Entries*, publié régulièrement par la Bibliothèque du Congrès à Washington, mentionne qu'il prend, pour la première fois, des copyrights pour la reproduction photographique de dix œuvres d'Horatio Walker (Library of Congress. Copyright Office, 1902)¹⁷. À partir de ce moment, on peut dire qu'il devient, non pas un agent de l'artiste, mais un intermédiaire pour toute personne qui veut transiger avec lui pour la reproduction de ses œuvres. Montross en fera un système, car en 1911 et dans ce même catalogue officiel, on lit qu'il est le détenteur de 54 copyrights pour des photographies d'après des tableaux des



Figure 4. Roger Riordan, *The Art Amateur*, mars 1898, p.87.



Figure 5. Horatio Walker, *Ploughing – The First Glean* [Labourage – Le Premier rayon du jour], 1900, huile sur toile, 153 x 193,9 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.

artistes qu'il expose, dont Dwight Tryon, Alden Weir, Willard Metcalf et Horatio Walker (16 photographies). Newman Montross les expose en même temps que les œuvres originales, comme en 1905, alors que Walker n'a qu'une œuvre à présenter, *The Wood-Cutter* (fig. 6), qui date déjà de 1900. Dans *American Art News*, le critique le mentionne d'ailleurs comme un ajout pertinent : « In the same

room are hung a number of Montross print reproductions of other pictures by Mr. Walker, which are very attractive » (Anonyme, 1905, 11 mars). Ces photographies ont leur propre utilité, car on peut les acheter dans la galerie ou les commander par la poste au prix de 1,50 \$ profitant à la fois au marchand, au collectionneur, au critique et à la renommée de l'artiste (Montross, 1911).

1902-1910. Le regard historien et le passage à la notoriété

Le processus de reconnaissance continue auquel s'est attaché Horatio Walker depuis son arrivée à New York trouve sa résolution avec la parution des premières publications consacrées à l'art américain : *A History of American Art* de Sadakichi Hartmann et *American Masters of Painting* de Charles Caffin en 1902 suivi en 1905 de l'étude de Samuel Isham, *The History of American Painting*. Hormis le fait d'inscrire Walker dans le chapitre consacré à la « New School », soit celle qui réunit les artistes qui occupent le devant de la scène à partir du milieu des années 1870, Sadakichi Hartmann reprend sa critique publiée en 1897 dans *Art News* avec quelques corrections ponctuelles qui ne modifient pas le sens de sa pensée. Néanmoins, et là est l'essentiel, il supprime toute référence à l'exposition de la galerie Cottier pour inscrire



Figure 6. Horatio Walker, *The Wood-Cutter* [Le bûcheron], 1900, huile sur toile, 56 x 45,6 cm, Toledo, Toledo Museum of Art, don de Florence Scott Libbey.

Walker dans une filiation artistique qui lui donne une place de première importance dans la hiérarchie artistique : « The man to whom the first place among American painters should be unanimously conceded is Horatio Walker » (Hartman, 1902, p. 240). Charles Caffin consacre un chapitre à Horatio Walker parmi les douze artistes qui composent ses *Masters of Painting*. Sa volonté et ses valeurs morales le distinguent de ses contemporains :

– [...] a painter of unusual personal force, and of persuasiveness [...] a forceful personality of moral as well as mental force... regulated by the moral sense, responsible to self-control... This is the foundation quality of what is big in life and art (Caffin, 1902, p. 171-172).

Une personnalité énergique, dotée d'une force mentale est la première qualité que Caffin reconnaît chez l'artiste et seule leur réunion – énergie, force de persuasion, et force mentale – peut atteindre à l'universel « [...] the product of the force, united with persuasiveness, that one marked at the outset as characteristic of Walker and his work » (Caffin, 1902, p. 181-182). En 1905, Samuel Isham est plus ambitieux que ses deux prédécesseurs et son livre, *The History of American Painting*, contrairement à celui de Sadakichi Hartmann en 1902, est véritablement une première histoire de la peinture aux États-Unis. En vingt-sept chapitres thématiques, il commence avec les débuts de l'implantation européenne en Amérique par un chapitre consacré à la Nouvelle-France. Lorsqu'il arrive au présent dans son chapitre consacré aux « *Recent Figure Painting* », il n'hésite pas à préciser que deux artistes, Robert F. Blum et Horatio Walker sont difficiles à classer et à intégrer dans son récit. Tous deux sont des indépendants qui s'opposent radicalement : Blum recherche la beauté, alors que Walker recherche la vérité (Isham, 1905, p. 493). Isham a rédigé toute son étude sur la base de relations entre l'art européen et l'art américain, sur ce qui différencie les artistes qui développent, d'œuvre en œuvre, des problématiques similaires, non pas selon des rapports d'influence ou de comparaisons simplistes. Fort de cette conception, Isham sera le premier à revoir les affinités entre Horatio Walker et Jean-François Millet pour déplacer le regard de son lecteur vers l'essentiel :

– Millet's peasants are himself, their families are his family. There is no such intimate personal unity between Walker and his habitants. He likes and sympathizes with them, but after all they are only a part of the fauna of his pictures, like the sheep or the great oxen (Isham, 1905, p. 495).

Cinq ans plus tard, en 1910, Nilsen Laurvik rompra un peu plus l'homologie entre le peintre et son milieu dans un article qui oppose Horatio Walker à Jean-François Millet. S'ils partagent tous deux les mêmes sujets, ceux de Walker « [...] are treated in a more impersonal manner, with the pictorial eye of the artist rather than with the prophetic vision of the moralist intent » (Laurvik, 1910, p. 63). La question esthétique devient alors le seul intérêt de l'œuvre :

– [...] the real subject matter of his pictures, and the men and animals are of but secondary interest, as affording him opportunities for beautiful masses of light and color and fine, sculpturesque forms to give a sense of weight and dignity to his compositions (Laurvik, 1910, p. 65).

Les situations ne sont jamais aussi simples qu'elles ne le paraissent et il faut se méfier de reconnaître des affinités trop étroites entre Walker et Millet. Les qualificatifs de « chantre de l'île d'Orléans » ou de « Millet canadien », qui résonnent comme des étiquettes et que l'on croise dans l'historiographie, font écran à une personnalité esthétique complexe que nous livre la critique new-yorkaise. En cela, il est tout à fait semblable à la multitude d'artistes, en Europe et en Amérique du Nord, qui a porté le regard sur l'œuvre de Jean-François Millet sans le prendre pour un modèle à suivre et à respecter¹⁸.

Laurvik situe son analyse dans le droit fil de celle de Charles Caffin, publiée en novembre 1908 dans *Harper's Monthly Magazine* et que l'on peut reconnaître comme l'étude la plus pénétrante consacrée à l'œuvre de Walker (Caffin, 1908). Bien qu'il n'utilise pas l'expression, c'est la « personnalité artistique » de Walker que Caffin explique à ses lecteurs. Pour cela, il fait appel à une notion largement partagée au XIXe siècle, celle de l'harmonie qu'il identifie comme étant « [...] the word that sums up the character of Walker's art » (Caffin, 1908, p. 950). Dans son glossaire publié en 1905, Caffin en donne une définition précise : « Harmony: an arrangement of diversities into a unity of effect, so as to produce an impression of completeness and perfection » (Caffin, 1905, p. 488). Disons tout de suite que l'harmonie n'est pas un synonyme de beauté, car en l'inscrivant dans un processus, il sépare deux niveaux ou deux degrés de l'harmonie, le concret et l'abstrait; seul le second possède la faculté d'atteindre à la beauté et à l'universel. La ligne ou la couleur est dite abstraite lorsque le spectateur peut la regarder de manière indépendante de l'objet auquel elle appartient qui, lui, est concret. La ligne a alors « an independant beauty of its own » et la couleur est « a source of esthetic enjoyment » (Caffin, 1905, p. 484). Caffin fait intervenir ensuite la dimension musicale du concept d'harmonie qui possède la force de créer cette transition vers l'abstraction. Ainsi, Walker va être loué pour les multiples notes de couleur qu'il insère habilement dans ses compositions – le bleu dans la cheminée d'un paysan, le cramoisi dans un ciel – comme autant de véhicules (le terme est de Caffin) pour atteindre l'harmonie de la beauté abstraite. Ce processus vers l'abstraction permet à Caffin d'isoler la dimension symbolique de l'œuvre de Walker, discernable seulement par les subtiles suggestions qui existent visuellement dans l'interstice qui réunit le concret et l'abstrait. Comme Sadakichi Hartmann l'avait déjà observé en 1897, comparant les moutons de Walker aux *Aveugles* de Maeterlinck, Caffin reviendra lui aussi sur ce rapport d'affinité en expliquant que Walker atteint à l'abstraction et à l'universel, à partir d'une concentration sur les faits : « The facts of visible certainty are so vividly illuminated that their penumbra of larger significance, partly seen, partly guessed at, is suspected » (Caffin, 1908, p. 956). À ce stade, on peut dire que l'île d'Orléans comme lieu géographique n'existe plus. On ne parle plus

d'homme, de femme, de bœuf, de mouton ou de porc, mais de types et de formes.

Épilogue

À son retour de Londres en 1905, Walker reprend son mode de vie habituel. Cependant, il n'a plus d'adresse permanente à New York où il continue à passer tous ses hivers, profitant de l'atelier que Newman Montross met à sa disposition au dernier étage de sa galerie. Ses investissements sont maintenant dirigés vers son domaine de l'île d'Orléans qu'il agrandit en 1909 en achetant un lot adjacent à sa propriété sur lequel l'architecte Edward Black Staveley construit un atelier-résidence, indépendant de la villa principale. En parallèle, Walker transforme son terrain en un jardin floral, marquant concrètement la distance qu'il a toujours tenue avec son atelier en plein air, celui des dessins et des croquis de l'île au travail, des animaux, des champs et de la vie paysanne.

Sans discontinuer, il expose annuellement à la National Academy of Design et à l'American Society of Painters in Water Color, mais la critique se fait plus rare ou totalement absente, comme en 1915 lorsqu'il occupe la totalité des salles de la Montross Gallery en présentant 90 œuvres, dont sept tableaux déjà connus. Dans cette perspective, la présentation de son tableau *De Profundis*, à la NAD en 1916, se comprend comme une volonté de retour sur la scène artistique pour démontrer qu'il est toujours en plein contrôle de son art et de sa carrière. Par une brève mention, une première critique dans *American Art News*, n'y voit que la poursuite du passé, « another poem of toil » (Townsend, 1916) alors que, quelques jours plus tard, James Britton offre un tout autre regard dans la même revue, annonçant dès le départ qu'il s'agit du plus important tableau exposé depuis longtemps qui prouve que « [...] the nobly serious field of religious painting has not been entirely forsaken by Americans [...] [Walker] [...] demonstrates to his fellows that in the art of painting the mind exercises dominion over the hand » (Britton, 1916).

Walker a peint un tableau à dimension humaine (fig. 7) : un paysan de profil et son fils de face, têtes baissées, sont en recueillement devant un calvaire avec un Christ sur la croix. Le tableau est l'incarnation de l'immobilité et du silence, sans aucune indication d'une relation entre les hommes et l'écoute de leur prière, une supplique du psaume *De Profundis* qui commence par un appel d'espoir : « Des profondeurs, je crie vers toi, Seigneur : Seigneur, écoute mon appel ! Que ton oreille se fasse attentive au cri de ma prière » (Psaume 130)¹⁹. Le tableau est d'une grande intensité émotionnelle, car il renvoie la personne qui le regarde à l'incertitude et à l'angoisse de sa finitude, rappelant le rapprochement établi par Sadakichi Hartman avec Maeterlinck.

En 1916, prier pour les morts c'est d'abord la vivre au présent. Choisir un tel sujet en pleine guerre ne peut pas être basé sur un simple intérêt commercial pour attirer le regard, surtout de la part d'un artiste dont la rigueur morale a toujours été reconnue comme l'une de ses



Figure 7. Horatio Walker, *De Profundis*, 1916, huile sur toile, 194 x 153 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

qualités. Pensé et mis en forme en 1915, destiné à la clientèle bourgeoise de la métropole américaine, le *De Profundis* fait écho à une véritable tragédie des profondeurs, celle du naufrage du paquebot transatlantique *HMS Lusitania* le 7 mai 1915, parti de New York pour rejoindre Liverpool et coulé par un sous-marin allemand au large de l'Irlande en quinze minutes, faisant 1959 morts, britanniques et américains. Dès le lendemain, les journaux dont le *New York Times* (Anonyme, 1915) en font la une et l'évènement marquera durablement les esprits jusqu'à l'entrée en guerre des États-Unis en 1917. Faut-il alors s'étonner de voir le *De Profundis* acheté pour 15, 000 \$, par une personne qui tenait à conserver l'anonymat afin de l'offrir en don à la St Mary's Church à Manhattan pour l'une des chapelles de l'Église catholique (H.C., 1916)? Avec cet achat, l'année 1916 est un dernier vrai moment de reconnaissance pour Horatio Walker à New York.

Concevoir des œuvres qui marquent les esprits, attirer l'attention des critiques et rencontrer l'adhésion des acheteurs ne sont pas toujours des acquis sur lesquels un artiste peut se reposer. En 1919, Walker expose chez Montross *Deo Gracias*, un nouveau sujet religieux qui lui a réussi trois ans plus tôt à la NAD (Karel, 1986, p. 201-203). À cette date, Montross est une galerie très éclectique. Elle s'affirme comme le promoteur de l'art européen moderne et d'avant-garde avec une exposition Cézanne en 1915, suivie la même année de la première présentation des œuvres de Matisse à New York. Même si le tableau de Walker fut bien reçu par une critique déjà sensibilisée à ses œuvres, le contexte de présentation ne lui aura pas permis d'intéresser un acheteur²⁰. Walker n'est pas dépourvu de ressources pour autant, car c'est maintenant Québec qui prendra le relais pour tenter de transformer sa notoriété en postérité.

Notes

1. Pour conceptualiser le rapport entre la distance et la proximité, nous nous appuyons sur la *Sociologie* de Georg Simmel, publiée en 1908 et, plus particulièrement sur son « Excursus sur l'étranger. Synthèse du proche et du lointain » (Simmel, 1999, p. 663-668). Cette dialectique a été étudiée par John Allen (2000) et mise en perspective avec l'espace et la mobilité. Dans son article « Proximité et distance chez Georg Simmel », Patrick Walter démontre que, parmi tous les antagonismes utilisés par Simmel, la proximité et la distance forment une catégorie dotée d'un « statut supérieur » aux autres, car elle est « purement descriptive et en même temps une catégorie qui rend la connaissance possible » (Watier, 1988, p.63). Ce rapport entre description et connaissance a dirigé notre enquête sur les années new-yorkaises d'Horatio Walker.

2. Le catalogue de l'exposition consacrée à Horatio Walker au musée du Québec en 1986, rédigé par David Karel, est la seule étude exhaustive publiée sur l'artiste. Il faisait suite au travail pionnier de Dorothy Farr, réalisé en 1977 à l'occasion de l'exposition sur Walker à Kingston.

3. Notre méthode d'enquête prend appui sur une collecte exhaustive de matériaux historiques, contemporains du séjour d'Horatio Walker à New York (articles de presse, catalogues d'exposition), réalisée par Nathalie Anne Roy, alors auxiliaire de recherche en histoire de l'art. Son attention portée à identifier les sources journalistiques et sa rigueur à en rendre compte sont à la base de notre article.
4. William T. Evans était l'un des premiers collectionneurs à encourager les artistes américains et à acquérir leurs œuvres. La vente de sa collection (Freer, 1900) comptait 270 numéros, dont six œuvres d'Horatio Walker.
5. L'aquarelle est reproduite en pleine page, entre les pages 14 et 15. Elle sera exposée pour la dernière fois en 1891. Sa localisation actuelle est inconnue.
6. L'œuvre est connue uniquement par sa présence dans l'atelier de Walker à New York (fig. 2). En 1978, l'Art Gallery of Ontario a acquis un tableau identique sous le titre *Milking*. Comme Walker n'a jamais repris deux fois la même composition, l'hypothèse que *Milking* et *A Stable Interior* soient la même œuvre est fort possible. Ce tableau, actuellement non localisé, n'apparaît plus dans la collection de l'AGO mise en ligne.
7. Dans une entrevue à l'île d'Orléans en 1934 avec William G. Colgate, Horatio Walker lui expliqua qu'il séjournait à Paris en 1889 lorsqu'il reçut la nouvelle que la maison était à vendre. De peur de rater cette occasion, il rentra précipitamment pour signer le contrat (Colgate, 1934, p. 44).
8. L'article est anonyme, mais en raison de l'écriture et de l'insertion d'un terme français pour appuyer un qualificatif, il est possible que l'auteur soit Sadakichi Hartmann.
9. En 1889, l'une des deux œuvres, *A Rainy Day*, est prêtée par Montague Marks, éditeur de la revue *The Art Amateur* qui écrit sous le pseudonyme de Montezuma.
10. Si la revue n'a qu'une brève existence (quatre numéros de mars à juin 1897), elle est le témoin d'un esprit libre et brillant dans le milieu artistique new-yorkais.
11. Le tableau a été acquis par George A. Hearn qui l'offrit en don au Metropolitan Museum of Art en 1906 avec un ensemble de douze œuvres d'artistes américains (Stanton Howard, 1906, p. 55-56).
12. Le pessimisme, qui imprègne la philosophie allemande, a fait l'objet d'une étude approfondie pour la seconde moitié du dix-neuvième siècle (Beiser, 2016).
13. Horatio Walker se marie à Toronto avec Jeanette Pretty en 1877.
14. Cat Karel p. 1. La biographie récente du DBC, rédigée par Anne-Élisabeth Vallée, reprend la même information.
15. Taylor (1958) a réalisé une vaste enquête généalogique sur la famille Montross. La notice qu'il consacre à Newman Emerson Montross (n° 540) est très détaillée, notamment en ce qui concerne les années postérieures à l'ouverture de sa galerie en 1900. Par contre, la transformation présumée de son magasin de matériel d'artiste en une galerie dès 1885, ne correspond pas aux données factuelles fournies par la presse et les annuaires de la ville de New York. Newman Montross réside uniquement au 1380 Broadway et conserve son magasin, même lorsqu'il ouvre sa galerie sur la 5e avenue.
16. Son arrivée est saluée dans la revue *Art Journal* (1901, p. 159) lors de l'exposition de l'Institute of Painters in Water-Colours en mars 1901 : « [...] a new-comer of distinction may be studied. This new-comer is Mr. Horatio Walker, a Canadian almost unknown to connoisseurs in this country ».
17. L'album des *Montross Prints* (23 photographies) est conservé au Musée national des beaux-arts du Québec, consultable en ligne sur le site du musée.
18. Marie-Pierre Salé (1998) dresse une excellente synthèse de la multitude d'artistes en France qui a regardé l'œuvre de Millet durant la décennie 1880. Au Québec, on pourrait opposer Wyatt Eaton à Horatio Walker pour montrer comment la proximité avec l'artiste (Eaton) contraste avec sa mise à distance (Walker) dans leur manière réciproque de voir Millet.
19. Nous citons d'après *La Sainte Bible*, traduite en français par l'École biblique de Jérusalem, publiée à Paris en 1961 aux Éditions du Cerf.
20. Le tableau est aujourd'hui dans la collection de Power Corporation.

Références

Allen, J. (2000). *On Georg Simmel. Proximity, Distance and Movement*. Dans M. Crang et N. Thrift (dir.), *Thinking Space* (pp. 54-70). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203411148>

- Anonyme [Sadakichi Hartman]. (1890, 12 avril). *The Critic*, p.186.
- Anonyme. (1887, 12 mars). The Fine Arts – Art Note. *The Critic*, 167, p. 128.
- Anonyme. (1887, 19 mars). The Fine Arts – Art Note. *The Critic*, 168, p. 137.
- Anonyme. (1887, 2 avril). The Fine Arts – Art Note. *The Critic*, 170, p. 16.
- Anonyme. (1889, 9 mars). The Fine Arts – Art Note. *The Critic*, 271, p.122.
- Anonyme. (1900, mars). Various Exhibitions [Dwight Tryon]. *The Art Interchange*, 44(3), p.57.
- Anonyme. (1900, mai). Editorial Comment [Horatio Walker]. *The Art Interchange*, 44(3), p.115.
- Anonyme. (1900, mai). New York Letter. *Brush and Pencil*, 6(2), p.82.
- Anonyme. (1901). A Group of London Exhibitors. *Art Journal*, 63, p.159-177.
- Anonyme. (1905, 11 mars). In the Galleries. *American Art News*, 3(70), p.3.
- Anonyme. (1915, 8 mai). Lusitania sunk by a submarine. *The New York Times*.
- Beiser, F. C. (2016). *Weltschmerz. Pessimism in German Philosophy, 1860-1900*. Oxford University Press.
- Blake, E. S. (1968). Un correspondant américain de Mallarmé : avec deux lettres et un document inédit. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 68e année, (1), 26-35.
- Britton, J. (1916, 1er avril). Exhibitions Now On : The Spring Academy. *American Art News*, 14, p. 3.
- Burns, S. (1996). *Inventing the Modern Artist. Art & Culture in Gilded Age America*. Yale University Press.
- Caffin, C.H. (1902). *American Masters of Painting*. Doubleday, Page & Company.
- Caffin, C.H. (1905). Glossary of Terms. Dans C. H. Caffin (dir.), *How to Study Pictures. By Means of a Series of Comparisons of Paintings and Painters from Cimabue to Monet*. The Century Company.
- Caffin, C.H. (1908, novembre). The Art of Horatio Walker. *Harper's Monthly Magazine*, 17(702), 947-956.
- Chu, P. t-D., & Donnelly, M. (2021). *Daniel Cottier : Designer, Decorator, Dealer*. Yale University Press.
- Colgate, W. G. (1934, octobre). Age Cannot Wither Nor Custom Stale. *The Canadian Magazine*, 44-45.
- Dearinger, D. B. (2000). *Rave Reviews. American Art and Its Critics, 1826-1925*. National Academy of Design.
- Draguet, M. (1997). *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Knopff, Delville et leur temps*. Snoeck-Ducaju & Zoon.
- Farr, D. (1977). *Horatio Walker. 1858-1938*. Agnes Etherington Art Centre.
- Freer, C.L. (1900). *Catalogue of American Paintings belonging to William T. Evans : to be*

sold at unreserved public sale. American Art Association.

Hadar, T. (1973-1974). L'angoisse métaphysique dans "Les Aveugles" de Maeterlinck. *Nineteenth-Century French Studies*, 2(1-2), 68-74. <https://www.jstor.org/stable/23535990>

Hartmann, S. (1897, mai). Thirty-Two Horatio Walker.... *Art News*, 1(8), 4.

Hartmann, S. (1897, juin). On American Art. *Art News*, 1(4), 1-2.

Hartmann, S. (1902). *A History of American Art* (vol.1). Page and Company.

Hawkins, R. C. (1891). *Reports of the United States Commissioners to the Universal Exposition of 1889 at Paris*. (Vol. 2, n°315) [Rapport]. Government Printing Office.

H. C. (1916, 14 octobre). Studio –Talk. *The Studio*, 69(283), 45.

Hess, C (2020, 6 mai). "The Last Gleanings" of Jules Breton. *Verso. The Blog of the Huntington Library, Art Museum, and Botanical Garden*. <https://huntington.org/verso/2020/05/last-gleanings-jules-breton>

American Watercolor Society. (1887). *Illustrated Catalogue. Twentieth Annual Exhibition of the American Watercolor Society, held at the Galleries of the National Academy of Design* (n°70) [Catalogue d'exposition]. American Watercolor Society.

American Watercolor Society. (1888). *Illustrated Catalogue. Twentieth Annual Exhibition of the American Watercolor Society held at the Galleries of the National Academy of Design* (n°331) [Catalogue d'exposition]. American Watercolor Society.

American Watercolor Society. (1890). *Illustrated Catalogue of the Twenty-Third Annual Exhibition of the American Watercolor Society held at the Galleries of the National Academy of Design* (n°482) [Catalogue d'exposition]. American Watercolor Society.

Isham, S. (1905). *The History of American Painting*. MacMillan Company.

Ives, H.C. (1893). *World's Columbian Exposition. Official catalogue. Part X. Art Galleries and Annexes* (n°1074) [Catalogue d'exposition]. W. B. Conkey Company.

Jarvis, R. (1898, mars). Drawing in charcoal. *The Art Amateur*, 38(4), 86.

Karel, D. (1986). *Horatio Walker*. Musée du Québec; Fides.

Laurvik, J. N. (1910, décembre). Walker, Painter of American Peasants. *Arts & Decoration*, 1, 63-65.

Le Bart, C. (2008). *L'individualisation*. Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques.

Lerman-Tan, Y. (2021, printemps). Sadakichi Hartmann's American Art : Citizenship, Asian America, and Critical Resistance. *Panorama. Journal of the Association of Historians of American Art*, 7(1). doi.org/10.24926/24716839.11521.

Library of Congress. Copyright Office (1902, 24 janvier). *Class H. Photographs. Catalogue of Title Entries of Books and Other Articles* (vol. 33, n°9 et n° 2442 à 2451) [Catalogue raisonné]. U. S. Government Printing Office.

Macé, M. (2016). *Styles. Critique de nos formes de vie*. Gallimard.

Montross, N.E. (1888). *Catalogue of a Second Annual Exhibition and Sale of Paintings by American Artists* [Catalogue d'exposition]. Fifth Avenue Art Galleries. <https://library.si.edu/digital-library/book/catalogueofsecon00fift>.

Montross, N.E. (1889). *Catalogue of the Exhibition of Paintings by American Artists*. J. J. Little & Co.

Montross, N.E. (1911). *Fifty American Pictures*. Montross Gallery.

Penot, A. (2017). The Perils and Perks of Trading Art Overseas : Goupil's New York Branch. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 16(1). <https://doi.org/10.29411/ncaw.2017.16.1.4>

Rey, A. (1998). Singulier [Insignifiant]. Dans A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*. Dictionnaires Le Robert.

Riordan, R. (1898). Horatio Walker. *The Art Amateur*, 38(4), 87-88.

Scobey, D.M. (2002). *Empire City. The Making and Meaning of the New York City Landscape*. Temple University Press.

Salé, M.P. (1998). L'image de Millet en France dans les années 1880. Dans Musée d'Orsay (dir.), *Millet/Van Gogh*. Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Simmel, G. (1999). Sociologie. *Étude sur les formes de la socialisation*. Presses Universitaires de France.

Stanton Howard, W. (1906, mars). The George A. Hearn Gift of American Paintings. *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1(4), 53-58.

Taylor, J. W. et Taylor, E. V. (1958). Newman Emerson Montross. Dans J. Wilson Taylor et E. Mills Lee Taylor (dir.), *Montross : A Family History. Pierre Montras and his Descendants. A Record of 300 years of the Montras – Montross – Montrose – Montress Family in the United States and Canada* (n°540). The McClure Printing Company.

Townsend, J. B. (1916, 18 mars). The Spring Academy. *American Art News*, 14, 2.

Vallée, A. E. (2022). Horatio Walker. *Dictionnaire biographique du Canada* (vol.16). Université Laval/University of Toronto. https://www.biographi.ca/fr/bio/walker_horatio_16F.html.

Watier, P. (1988). Proximité et distance chez Georg Simmel. *Revue des sciences sociales de la France de l'Est*, (16), 63-67. <https://doi.org/10.3406/revss.1988.2892>