

David Karel

# Peinture et société au Québec

I. 1603-1948



Les Éditions de l'IQRC





# Peinture et société au Québec

I. 1603-1948

## **PARUS DANS LA COLLECTION**

Odette Vincent

---

### ***La vie musicale au Québec.***

*Art lyrique, musique classique  
et contemporaine*

Simonne Voyer et Gynette Tremblay

---

### ***La danse traditionnelle québécoise***

*et sa musique d'accompagnement*

Iro Valaskakis Tembeck

---

### ***La danse comme paysage***

*Sources, traditions, innovations*

David Karel

# Peinture et société au Québec

L. 1603-1948

*en collaboration avec*  
*le Musée national des beaux-arts du Québec*

Les Éditions de l'IQRC

*Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société d'aide au développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.*

*Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise de son Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.*

ONT APPORTÉ CONSEIL À LA SÉLECTION DES ŒUVRES:

Mario Béland et Michèle Grandbois, conservateurs au Musée national des beaux-arts du Québec.

DOCUMENTATION ET ICONOGRAPHIE:

Étienne Lebeau, Annie Thibodeau.

LECTURE CRITIQUE:

Laurier Lacroix.

ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE:

Caroline Merola

CONCEPTION GRAPHIQUE ET INFOGRAPHIE:

Norman Dupuis inc.

ISBN 2-89224-344-0

© Les Presses de l'Université Laval 2005

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Distribution de livres Univers

845, rue Marie-Victorin

Saint-Nicolas (Québec)

Canada G7A 3S8

Tél. (418) 831-7474 ou 1 800 859-7474

Téléc. (418) 831-4021

<http://www.ulaval.ca/pul>

# Introduction

## ■ Peinture et société

Comment la peinture vient-elle à la société québécoise ? À cette question le présent essai propose quelques réponses. L'ambition de posséder cet art et de voir sa maîtrise se répandre dans la colonie s'éveille chez les Canadiens français sous le régime anglais. Les peintres s'improvisent gardiens de la belle peinture : ils constituent des collections d'art européen, et ce mouvement aboutit au premier musée de peinture du pays. Mais la visibilité accrue de la bonne peinture souligne aussi l'inaptitude relative de ceux qui nourrissent cette ambition.

Avant la Confédération, en effet, le Québec dédaigne ses propres peintres. Les œuvres investies de fonctions sociales – celles qui ornent et qui identifient les lieux consacrés de la vie religieuse – ne sont que très rarement du cru de la société qui les emploie. Le dialogue entre la peinture que l'on possède et celle que l'on fait est l'un des traits saillants de ces années-là. Dans cette phase, donc, l'histoire de la peinture est autant celle des tableaux que des peintres, car la peinture est un art dont les œuvres de création, parfaitement mobiles, se promènent librement de par le monde, selon les aléas du goût et de la vie économique. La société québécoise aura toujours su faire bon usage de la peinture. Les œuvres aimées, celles qui sont investies de la mémoire collective et celles d'une valeur symbolique exceptionnelle, sont reconnues à titre d'objets de prestige et de plaisir.

Les peintres qui se chargent de préserver, restaurer, exposer, acquérir et reproduire ce trésor sont enfermés dans un rôle de serviteurs auprès de la «vraie» peinture. Pour qu'ils puissent sortir de ce rôle, il leur faudra des écoles, des études à l'étranger et une concurrence locale de haut calibre. La société, sensible à leurs efforts en ce sens, se laisse gagner par le projet de maîtriser cet art magique, qu'elle souhaite compter parmi l'arsenal de ses forces intellectuelles et morales. La peinture devient l'affaire de tous. Tandis que des peintres étrangers viendront guider, seconder ou stimuler ce projet de société, des peintres du Québec iront apprendre leur métier à l'étranger. Le vœu de posséder la peinture, qui est aussi le désir de se mesurer aux sociétés du monde, sera effectivement exaucé, mais par petites étapes, et sur une longue période.

Sous la Confédération sont réunies les conditions de cette réussite. Le pays s'ouvre et se présente aux artistes comme un territoire à conquérir, à l'image du reste du continent nord-américain. La peinture du Québec s'internationalise. Autant la circulation des œuvres caractérisait la peinture sous le régime anglais, autant celle des artistes qui arrivent, sous la Confédération, de tous azimuts, et dont beaucoup repartent ailleurs poussés par les vents d'opportunisme et de nécessité économique, caractérise-t-elle la peinture au Québec d'après 1867. Dans ce contexte, le jour finit par arriver où l'artiste, confiant de pouvoir se mesurer à tout venant, s'impose. Peut s'amorcer dès lors le dialogue entre la peinture d'ici et celle d'ailleurs.

\* \* \*

### Avis au lecteur.

Dans l'esprit de la collection *Explorer la culture*, le renvoi aux sources est limité aux indications essentielles à même le texte. Pour mieux connaître l'origine des informations lorsque aucune référence n'est donnée, on consultera le *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord* (Les Presses de l'Université Laval, 1992). Sauf indication contraire, les peintures illustrées sont des huiles sur toile.

Le lecteur aura noté le caractère parfois anachronique des désignations telles que «québécois ou «canadien» dans ces pages. Au début de la période couverte par cette histoire, l'adjectif «canadien» signifiait «autochtone». Il eut ensuite le sens de «canadien-français», puis en vint à signifier indifféremment, à la fin, «canadien-français» ou «canadien-anglais». Quant au néologisme «québécois», qui n'existant pas sous les régimes coloniaux, nous avons pris le parti de l'employer, relativement au Québec actuel et historique, d'une manière analogue à celle dont le terme «canadien» est couramment employé à l'égard du Canada actuel et historique. Par souci d'alléger l'usage, toutefois, il apparaîtra en alternance avec les adjectifs «canadien-français» et «canadien», lorsque le contexte le permettra sans ambiguïté.

יהוה



# *Peindre au Nouveau Monde*

L'arrivée en grand nombre des colons amène le besoin de peinture en Nouvelle-France. La symbiose entre image et colonisation, de même qu'entre image et évangélisation, qui caractérise l'entreprise française au Nouveau Monde, contraste avec le refus de l'image (l'iconoclasme) des sectes protestantes venues peupler à la même époque la Nouvelle-Angleterre. On voit dans quelle grande mesure l'image est elle-même le signe de la différence culturelle. La peinture en Nouvelle-France, exercée par des mains compétentes ou sinon, copiée sur des œuvres de bonne provenance, sera dans la mesure du possible à l'image de celle de la métropole. Elle visera dès le départ un idéal, un idéalisme, auxquels son contact avec l'art vrai lui aura toujours fait aspirer. Elle se voudra parlante : à travers le récit et la narration, elle touchera à la théologie et à la philosophie. Tout cela fait contraste avec le réalisme populaire qui prend forme sous la crainte de l'idolâtrie dans les colonies voisines.

### ■ **Les premiers usages de la peinture**

Le fondateur de la colonie, Samuel de Champlain, est censé avoir exercé le métier de peintre. Puisque, au dire de ses contemporains, il n'était pas très habile, on peut penser que c'est son aptitude à relever l'aspect des lieux, des personnages et des événements, qui lui a valu son

*L'Ange gardien*, voir page 13.

premier voyage au pays en 1603, alors qu'il arrive en observateur plutôt qu'en colonisateur. Il avait déjà à son actif les illustrations du récit d'un voyage aux Antilles et au Mexique. Peu importe qu'elles soient inspirées, comme on le pense, des notes et croquis de son oncle Guillaume Hélaine ou de ses propres observations, ces illustrations confirment cette aptitude.

Telle la caméra qui capta le premier pas de l'homme sur la lune, l'œil et la main de Champlain étaient là pour garder mémoire de l'implantation de la France en Amérique. L'exac-titude des illustrations, gravées d'après ses dessins, dont plusieurs étaient rehaussés à l'aquarelle, atteste l'acuité de son sens de l'observation. Grâce à lui, nous visualisons l'*«Abitation»* – bâtiment fortifié dont les fondations ont été mises à jour devant l'église Notre-Dame des Victoires à Québec –, premier établissement de la colonie qu'il fonda lors de son quatrième voyage au Nouveau Monde, en 1608 et 1609. Grâce à lui, nous suivons les débuts et les péripéties de l'épopée coloniale en Nouvelle-France, retrouvons la fierté et les coutumes intactes des premières nations, et voyons se souder une alliance avec une de ces nations. À Québec, selon la tradition, Champlain aurait orné de peintures les six panneaux d'un coffre. Ses *Voyages*, ouvrage illustré se rapportant aux années 1604 à 1612, sont publiés en 1613.

### **Peintres missionnaires dans la colonie**

L'archétype du peintre-missionnaire en Nouvelle-France est Claude François, qui allait en religion sous le nom de frère Luc d'après l'évangéliste, patron des peintres. Il n'est pas missionnaire au sens de l'évangélisation. C'est un missionnaire de la peinture, car il a pour fonction de pourvoir les Récollets, son ordre «en Canada», d'œuvres non seulement dignes d'inspirer



Le tableau de *L'Ange Gardien* de frère Luc (Claude François), peint à Québec en 1671, est indissociable de l'ensemble sculpté, attribué à Jacques Leblond de Latour, qui lui sert de cadre, et qui met en scène de part et d'autre de l'image peinte les archanges Michel, terrassant le dragon, et Gabriel, faisant l'annonce à Marie. L'archange anonyme de la toile est donc assimilable à Raphaël, tel que décrit dans les livres apocryphes de la Bible, car il accompagne Tobie en tant que guide et guérisseur. Le thème d'ensemble, superbement coordonné, s'érite en hommage aux archanges intermédiaires entre l'humanité et la divinité. Le blason héraldique identifie le donateur comme Daniel de Rémy, sieur de Courcelle, qui fut gouverneur général de 1665 à 1672 (R. Pichette, *L'Héraldique au Canada XI*: 1, mars 1977, p. 8).

#### CLAUDE FRANÇOIS (FRÈRE LUC)

Né en mai 1614 à Amiens (Somme); décédé le 17 mai 1685 à Paris.  
*L'Ange gardien* (MNBAQ, A-74.255-P)

la célébration de la foi, mais aptes à guider les peintres qui iront sur ses traces. Il place la barre très haute. Tellement haute que la collectivité québécoise mettra environ deux siècles d'efforts pour parvenir à un niveau d'exécution comparable. Il ne séjourne en Nouvelle-France qu'un an et demi, en 1670 et 1671.

Frère Luc parti, il ne restait qu'un seul peintre en Nouvelle-France pendant un certain temps, le missionnaire Hugues Pommier (1636 ou 1637-1686), envoyé par le Séminaire des Missions Étrangères de Paris. Il fit la traversée au côté de M<sup>gr</sup> de Laval, à l'été de 1663. Rattaché au Séminaire de Québec, il allait parfois dans les paroisses des environs de Québec – Sainte-Famille (Île d'Orléans) et Beauport – et de Montréal – Boucherville, Sorel, Contrecoeur. Un contemporain, Bertrand de Latour, a fait savoir qu'il «faisoit beaucoup de

tableaux; personne ne les goûtoit» (F.-M. Gagnon, *Premiers Peintres de la Nouvelle-France*, t. II, 1976, p. 93). Sur la foi de cette affirmation, on a cru pouvoir lui attribuer plusieurs toiles dont l'exécution remonte à cet intervalle, dont un portrait, *Mère Marie de l'Incarnation*, au couvent des Ursulines de Québec.

Infiniment plus habile que Pommier, mais intéressé davantage par la sculpture que par la peinture, et enfin définitivement par le sacerdoce, Jacques Leblond de Latour (1671-1715) fut l'auteur de l'ensemble sculpté associé à *l'Ange gardien* de frère Luc. On devine, par les qualités de son père Antoine, membre fondateur, «premier professeur à l'École Académique» de Bordeaux et membre de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris, combien le fils était qualifié pour l'exercice des arts plastiques. Peu après son arrivée en Nouvelle-France (1690), il livra une peinture religieuse aux Récollets (1691). Par la suite, il n'aurait peint pour l'essentiel que des portraits. Les faits semblent dire qu'il cessa de peindre et de sculpter après son ordination en 1706.

La présence de femmes parmi les peintres habiles de la colonie sous le régime français est attestée. La fondatrice du couvent des Ursulines à Québec, Marie Guyart (1599-1672) – en religion mère Marie de l'Incarnation – fut aussi peintre à ses heures, métier qu'elle exerçait pour orner des parements d'autel. Selon le *Journal des Jésuites* de 1646, elle «employa presque tout le carême à peindre deux pièces d'architecture pour accompagner le Tabernacle de la paroisse», assistée de l'arpenteur Jean Bourdon. Marie-Madeleine Maufils (soeur Marie-Madeleine de Saint-Louis, 1671-1702), religieuse hospitalière à l'Hôtel-Dieu de Québec, avait été formée à la peinture, incluant le paysage. De l'avis de mère Juchereau de Saint-Ignace, l'annaliste de l'Hôpital général, n'eût été sa mort pré-

maturée (elle mourut victime de la petite vérole), «assurément elle aurait surpassé ceux qui lui montroient».

### Missionnaires auprès des autochtones

De l'œuvre des véritables missionnaires évangélisateurs il ne reste rien, sauf dans le cas de Claude Chauchetière (1645-1709), missionnaire auprès des Iroquois à la mission de Saint-François-Xavier à Sault-Saint-Louis (Kahnawake). Outre les copies qu'il faisait d'estampes didactiques ou pieuses, il consignait sur la feuille l'image des événements mémorables survenus à la mission, par exemple : *La Foudre tombe au pied de la chapelle*. Dix images de ce genre, illustrations de sa *Narration annuelle de la Mission du Sault depuis la fondation jusqu'à l'an 1686*, sont conservées aux Archives de la Gironde (Bordeaux), tandis qu'une copie de son grand portrait de *Katéri Tekakouitha* (vers 1681), tableau qu'il mit «beaucoup de peine» à réaliser, est conservée à Kahnawake (F.-M. Gagnon et N. Cloutier, *Premiers Peintres de la Nouvelle-France*, t. I, 1976, p. 31, p. 44).

Le père jésuite Jean Pierron (1631-1700), fut plus actif encore que ce dernier comme peintre-missionnaire. Arrivé en Nouvelle-France à l'été de 1667, il fut aussitôt dépêché auprès des «Agniers» (Mohawks), dans la partie supérieure de l'actuel État de New York, afin d'y rétablir la mission de Sainte-Marie, parfois dite «des Martyrs». À l'hiver de 1668, il rapporta à Québec – voyage effectué en raquettes – deux «ouvrages» (peintures) évangéliques de son cru. La mère Marie de l'Incarnation (Marie Guyart), fascinée par ces réalisations, écrivit ceci dans une lettre :

Le Révérend Père Pierron fait des merveilles à Agné avec ses tableaux. Vous sçavez qu'il est assez bon peintre & il en a fait un grand de l'Enfer qui est effroyable au dernier point, plein de

diables et de Sauvages damnez. L'on y voit les instruments des supplices, les feux, les serpens & autres semblables représentations effroiables. [...] Il a fait un autre tableau du Paradis, où les anges enlèvent les âmes des sauvages qui meurent après avoir reçu le baptême

(F.-M. Gagnon et N. Cloutier, p. 19).

Sa préoccupation fut telle que, de son propre aveu, il négligeait des études linguistiques, croyant pouvoir mieux communiquer par la peinture, y compris avec ceux qui «se fermoient avec les doits les oreilles». Tout son temps libre durant ses études théologiques, il le consacrait à la peinture, rêvant de «l'introduire plus tard dans les forêts du Nouveau Monde» (de Rochemonteix, *Les Jésuites et la Nouvelle-France*, 1895-1896). Si les pères Maunoir et Le Nobletz avaient démontré le succès de l'évangélisation par l'image dans d'autres pays auparavant, et que du temps du père Pierron, cette pratique fut d'usage courant partout où les Jésuites étaient à l'œuvre, il faut reconnaître que l'idée de maîtriser dans ce but le dessin et la peinture était originale. Exemple auquel le père Chauchetière, entre autres, n'a pas été insensible.

### **Les premiers peintres du Québec**

Tout autant que ces missionnaires français, les premiers peintres issus de la colonie sont en étroite relation avec l'Église. Le premier peintre québécois, l'abbé Jean Guyon, est né en 1659 à Château-Richer et mort en 1687 à Paris, où il accompagnait M<sup>gr</sup> de Laval à titre de secrétaire. Lors d'un premier séjour en France, soit de 1671 à 1677, il avait étudié la peinture en marge de ses études théologiques. Revenu en Nouvelle-France, il fut ordonné prêtre en 1683, année de réalisation probable de la seule œuvre qui lui soit attribuée,

*Mère Juchereau de Saint-Ignace* (Hôtel-Dieu de Québec). On lui connaissait autrefois un recueil d'aquarelles botaniques – matière qu'il enseignait au Séminaire de Québec – illustrant une trentaine d'espèces de la Nouvelle-France.

Les premiers peintres qui soient de naissance, de formation et de pratique canadiennes se nomment Joseph Dufrost de Lajemmerais (1706-1756) – frère cadet de Marie-Marguerite d'Youville – et Jean-Antoine Aide-Créquy (1749-1780). On peut penser qu'ils se soient prévalu d'un apprentissage en règle. Mais on ignore tout de cette formation sauf, dans le cas d'Aide-Créquy, qu'il copia des œuvres de frère Luc, entre autres. Il s'agit, comme ce derniert, d'ecclésiastiques exerçant ce métier dans les heures perdues.

Le Montréalais Pierre Leber (1669-1707) serait le fils d'un peintre établi à Senneville, Jacques Leber, dont on ne sait rien. Pierre Leber grandit au milieu des images de piété et des œuvres d'art religieuses que possédait son père. Voilà tout ce que l'on peut dire de sa formation. Financièrement à l'aise, il disposa d'un atelier de peinture chez les frères hospitaliers de Montréal, y réalisant des peintures destinées à plusieurs églises de la Nouvelle-France. Une seule œuvre lui revient avec certitude: *Marguerite Bourgeoys*, portrait posthume.

D'après ces maigres indices, la peinture ne vit en Nouvelle-France que par la grâce de quelques fidèles qui croient en elle. Cela n'empêche pas les plus habiles d'entre eux de l'abandonner, ou encore de s'en aller. Il revient dès lors aux moins habiles de la perpétuer. La colonie comme telle n'a rien pour la supporter, ni pour la conserver, ni pour en transmettre le savoir technique d'une génération à l'autre. La France est indifférente à son sort. L'église, en revanche, y trouve un puissant instrument de la foi. La peinture qui se répand dans

les paroisses, essentiellement anonyme et peu perfectionnée, est celle que peut se permettre le milieu.

### **Peinture anonyme : l'ex-voto**

L'ex-voto est une offrande promise en échange de l'accomplissement d'un vœu. C'est l'attestation d'une grâce obtenue. Certains ex-voto ont été commandés et présentés par des rescapés de naufrage. Typiquement, ils font voir à la fois le drame et l'intervention divine. Quelquefois, une formule de gratitude y est inscrite, ou encore une précision indiquant le lieu et la date de l'événement. Destiné à l'église, l'ex-voto a pour fonction d'établir le donateur ou la donatrice comme un miraculé de la foi.

La réalisation de l'*Ex-voto de la salle des femmes de l'Hôtel-Dieu de Montréal* (non daté) remonte, selon ceux qui l'ont attentivement étudié, au XVIII<sup>e</sup> siècle (P. Berthiaume et É. Lizé, *Foi et légendes : la peinture votive au Québec*, 1991, p. 95). Aucun document ou autre indice ne permet de connaître le nom du donateur, ni celui de l'auteur de ce tableau. Il n'y a que l'image même pour raconter son histoire.

Cette œuvre est d'une narrativité féconde. Peu importe qu'elle relate une vision, une guérison ou une crise (une interprétation voudrait que la femme à gauche soit «à l'article de la mort»), le jeu des regards, des gestes et des expressions enrichit l'usage des symboles les plus naturels qui soient – un plat de nourriture, un fauteuil vide – pour lier le réel au merveilleux, et par là, rejoindre le thème du millénarisme théologique. Le tout conserve une tranquillité pondérée, une ambiance de recueillement, qui fait ressortir d'autant plus fortement l'émoi de celle qui a le privilège de cette apparition. Pourrait-on concevoir plus belle démonstration de la puissance de la foi ?



On est à l'hôpital. À celle qui est alitée à droite, on apporte une écuelle remplie à ras bord. Cet objet – de toute évidence un plat de soupe – est dessiné avec une précision remarquable. La patiente se redresse à moitié pour le recevoir. A-t-elle retrouvé l'appétit ? À gauche, un couple bien habillé, manifestement arrivé pour une visite à la malade, est accueilli par une religieuse. Un fauteuil à côté du lit les attend. L'homme, l'air consterné, regarde vers la malade tandis que la femme à ses côtés semble s'être affaissée, renversée presque, sous le coup d'une émotion. Bouche bée, elle lève les yeux au ciel, dirigeant de ce fait son regard vers l'apparition du Christ, qu'elle semble être seule à percevoir, à moins que la femme alitée ne le voie également. Pendant que les religieuses surveillent attentivement la femme affaissée, le Christ exhibe de sa main gauche un écritau sur lequel on croit pouvoir lire «Mil...». Deux autres malades, que l'on entrevoit à travers les montants des lits d'hôpital, se sont redressés, ou bien ils se tiennent debout à côté de leur lit. Sont-ils soulagés, eux aussi, par la présence du Sauveur ?

#### Anonyme

*Ex-voto de la salle des femmes de l'Hôtel-Dieu de Montréal, non-daté. (Collection des Religieuses hospitalières de Saint-Joseph, Montréal).*



## *Vivre de peinture sous le régime anglais*

Plusieurs peintres se sont établis à leur compte après la Conquête, aussi bien à Montréal qu'à Québec. Pour se tirer d'affaire, ils rivalisent d'ingéniosité et d'*entrepreneurship*, cherchant par mille moyens à augmenter le bénéfice de leur métier, car les gagne-pain traditionnels du portrait, de la copie et de la restauration d'œuvres anciennes n'y suffisent pas. Aux grandes ambitions succède parfois la retraite obligée dans l'artisanat.

### ■ La quête d'originalité

Sous le régime anglais, la conquête de la peinture originale, sauf dans le cas du portrait, résiste aux meilleurs efforts des peintres. L'ère est marquée d'une forte et persistante ambition en ce sens. En attendant, la copie n'est pas qu'un expédient, comme on pourrait le croire. Entre la copie intégrale et la création d'une œuvre originale, il est des degrés intermédiaires. Par exemple, l'œuvre dont les parties sont copiées et insérées dans un ensemble conçu par le peintre, est-elle copie ou original? Au copiste qui n'a pour se guider qu'une petite estampe monochrome, il incombe de choisir une palette de couleurs appropriée et d'adapter sa facture – son «coup de pinceau» – à une dimension plus considérable. Ainsi, par l'appropriation et l'adaptation, on maîtrise peu à peu les éléments de la peinture.

*William McGillivray et sa famille*, voir page 33.

## **Le succès de Baillairgé**

En Europe, certaines époques ont vu couronner dans l'enthousiasme la peinture triomphante, et on dirait, dans ces moments exceptionnels, que la jeunesse tout entière veut embrasser ce métier des plus exigeants. Contre un tel attrait, le «rapin» (élève débutant) issu des lointaines colonies est singulièrement démuni. Il court le risque d'échouer sur l'écueil d'une ambition impossible.

Le projet de réaliser de la peinture véritablement originale au Québec revient à l'un de ces rapins, François Baillairgé, qui fut le principal devancier de Joseph Légaré et d'Antoine Plamondon. Ayant eu le singulier privilège d'un séjour d'études en Europe dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (1778-1781), il succombe à l'engouement pour la peinture qui règne dans Paris à ce moment-là, et tâche de se faire peintre durant le dernier semestre de son séjour, alors qu'il serait plus sage de s'en tenir à l'architecture et à la sculpture qu'il maîtrise déjà. Comme cette ambition ne le quitte plus après son retour au pays, la suite de son histoire est plutôt malheureuse: ses commanditaires exigent des retouches ou des modifications; l'insatisfaction va jusqu'au refus d'une oeuvre; les efforts qu'il consacre à la réalisation d'un tableau sont disproportionnés par rapport au bénéfice escompté. En désespoir de cause, Baillairgé y va d'un plaidoyer public: «Privé en ce païs des leçons nécessaires pour me guider en cet art, j'espère que la critique et les avis des sçavans me conduiront à la perfection où j'aspire» (La Gazette de Québec, 29 septembre 1785). Mais c'est peine perdue. Il n'a d'autre choix que de mettre son ambition en veilleuse en attendant le jour, une dizaine d'années plus tard, où ses succès de sculpteur et d'architecte lui autoriseront une modeste reprise. Il s'en tiendra sagement, par la suite, à des copies ou des adaptations prudentes.



## FRANÇOIS BAILLARGÉ

Né le 21 janvier 1759 à Québec;  
décédé le 15 septembre 1830 dans la même ville.

*Saint-François de Sales*, 1798 (tableau du maître-autel de l'église de Saint-François, Île d'Orléans. Œuvre détruite).

Cette sagesse lui vaudra sa seule véritable réussite de peintre, le *Saint François de Sales* (œuvre détruite) commandé en 1798 par l'église Saint-François de l'Île d'Orléans. Sans atteindre à l'originalité – l'attitude du personnage est empruntée à un modèle connu –, l'œuvre parvient à un effet de maîtrise. Fait singulier, le peintre, misant sur son prénom, s'y est en quelque sorte représenté. L'architecture du fond évoque les structures qu'il allait lui-même faire construire à Québec, dont l'une, le Palais de justice (1799), était alors bien en voie. Pour la première fois, la voix du peintre, se démarquant des formules et des modèles reçus, répond à la question : Qui suis-je ?

### L'aquarelle

Comme son nom le dit, l'aquarelle se distingue de la peinture à l'huile par son médium. La transparence des couleurs, délayées dans l'eau et posées sur papier, laisse paraître la blancheur du fond, ce qui allège et illumine les teintes. C'est une technique rapide qui convient à une main sûre, ne permettant aucune reprise ou correction.

À ses débuts, l'aquarelle relève davantage du dessin que de la peinture, et tout comme le dessin, elle sert à préparer l'exécution d'une peinture. Telle est la fonction de *L'Ange Gardien* (vers 1802) que l'artiste, François Baillairgé, a mis au carreau dans le but de réaliser une grande toile destinée à l'église de Sainte-Famille, île d'Orléans (œuvre perdue). Le contenu des petits carreaux sera redessiné à même les grands carreaux correspondants, de telle sorte que le tableau qui en découle sera – si l'artiste le veut bien – la réplique exacte de l'aquarelle. On peut remarquer le soin apporté à la construction des têtes. L'axe médian du visage, légèrement tracé au crayon, est entrecoupé de traits perpendiculaires à la hauteur des yeux,



FRANÇOIS BAILLAIGÉ

Ange Gardien (aquarelle mise au carreau),  
vers 1802 (MNBAQ 59.78).

de la bouche et du bas du nez, le tout conformément à l'usage académique du temps.

### Un « assemblage » de Légaré

Que Joseph Légaré visait l'originalité en peignant cette toile est confirmé par l'énoncé d'un concours de la « Société pour l'encouragement des arts et des sciences en Canada » auquel il participe (D. Prioul, in : M. Béland, *La Peinture au Québec 1820-1850*, 1991, p. 355). L'œuvre fut honorée d'une



Ainsi que plusieurs chercheurs (J. Trudel et D. Prioul) l'ont démontré, l'artiste a rapporté et recombiné, pour faire sa composition, des figures observées à même des gravures anciennes. Une gravure d'après une toile de Charles LeBrun, peintre français de l'époque de Louis XIV, est la source de plusieurs d'entre elles, notamment les deux personnages qui se livrent à un corps à corps en bas à droite. L'insécurité du peintre est partout évidente, alors qu'il cherche à créer un espace cohérent que pourraient habiter à la fois tous ces personnages, dont les uns semblent trop grands, et les autres trop petits. Sa manière d'organiser l'œuvre emprunte à la composition en «W» des anciens, tout en confiant aux arbrisseaux du centre un rôle structurant inhabituel. La lutte se déroule à la lueur d'un début d'incendie qui éclaire aussi fortement les figures lointaines que celles qui sont proches.

### JOSEPH LÉGARÉ

Né le 10 mars 1795 à Québec;  
décédé le 21 juin 1855 dans la même ville.  
*Le Massacre des Hurons par les Iroquois,*  
1827-1828 (MNBAQ 57.204).

médaille, mais est-elle pour autant originale? Observons, avant de répondre, que c'est par ce tableau que Joseph Légaré révèle pour la première fois la hauteur de son ambition artistique. Non seulement sa peinture se veut-elle originale, elle est relativement grande (63,5 × 84,2 cm), et son sujet, sinon exactement historique, est profane. Les ingrédients essentiels de la peinture d'histoire sont réunis pour la première fois chez lui. Il n'y avait pas, à l'époque, dans l'univers académique, de but plus élevé que ce type de peinture.

### L'ambition de Plamondon

Le *Chemin de Croix* d'Antoine Plamondon, dont les quatorze toiles sont exposées en 1839 et installées à l'église Saint-Patrice de Montréal en 1847, est parfois cité comme ayant été un pas important sur le chemin de l'originalité. Bien que les compositions individuelles procèdent de sources picturales ou gravées connues, l'ensemble, par le choix et la séquence des épisodes, se veut effectivement, dans une certaine mesure, original. Huit de ces compositions contreviennent à l'usage autorisé et s'avèrent «litigieuses» (Y. Lacasse, *Antoine Plamondon*, 1984, p. 44). Les objections théologiques ont tôt fait de condamner le tout à la mise au rancart et à l'oubli. Néanmoins, avant le prononcé de ces objections, le succès initial de l'ensemble, qui s'imposa en raison de sa complexité et de sa dimension inouïe – défis qu'aucun autre peintre du Bas-Canada ne semblait en mesure de relever –, propulsa l'artiste au premier plan de sa profession.

Si, dans cette entreprise, Plamondon y est allé imprudemment d'une certaine originalité, son imprudence n'a lésé que l'orthodoxie. À l'instar de son premier maître Légaré, il a été, en ce qui a trait à l'art de la peinture, d'une prudence

exemplaire. Les deux hommes imposent à leur création la même limite: dès lors qu'une composition comporte, au premier plan, des figures humaines, celles-ci sont empruntées à une ou à plusieurs sources visuelles. La recherche d'excellence et d'originalité obéit à la logique de la copie. La condition de la peinture en milieu colonial est définie par la réticence des peintres à franchir cette limite.

## ■ **Cent métiers utiles**

Au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, la contrainte économique pèse encore sur le raffinement et l'idéalisme de la peinture en Amérique française. Ceux qui voudraient en vivre rivalisent d'ingéniosité pour en multiplier les applications. Aux valeurs sûres de la peinture sacrée et profane, de la copie et du portrait, s'ajoutent, par nécessité, une foule de travaux appliqués que seul un peintre peut accomplir: restauration d'œuvres d'art, décoration figurative de voitures et d'appartements, peinture d'enseignes commerciales, de «transparents» (diachromies), de bannières pour les processions, d'emblèmes pour les corporations, et d'armoiries pour des particuliers. Certains tirent profit de la vente de matériaux et de produits du métier. C'est seulement dans les années 1830 qu'un Joseph Légaré secouera le double carcan de la copie et du portrait pour peindre enfin autre chose, notamment le paysage, alors même que s'amorce l'influx de peintres venus de l'extérieur: Britanniques, Allemands et Français pour l'essentiel.

### **La navette de Roy-Audy**

Le cheminement du Charlesbourgeois Jean-Baptiste Roy-Audy témoigne de l'état de la profession dans cette conjoncture. Au départ, il est artisan carrossier, comme son père. En 1802, année d'ouverture d'un atelier dans la capitale, son



Autant la carrière de Roy-Audy est ballottée entre l'art et l'artisanat, autant sa peinture elle-même est partagée entre une indéniable maîtrise artisanale de la couleur et une ambition plutôt intellectuelle quant à l'usage du dessin. Roy-Audy sait multiplier, pour honorer son modèle distingué, les couleurs onctueuses et les accessoires vestimentaires raffinés. Nul doute que ses couleurs soient d'une permanence et d'une pureté exemplaires. Le bleu du mantelet – couleur précieuse à prix prohibitif – est en soi une valeur. À sa manière empirique, le peintre a capté la physionomie de son modèle à la tête imposante et au regard vif. Il insiste sur la perspective linéaire en faisant déborder de leur tablette les rangées de livres. Plus la rangée est élevée, plus ce débordement est évident, comme il se doit. Un seul objet, la croix portée en pendentif, échappe au réseau de diagonales imposées par la perspective, comme si le peintre craignait de commettre une distortion sacrilège.

#### JEAN-BAPTISTE ROY-AUDY

Né le 15 novembre 1778 à Charlesbourg ;  
décédé vers 1848, peut-être dans la région de Trois-Rivières.  
*Monseigneur Rémi Gaulin*, 1838 (MNBAQ 56.469).

enseigne commerciale se lit «peintre d'armoiries». Lorsque, en 1812, son commerce de voitures de luxe pâtit de la guerre, il révèle enfin la mesure de son ambition. À partir de 1818, sa vie se déroule entre le chef-lieu de la colonie et le hameau voisin de Saint-Augustin-de-Desmaures, selon la fortune du moment.

Roy-Audy s'associe brièvement, en 1820, au peintre franco-britannique nouvellement arrivé, Louis-Hubert Triaud, dans l'organisation d'une école de «l'art du dessin» selon la «méthode des académies anglaise et française». Sa transformation s'achève durant les quatre mois de cette association: celui qui s'affichait «maître peintre ès art» en 1819 émerge en 1822 sous la dénomination de «peintre en portraits miniatures et traits d'histoire». Il recevra des commandes de tableaux religieux et de portraits de la part de fabriques, tant de la région de Québec que de Montréal (Longueuil et Boucherville). Le polyvalent Roy-Audy n'en continue pas moins de courtiser la clientèle de la peinture artisanale. Il n'y a guère de métier connexe qu'il n'ait essayé, y compris ceux de commerçant et d'architecte. Ses déplacements fréquents, pour ne pas dire son itinérance, sont un indice de la précarité de sa condition. Il vivra un temps à Montréal (1831-1833 ou 1835, 1837) ainsi qu'à Toronto (1838) et même aux États-Unis (1836).

## **Deux femmes**

Du côté laïc, au Québec comme en Europe, l'épanouissement d'un peintre féminin coïncidait parfois avec l'appui et l'encadrement d'un proche parent, père ou époux. La carrière de Jeanne-Charlotte Allamand (1760-1839), épouse et élève du peintre et colonisateur suisse Wilhelm von Moll Berczy, est conforme à ce modèle. Durant les nombreuses absences de son mari, occupé à la gestion de leurs affaires, Jeanne-Charlotte

exploitait à Montréal, où ils s'étaient fixés en 1798, une école pour jeunes filles où elle enseignait l'aquarelle, le dessin, la musique et les langues. Parmi ses élèves figure Amélie Panet (1789-1862), habile portraitiste et pastelliste qui enseignera à son tour. Amélie épousera le peintre William Bent Berczy, fils de Jeannne-Charlotte Allamand et, comme cette dernière, assumera un rôle des plus actifs dans la gestion des affaires de la famille, à partir du manoir de la seigneurie d'Ailleboust à Sainte-Mélanie, où elle dispose d'un atelier et continue à peindre des portraits, des paysages et des «tableaux de fantaisie» (peintures d'imagination).

### **L'univers du portrait**

Nul ne pouvait espérer vivre de peinture sous le régime anglais, s'il ne savait capter, à la satisfaction du client, une ressemblance. L'aptitude au portrait était la porte étroite de l'entrée dans la profession.

François Malepart de Beaucourt, fils d'un soldat français arrivé dans la colonie en 1720, aura bien plus longtemps travaillé en France – où il compléta sa formation –, aux Antilles et à Philadelphie, qu'à Montréal, où il vécut pendant les deux dernières années de sa vie.

Le portrait multiple est plus exigeant que celui du personnage unique. Non seulement les figures doivent-elles cohabiter dans un espace cohérent, il faut également que s'établisse entre elles quelque interaction, que ce soit par le toucher, le regard ou même la parole, laquelle peut être suggérée par un geste. On appelait autrefois ce type de portrait «conversation» (en anglais, *conversation piece*).



Cette effigie de François Beaucourt ouvre une fenêtre sur la pratique du portrait vers la fin du xviiie siècle au Québec, et plus généralement en Amérique et dans les provinces françaises. La recherche d'agrément est entièrement fondée sur l'aspect endimanché du personnage, tandis que le peintre semble indifférent à la possibilité de capter une expression du visage ou d'en imposer une. Cette image honnête n'est pas pour autant naïve, comme le démontre le traitement systématique de la lumière et des ombres.

---

**FRANÇOIS MALEPART DE BEAUCOURT**

Né le 25 février 1740 à La Prairie;  
décédé le 24 juin 1794 à Montréal.

*Portrait de femme âgée, 1792-1794 (MNBAQ 83.09).*

William McGillivray, prospère marchand de fourrures, a commandé ce tableau pour célébrer la naissance de son premier enfant. Les époux, assis dans un beau décor en plein air, se regardent tendrement. On pourrait s'étonner de ce que McGillivray soit vêtu pour l'occasion d'un costume de chasseur et qu'il tienne près de lui son fusil. Au fait, il a confié l'œuvre en 1820 à un second peintre, William Dunlap, un Américain de passage à Montréal. Selon le témoignage de ce dernier, il lui fut demandé de repeindre la figure du marchand, dont on sait qu'il avait acquis, entre-temps, le grade de lieutenant-colonel dans le «corps des Voyageurs canadiens». Quant à la figure de Mme McGillivray, Dunlap n'avait pas la possibilité de l'actualiser au même titre, car entre-temps elle était décédée. (M. Allodi, Berczy, 1991, cat. 64).



#### **WILHELM VON MOLL BERCY**

Né en décembre 1744 à Wallerstein (Allemagne) ;  
décédé le 5 février 1813 à New York.

*William McGillivray et sa famille*, vers 1805-1806  
(Musée McCord d'histoire canadienne M18683).

Avant l'avènement des magazines et des revues illustrées, les portraits peints ou gravés avaient valeur d'actualité. En 1833, Jean-Baptiste Roy-Audy dessina le portrait de l'assassin montréalais Adolphus Dewey durant le procès qui aboutit à sa condamnation à mort. Au lendemain de l'exécution, Roy-Audy mit en vente une gravure d'après ce portrait. Roy-Audy est également de ceux qui firent le portrait – sans doute à partir de gravures – des rois d'Angleterre George III (d'après Joshua Reynolds) et George IV (d'après Lawrence), ce dernier étant destiné à l'Assemblée législative à Québec. On a trouvé aux États-Unis un George Washington de lui, réalisé apparemment pendant son séjour au pays en 1836. Joseph Légaré a lui aussi peint ces rois, ainsi que la reine Victoria, d'après le peintre américain Thomas Sully. Ce dernier portrait faisait partie des attractions de son «temple des beaux-arts» à Québec en 1838.



Ce portrait somptueux, tout admirable qu'il soit, est révélateur de l'ambivalence de la peinture à la veille des troubles de 1837-1838. Il a tout pour plaire : le lustre des soieries, la transparence des manches bouffantes, les effets de broderie et de dentelle, tout cela est séduisant. Observons la maîtrise de la lumière : le rebord du chapeau est teinté du reflet brunâtre de la chevelure, tandis que la luminosité du fond instaure une subtile alternance entre l'épaule éclairée, qui se détache sur fond sombre, et l'autre épaule, qui se profile sur fond clair. L'éclat de la robe fait relier le côté sombre du visage. Le profil adouci des épaules et du cou aide à intégrer le personnage dans l'espace ambiant, comme s'il était enveloppé d'un courant d'air. Malgré l'indéniable maîtrise, l'œuvre trahit plusieurs défaillances. Madame Wragg est en principe assise, accoudée même, mais n'a-t-elle pas plutôt l'air de se tenir debout ? Comment justifier l'apparence bosselée de son corsage ? Le bras gauche n'est-il pas plus costaud que l'autre ? Enfin, que signifie l'énigmatique sobriété du visage, qui semble vouloir contredire l'apparat des autres parties, comme un îlot de réalisme dans une mer de démonstration exubérante ? Ces anomalies disent assez que le langage académique qu'il maîtrise n'est pas pleinement utile à Antoine Plamondon. Il a sacrifié la composition à cette robe surdimensionnée qui, en débordant l'espace pictural, traduit la prospérité triomphante. Quant à l'austérité du regard, elle a ceci d'utile, tout comme ce missel que Mary Ann Wragg semble lire en méditant, qu'elle révèle une âme vertueuse, exempte de la complaisance que sa situation aisée ne pourrait que trop facilement engendrer. Le peintre rend simultanément hommage à la beauté physique et à la qualité morale de sa cliente montréalaise.

#### ANTOINE PLAMONDON

Né le 29 février 1804 à L'Ancienne-Lorette ;  
décédé le 4 septembre 1895 à Neuville.

*Mme Thomas B. Wragg, née Mary Ann Wilkins,*  
1836 (MNBAO, 82.147).

Le portrait de personnes décédées se pratiquait couramment à une époque où le taux de mortalité, particulièrement la mortalité infantile, était élevé. Le portraitiste, tout comme le médecin, se rendait à domicile équipé du strict nécessaire, quitte à parachever son œuvre à l'atelier. Il devait donner un air vivant à la personne défunte.

Plusieurs portraitistes d'animaux circulaient en Amérique du Nord, dont Augustin-Henri Delattre (1801-1876), un exilé de la Révolution française de 1848, qui passa l'été de 1850 à Québec, réalisant entre autres «le portrait du cheval du major Elliott», un pur-sang. De son propre aveu, il est «monté» au Canada à l'été pour fuir la canicule. D'autres y feront le «portrait» des belles demeures. On connaît des images de ce genre réalisées par Joseph Légaré, par exemple *La Maison de campagne de l'avocat Philippe Panet à la Petite Rivière Saint-Charles* (avant 1838). Enfin, le «portrait» de navire constitue un autre genre courant aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, mais il est d'une rareté inexplicable dans l'art du Québec, étant donné la présence d'importants chantiers navals à Québec et à Montréal. Le peintre de marines Alexandre-S. Giffard (dates inconnues), un élève de Théophile Hamel, est de ceux qui auraient pratiqué ce type de peinture.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la clientèle se fait plus exigeante. Le succès d'un portrait tient désormais à l'équilibre délicat entre son réalisme et une valeur ajoutée que l'on qualifierait, si elle était poussée trop loin, de flatterie. Antoine Plamondon est le premier portraitiste québécois qui maîtrise assez complètement cette pondération subtile.

On ne s'imagine guère la tâche ardue d'un jeune portraitiste à l'époque de Théophile Hamel. À peine s'est-il établi à Québec en 1840, qu'il repart en 1841 arpenter les rangs des



Les garçons Alphonse, Adolphe, Auguste et Eugène (qui sera un jour peintre) sont âgés de trois à sept ans. Entre ce tableau et son pendant plus décontracté et légèrement plus grand, en l'occurrence le portrait des quatre nièces du peintre, s'instaure un parallélisme réfléchi. L'aîné, Adolphe, recommande à Eugène d'agir avec douceur, car le plus jeune garçon semble vouloir agiter un petit fouet alors qu'il retient un chiot par l'oreille. Noémie, l'homologue d'Adolphe dans l'autre tableau, lève elle aussi la main, car elle est à sa couture. L'aîné fait dans chaque portrait une démonstration vertueuse. Il se fait un retour de sens. Abraham Hamel sait encourager son frère qui a choisi le chemin difficile de la peinture. Ces portraits, fruits de son soutien, traduisent les valeurs de douceur, de sagesse et d'entraide qui semblent guider cette grande et généreuse famille.

#### THÉOPHILE HAMEL

Né le 8 novembre 1817 à Sainte-Foy;  
décédé le 23 décembre 1870 dans la même ville.

*Adolphe, Auguste, Eugène et Alphonse Hamel,  
neveux de l'artiste*, 1847 (MNBAQ 67.05).

«paroisses inférieures», à la recherche de clients. Il fait des portraits à Toronto en 1842. Après un séjour d'études en Europe, il revient à Québec en 1847. C'est à ce moment-là que son frère Abraham Hamel salue son retour par la commande de deux portraits, celui de ses quatre filles Noémie, Eugénie, Antoinette et Séphora, et celui de ses quatre garçons. Le peintre ne peut pour autant se permettre de s'établir et de travailler à l'aise dans la capitale. Il se fixe à Montréal au cours de la même année, puis repart pour New York en 1848. En 1850, il fera des portraits de façon itinérante en Ontario – à Kingston, à Hamilton et à Toronto –, avant de pouvoir enfin s'établir à Québec en 1851. Il commence dès lors à exécuter de grands portraits en pied, ce qui lui vaut de réaliser pour l'Assemblée législative, à partir de 1853, le portrait de tous les présidents des Chambres du Haut- et du Bas-Canada depuis 1792. Hamel est le portraitiste par excellence de sa génération. Soucieux de capter une ressemblance, il travaille souvent à partir de photographies.

### **La miniature**

Plusieurs techniques appliquées à petite échelle ont fait vivre des portraitistes en Amérique du Nord et au Québec. La miniature est le plus noble de ces arts, et le seul qui appartient au domaine de la peinture. Quant aux autres, mentionnons la silhouette (découpée aux ciseaux) et le profil gravé. Le peintre itinérant américain Thomas Bell (dates inconnues), présent à Québec en 1819, proposait de réaliser silhouettes, profils gravés au physionotrace (il s'agit d'un dispositif servant à relever et à graver un profil objectif) et miniatures en couleur. L'avènement du daguerréotype, c'est-à-dire de la photographie, dans les années 1840, va rapidement entraîner la disparition de cette petite industrie.



### GÉRÔME FASSIO

Né en 1789 à Bonifacio, en Corse;  
décédé le 1<sup>er</sup> janvier 1851 à Ottawa.

*Giovanni Domenico Balzaretti; Mme Giovanni Domenico Balzaretti,  
née Madeleine Romain, 1835-1840 (aquarelle sur ivoire,  
MNBAQ 2000.235, 236).*

On ne s'improvise pas miniaturiste. Rares sont les peintres de grands portraits qui font aussi la miniature. Si, pour la plupart, elles sont peintes sur du carton, les miniatures les plus raffinées ont pour support l'ivoire, taillé dans la défense comme une croustille dans la pomme de terre. Dans une lettre de 1809, Wilhelm Berczy parle de «couper [son] ivoire» en vue de la réalisation d'une miniature. Les plus petites, serties dans un pendentif ou une broche, sont portées en tant que bijoux. D'autres sont conservées dans un étui doré qui s'ouvre comme un livre. Mais la plupart, encadrées comme de petits tableaux, iront sur une table ou sur le mur.

Gérôme Fassio réalise sa miniature à l'aide d'un pinceau très fin qui sert à poser la couleur par points infimes plutôt que par traits. Le poil de putois, un proche parent du vison, est préféré en raison de sa souplesse. La technique dite a tempéra

(en italien) est telle que la couleur, véhiculée par l'eau et additionnée d'un agglutinant (gomme ou colle), est opaque en raison de sa densité. La miniature se faisait également à l'huile.

### Peinture topographique

Les aquarellistes les plus exercés du temps sont les peintres topographes de l'armée britannique en garnison à Québec. Formés au dessin et à l'aquarelle dans un but militaire, plusieurs y ont pris goût et s'en sont servis comme distraction. Armés d'un outillage léger constitué d'un carnet et d'une petite boîte de couleurs en pastilles, ils se plaisent, dans leurs heures perdues, à traduire le pittoresque de la vallée du Saint-Laurent.

Le concept de «pittoresque» fait partie du bagage esthétique qu'ils introduisent au Nouveau Monde. Est pittoresque ce qui convient à... la peinture. C'est le paysage qui est pittoresque plutôt que l'œuvre peinte. L'aquarelliste va à la recherche des points de vue les plus intéressants, par exemple une perspective panoramique, ou un motif fortement contrasté. Les formes mouvementées et les reliefs irréguliers plaisent davantage que les contours lisses et symétriques. Un plan comblé – par des feuillages, par des nuages – conviendra mieux qu'un plan dépouillé. Malgré les nombreuses contraintes de l'esthétique du pittoresque, le paysage qui prendra forme sur la feuille aura été choisi plutôt que composé, rigueur topographique oblige. Le début de la peinture de paysage au Bas-Canada remonte à ces passe-temps picturaux.

Pour leur sens du pittoresque, la plupart des peintres topographes actifs à Québec et à Montréal sous le régime anglais sont redatables à une tradition appelée école de Norwich. Plusieurs, notamment James Pattison Cockburn



Cette huile constitue un mariage heureux des deux traditions qui font le charme de la peinture des officiers anglais en poste à Québec. Elle est empreinte de l'esthétique de l'aquarelle topographique, car Heriot a porté une attention minutieuse à l'état de la ville, au fond, qui est d'une exactitude proprement militaire. Tout le reste, par contre – les rochers, les promeneurs anonymes et les effets d'éclaircie sur la glace et dans le ciel –, fait belle démonstration du pittoresque.

#### **GEORGE HERIOT**

Né à Haddington (Écosse) en 1759 ;  
décédé le 22 juillet 1839 à Londres.

*Vue de Québec*, vers 1805 (ROM, 955.227).

(1779-1847), qui fut présent au Québec dans les années 1820, ont été formés à l'académie militaire royale de Woolwich, dans la région d'Angleterre où cette tradition s'était initialement développée. C'est aussi le cas, croit-on savoir, de George Heriot, auteur de cette *Vue de Québec* (D. Prioul in: M. Béland, *La Peinture au Québec 1820-1850*, 1991, p. 162).

Ce paysage obsessif, peint à l'aquarelle en 1823, découle d'un fascinant travail de patience. Chaque feuille de l'arbre à droite, chaque arbre sur le versant de la montagne, a été dessiné individuellement. Au centre, les multiples strates horizontales du rocher lavé par les eaux en cascade sont finement délinéées, le tout jusqu'à ce que le plan pictural soit comblé, sauf l'infime percée en haut à droite. La répétition est à l'ordre du jour : celle des feuilles, des arbres et des rochers, mais aussi celle des quatre pans de la falaise à gauche, alignés comme des soldats ; de même pour les «bulles» des eaux si peu liquides de la Sainte-Anne : autant d'entorses au pittoresque qui craint la monotonie. Comparativement aux vues d'un aquarelliste plus habile comme Cockburn, la naïveté de l'œuvre souligne la variété des dons que possédaient les topographes de l'armée britannique au Canada.

### **CHARLES RAMUS FORREST**

Né vers 1787 ; décédé en mars 1827 à Bath (Angleterre).

*Les Chutes de la rivière Sainte-Anne, 1823 (MBAC no 18509).*

Les œuvres du peintre topographe Charles Ramus Forrest, militaire en poste au Canada de 1821 à 1823 à titre d'adjoint au comte de Dalhousie, sont particulièrement intéressantes, du fait qu'il allait publier en 1825, après son départ, un «voyage pittoresque» canadien constitué de 48 lithographies (cf. M. Béland, *La Peinture au Québec 1820-1850*, 1991, p. 271).

Une deuxième vague de peintres topographes, arrivés avec les renforts de la garnison britannique après les troubles de 1838, fera à son tour la tournée des environs de la Vieille Capitale au début des années 1840. Toutefois, étant plus souvent attirés que leurs devanciers par des lieux sauvages, ces peintres introduisent au pays une nouvelle sensibilité romantique. En ce qui a trait à l'origine du paysage, le Québec est également redévalable, vers la même époque, aux expériences d'un Joseph Légaré déterminé à élargir, en s'inspirant des tableaux profanes et des estampes de sa collection, l'éventail des genres qu'il maîtrise.



## ■ «Quand l'occasion tend la main à la folie» : la collection Desjardins

Le prestige de la peinture au Québec a longtemps tenu du mirage, de sa valeur ayant été surestimée pendant de nombreuses années. À l'enthousiasme naïf des premiers collectionneurs succédera une méfiance salutaire. L'incompétence coloniale n'est nulle part plus apparente que dans cette chasse au trésor, dont l'incidence sur l'ordre social se reconnaît au débarroi des autorités confrontées aux questions d'originalité et d'authenticité que posent des toiles que l'on donnait abusivement pour des chefs-d'œuvre. Ce malaise n'est peut-être que le symptôme d'un marché de l'art en éveil, dont la principale retombée est la multiplication des tableaux en circulation.

### Une «montagne de tableaux»

La Conquête mit une entrave presque insurmontable aux efforts du Séminaire de Québec en vue d'obtenir des œuvres d'art en France, mais ce n'était que partie remise. En France, les églises allaient voir, environ vingt-cinq ans plus tard, leurs biens confisqués sous la Révolution, et certaines ont été livrées au pillage. Des encans d'œuvres religieuses ont eu lieu dans Paris. Croyant reconnaître l'occasion de venir en aide à l'Église malmenée, mais songeant également à la possibilité de renflouer la fortune familiale, l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins, qui avait vécu au Canada en tant qu'émigré de 1793 à 1802, acquiert quelques tableaux, puis en 1810 se fait adjuger en bloc, à l'encan d'un syndic, la collection improvisée d'un spéculateur en faillite. Convaincu d'avoir eu «pour presque rien, comparativement à sa valeur réelle» cette «montagne de tableaux», il croit pouvoir faire fructifier son investissement au

Canada. L'éclatement, peu après cette transaction, de la guerre napoléonienne opposant la France à l'Angleterre, retardera l'exécution du projet.

Ces œuvres, presque toutes religieuses, sont en majorité de facture française ou italienne. La balance est constituée d'œuvres des écoles flamande et espagnole. La plupart datent du XVII<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup> siècle. Beaucoup sont anonymes. Desjardins l'aîné, amateur avisé, y reconnaît plusieurs «très bonnes copies» dont il sait qu'elles feront mal paraître les peintres de la colonie. «On verra ce que c'est que la peinture», écrit-il.

Au printemps de 1816, un an après la bataille de Waterloo, il fait acheminer un premier lot de quelque cent vingt œuvres à son frère cadet, l'abbé Louis-Joseph Desjardins, chapelain à l'Hôtel-Dieu de Québec. Un second envoi suivra en 1820 (L. Lacroix, *Le Fonds de tableaux Desjardins : nature et influence*, 1996, p. 95-105). Pour leur transport, les toiles, détachées de leur châssis, sont empilées et enroulées à raison d'une vingtaine par rouleau. Les plus grandes sont pliées, ce qui les abîme. Philippe-Jean-Louis Desjardins tient, dès leur arrivée, une exposition à Québec, et bientôt une autre à Montréal, dans le but de les vendre aux fabriques des paroisses et aux communautés religieuses. Toutefois, dégradées par le transport et l'entreposage et désavantagées par le désencadrement, les œuvres ne paient pas de mine. Pour sauver la mise de son frère, l'abbé Desjardins affecte plusieurs peintres à la restauration des toiles. Le quartier général de ces opérations est établi au monastère des Ursulines à Québec.

## **Le premier musée d'art au Canada**

La mort prématurée de Louis-Hubert Triaud en 1836 prive l'abbé Desjardins, qui supervise la restauration des œuvres, de son principal artisan. Il peut s'en remettre dorénavant à Joseph Légaré, homme d'expérience qui possède lui-même une importante collection de toiles anciennes dont plusieurs proviennent de ce fonds. Il est probable que Desjardins ait employé Légaré depuis les premiers temps de la collection Desjardins au Canada, et que Légaré, qui n'avait d'instruction en peinture que son apprentissage auprès d'un obscur artisan de la peinture décorative, se soit littéralement formé au contact de ces œuvres.

Le grand innovateur qu'est Légaré se demande si ces œuvres anciennes qui lui ont été si utiles ne pourraient pas servir à d'autres. Il en fera une école du bon goût. Sans doute, au moment de se lancer dans cette voie, est-il un peu victime de «l'occasion qui donne la main à la folie», comme l'a si bien dit l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins en 1803. En effet, dès «le début des années 1820» selon J. R. Porter et D. Prioul (*Cap-aux-Diamants* 25, printemps 1991, p. 14), donc quelques années après l'arrivée des toiles, il se porte acquéreur de vingt-neuf d'entre elles.

En 1833, Légaré ouvre dans sa maison de Québec une «galerie de peintures» qu'il proclame «la plus riche collection jamais exposée au Canada». Cet établissement ne survit que pendant deux ans environ. En 1838, soutenu par le greffier Thomas Amiot, il ouvre sa Galerie de peinture de Québec dans un édifice en pierre de taille, sur la place du marché de la haute ville (devant la cathédrale). Premier musée d'art au pays digne de ce nom, l'institution se vante de posséder quelque cent vingt tableaux attribués aux plus grands maîtres d'E-

rope. Sa longévité – environ deux ans – ne sera pas supérieure à celle de la précédente.

Le rôle social inédit qu'assume Joseph Légaré, celui de peintre collectionneur, fera des émules, à commencer par son élève Antoine Plamondon, qui amassait lui aussi des œuvres, tant anciennes que modernes, tout en conviant le public à fréquenter son studio à l'Hôtel-Dieu, qui faisait office de galerie d'art. En 1838, il y exposa des œuvres attribuées à Rubens, à Poussin et à Ruysdael, dont il garantissait l'authenticité. Craignant le feu, il liquida sa collection aux enchères en 1845. Théophile Hamel, qui avait fait l'apprentissage de la peinture auprès de Plamondon, bâtit à son tour une collection de tableaux anciens, qu'il proposa à l'appréciation des amateurs dans une salle d'exposition. Il eut le malheur de perdre ce bien en 1862 dans l'incendie de son atelier. En 1835, le miniaturiste corse Gérôme Fassio, qui travailla durant une quinzaine d'années au Bas-Canada, convia les amateurs à découvrir des « morceaux choisis de l'École italienne » à son studio de Québec. Pour ces différents artistes, la peinture ancienne constituait à la fois une marque de prestige, un outil publicitaire, et un répertoire de motifs à copier.

### **Vers la peinture profane**

En outre, les tableaux européens furent pour les peintres-collectionneurs du régime anglais une école de formation continue. Le désir de maîtriser les effets de la belle peinture les amena à explorer l'éventail des genres. La Nature morte aux raisins (1845-1848) de Joseph Légaré, est révélatrice des efforts en ce sens.

Joseph Légaré a copié deux fois, en 1826 et entre 1845 et 1848, une œuvre de provenance européenne appartenant au



La nature morte est bien plus qu'un exercice technique. Elle propose au regard des objets de contemplation qui s'adressent, dans toute leur matérialité, à l'esprit. Les succulents raisins de Légaré nous parlent de vie brève, de santé et de beauté éphémères, voire de plaisir fugace. D'aucuns iront jusqu'à en faire une interprétation eucharistique. De telles réflexions ne seront suscitées que si l'effet du réel est convaincant.

**JOSEPH LÉGARÉ**

*Nature morte aux raisins, 1845-1848 (MNBAQ 51.122).*

Séminaire de Québec. À lui et à son élève Antoine Plamondon, qui l'a également copiée en 1838, l'appropriation du langage des textures et des effets de lumière dont cette œuvre a le secret pose manifestement un défi. Cela est d'autant plus évident que le premier essai de Légaré sera retouché par Louis-Hubert Triaud, venu prêter main-forte à son jeune collègue.

### **La «Pinacothèque» de l'Université Laval**

En 1852, vers la fin de sa vie, Joseph Légaré rouvre son musée de peinture sous le nom de *Quebec Gallery*, dans une maison de la rue Sainte-Angèle qu'il venait de recevoir en héritage. Il publie par la même occasion un nouveau catalogue de la collection. Cette relance coïncide avec la fondation de l'Université Laval la même année, sous l'égide du Séminaire de Québec, situé à deux pas de cette maison. En 1874, le Séminaire de Québec acquerra de veuve Légaré, pour une somme dérisoire, la quasi-totalité de la collection de feu Joseph Légaré, ce qui revient, selon l'estimation que l'on peut en faire, à quelque cent soixante-cinq peintures européennes d'une certaine importance, assorties de quelque soixantequinze toiles canadiennes, dont plusieurs de la main de Légaré. Les œuvres européennes, jointes à celles, relativement nombreuses, que le séminaire et son université possèdent déjà, constituent le noyau de la nouvelle «Pinacothèque», ou musée de peinture – le mot est apparemment calqué sur l'italien *pinacoteca* – de l'Université Laval, ouverte au public vers 1876. C'est le premier musée d'art permanent au pays. La Pinacothèque poursuit sa croissance sous l'administration conjointe du Séminaire de Québec et de l'Université Laval, alors que des ensembles moindres – les collections Bacquet (1886), Marois (1901) et Hamel (1907), Gibb (1910), Lindsay

(1917), Cramail (1952), Côté (1957) et Vachon (à partir de 1962) – viennent enrichir son contenu.

L’ambition de lui conférer un statut national, et par là d’ériger Québec en capitale artistique canadienne, est palpable dans la correspondance des prêtres administrateurs du Séminaire et de l’Université, qui emploient le terme de «galerie nationale» dès 1908. En 1909, est entreprise une levée de fonds visant à construire un musée national, véritable «Louvre» canadien (selon *L’Action sociale* du 28 septembre 1909), au parc Montmorency dans le Vieux-Québec. La restauration des œuvres est entreprise en 1908; un nouveau catalogue est publié; deux expositions sont tenues en 1909 pour marquer l’achèvement de ces travaux; et le «Musée de peinture» à l’Université Laval, installé dans ses vieux locaux rénovés, est ouvert au public en 1912.

Telle la foudre tombée du ciel bleu, une critique de Louis Gillet, parue en 1910, donne à comprendre que les tableaux ont été grossièrement surévalués. Du jour au lendemain, leur utilité apparente comme instrument de promotion nationale disparaît. Toutefois, le mythe des chefs-d’œuvre a eu la vie dure au Séminaire et à l’Université. C’est aujourd’hui seulement que l’on semble en bonne voie de rectifier les attributions hasardeuses qui, pendant si longtemps, ont caché la valeur réelle de cette «montagne de tableaux» qui a fait tant rêver depuis 1803. La collection, propriété du Séminaire de Québec, est conservée au Musée de l’Amérique française, qui relève du Musée de la Civilisation (Québec).

## ■ L'éveil de l'esprit artistique à Montréal

L'Institut canadien de Montréal, fondé en 1844, est à l'origine du premier musée d'art de la ville, proposé en 1854, l'année d'incorporation de l'Institut. La France impériale, dont on a sollicité l'aide, fait don en 1856 de moulages de statuaire antique. C'est l'amorce du petit musée qui sera ouvert dans les locaux de l'Institut en 1864. (J. Trudel, *Annales d'histoire de l'art canadien* XV : 1, 1992, p. 39-40.)

La dernière décennie avant la Confédération est témoin de deux grandes expositions de peinture à Montréal, par lesquelles la communauté anglophone de la ville se donne un visage culturel à l'intention des visiteurs de marque. La première coïncide avec la tenue, à Montréal en 1857, du congrès annuel de l'*American Association for the Advancement of Science*. Plus de trois cents tableaux canadiens et étrangers puisés dans les collections locales, sont exposés au *Bonaventure Hall*. L'exclusion systématique des œuvres de peintres canadiens de langue française, «soulève l'ire des francophones», selon J. Trudel.

Trois ans plus tard, plusieurs collectionneurs de la ville figurent parmi les fondateurs de *The Art Association of Montreal*, dont l'existence sert de cadre à une nouvelle exposition, conçue pour honorer la visite du prince de Galles à l'occasion de l'inauguration du pont Victoria en 1860. Cette exposition se déroule au *Crystal Palace*, rue Sainte-Catherine, en marge d'une exposition industrielle organisée par le Conseil des arts et manufactures. Le partage des responsabilités entre le Conseil et *The Art Association of Montreal* libère, dans les faits, les beaux-arts du vieux régime industriel où ils était relégués. L'Institut canadien n'est pas totalement étranger à ces développements, du fait que la moitié des rares membres

francophones de la naissante *Art Association of Montreal* y militent également. Cette dernière sera peu active avant la fin du régime anglais.

## ■ **La copie**

L'insécurité des peintres et la prudence de leurs commanditaires confèrent à la copie un statut de valeur sûre. Les actions des importateurs tels que Desjardins, Reiffenstein et Balzaretti ont eu pour effet de mettre en circulation des œuvres religieuses dont on a tôt fait de reproduire et de multiplier les plus intéressantes. Du commerce et de la réalisation de la copie, d'aucuns sauront vivre, que ce soit à titre individuel ou en collectivité religieuse. Le besoin de se rapprocher des œuvres authentiques conduira plus d'un copiste à s'exiler. Bien que la pratique de la copie s'étende loin au-delà de la fin du régime anglais, c'est dans ce chapitre qu'il convient d'en faire état, vu que la quasi-totalité des œuvres religieuses qui auront été copiées au Québec jusqu'au milieu du vingtième siècle sont arrivées dans la colonie avant la Confédération.

### **L'industrie féminine de la copie**

La participation nombreuse des femmes – des religieuses pour la plupart – est l'un des traits distinctifs de cette facette de la peinture au Québec. On connaît à peine leur œuvre, que l'histoire de l'art a relégué au second plan sous prétexte qu'il s'agit en majorité de copies, souvent anonymes. Pourtant les copistes masculins et leur œuvre ont été abondamment étudiés. Les femmes, et à plus forte raison les religieuses, ont également assumé l'enseignement de la peinture dans les écoles. Encore là, peu d'attention a été portée à leur contribution.

À partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes comblent en grande partie le besoin de copies d'œuvres religieuses. Marie-Elmina Angers (sœur Marie de Jésus, 1844-1901) des sœurs du Bon-Pasteur, fonde avec d'autres, vers 1860, sous le supérieurat de sa cousine sœur Marie-Anne Angers (sœur Saint-Vincent-de-Paul), l'atelier artistique de l'Institution du Bon-Pasteur, un asile situé rue de Lachevrotière à Québec. En 1865, elle étudie la peinture chez Eugène Hamel, qui est le neveu du peintre Théophile Hamel. Les travaux de cet atelier se résument au portrait, à la copie et à la restauration d'œuvres d'art.

Ouvrons une parenthèse pour suivre l'histoire de cet atelier sous la Confédération. Y ont participé Louise Vander Heyden (sœur Marie de Sainte-Croix, 1827-1911), dont une œuvre de 1860 constitue la plus ancienne réalisation connue de cet atelier; sœur Saint-Amédée (nom laïc et dates inconnus), copiste et restauratrice habile dotée d'une «rare conscience» artistique, selon Gérard Morisset, et qui fut active dans les années 1920 et 1930; sœur Marie de la Garde (nom laïc et dates inconnus), dont on sait qu'elle fut la collaboratrice de sœur Saint-Amédée, et Célina Fréchette (sœur Marie de Saint-Jean-Berchmans, 1853-1942) qui, outre sa participation à l'atelier, enseigna la peinture dans des communautés religieuses de Trois-Rivières et de Québec. L'incendie qui touche l'atelier des sœurs du Bon-Pasteur en 1927 ne compromet pas leur mission. Le dernier temps est marqué par l'activité de Marie-Elmina Rhéaume (sœur Marie de Sainte-Virginie, 1864-1956) et d'Alma Aubin (sœur Marie de Saint-Aubin, 1885-1967), qui se poursuivra jusqu'en 1960, alors que cesse, après un siècle, la réalisation de tableaux par les membres de cette communauté. Alma Aubin a peint notamment *Le Couron-*



La partie supérieure est copiée sur une gravure d'après *L'Assomption de la Vierge* de Guido Reni (1575-1642) réalisée entre 1631 et 1642 pour le maître-autel de l'église de la Confraternité de Sainte-Marie-des-Anges de Spilamberto à Modène (Italie). L'original est conservé à l'Alte Pinakothek de Munich. Le bas de la composition est d'après la moitié inférieure du panneau central de l'autel Oddi que Raphaël a réalisé à l'époque 1502-1504, et qui figure aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican.

**L'ATELIER DE LA COMMUNAUTÉ DU BON PASTEUR À QUÉBEC.**  
Y ont œuvré à l'époque de cette réalisation : Alma Aubin (soeur Marie de Saint-Aubin, 1885-1967), Céline Fréchette (soeur Marie de Saint-Jean-Berchmans, 1853-1942) et Marie-Elmina Rhéaume (soeur Marie de Sainte-Virginie, 1864-1956), ainsi que les sœurs Saint-Amédée et Marie de la Garde, dont le nom laïc est inconnu.

*L'Assomption de la Vierge* (parfois *L'Assomption de Marie*)  
huile sur toile marouflée, Église Saint-Jean-Baptiste, à Québec, 1928  
Photographie, infographie et documentation :

Etienne Lebeau, David Karel.

Références :

KAREL, D. *Dictionnaire*, 1992.

FAUSSURIER, Annik. *Les églises de la paroisse Saint-Jean-Baptiste :*

*étude historique et analyse architecturale*. Québec, Université Laval

(mémoire de maîtrise inédit), 1985. 118 p., 135 pl.



Frise décorative.

Anonyme.

Le décor peint de l'église Saint-Jean-Baptiste a été complété en 1929.

Source : Anon., *Souvenances, Saint-Jean-Baptiste... un faubourg... un clocher* (Québec, Comité du patrimoine de Saint-Jean-Baptiste, 1991, non paginé). Section intitulée «Saint-Jean-Baptiste... un faubourg... un clocher... sa décoration intérieure».

Photographie, infographie et documentation :

Etienne Lebeau, David Karel.

*nement de Marie dans le ciel*, tableau du maître-autel de l'église Saint-Jean-Baptiste de Québec, inspiré à la fois de Raphaël et de Murillo, donc pourvu d'une certaine originalité.

Les Sœurs grises de Québec ont pour leur part établi un atelier artistique dans l'édifice de l'orphelinat d'Youville, rue des Glacis, atelier dirigé pendant plus de cinquante ans par Elmina Lefebvre (sœur Marie de l'Eucharistie, 1862-1946). Formée par Eugène Hamel, Charles Huot et Robert Wicken-den, elle fut réputée habile portraitiste. Les œuvres réalisées ou restaurées dans cet atelier étaient destinées à différentes églises du Québec, de l'Ontario et même de l'Ouest canadien.

Les religieuses d'autres ordres à Québec pratiquèrent la copie et le portrait, sans que l'on puisse pour autant en déduire l'existence d'un atelier organisé comme tel. Nommons à ce titre les trois femmes de la famille Guillet dit Tourangeau: Joséphine (sœur Sainte-Marguerite, Ursuline, 1833-1866) et ses sœurs de la communauté de l'Hôpital général de Québec, Marie-Mathilde (sœur Sainte-Anne, 1823-1902) et Flore (sœur Saint-Joseph, 1821-1850). Toutes les trois ont étudié auprès d'Antoine Plamondon. Une autre Ursuline, Julie Painchaud (sœur Saint-François de Borgia, 1799 ou 1800-1834), orna de plusieurs tableaux les murs du monastère de son ordre à Québec, tandis que sœur Sainte-Ursule (nom laïc et dates inconnus) exécuta au cours des années 1890 plusieurs copies, tant à l'intention de son ordre que de l'Hôpital général de Québec. Enfin sœur Saint-Alphonse (nom laïc et dates inconnus), de la congrégation de Jésus-Marie à Québec, étudia la peinture chez Théophile Hamel dans les années 1865-1868.

Les religieuses de Montréal et sa région, notamment celles de la congrégation des Sœurs des Saints-Noms de Jésus et de Marie, ont fait preuve d'une activité non moins grande. Flora Fortin (sœur Marie-Jean du Calvaire, 1874-1927) peignait et enseignait la peinture chez les Sœurs des Saints-Noms à Hochelaga. Artémise Hébert (sœur Marie-Eustachium, 1862-1934), formée à la peinture à San Francisco, enseigna la peinture pendant trente-sept ans au sein de cette communauté à Montréal. Antoinette Tellier (sœur Louise de Savoie, 1865-1943), qui fut l'élève d'Edmond Dyonnet et d'Ozias Leduc, enseigna la peinture durant cinquante-cinq ans dans des établissements de l'ordre à Montréal et dans la région, tout en faisant preuve d'une habileté de portraitiste et de copiste. Rose-Anna Desmarais (sœur Jérôme de la Croix, 1882-1953) fut l'élève des sœurs Marie-Eustachium et Louise de Savoie, avant de poursuivre ses études à l'École des beaux-arts de Montréal ainsi qu'à l'étranger (Chicago, Detroit, enfin Florence et Rome). Elle réalisa, au cours d'une carrière féconde, plusieurs centaines d'œuvres religieuses – des copies pour la plupart –, et traduisit en peinture les moments historiques de sa communauté. Germaine Bérard (sœur Marie-Philippine, 1891-1985), l'élève de sœur Jérôme de la Croix, enseigna la peinture durant environ quatre ans au pensionnat de son ordre à Hochelaga, soit de 1918 à 1922, après quoi elle partit dans l'Ouest canadien.

Chez les Sœurs de Sainte-Anne à Montréal, on reconnaît Élisabeth Martin (sœur Marie-Hélène de la Croix, 1861-1956), dont les œuvres, y compris des natures mortes, ont été pour la plupart destinées aux communautés de son ordre tant au Canada qu'à l'étranger. Elle fut l'élève d'Edmond Dyonnet et de William Raphael. Enfin, la chapelle de la communauté du

Précieux-Sang de Saint-Hyacinthe fut ornée en 1888 de murales réalisées par sœur Véronique (nom laïc et dates inconnus), sur le thème de «les saints et les saintes les plus en honneur» de cet ordre.

Madeleine Delfosse (née en 1909), fille du peintre Georges Delfosse, exécuta l'ensemble des peintures monumentales constituant la décoration peinte de l'église Saint-Pierre-Claver de Montréal (achevée de construire en 1917). Par son étendue, c'est la plus importante contribution d'une femme à la décoration monumentale. Cela dit, à d'autres, comme Sylvia Daoust (née en 1902), qui a sculpté des œuvres liturgiques en bois, et Gabrielle Messier (1904-2003), proche collaboratrice d'Ozias Leduc, il revient d'avoir accompli des décorations plus raffinées, selon L. Lacroix.

### Copies et cosmopolitisme

Une grande *Sainte Famille* au Séminaire de Québec a été copiée à une trentaine de reprises par des peintres divers dont Dulongpré, Roy-Audy, Légaré, Plamondon (quatre fois), Tessier, et Hamel. L'incendie de la chapelle, survenu en 1888, n'a pas mis fin à cette série, car certaines copies ont été copiées à leur tour. Or, cette œuvre que l'on ne cessait de reproduire était apparemment elle-même la réplique d'une toile de Jean Restout (1739) au maître-autel de la chapelle du Séminaire des Missions étrangères de Paris, dont relevait le Séminaire de Québec. Commandée par ce dernier, la grande réplique arriva à Québec en 1752. La Sainte Famille est la principale dévotion de la Nouvelle-France depuis son institution en 1637 : Mgr de Laval lui dédia le Séminaire de Québec lors de sa fondation en 1663. La première paroisse de l'Île d'Orléans fut placée en 1666 sous ce vocable, tandis qu'en 1684 fut instituée la fête annuelle de la Sainte Famille en Nouvelle-France. Cette grande œuvre lumineuse a largement

contribué, grâce à la copie, au rayonnement de ce thème central – celui de la «trinité terrestre» – en Nouvelle-France. Elle a contribué à faire vivre par le fait même un certain nombre de peintres.

Les copistes de l'Amérique française n'ont jamais visé à reproduire autre chose que des œuvres anciennes d'Europe. Plusieurs peintres québécois ont compris qu'ils pouvaient gagner leur vie en Europe en réalisant des copies destinées au Canada. On peut penser qu'au départ la copie était un moyen de subvenir aux frais de séjour, ce qui fut le cas de Théophile Hamel; qui en 1843, fit son voyage d'Europe grâce à un carnet de commandes de copies bien garni. Cela aurait aussi été le cas de son maître Antoine Plamondon, qui aurait exécuté des copies à Paris pour le Séminaire de Québec. Lorsque, choqué par la révolution de 1830, il revint précipitamment au Canada, il évita peut-être le plus agréable des pièges: celui du copiste apatriote qui se tient loin de l'indifférence de ses compatriotes et de l'immobilisme des pouvoirs établis en son pays.

Le Québec doit certainement à ce piège la perte d'un jeune peintre des plus prometteurs, en l'occurrence Antoine-Sébastien Falardeau, qui part en Italie dès 1846, où il se taille vers 1850 une réputation de copiste habile. Il fait acte de présence à Montréal en 1862, alors qu'il vend à l'encan, mais à bas prix, une centaine de copies d'après les grands maîtres. De nouveau en 1882, il s'y présente avec une offrande de soixante-quinze tableaux dont la plupart sont des copies. Bien que cette fois il n'en vende que le tiers, il est facile de voir que, dans l'ensemble, en comptant d'autres toiles que ses compatriotes se sont procurées directement de lui en Italie, Falardeau a inondé le Québec d'une imagerie religieuse assez radicalement dissociée de la tradition locale.

Les hommes du régime anglais et de la Confédération n'ont donc pas entièrement cédé le domaine de la copie aux religieuses. Quant aux sujets profanes, un nouveau marché de la copie se développe dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Nommé «peintre officiel» des Archives nationales du Canada en 1915, Henri Beau (1863-1949), qui a déjà effectué quelques copies au Louvre de 1896 à 1898, s'installe à Paris pour y accomplir ses fonctions de «copiste imagier». Il enverra au Canada une suite de «paysages de l'ancienne France qui rappellent à la Nouvelle-France le berceau de ses ancêtres», ainsi qu'une série des ports de France. Son contemporain Louis-Théodore Dubé (1862-1937) vit à Paris, lui aussi, essentiellement de la copie. Il reproduira les œuvres les plus populaires du Musée du Louvre, par exemple à quinze reprises *Les Glaneuses* de Millet. Au fil des ans, il fait ainsi le tour de l'œuvre de vingt-six peintres. Comme Falardeau, il ne fera que rarement acte de présence en son pays. Devenu un pilier de la communauté des «Canadiens de Paris», il en sera le «doyen» en 1932, selon un journaliste. Le copiste Damase Ravaux (1827 ou 1828-1896), qui travailla pour le compte d'un bibliothécaire et bibliophile, l'abbé Hospice-Anthelme Verreau du Séminaire de Québec, voyagea en Europe, apparemment pour le compte de ce dernier, à titre d'acheteur. Le décorateur Sinaï Richer (1865 ou 1867-1946) copia, à Paris, plusieurs œuvres destinées aux églises du Québec, dont une Assomption de Prud'hon, en 1890.



### ANTOINE-SÉBASTIEN FALARDEAU

Né le 13 août 1822 à Petit-Bois-de-l'Ail;  
décédé le 14 juillet 1889 en Italie.

*Le Triomphe de la charité et le christianisme* d'après F. Barocci  
avec quatre têtes miniatures, 1860 (copie, MNBAQ 34.707).

## ■ Peinture et nationalisme

Le peintre autodidacte Joseph Légaré et son élève Antoine Plamondon, premier peintre québécois depuis François Baillairgé à bénéficier d'un séjour d'études en France, conduiront la peinture, sinon jusqu'à l'originalité, du moins plus près de l'idéal de participation sociale à laquelle avait rêvé François Baillairgé. L'un et l'autre sont investis d'un inébranlable patriottisme, tout en étant aux antipodes du spectre politique, Légaré étant anti-clérical et annexionniste, tandis que Plamondon est croyant et royaliste. Ce sont des hommes publics qui engagent volontiers le débat public. Légaré, deux fois candidat malheureux aux élections provinciales (1848, 1850), fut désigné membre du Conseil législatif de la province en 1855. Plamondon, pour sa part, multipliait dans la presse les charges, quelques-unes anonymes, contre des peintres, notamment le Britannique Henry Daniel Thielcke (1788 ou 1789-1874), dont la seule faute, si ce n'est d'avoir été plus habile que lui, était d'appartenir à la communauté anglophone.

### Le romantisme de Légaré

Le ton littéraire du romantisme québécois est établi, entre autres, par *Le Canada reconquis par la France* de Joseph-Guillaume Barthe (1818-1893), paru en 1855. Barthe convie ses compatriotes à s'atteler à la tâche de refaire et de consolider la nation, après l'échec de 1837. Joseph Légaré est le peintre dont la vie et les œuvres correspondent le mieux à cette mentalité. Acteur dans les causes nationalistes du temps et partisan de L.-J. Papineau, il avait été brièvement (cinq jours) incarcéré en 1837. C'est un bâtisseur plutôt qu'un révolté. Il anticipe par ses grandes réalisations, malgré leur date précoce, cette phase constructive, caractérisée par l'émergence d'un consensus autour du projet national.

L'idée de la peinture qui naît chez Joseph Légaré au contact des œuvres profanes qu'il collectionne revient à un miroir de la société. Tout ce qui touche et affecte le corps social comme les épidémies (*Le Choléra à Québec*, vers 1832), les désastres urbains (*L'Incendie du quartier Saint-Jean à Québec vu vers l'ouest*, 1845-1848) ou les catastrophes naturelles (*L'Éboulis du cap Diamant*, 1841), devient, à l'instar des actions collectives (*Scène d'élections à Château-Richer*, vers 1851), matière légitime de la peinture. Légaré fixe la mémoire des moments déterminants dans l'histoire de la collectivité (*Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant*, vers 1843 ; *La Bataille de Sainte-Foy*, 1854), et réfléchit sur le sens des événements (*Paysage au monument à Wolfe*, vers 1840). Il va sans dire qu'à travers ces œuvres, une histoire émerge, qui est très différente de celle que proposent les peintres de langue anglaise (G. Poulter, *Annales...* XVI : 1, 1994, p. 11-29).

La prédilection de Joseph Légaré pour des sujets dramatiques – épidémies, incendies, batailles, luttes, éboulis mortels, massacres, martyres –, qu'ils soient inspirés de la vie des autochtones ou de l'histoire des francophones en Amérique, dit assez sa quête de l'émotion. Son lyrisme d'inspiration littéraire, pour le reste, le dit tout autant (*Les Fiançailles d'une Indienne*, 1844-1848). Légaré vole une attention particulière aux premiers habitants. Ils vivent, dans ses tableaux, les états émotifs absous, allant de la douleur inconsolable (*Le Désespoir d'une Indienne*, 1844-1848) à la fureur guerrière. Le regard qu'il porte sur l'autochtone illustre le paradigme édénique de tout romantisme : recherche d'une humanité primordiale, authentique et primitive, que l'on saura reconnaître dans l'intensité de ses émotions – la rage de ses combats, la profondeur de ses tristesses. Le décor sylvestre que Légaré peine à traduire laisse entrevoir que le xix<sup>e</sup> siècle québécois n'a pas été insensible à la majesté sauvage du territoire.

## **Le patriotisme royaliste de Plamondon**

Les sentiments d'Antoine Plamondon envers la nation seront tout autres. Établi à son compte dans la haute ville de Québec en 1825, il s'attire l'appui de l'abbé Louis-Joseph Desjardins, et la possibilité d'un séjour d'études en France, concrétisé en 1826. Élève de Paulin Guérin – qui fréquente l'écrivain romantique Charles Nodier, royaliste convaincu –, il aurait copié *Les Funérailles d'Atala* (1808) de Girodet, pierre angulaire du premier romantisme français. Les échos américains du sujet inspiré de Chateaubriand ont sans doute résonné dans son âme. Son partage des convictions monarchistes de son maître Guérin, peintre à la cour de Charles X, fut tel, que son séjour en France lui devint, dit-on, insoutenable, après l'abdication du roi provoquée par la révolution de juillet 1830. Plamondon affichera, sa vie durant, ses convictions royalistes et catholiques. À sa manière, il est aussi grand patriote que Légaré.

En 1838, la Société littéraire et historique de Québec propose aux peintres un concours sur un «sujet national». Plamondon, ému par les troubles de 1837, remporte la palme avec un portrait, *Zacharie Vincent* (collection particulière), inspiré de la poésie de l'historien F.-X. Garneau. Ce portrait du «dernier Huron» fait écho à Garneau, qui avait érigé Vincent en symbole de l'extinction annoncée de la «race canadienne-française». Garneau d'apostropher, dans son poème épique, le peuple huron : «Triomphe, destinée / Enfin, ton heure arrive / Ô peuple, tu ne sera plus.» Selon ce qui pourrait fort bien avoir été ses propres mots, Plamondon, dans cette œuvre, a «représenté son sauvage, debout dans une attitude imposante, guerrière et méditative [...] au milieu de ses bois, auxquels il semble dire un dernier et solennel adieu, pour lui et toute sa



L'embourgeoisement des petits chasseurs – on dirait qu'ils sont tout juste sortis de la messe – les distingue de leurs homologues haillonneux des toiles de Krieghoff, qui donne une image « encanaillée » de l'habitant, par contraste avec le décorum de Plamondon. C'est l'image d'une classe moyenne confiante et prospère, pourvue d'une certaine sagesse.

#### ANTOINE PLAMONDON

Né le 29 février 1804 à L'Ancienne-Lorette ;  
décédé le 4 septembre 1895 à Neuville.

*La Chasse aux Tourtes*, 1853 (MBAO).

race» (*Le Canadien*, 30 avril 1838, cité dans M. Béland, *La Peinture au Québec 1820-1850*, 1991, p. 429, 430). Ironie suprême, cette toile sera acquise par Lord Durham, dont la politique d'assimilation conduira à l'Acte d'unification (1840), qui en est la mise en œuvre. Il faut croire que Lord Durham, prenant Garneau et Plamondon au pied de la lettre, a vu dans ce tableau l'aboutissement de sa thèse.



ZACHARIE VINCENT, TELARIOLIN CHEF HURON ET PEINTRE  
Son Portrait Peint Par lui Même  
ZACHARIE VINCENT TELARIOLIN INDIAN HURON CHIEF HIS PORTRAIT PAINTED  
By Himself

### ZACHARIE VINCENT, DIT TELARIOLIN

Né le 28 janvier 1815 au Village-des-Hurons (Wendake) ;  
décédé le 9 octobre 1886 à Québec.

*Autoportrait* (huile et mine de plomb sur papier), vers 1850  
(Musée du Château Ramezay, MCR1998.1098).

Plamondon ne persiste pas dans cette voie; il s'éloigne de la capitale en 1851. A-t-il été «trop parfait pour le Canada», ainsi que croit comprendre le poète F.-X. Garneau? L'impératif économique expliquerait mieux sa retraite, d'ailleurs féconde, étant donné que la peinture religieuse – des copies pour l'essentiel – constituait son pain quotidien, au même titre que le

portrait. Le prolongement d'un certain patriotisme est suggéré par *La Chasse aux tourtes* (vers 1853) qui marque, ainsi qu'a observé J. Porter, l'entrée de Plamondon sur le terrain de la peinture de genre.

Quant au peintre huron Zacharie Vincent, apparemment éveillé à la peinture lorsque Plamondon et Thielcke vinrent faire son portrait à Wendake, il eut tôt fait de saisir le rôle de l'image dans l'affirmation de l'identité culturelle. Les conseils et l'exemple de Plamondon lui auront permis de visualiser la métaphore du poète. Le vieillissement sensible des traits du survivant à travers ses autoportraits successifs, rappelle à la collectivité canadienne-française, à qui ils étaient apparemment destinés, l'approche inexorable de l'extinction, non pas de la race, mais de la langue: Télariolin, le nom wendat de Vincent, signifie «bilingue».

## ■ **Düsseldorf au Québec**

Le romantisme allemand exerce une influence significative sur la peinture du Québec, ne serait-ce que par l'entremise de Cornelius Krieghoff, qui invente la figure de l'habitant dépenaillé que leur fierté nationale empêchait Légaré et Plamondon d'imaginer. N'étant pas du pays, il sait mieux que les peintres indigènes comment plaire à ceux qui le possèdent: commerçants, militaires, hauts fonctionnaires britanniques. Par lui, un romantisme germanique «aplati» entre en scène, descendu en droite ligne de la tradition des nazaréens (Allemands en Italie), via Friedrich Wilhelm von Schadow (1788-1862), nazaréen pendant neuf ans et, plus tard, directeur de l'académie de Düsseldorf où, vers 1833, il figure parmi les premiers maîtres de Krieghoff. Von Schadow est le paysagiste par excellence des nazaréens.



### CORNELIUS KRIEGHOFF

Né le 19 juin 1815 à Amsterdam ; décédé le 8 mars 1872 à Chicago.  
*Le Fumeur*, 1855-1860 (MNBAQ, 59.633)

L'influence düsseldorfiennne ne s'arrête pas là. Otto Reinhold Jacobi, élève de Schirmer à l'académie de Düsseldorf, s'établira au Québec. Le peintre montréalais Henri Ritter (1816-1853) est formé à l'académie de Düsseldorf en 1836. Le grand paysagiste américain Albert Bierstadt (1830-1902), né à Solingen près de Düsseldorf, ira chercher sa formation dans cette ville où il aura pour maîtres de 1853 à 1856 environ, Karl Friedrich Lessing et Andreas Achenbach, un condisciple de Krieghoff. Il peindra, à Québec et dans les Cantons de l'Est, des paysages remarqués qui ont influencé la manière «luministe» d'une œuvre comme *Lever du soleil sur le Saguenay* (1880), du peintre canadien Lucius O'Brien (1832-1900), premier président de l'Académie royale canadienne.

Si Krieghoff, Jacobi et Bierstadt sont redevables à Düsseldorf de leur esthétique du paysage, d'autres lui doivent l'esprit d'un art religieux et décoratif. Le fresquiste et décorateur Daniel Müller, élève de Sohn et de von Schadow à l'Académie de Düsseldorf, réalise la décoration murale intérieure de l'église du Gesù de Montréal, inaugurée en 1865. Ces fresques, d'une inspiration proche des nazaréens, sont émaillées d'emprunts faits à Overbeck, leur chef de file (G. Laroche, *Annales...* XIV: 2, 1991, p. 6-27). En effet, c'est dans le domaine de la peinture décorative que les Allemands, qu'ils soient formés à Düsseldorf ou ailleurs, ont le plus directement contribué à la peinture au Québec. Louis-Augustin Wolff, ancien soldat allemand qui travaille à Québec de 1760 à 1818, est le pionnier de la peinture décorative au Canada. Le décorateur allemand Frederick William Lorenz (1827-1913) fait carrière à Montréal, où il arrive en 1868. Il réalisa des décosrations, notamment à l'église de Sainte-Cunégonde (Montréal). Le décorateur fresquiste Joseph Moser (né en 1832) travailla à Montréal et à Toronto

dans les années 1860 (M. Grenier, *Les Artistes propagateurs de l'idéal allemand au Canada*, 1996).

## ■ Peintres arrivés du sud

À la vie militaire et aux guerres qui ont souvent embrasé l'Amérique coloniale, on doit la présence de plusieurs peintres d'origine française. Que Louis Dulongpré (1754-1843) ait évolué ou non sous les ordres de Rochambeau dans la guerre de l'Indépendance américaine, chose certaine, il travaille à Albany (New York) avant d'arriver à Montréal en 1786. Il s'improvise professeur de musique et de danse, avant de se recycler en peintre et d'étudier ce métier à Baltimore aux États-Unis en 1793-1794. Philippe Liébert (1733-1804), mieux connu comme sculpteur que comme peintre, serait arrivé au Canada avec les forces françaises sous le commandement de Dieskau en 1755. Après la Conquête, il se battra contre les Anglais du côté américain dans la guerre de l'indépendance, et pour ses services sera récompensé par l'octroi d'une terre en Pennsylvanie, qu'il occupera pendant deux ans avant de revenir à Montréal et reprendre le fil interrompu de sa carrière. Louis-Chrétien de Heer (1760-1808), Alsacien, s'établit à Montréal en 1783, après s'être battu à partir de 1776 contre les Américains à titre de mercenaire dans les forces britanniques. Il possède son métier dès avant son arrivée au pays, contrairement à Dulongpré.

Dans les dernières décennies du régime anglais, Montréal et Québec ont attiré pour des motifs variés plusieurs peintres américains, dont le miniaturiste et silhouettiste Eliab Metcalf (1785-1834), qui travaille brièvement à Montréal (1808) et à Québec (1809) avant de partir pour Halifax. Un peintre de Boston, James Bowman (1793-1842), est engagé en 1830 pour

enseigner la peinture chez les Ursulines de Québec. Le miniaturiste Anson Dickinson (1779-1852), un des plus habiles de son temps au pays voisin, arrive au Canada en 1819 et à Montréal en 1820. Le chroniqueur William Dunlap (1766-1839), peintre topographe et portraitiste de formation britannique, laisse un témoignage fort critique de l'état de la peinture au Canada français en 1820, après avoir brièvement travaillé à Montréal et à Québec. Appelé le «Vasari américain» en raison de sa volumineuse histoire des «arts du dessin aux États-Unis», il se met en devoir de visiter les lieux – ecclésiastiques pour la plupart – où il peut voir la peinture du pays, qu'il n'aime point, jugeant les églises catholiques encombrées de «méchantes peintures et statues» (traduction de J. Bazin, *Vie des arts*, 1972, p. 19-23). En fait de peintres dignes de ce nom, il daigne en nommer deux: Dulongpré et Berczy.

Le célèbre naturaliste Jean-Jacques Audubon (1785-1851) a travaillé à plusieurs reprises au Bas-Canada. Il s'installe provisoirement à Québec en 1842, alors qu'il prépare son ouvrage sur les «quadrupèdes vivipares», c'est-à-dire les mammifères, de l'Amérique du Nord. L'expérience du paysage québécois par des peintres montés du sud comme Bierstadt et Régis-François Gignoux (1816-1882), un Français établi à New York qui travailla au Saguenay vers 1857, coïncide avec la naissance de la *Hudson River School*, première école de paysagistes propre à l'Amérique du Nord, à laquelle l'un et l'autre ont contribué. Le paysage québécois se trouve donc, lui aussi, à faire partie de cette Amérique qu'ils ont tâché de reconnaître.



La  
PEINTURE-MYSTIQUE

# *Confédération : grandeur et misère des peintres*

Les écoles d'art, les associations artistiques et les premières grandes expositions annuelles de peinture se concrétisent alors même que le pays émerge de sa tutelle coloniale prolongée et prend sa place parmi le concert des nations. La conscience du pouvoir de l'organisation se fait jour dans les milieux artistiques de langue française. La vie des peintres subit de profondes transformations. Avec la multiplication des écoles, le nombre de peintres actifs au Québec – tant les artistes que les artisans – va décupler en l'espace de quelques années. La domination des peintres étrangers, auxquels leur formation supérieure permettait dans un premier temps de livrer une insurmontable concurrence aux peintres indigènes, s'estompe. Le développement des collections privées et publiques stabilise et oriente le goût, tout en suscitant l'émergence d'un discours critique. Grâce à la présence de collectionneurs actifs et bien nantis, le marché de l'art, qui n'était jusqu'ici qu'un lieu d'échange entre les artistes et leurs commanditaires ecclésiastiques, s'anime et donne lieu à la création des premières galeries d'art commerciales. La peinture acquiert, à partir des années 1870, une dimension sociale.

NAPOLÉON BOURASSA

*La Peinture mystique*, 1896-1897 (MNBAQ 43.55.213).

## ■ The Art Association of Montreal

La viabilité de *The Art Association of Montreal* est acquise en 1879, grâce à un magistral legs sous forme de tableaux, terrain et argent, de la part d'un membre fondateur, Benaiah Gibb. Un édifice permanent est érigé au square Phillips. Y sont établis un musée, une école et une bibliothèque permanents. L'Association est maintenant en mesure d'atteindre pleinement les objectifs que ses fondateurs avaient fixés en 1860, notamment celui de favoriser le développement du bon jugement artistique parmi la population. L'exposition du printemps sera pendant longtemps l'événement central de l'année artistique québécoise.

Un nouvel édifice sera érigé rue Sherbrooke en 1911. Le musée de The Art Association of Montreal, ancêtre du Musée des Beaux-Arts de Montréal, ne se donnera un titre officiel dans les deux langues – son titre actuel – qu'en 1969 (J. Trudel, *Annales d'histoire de l'art canadien* XV: 1, 1992, p. 31). Quant à l'école, qui est le précurseur de l'École des Beaux-Arts de Montréal, elle aura existé pendant près d'un siècle au moment de sa disparition en 1976.

## ■ L'émergence de l'artiste peintre

On pourrait arguer que Napoléon Bourassa a été le premier peintre complet de l'Amérique française. Sa peinture, plus habile que celle de la génération des Légaré et des Plamondon, a été la première vouée à l'expression d'une philosophie raisonnée. Ce visionnaire n'en avait que pour l'art au sens le plus exalté. Il maîtrisait la sculpture, l'architecture et la peinture monumentale. Il fut aussi le premier à surmonter, non sans grande difficulté, les contraintes matérielles qui ont ravalé tant de ses pairs au niveau d'un artisanat répétitif. D'ascendance



L'imposante dimension du studio est en soi un signe d'émergence de l'artiste peintre. Tandis que le peintre collectionneur du régime anglais éloignait sa collection – installée dans une galerie ouverte au public – de son atelier qui avait fonction de laboratoire de travail, chez Bourassa, les deux sont fondus dans une seule et même enceinte. La monumentale *Apothéose de Christophe Colomb*, chef-d'œuvre inachevé résument à la fois la philosophie, l'ambition et la technique du maître, accapare le mur gauche. Mais la dimension de la pièce n'est pas dictée par le seul besoin de loger cette toile. Dorénavant, la coutume voudra que l'artiste dispose, pour les besoins de la création, d'un espace d'envergure luxueusement aménagé, quoique ses modestes moyens ne permettent pas à Bourassa d'aller très loin dans ce sens.

### JOSEPH-CHARLES FRANCHÈRE

Né à Montréal le 4 mars 1866;  
décédé le 12 mai 1921 dans la même ville.

*L'Atelier de Napoléon Bourassa, rue Sainte-Julie à Montréal*  
(quarelle), 1917 (MNBAQ 43.55.160).



À travers les trois moutures de son projet, Bourassa est resté fidèle à son idée du départ: le salut de la civilisation au Nouveau Monde dépend des mêmes idéaux complémentaires de la foi et de la rationalité qui ont guidé Christophe Colomb. L'artiste a placé les défenseurs du progrès de la civilisation au Nouveau Monde à droite. À gauche, les sceptiques, les critiques et les indifférents sont poursuivis par des «Renommées vengeresses». Selon sa fille Adine Bourassa, le groupe de «Défenseurs de la liberté civile au Canada» que l'on perçoit en bas à droite est apparu dans la version finale. Parmi ces figures, on reconnaît le beau-père de l'artiste, Louis-Joseph Papineau agissant, écriveau à la main, en «défenseur du gouvernement responsable» et en champion du droit des nations de «grandir, d'entrer dans le grand concert des continents».

#### NAPOLÉON BOURASSA

Né le 21 octobre 1827 à L'Acadie;  
décédé le 27 août 1916 à Lachenaie.

*L'Apothéose de Christophe Colomb,*  
1904-1912 (MNBAQ 65.174).

acadienne, il publia un roman sur un thème acadien : *Jacques et Marie. Souvenir d'un peuple dispersé*, 1865-1866. Militant inlassable qui tenait toujours le regard levé vers l'idéal, il participa à la fondation d'une association, d'un institut et d'une société voués à la promotion des beaux-arts ; il enseigna la peinture, fit des conférences publiques, mania la plume pour exposer ses théories, et figura aux grandes expositions artistiques de son milieu. Ce peintre philosophe n'en considérera pas moins sa carrière, à la fin, comme un échec, évoquant sa « pauvre vie de peintre manqué ».

Autant que ses devanciers depuis Baillaigé, Bourassa voudrait raffermir les liens entre peinture et société, mais il se tient à l'écart de l'arène politique. L'art en soi est son champ d'action. Le mythe du peintre visionnaire s'éveille en lui. *L'Apothéose de Christophe Colomb* traduit sa vision de la foi et de la culture au Nouveau Monde. À l'origine, soit vers 1859, l'œuvre était destinée à un « cabinet de lecture paroissial ». L'ultime ébauche, exposée en 1867 dans la section canadienne de l'Exposition universelle de Paris, fut proposée en 1883 pour le Salon Rouge de l'édifice de l'Assemblée nationale à Québec, mais elle demeura inachevée.

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le mythe de l'artiste visionnaire qui faisait jour dans l'esprit de Bourassa s'empare de la conscience des peintres. En prévision de sa carrière, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937) prend soin d'aménager une façade susceptible d'entretenir cette image de sa personne. Il conjugue son propre nom, Aurèle Côté, allégé d'un accent circonflexe encombrant, à celui de sa mère (Defoy), reconfiguré pour dégager la particule nobiliaire. L'ajout d'un second prénom évoque le prestige impérial de la Rome antique. L'historien L. Lacroix (*Suzor-Coté, lumière et*

*matière*, 2002, p. 30) fait entendre ceux qui ont connu le porteur de ce nom exalté: homme de «prestance imposante, [...] de] sensibilité extrême (J.-B. Lagacé) qui «semblait planer au-dessus du monde» (E. Chassé).

Un élément nouveau s'y introduit toutefois. Derrière la façade de l'être «vaniteux, fier et arrogant», Lacroix découvre une âme solitaire qui se tient au-dessus de la mêlée. Il décèle la fragilité de «l'être tourmenté, toujours en mouvement», vivant par alternance des hauts et des bas, et aimant, pour mieux rentrer en lui-même, à se terrer dans son coin natal d'Arthabaska. L'héritage artistique de cette étoile trouble échut à un élève de Suzor-Coté, Rodolphe Duguay (1891-1973), régionaliste solitaire et recueilli qui aménage un studio sur la ferme paternelle à Nicolet. De Duguay, il passe à l'énigmatique Marcel Baril (1917-1999), peintre exilé à Paris, qui s'enferme dans l'univers intérieur pour peindre le souvenir de son Warwick (Bois-Francs) natal. S'amorce donc, chez Suzor-Coté, brillant peintre mondain, une fascinante régression qui aboutit dans l'intériorité et l'isolement les plus complets. L'univers des peintres intimistes du Québec, relativement moins étudié que les grandes carrières mondaines, en aurait long à révéler sur les dessous de la psyché collective.

Une autre filiation de nature inattendue s'est tissée entre le pieux Ozias Leduc (1864-1955) et son élève Paul-Émile Borduas (1905-1960), futur chef de file de l'automatisme. Borduas attribue la saveur surréaliste de sa révolution picturale au symbolisme onirique du maître: «Je lui dois de m'avoir permis de passer au pouvoir du rêve qui débouche sur l'avenir» (*Canadian Art X*: 4, 1953, p. 161).

## ■ Enseignement de la peinture

L'histoire de l'enseignement de la peinture sous la Confédération souligne l'incontournable contribution de la France et des Français au développement des arts visuels au Québec. En effet, derrière chaque grand renouveau se profilent non seulement une théorie et un modèle français, mais des acteurs venus de loin pour en épauler la mise en œuvre. Or, ces petites migrations ne sont pas dues au hasard! L'Église ou le gouvernement provincial y prêtent activement, et parfois conjointement, leur concours. Pour sa part, la France se plie avec empressement aux demandes de matériel et de personnel. Elle s'ouvre gracieusement aux enquêtes que l'on veut mener sur son territoire. Deux moments historiques serviront d'illustration: l'apostolat artistique de Joseph Chabert auprès des ouvriers canadiens-français dans les années 1870, et la prise en main de l'enseignement des beaux-arts par le gouvernement provincial dans les années 1920.

### La peinture comme artisanat

Le Canada s'est doté dès 1828 d'un système de formation des ouvriers spécialisés, en l'occurrence les Mechanics' Institutes (soit «Instituts des artisans»). Ce système est remplacé en 1857 par une nouvelle structure, lorsque les parlements du Haut- et du Bas-Canada pourvoient à la création d'un *Board of Arts and Manufactures* (Conseil des arts et manufactures) dans chaque province, afin de former la population canadienne – réputée «propre au travail des fabriques par sa docilité et son industrie» – à la transformation des matières premières du pays. Puisque la formation des artisans se voulait «scientifique» au même titre que celle des professions libérales (cf. *Règlements*

*du Conseil des arts et manufactures du Bas-Canada*, Montréal, 1858, p. 20-21), on misa sur l'apprentissage du dessin artistique suivant l'exemple des écoles norvéggiennes, françaises et britanniques, qui étaient censées avoir «un effet excellent sur le goût de cette classe, dans ses différents métiers» (*Règlements*, p. 21).

La figure dominante du mouvement de la peinture artisanale au Québec est sans conteste l'abbé Joseph Chabert (1831-1894). Français d'origine, Chabert est arrivé en missionnaire dans l'Ouest canadien, en 1865. Selon ses propres mots, «n'ayant pu pour cause de maladie, me vouer aux tribus sauvages du nord, j'ai tourné mes efforts envers les classes ouvrières» (lettre à M<sup>gr</sup> Bourget, vers 1877). Formé dans une école des arts et métiers, en l'occurrence l'*«École impériale des beaux-arts appliqués à l'industrie»* de Paris, il conçoit d'adapter la méthode de cette école dans le but précis de donner aux pauvres Canadiens «aux prises avec le négoce protestant» les moyens de leur relèvement économique et social.

Napoléon Bourassa militera de préférence en faveur d'une école de type académique, mais il n'est pas imperméable à l'approche de Chabert. Lui aussi adoptera un discours prolétarien et épousera la cause de la peinture artisanale, étant membre fondateur en 1866 de l'*Institut canadien-français des arts et métiers* de Montréal. En 1868, au moment d'assumer l'enseignement du dessin à la Société des artisans canadiens-français, il propose que l'utilité sociale d'une école des beaux-arts dépende de son accessibilité aux «classes ouvrières» (*Revue Canadienne*). Cette société et le Conseil des arts et manufactures fusionnent vers 1870.

Chabert affirme avoir «vu la main du dessinateur partout où s'agit le manœuvre avec la truelle, la pioche, la hache ou la pique» (critique de sa conférence de 1867 parue dans *La Minerve* le 8 février). Mais c'est surtout pour la cause de la formation des peintres artisans qu'il milite inlassablement. Il ouvre sa célèbre école sous l'égide du Conseil des arts et manufactures de Montréal en 1871. Elle aura pour nom «Institut national des beaux-arts» en 1872. En 1873 les défenseurs de l'approche académique réussissent à évincer Chabert. Napoléon Bourassa, qui prend aussitôt sa place, poursuivra son enseignement dans ce cadre. Il fera des enquêtes sur l'enseignement des arts aux États-Unis (1876) et en France (1877).

Chabert, qui a emporté son matériel, procède en 1874 à la création d'une «Institution nationale – École spéciale des beaux-arts, sciences, arts et métiers et industrie», rue Saint-Jacques. Tout comme l'école qu'il venait de quitter, celle-ci reçoit une subvention du gouvernement provincial. La séparation des écoles est consacrée. Chabert va recruter en France ses professeurs. Un décorateur, Ernest Cleff (dates inconnues), ancien condisciple à Paris, y assume l'enseignement de la sculpture. Un autre décorateur venu de France, Ernest Brégent (dates inconnues), qui refait avec Cleff la décoration peinte de l'église Notre-Dame de Montréal dans les années 1875-1876, y enseignera plus tard (1887-1888) les arts appliqués. Le graveur symboliste Rodolphe Bresdin (1825-1885), ultérieurement célèbre, y enseigne la gravure de 1874 à 1876. L'école fermera définitivement ses portes vers 1888.

En 1888, l'école du soir, bilingue et gratuite, du Conseil des arts et manufactures, instaurée rue Saint-Gabriel à l'intention des artisans et de leurs apprentis, prend la relève de l'Institut national de Chabert. Les peintres Ernest Brégent et René Quentin y enseignent le « dessin à main levée » en 1888-1889 (*Règlements des Classes-de-Dessin-du-Soir*, Montréal, 1888), tandis que F.-X.-Édouard Meloche se charge de la « peinture décorative ». Le « cours avancé » de Quentin, qui porte sur la figure humaine et de manière facultative, sur le paysage (entre autres), est préalable à celui de Meloche.

La liste des peintres passés par les cours de Chabert, joints à ceux que Bourassa a formés à l'école du Conseil des arts et manufactures, démontre que dans le sillage des apôtres de la peinture artisanale s'est constituée une véritable classe de peintres artisans spécialisés en décoration. Ces ouvriers de la peinture sont « parven[us] à créer et à établir sur leur sol natal sa propre industrie », tel que Chabert l'avait annoncé et prédit dans son *Programme de l'Institution nationale* de 1874.

C'est de France qu'est venue l'idée – nouvelle pour l'époque – de l'enseignement démocratique de la peinture, tandis que l'élément canadien a préféré une approche élitiste. Chacun a pris le parti naturel de l'autre : les Québécois accablés de leur condition post-coloniale ont visé la « grande manière » de l'académisme français, tandis que les Français, par empathie envers leurs cousins d'outre-mer, ont voulu proposer aux manœuvres un moyen pratique d'améliorer leur sort. Par suite des échanges de bons procédés entre approches rivales, la mission prolétarienne des Français s'est vue peu à peu investir de l'aspiration élitiste québécoise, qu'elle mit à portée de la main. Le premier enseignement académique viable des beaux-arts au Québec découle de cette rivalité.

## **La peinture parmi les beaux-arts**

Une école entièrement consacrée à l'enseignement des beaux-arts ne peut guère survivre que sous l'aile protectrice de quelque institut, société, association ou académie. La première étape en vue de sa création consiste donc à réunir les amis de l'art autour d'un projet commun. Dès 1847, la Montreal Society of Artists, «composée de sept artistes liés au milieu anglophone dont un seul est né au Canada» (J. Trudel, *Annales d'histoire de l'art canadien* XIII: 1, 1990, p. 63), présente une exposition de peintures, restée sans suite. Un amateur anonyme saisit l'occasion pour proposer la création d'un *National School of Design* (Trudel, p. 65), mais l'appel n'est pas entendu. En 1856 sera créée l'éphémère Académie des beaux-arts de Montréal, regroupant des représentants de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la musique. On peut penser que c'est la présence de Napoléon Bourassa, tout juste rentré d'Europe, qui a suscité cet élan précoce. L'échec de l'entreprise n'a fait, semble-t-il, que fouetter son ardeur. En 1860, Bourassa figure au nombre des fondateurs de *The Art Association of Montreal*, qui se donne pour objectif d'établir une école d'art inspirée de la tradition européenne. En attendant, il ouvre en 1861 sa propre école de dessin, qui ne vivra que quelques mois. Il figure également parmi les fondateurs de la Société des artistes canadiens de Montréal en 1867, puis en 1880, parmi ceux de l'Académie royale canadienne, dont il sera le vice-président jusqu'en 1885. La nouvelle académie ne voudra jamais mettre sur pied d'école qui fasse concurrence à celles des associations de Toronto et de Montréal qui l'ont parrainée.



Ce nu de Maillard est révélateur d'un malaise dans le milieu des beaux-arts dans l'entre-deux-guerres. Les formes lisses, la maîtrise de l'anatomie et du raccourci, l'idéalisation qui permet au regard pudique de justifier, au nom de l'art, la contemplation érotisante du corps-objet, tout cela se rapporte bien plutôt au débat qui avait abouti, un demi-siècle auparavant en France, à la condamnation de l'esthétique subtilement licencieuse des nus de Cabanel ou de Lefebvre. Faisant fi des vents modernistes qui gagnaient déjà le Québec, Maillard y va de cette démonstration en 1928, alors que l'expressionnisme, l'abstraction, le cubisme, le dadaïsme et le surréalisme ont déjà conquis l'Europe. Plus tard, après l'élection du premier gouvernement de Maurice Duplessis en 1936, on a voulu associer Maillard au duplessisme et suggérer l'existence d'un lien entre le conservatisme académique qu'il imposait à titre de directeur de l'École des beaux-arts de Montréal et la couleur politique du régime: comparaison insidieuse qui ne pouvait qu'éveiller une association avec la politique artistique des régimes totalitaires d'Europe. Mais Maillard n'en était pas là en 1928, au moment de la réalisation de l'œuvre. L'École des beaux-arts de Montréal n'existaient que depuis six ans et il ne faisait que la démonstration – convaincante tout de même! – d'un langage artistique synonyme d'académisme.

### CHARLES MAILLARD

Né le 8 février 1887 à Tiaret (Algérie);  
décédé en 1973 à Montréal.

*Nu couché*, 1928 (MNBAQ 79.152).

L'enseignement systématique de la peinture à Montréal est scindé en fonction du clivage linguistique. Parmi les 195 «souscripteurs» qui ont fondé The Art Association of Montreal en 1860, on ne trouve qu'un peintre de langue française, en l'occurrence Bourassa, tandis que le conseil d'administration est présidé, à ses débuts, par l'évêque anglican. L'Association ouvre finalement une école en 1880. On y propose des cours de dessin d'après le modèle vivant et d'après l'antique, c'est-

à-dire des plâtres, ainsi que des cours de peinture et de croquis (*sketching*). En 1911, année de l'érection d'un nouvel édifice permanent, William Brymner assume l'essentiel de ces enseignements, secondé par Alberta Cleland et par Maurice Cullen quant au croquis (anon., *A Public Institution: The Art Association*, Montréal, 1911, 8 p.).

L'État québécois assume de bonne heure un rôle actif dans l'enseignement des arts visuels. En 1873, dans la capitale, le gouvernement provincial met sur pied une École des arts et métiers, qui est l'ancêtre de l'École des beaux-arts de la ville. Après la Première Guerre mondiale, le Québec se lance à corps perdu dans l'académisme sous le gouvernement libéral d'Alexandre Taschereau (1920-1936). Le secrétaire de la Province, Athanase David, voulait que ces écoles soient au diapason de l'enseignement des beaux-arts en France. Grâce à elles, pensait-on, le Québec retrouverait un visage français apte à favoriser son rayonnement dans le monde. Par la direction résolument académique qu'ils imprimaient à l'enseignement des arts plastiques, Athanase David et ses proches conseillers visaient à sauver la tradition française d'un modernisme destructeur. Sans doute s'imaginaient-ils qu'avec le temps, le Québec s'érigerait, quant à cette tradition, en havre de perpétuité.

Afin d'atténuer un siècle et demi d'influence anglaise, on conçoit de recruter plusieurs professeurs en France, tandis que plusieurs Français constituent dans leur pays «Le Groupe de l'Érable», qui présentera une exposition d'art moderne au Parlement de Québec en 1924 et à Montréal en 1925 (C. Thibault, *Cap-aux-Diamants* 25, printemps 1991, p. 27). Alors que des peintres de l'Érable laissent acquérir quelques-unes de leurs œuvres par le gouvernement provincial en vue du futur Musée de la Province – ancêtre du Musée national des beaux-

arts du Québec –, des sculpteurs proposent et finissent par réaliser à Québec des monuments à la gloire de l’Amérique française. L’École des beaux-arts de Québec, sous la direction d’un sculpteur français, Jan Bailleul, ouvre ses portes le 21 janvier 1921. Son régime d’études est calqué sur celui de l’École des beaux-arts de Paris.

En 1922 est promulguée la Loi des beaux-arts pourvoyant à la création de l’École des beaux-arts de Montréal, qui ouvrira ses portes en 1923. On en confie la direction, ainsi que la direction provinciale des beaux-arts, à Emmanuel Fougerat (1869-1958), peintre français qui avait organisé cette école. Son successeur, le peintre Charles Maillard (1887-1973), est également de nationalité française. Ces initiatives relèvent d’un vaste programme visant à asseoir l’autorité provinciale en matière d’instruction publique.

## ■ Décoration

La décoration artistique ou artisanale est la voie royale de la peinture québécoise entre le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup>. Le mot «décorateur» signifie, à l’époque, auteur de peintures monumentales. On écrirait «muraliste» de nos jours pour nommer ce métier, ou encore «fresquiste». Toute peinture est monumentale, qui épouse les dimensions proprement architecturales des voûtes, plafonds, parois ou corridors d’une église, d’une école, d’un palais administratif ou d’un logis, entre autres. Au Québec, l’église est la première destination de la décoration peinte.



CH. HUOT

L'esquisse spectaculaire de Charles Huot pour *Le Jugement Dernier* destiné à l'église Saint-Sauveur à Québec transforme le temple sacré en théâtre de la révélation, ce qui fait contraste avec l'approche allégorique d'un Napoléon Bourassa, qui confère aux parois de l'église la fonction d'un catéchisme à lire et à assimiler progressivement.

### CHARLES-ÉDOUARD MASSON HUOT

Né le 26 mars ou le 6 avril 1855 à Québec;  
décédé entre le 27 et le 30 janvier 1930 à Sillery.

*Le Jugement dernier* (esquisse pour la voûte de l'église de Saint-Sauveur, Québec), 1887-1890 (MNBAQ 77.12).

## **Un art fragile**

Malgré ses dimensions imposantes et la solidité de son support, la décoration monumentale s'avère plus fragile et plus éphémère que la peinture de chevalet. Elle est moins accessible au regard, donc moins connue que des œuvres plus petites que l'on peut déplacer, exposer et éclairer à sa guise. Son envergure rend prohibitif le coût de son entretien et de sa restauration. Son sort étant lié au support architectural, il suffit d'une fuite, d'un surcroît d'humidité, pour entamer une de ces réalisations, que les avaries plus importantes, et parfois le développement immobilier, sont susceptibles d'emporter avec le bâtiment. Pour toutes ces raisons, les décorateurs les plus actifs du Québec – dont pratiquement tous sont issus de l'une ou de l'autre des écoles fondées par l'abbé Joseph Chabert, et dont plusieurs ont été formés par Napoléon Bourassa –, demeurent relativement inconnus. À moins d'être connus pour autre chose. La renommée du chevronné décorateur Ozias Leduc (1864-1955) est mieux servie, malgré sa récente exposition rétrospective, par le petit nombre de peintures de chevalet qu'il réalisa, que par ses décos dans les trente et une églises où il travailla, y compris les cathédrales de Joliette et d'Antigonish (N.-É.), la chapelle du palais épiscopal de Sherbrooke et le baptistère de l'église Notre-Dame de Montréal.

Charles Huot, que le sculpteur Laliberté considérait «certainement le meilleur peintre québécois», est le seul grand décorateur du Québec, après Napoléon Bourassa, qui ait conservé un certain équilibre entre la peinture monumentale et la peinture de chevalet. Huot n'est toutefois pas un décorateur véritable, car il dédaignait la fresque, préférant réaliser, les deux pieds à terre, de grandes huiles que l'on installait par la suite. Ainsi, pour l'aménagement de l'église Saint-Sauveur à

Québec, on confiera l'ornementation peinte à la compagnie Rochon et Beaulieu de Montréal, tandis que Huot sera chargé de l'exécution de douze grandes huiles, dont cinq seront posées à même la voûte. Il n'y fera qu'une seule fresque véritable, *Le Christ consolateur*, tel qu'exigé par le format creux du recoin d'architecture appelé cul-de-four, situé directement au-dessus du maître-autel.

### Stratégies

Les styles de la décoration peinte diffèrent en fonction de leur rapport avec l'architecture. Les décorateurs du baroque européen, par exemple, faisaient fi des limites matérielles de l'édifice, traitant les parois et les voûtes comme s'il s'était agi d'ouvertures sur l'espace vertigineux. Il existe quelques démonstrations de cette approche au Québec, par exemple *L'Ascension* de Charles-Édouard Chabauty (dates inconnues), posée derrière le tabernacle de l'église Saint-Irénée de Montréal. L'Apothéose de sainte Cunégonde, œuvre de Georges Delfosse (1869-1939) au plafond de l'église de Sainte-Cunégonde (Montréal), participe elle aussi de l'illusionnisme théâtral du baroque.

Plus fréquente est la décoration qui, dans un esprit architectural, prolonge et enrichit le bâtiment physique par des trompe-l'œil imitant le relief des colonnes, pilastres, moulures et voussures, pour constituer des panneaux et des médaillons virtuels, richement encadrés, qui reçoivent, comme il se doit, des «tableaux» attentivement hiérarchisés et ordonnés en fonction du vocable de l'église. Pour ce type d'aménagement, qui craint le mur nu, toute l'étendue de la surface murale est affectée à la peinture ornementale, caractérisée par la multiplication de motifs végétaux, floraux ou géomé-

triques. L'église devient, pour ainsi dire, une immense peinture. L'architecture à laquelle on destine le plus souvent cette décoration chargée est d'une inspiration éclectique.

Le succès premier de ce type de décoration au Québec doit beaucoup à une église inspirée du baroque italien, en l'occurrence l'église du Gesù à Montréal, inaugurée en 1865. La chapelle Notre-Dame de Lourdes (1872-1880) à Montréal, chef-d'œuvre de Napoléon Bourassa, ouvre la tradition québécoise de la décoration intégrale en trompe-l'œil. À l'instar du décorateur allemand du Gesù, Bourassa admire les nazareens. De nombreuses réalisations se succèdent dans le style de Bourassa, qui fait école.

On peut associer à la tradition bourassienne les décos de Louis-Eustache Monty (1873-1933) à l'église Notre-Dame des Sept-Douleurs de Montréal, et celles du meilleur continuateur de Bourassa, F.-X.-Édouard Meloche (1855-1914), aux églises de Saint-Philippe-Apôtre d'Argenteuil, Saint-Michel à Vaudreuil, Saint-Jean-Baptiste à Saint-Jean-Baptiste-de-Rouville, et Notre-Dame de la Visitation à Champlain. Les décos de Rouville comportent des grisailles et des moulures en trompe-l'œil rappelant celles de Müller à l'église du Gesù à Montréal. La décoration peinte de l'église du Très-Saint-Nom-de-Jésus de Montréal, commencée en 1913 par l'obscur Toussaint-Xénophon Renaud (1860-1946), qui fut l'un des peintres décorateurs les plus actifs de son temps au Québec – il décora cent vingt-deux églises, parmi lesquelles on compte la cathédrale de Montréal et la chapelle de l'Oratoire Saint-Joseph, vingt-sept chapelles ainsi que différents presbytères et monastères –, s'inscrit également dans cette tendance.

Il est significatif que l'activité, au Québec, de la plupart des décorateurs d'origine germanique, précède le début des travaux de Bourassa à la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (1872). L'essor de la peinture décorative après cette date traduit la prise en main de la profession par les artisans locaux formés, à partir de 1871, par Chabert ou par Bourassa lui-même, après un temps de domination étrangère.

### **La France et l'Italie dans la bataille pour l'art sacré**

Arrive de France, vers 1920, un courant «rationaliste» dans l'architecture ecclésiastique, qui récuse tout genre d'illusion, ornement gratuit ou trompe-l'œil. L'église de Saint-Sacrement à Québec (1920), austère et dépouillée, reflète de façon exemplaire les lignes directrices du nouveau genre. Ce mouvement, inspiré du néo-médiévalisme de l'architecte français Viollet-le-Duc, semble annoncer la fin du métier de peintre décorateur. Mais ce dernier n'a pas dit son dernier mot. Il lui reste la peinture religieuse en tant que telle, dont le rôle de démonstration théologique est même renforcé par la suppression de l'ornement peint.

Contrairement aux attentes des rationalistes, la peinture purement décorative, elle non plus, ne mourra pas dans l'entre-deux-guerres. Les deux décennies précédant le *Refus global* (1948) voient son champ convoité et disputé par les forces du modernisme et du conservatisme. Un décorateur italien, Guido Nincheri (1885-1973), continue de faire bon usage de l'esthétique traditionnelle, tandis que des Français invitent à la revitalisation de cet art. Les peintres originaires du Québec sont pris sous les feux croisés du débat sur l'art sacré, qui revient en fin de compte à une question de liberté artistique.

Malgré son conservatisme, la contribution de Nincheri à la décoration religieuse est digne d'attention. Sa renommée repose avant tout sur le vitrail, mais il contribuera à relancer l'art de la fresque au Canada et même aux États-Unis, champ dans lequel il domine jusqu'à la révolution tranquille, qui en marque le déclin. Plus polyvalent encore que Bourassa, il maîtrise la peinture, la sculpture, la tapisserie et le vitrail. Comme ce dernier, il est architecte et peut de ce fait concevoir des ensembles d'une grande unité, sachant adapter le langage des formes décoratives au style de leur cadre: byzantin, roman ou renaissant. Il semble préférer le mode coloré et hiératique de la première Renaissance italienne qui inspire ses fresques de l'église Saint-Léon de Westmount (vers 1920). Son éclectisme et sa tendance à recouvrir les voûtes d'une alternance d'images et de motifs géométriques font de Nincheri le continuateur d'une tradition inaugurée par Napoléon Bourassa.

On ne saurait en dire autant des apôtres français du renouveau de l'art sacré qui viennent courtiser les artisans de la décoration religieuse au Québec. Georges Desvallières, qui prônaît l'intégration de l'art religieux et de l'artisanat, et Maurice Denis, célèbre peintre symboliste qui mit le mot «décoration» au centre de sa philosophie esthétique, militeront successivement pour leur cause au Québec en 1923 et en 1927. Bien que l'idéologie politique de Denis soit empreinte d'un certain conservatisme, il est prêt, contrairement à Nincheri, à pousser l'innovation jusqu'à l'abstraction, et ses disciples franchiront le pas. Le père Marie-Alain Couturier (1897-1954) est le plus célèbre des disciples de Denis qui répandent au Québec la bonne nouvelle du modernisme sacré dans les années 1930 et 1940.

Paul-Émile Borduas (1905-1960), élève et disciple du décorateur Ozias Leduc, fit ses premières armes dans ce métier. On voit à l'église des Saints-Anges-Gardiens de Lachine des murales décoratives qu'il exécuta sagement, après 1919, sous les ordres de son mentor. Après avoir étudié aux Ateliers d'art sacré, fondés à Paris vers la même époque par Denis et Desvallières, Borduas souscrit pendant un certain temps au projet de renouveau qu'ils prêchaient de par le monde. À la longue il est gagné par la certitude de ne pouvoir accomplir la libération de la peinture en milieu ecclésiastique. Pour celles et ceux qui s'appelleront automatistes en 1947 et qui se réunissent régulièrement autour de Borduas depuis 1944, la peinture décorative n'est plus le moteur effectif de la vie artistique au Québec.

## ■ **Nature morte et paysage**

La peinture connaît, sous la Confédération, la multiplication des genres. Les anciennes distinctions entre sacré et profane, entre artistique et artisanal, tombent graduellement. À leur place, un vieil ordre de valeurs hérité de l'académisme européen, appelé «hiérarchie des genres», définit et oriente les ambitions. Cette tendance culminera dans les années 1920, avec la fondation des écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal. Dans cette optique, la valeur suprême est attribuée à la «grande peinture», au sommet des types de peinture possibles. Elle est identifiable en vertu de son échelle importante et de ses thèmes religieux ou historiques, voire littéraires ou allégoriques. Tout le reste tombe dans ce que l'on peut nommer «autres genres», tels que le paysage et le portrait, censés être moins cérébraux car ils sont attachés à l'apparence des choses matérielles.



Les livres de Leduc évoquent son art et sa pensée, car ce sont ses propres livres. Il s'y produit un retour de sens. Leduc est un homme pieux. Ces livres un peu fatigués ne sont-ils pas, en vertu de leur fragilité et de leur pouvoir de véhiculer la vie de l'esprit, une métaphore de la condition humaine?

#### OZIAS LEDUC

Né le 8 octobre 1864 à Mont-Saint-Hilaire ;  
décédé le 15 ou le 16 juin 1955 à Saint-Hyacinthe.  
*Nature morte aux livres*, 1892 (MNBAQ, 98.07).

Ozias Leduc relève le défi du mimétisme dans cette Nature morte, tout comme son lointain devancier Joseph Légaré, mais il le fait d'après nature plutôt que par la copie. Le choix des difficultés à résoudre, dont la plus intéressante est l'effet translucide de la feuille de pelure recouvrant une illustration du livre ouvert, est en soi une contribution à l'originalité de l'œuvre.



Au Québec, l'appareil photographique et la *camera lucida* – un dispositif léger qui renvoie l'image du paysage naturel sur la feuille du dessinateur – viennent appuyer le peintre, comme cela se faisait ailleurs dans le monde. Il arrive qu'une œuvre reproduise des effets propres à l'emploi de ces lentilles, trahissant par le fait même cette aide ou cette origine. Dans *Les Rapides, rivière Montmorency*, Otto Jacobi ne cherche pas à dissimuler l'origine photographique de son paysage, bien au contraire. On dirait qu'il la souligne par le fin détail géologique, et par la composition dégarnie, là où le peintre aurait typiquement posé, aux coins opposés de l'avant-plan, des arbres ou des rochers servant d'encadrement naturel. On le voit, la peinture fait office d'agrandisseur tout en permettant la mise en couleurs. La photographie butait encore, en effet, sur des limites techniques que seule la peinture pouvait l'aider à franchir.

#### OTTO JACOBI

Né en 1812 à Königsberg (Kaliningrad, Russie) ;  
décédé en 1901 dans le territoire de Dakota aux États-Unis.  
*Les Rapides, rivière Montmorency*, 1860 (MNBAQ 36.34).

Depuis que la photographie existe, les peintres s'en sont servis dans le but de pourvoir leurs œuvres d'un plus grand réalisme. Bien avant l'invention de la plaque photosensible en 1839, des peintres comme le Hollandais Jan Vermeer de Delft (1632-1675) faisaient un usage systématique de lentilles. D'autres, comme l'Italien Antonio Canaletto (1697-1768), se servaient de la *camera obscura*.

## ■ Entre le nouveau et l'ancien

Il est paradoxal que l'avènement de la modernité s'accompagne, en peinture, d'une forte tendance nostalgique. Ce mouvement, qui touche l'ensemble des pays d'Occident pendant les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et les premières du XX<sup>e</sup>, est particulièrement présent au Québec à partir des années 1880, en raison du grand nombre de peintres venus en observateurs et en touristes, à la recherche de la simplicité de la vie d'autrefois, qu'ils trouvent chez l'habitant de la côte de Beaupré, de l'Île d'Orléans et, un peu plus tard, de Charlevoix. Non sans hésitation, des peintres québécois finissent par se rallier à cette quête. Après la Première Guerre mondiale, les défenseurs du modernisme au Québec prendront en grippe cette récurrence, parfois appelée «régionalisme», laquelle, contre toute attente, saura s'adapter et se moderniser.

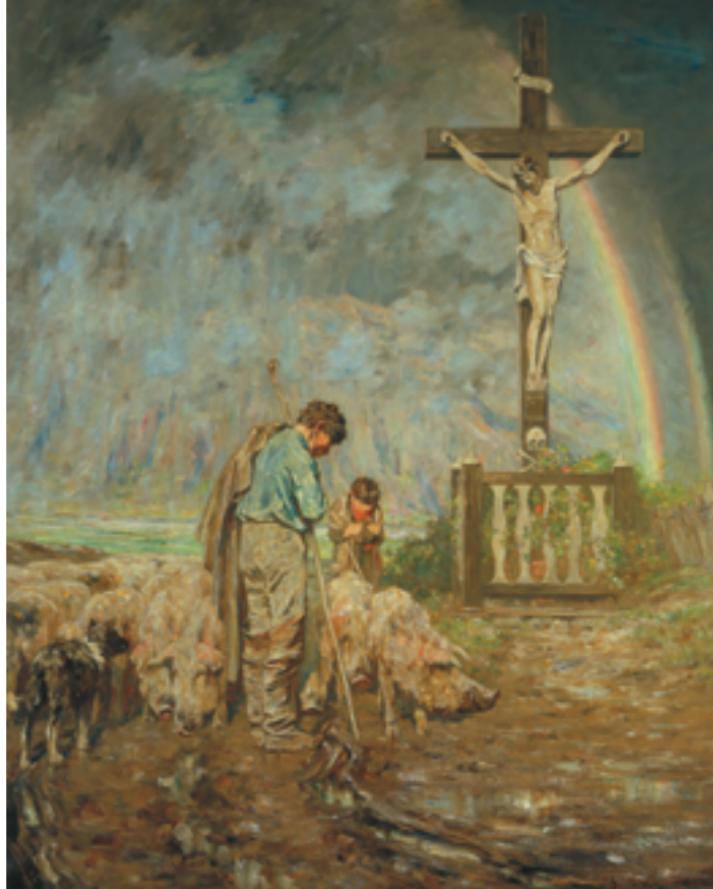
### Tonalisme et esprit néo-barbizon

Horatio Walker (1858-1938) passait, à l'époque de ce tableau, pour un peintre américain d'origine canadienne. La genèse de son style et le succès international de ses œuvres, inspirées pour l'essentiel de l'Île d'Orléans où il travaillait chaque année durant trois saisons, seraient incompréhensibles s'il fallait faire abstraction de la quatrième saison – l'hiver – qu'il passait loin du terroir, accaparé par les mondanités du *big*

*business* new-yorkais. Il ne s'adressera au milieu artistique et politique québécois qu'une fois confirmé le déclin de son marché américain, après la fin de la Première Guerre mondiale.

L'art pastoral dont il est le chef de file aux États-Unis au tournant du siècle, relève d'une vogue mondiale. Son foyer le plus célèbre est l'école dite de La Haye aux Pays-Bas, mais d'autres pays avaient chacun le leur, par exemple l'école de Glasgow (Écosse) en Grande-Bretagne ou l'école de Savièse en Suisse. En France se développent plusieurs régionalismes, dont celui de Jules Bastien-Lepage, consacré à la paysannerie de la Meuse. Les premiers peintres américains attirés par cette tendance se réunissent à Newport (Rhode Island) autour de William Morris Hunt, qui avait été le disciple de Millet à Barbizon. Autour de Walker, qui fut parmi les premiers (aux années 1880) à reconnaître la côte de Beaupré et l'Île d'Orléans en tant que milieu propice à une floraison artistique axée sur le terroir, s'attroupent, depuis le milieu des années 1890, ceux qui défendront cette tendance au Canada. Plusieurs de ces peintres se sont groupés pour fonder le *Canadian Art Club* à Toronto en 1907. Toutes les expositions du club, dont Walker sera le dernier président en 1915, comportent des œuvres inspirées de la vie pastorale ou villageoise du Québec.

La peinture pastorale du XIX<sup>e</sup> siècle est marquée par une approche de la lumière appelée «tonalisme», dont l'origine est attribuée à un grand paysagiste du pays voisin, George Inness. Le peintre tonaliste aime traduire une heure sombre, entre chien et loup, et même nocturne. Il aime aussi le contre-jour: les ombres à l'avant, la clarté derrière. La peinture du Canadian Art Club est souvent empreinte de motifs crépusculaires.



*De Profundis*, bien que daté de 1916, fut réalisé en 1914, sur le coup de l'éclatement de la Première Guerre mondiale. Le psaume, auquel l'œuvre emprunte son titre, exprime l'espoir de rédemption que semble effectivement consentir Dieu miséricordieux en chassant la pluie et en faisant briller un arc-en-ciel. Dans cet aperçu d'un moment de recueillement que partagent le porcher et son fils devant le Fils de Dieu, Walker, qui avait perdu son fils adulte en 1910 et sa fille vingt ans plus tôt, mêle sa tragédie personnelle à l'accablement d'une époque trouble. L'allusion à la paternité est parfaitement claire dans le poème *De Profundis* de Tennyson, que Walker, qui avait poursuivi sa carrière en Grande-Bretagne de 1900 à 1905, devait connaître.

### HORATIO WALKER

Né le 12 mai 1858 à Listowel, Ontario ;  
décédé le 27 septembre 1938 à Sainte-Pétronille, Île d'Orléans.

*De Profundis*, 1916 (MBAC, no 18781).



### WILLIAM BRYMNER

Né le 14 décembre 1855 à Greenock (Écosse) ;  
décédé le 18 juin 1925 à Wallasey (Angleterre).

*Le Lever de lune en septembre*, 1884 (MBAM 1961.1310).

En recrutant hors du milieu torontois, où il fut fondé, le *Canadian Art Club* finit par compter dans ses rangs des peintres établis au Québec, quoique aucun Canadien français. Le peintre d'origine écossaise William Brymner (1855-1925) en est le Montréalais le plus actif. Il fait, avec *Le Lever de lune en septembre* (1884), la démonstration exemplaire du tonalisme.

L'appel du terroir était si insistant qu'il n'y a guère de peintre d'importance du début du xx<sup>e</sup> siècle au Québec qui ne s'y soit laissé tenter. Même Charles Huot (1855-1930), élève d'un académicien français qu'on dirait l'antithèse d'un peintre du terroir, en l'occurrence Alexandre Cabanel, finit par donner dans le genre, avec des œuvres telles que *Le Père Chatigny*, *La Mère Chatigny ou Labour d'automne*, réalisées en 1900. Marc-Aurèle Suzor-Coté (1869-1937), qui est parfois cité en exemple d'un impressionniste québécois, aura commencé par peindre le terroir des autres, celui de France, avant de transposer le lyrisme du paysan en sol canadien. L'apparition de thèmes canadiens dans son œuvre précède de trois ans son retour d'études (1901). Son attachement à la région d'Arthabaska apporte à sa carrière une certaine dimension régionaliste. Ozias Leduc (1864-1955), que l'on pose en exemple de peintre symboliste au Québec, dévoile ses sympathies terriennes à travers les quinze illustrations de *Claude Paysan* (1889), qu'il réalise en étroite collaboration avec l'auteur Ernest Choquette (L. Lacroix, *Ozias Leduc*, 1996, p. 133), et de nouveau dans celles de *La Campagne canadienne* (1925) du père Adélard Dugré. Comme les deux précédents, il connaît au tournant du siècle une phase ruraliste marquée par des œuvres comme *Labour d'automne* (1901) et *Les Foins* (1901). Il entretiendra sa vie durant un rapport étroit avec son milieu d'origine, à l'ombre du mont Saint-Hilaire. Cependant, aucun de ces trois peintres ne va assez loin dans ce sens pour être qualifié de régionaliste.

## L'amour de l'art hollandais

Le prospère entrepreneur collectionneur de Montréal des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle fait contraste avec l'impécunieux peintre collectionneur du régime anglais à Québec. Si, dans la Vieille Capitale des années 1800, la collection est une affaire d'artiste francophone dont elle nourrit l'ambition tout en bonifiant la promotion de la carrière, à Montréal elle atteste plutôt la fortune du collectionneur anglophone en révélant son goût pour le milieu rural et pour la vie simple des paysans que l'on dirait calculé de manière à faire contrepoids à ses occupations financières et industrielles. Puisque l'image de cette vie salutaire se vendait très cher – beaucoup plus cher à l'époque que les tableaux de l'impressionnisme français –, la fonction sociale de la collection dans la ville aux cent clochers frise l'ostentation, tout comme aux États-Unis à la même époque d'ailleurs (J. M. Brooke, Montréal, 1989).

Les porte-couleurs de la tendance oubliée qui suscitait la convoitise de ces collectionneurs sont tous de l'école de La Haye, aux Pays-Bas. Ils se nomment J. Israels, A. Mauve, J., M. et W. Maris. Un passionné collectionneur montréalais, E.B. Greenshields, leur a consacré deux livres. Son collègue, Sir George A. Drummond, possédait d'importantes toiles de tous ces peintres, sauf W. Maris. On qualifie parfois leur art de «néo-barbizon», car ils sont émules du réalisme français dont les peintres, tel Jean-François Millet, ont vécu et travaillé au village de Barbizon. Aux œuvres de Barbizon les collectionneurs de Montréal préfèrent, et de loin, le «pseudoréalisme» des Hollandais... Cet engouement, déjà sensible dans les années 1880, persiste jusqu'à la Première Guerre mondiale. Le succès de l'art hollandais stimule massivement les peintres canadiens-anglais. Horatio Walker osera se comparer aux trois Maris par

la tenue d'une *Special Loan Exhibition* (exposition d'œuvres prêtées) dont le volet hollandais est puisé dans des collections de la ville. En présentant cet événement à l'hiver 1900, The Art Association of Montreal semblait vouloir placer le xx<sup>e</sup> siècle sous le signe de cette esthétique d'emprunt.

Le paysagiste d'origine terreneuvienne Maurice Cullen (1866-1934), catholique et rompu à l'usage du français à Montréal où il vécut dès sa prime enfance, est de ceux qui auront momentanément embrassé l'idéal hollandais de *The Art Association of Montreal*. Revenu de ses études académiques à Paris en 1896, il se précipite à Sainte-Anne-de-Beaupré, où il travaillera sur le motif aux côtés de William Brymner et d'Edmond Dyonnet (S. Antoniou, *Maurice Cullen 1866-1934*, Kingston, 1982). Il y retourne aux étés de 1898 et 1899, puis, reparti en Europe, il fréquente les lieux de la survivance bretonne : Pont-Aven, Concarneau et Le Pouldu, où il habite en 1901. Bien que, avant de revenir au Canada, il trempe avec Brymner dans le milieu impressionniste de Giverny où vit le grand Monet, ce sont encore les traditions qui l'attirent après sa rentrée. Il passera l'été de 1903 à Sainte-Anne-de-Beaupré et à l'Île d'Orléans.

En 1911, *The Art Association of Montreal* confie à Cullen l'école de peinture en plein air qu'elle établit à Sainte-Anne-de-Beaupré. Ce cours accueillera bon an mal an une douzaine d'élèves. Après deux étés parmi les habitants de la côte de Beaupré, Cullen se ravise : ses élèves dégusteront désormais les perspectives lacustres de Champlain (1913), Deux-Montagnes (1918), Massawippi (1920-1921) et Memphrémagog (1922). Dans ce cadre furent initiés au paysage Edwin Holgate (1892-1977) et Prudence Heward, entre bien d'autres. La fièvre hollandaise les a malgré tout effleurés, à en juger par leur insistence à



Le portrait d'habitant est la pierre angulaire du régionalisme, car il reflète le rapport entre le peintre et «l'autre». Suzor-Coté se plie aux règles tacites du genre, qui gouvernent à vrai dire le régionalisme à la grandeur de l'Occident. Le sujet passif subit le regard quasi scientifique du peintre. Il est vu comme un objet, comme un spécimen de son genre, donc sans émotion, ce qui ferait obstacle à l'appréciation de sa physionomie. Il sera souvent vêtu, dans ces portraits, des hardes qu'il porte d'habitude au moment d'accomplir la ronde quotidienne des travaux. Parfois il est observé sur les lieux, entre deux besognes.

#### MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ

Né le 5 ou le 6 avril 1869 à Arthabaska;  
décédé le 27 ou le 29 janvier 1937 à Daytona Beach (Floride).

*Mon Vieux Modèle* (autrefois : *Le Vieux Cultivateur*),  
vers 1900 (MNBAQ 59.600).

conserver au paysage l'écho des traditions, ce qui vaudra au genre régionaliste un regain de vie dans les années 1930.

### L'habitant

Bien que la peinture canadienne-française ait longtemps boudé la figure de l'habitant – figure à saveur coloniale arrivée dans les valises d'un Cornelius Krieghoff –, il faut reconnaître en revanche que l'habitant apparaît fréquemment, avant la fin du siècle, dans l'illustration des périodiques de langue française – journaux, almanachs, feuilles d'humour, magazines –, où sa dimension enjouée et caricaturale passe mieux. Les rares peintures de l'illustrateur Henri Julien mettent en scène des personnages populaires exempts de complaisance touristique. Son successeur et héritier esthétique Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929), qui confère à la vie traditionnelle canadienne-française son expression définitive à travers les douze planches de la série *Nos Canadiens d'autrefois* (1923), n'a fait aucune peinture. Les mises en scène théâtrales de Massicotte participent de la nostalgie généralisée qui accompagne le déclin de la vie rurale entre les deux guerres. Il n'y a enfin, du côté canadien-français, qu'un peintre beaucoup plus jeune, en l'occurrence Rodolphe Duguay, qui s'identifie assez complètement avec l'habitant et son mode de vie. Il poussera plus loin, jusqu'à en faire une ascèse, l'expression du vécu du terroir, dans sa retraite ancestrale de Nicolet. Horatio Walker et Clarence Gagnon s'empressent de reconnaître en lui un héritier spirituel. Mais Duguay ne peint pas l'habitant.



Pour réaliser les cinquante-quatre illustrations de l'édition Mornay de *Maria Chapdelaine*, auxquelles il travaille de 1928 à 1932, Clarence Gagnon se livre à un exercice d'atavisme, mettant en veilleuse le style typique de ses œuvres des années 1930, pour employer une manière qui correspond à la peinture qui se faisait au Québec à l'époque même de la composition du roman. En outre, Gagnon, homme de Charlevoix, substitue au décor du plat pays de Péribonka un fond de scène plus accidenté, plus propice au thème de la vie dure des colons. À la vision importée de Hémon répond le passéisme calculé de Gagnon.

### CLARENCE GAGNON

Né le 8 novembre 1881 à Sainte-Rose (Laval) ;  
décédé le 6 janvier 1942 à Montréal.

*Le Godendard* (illustration pour *Maria Chapdelaine*), 1928-1933  
(McMichael Canadian Art Collection, sous le titre : *Laying in Supplies*, 1969.4.31).



## RODOLPHE DUGUAY

Né le 27 avril 1891 à Nicolet; décédé le 25 août 1973 au même lieu.

*La Ferme de François Roy près de Nicolet*, 1927 (MNBAQ 34.123).



MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ  
*Le Coureur de bois*, 1907 (MBAC, no 23179).



Le sous-bois est l'environnement familier de l'impressionnisme. Que l'on pense au bal musette du Moulin de la Galette, rendu célèbre par Renoir. L'homme à l'affût – celui qui voit sans être vu – et son élément se sont fondus dans un instant de tension lumineuse. À l'instar du Monet de la deuxième période (1873-1890), Suzor-Coté relève le défi de peindre un enchevêtrement de brindilles et de branchages filtrant la lumière. Il abandonne, comme Monet, toute velleité d'analyse rationnelle, et se contente de reproduire empiriquement l'effet moucheté qui parvient à son œil. Et, comme le maître de Giverny dans cette phase, il mélange ses couleurs sur la palette plutôt que de les juxtaposer à l'état pur sur la toile : la vibration impressionniste vient de la complexité du motif. Malgré ces traits communs, la présence du coureur de bois – figure mythique du Canada français – compromet la prétention impressionniste de l'œuvre. Sa résonance historique et patriotique l'écarte en effet de la modernité que les impressionnistes ont placée au centre de leur esthétique.

L'origine étrangère du mythe de l'habitant, qui s'incarne typiquement dans un être bon enfant à la fois pittoresque, naïf et croyant, est démontrée par le succès du roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, composé en 1912-1913. Hémon est venu nourrir au Québec profond sa vision française d'«une race pétrie d'invincible allégresse» dans laquelle les habitants de Péribonka n'ont pas voulu se reconnaître. Le succès du roman tient de son inspiration psychologique, ce qui constitue une nouveauté significative dans le marasme du régionalisme littéraire canadien et québécois.

### Échos d'impressionnisme

Le peintre William Brymner prononça des conférences sur l'impressionnisme à *The Art Association of Montreal* en 1896 et 1897, après avoir séjourné avec Maurice Cullen à Moret-sur-Loing en 1895. Comme Alfred Sisley, le maître de ce lieu, ils sont peu portés à diviser la touche et doivent leur réputation d'impressionnistes à leur intérêt pour la lumière et les saisons. Brymner et Cullen se retrouvent en 1902 à Giverny, autre haut lieu de l'impressionnisme français. Tout comme son compatriote Clarence Gagnon, Cullen aime valoriser la nature en tant que miroir des saisons et de la lumière, mais contrairement à ce dernier, il délaisse peu à peu le paysage comme milieu de vie. Ce sera le peintre de l'hiver. Dans ses brumes, redoux, congères, bourrasques, embâcles et dégels, le Québec officiel s'y reconnaît volontiers. Au premier noyau de la collection du futur Musée de la Province figurent des œuvres, acquises en 1920, de Cullen, de Brymner et de Gagnon.

Il aura fallu attendre jusqu'en 1973, année de l'exposition *Impressionism in Canada 1895-1935* organisée par Joan Murray au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, pour croire que ce pays

avait connu un mouvement impressionniste. Puisqu'on associait ce style à une certaine palette («trois couleurs primaires et leurs dérivés») et à une certaine technique («empâtements de couleurs parfois non mélangées»), il est arrivé qu'y soient assimilés des peintres qui n'ont pas eu l'idée de suivre ce mouvement, par exemple James Wilson Morrice (1865-1924). La quête historique de l'impressionnisme canadien et québécois se ressent encore de ce faux départ. Plus près de la conception actuelle, axée davantage sur la préoccupation de la vie moderne et sur la conscience du moment, sont ceux qui s'appropriaient plus consciemment les traits de ce style, tels Henri Beau (1863-1949) et le Montréalais William Henry Clapp (1879-1954).



# *Au XX<sup>e</sup> siècle*

Après la Première Guerre mondiale, les courants modernistes se succèdent à un rythme accéléré au Québec, où ils parviennent relativement longtemps après avoir dominé en Europe. Les courants aux noms familiers – cubisme, expressionnisme, surréalisme et abstraction – sont animés d'une pensée progressiste, car ils se posent en rupture avec l'art du passé. Mais d'autres courants modernistes, tout en revendiquant un statut d'avant-garde, adoptent une approche plutôt rétrospective, par la volonté de bâtir le nouveau sur les assises éprouvées de l'ancien. Dans ce cas on évoquera plutôt le «retour à l'ordre», le néo-primitivisme ou le néo-traditionnalisme.

### ■ Modernisme progressiste

Bien qu'il soit aisé de reconnaître le reflet des différents courants modernistes d'Europe et d'Amérique dans la peinture progressiste de Montréal entre les deux guerres, cela ne signifie pas que ces mouvements y aient pris racine. Ils y apparaissent plutôt comme des modes d'expression utiles aux peintres en place. Avant l'automatisme, aucune tendance progressiste à Montréal ne peut s'appuyer sur une avant-garde organisée. L'éclétisme est à l'ordre du jour.

JEAN DALLAIRE

Né le 9 juin 1916 à Gatineau ; décédé le 27 novembre 1965 à Vence (Alpes-Maritimes, France).

*Autoportrait*, 1938 (MNBAQ 97.05).





Le soudeur, coincé dans sa redoute acierée, trône dans une ambiance de braise. Tel un chevalier armé du feu électrique, il s'affaire à forger un instrument qui sera à la hauteur de combattre du mal qui sévit dans le monde. Pour soutenir l'effort de guerre, l'artiste expose cette oeuvre en 1943, parmi d'autres qu'il venait de réaliser aux chantiers navals de la Canadian Vickers à Montréal.

Jamais Louis Muhlstock n'a été plus près de l'expressionnisme. Plusieurs fois dans cette série il traduit l'insoutenable clarté de l'arc du soudeur, y allant de contrastes absous. Par de larges traits noirs et des couleurs saturées, il participe à l'intensité fiévreuse des ouvriers et des ouvrières. Il n'y a pas, dans sa toile, que le patriotisme. L'anonymat du protagoniste casqué, son métier incendiaire et l'obscurité souterraine de sa cage métallique traduisent une réalité infernale. C'est une figure de l'*autre* nature humaine - celle que les expressionnistes, aux prises avec la précédente Grande Guerre, ont eu le malheur de reconnaître, parfois au prix de leur raison.

---

**LOUIS MUHLSTOCK (1904-2001)**

Né à Narajow (Pologne) 23 avril 1904,  
décédé à Montréal le 26 août 2001.

*Soudeur sur échafaudage*, 1943 (MNBAQ 90.65)

## **Expressionnisme**

Essentiellement étranger au modernisme français, l'expressionnisme ne fera que timidement acte de présence à Montréal, où il est importé par les rares personnes qui ont eu le privilège de le découvrir sous d'autres cieux. Son influence, plutôt que sa présence, se fait sentir à travers certaines œuvres frustes et vigoureuses qui partagent avec leur modèle germanique, un esprit plutôt qu'un vocabulaire formel.

Originaire de la Galicie (Pologne-Ukraine), Louis Muhlstock arrive tout jeune à Montréal en 1911, où il reçoit sa première formation artistique. Il poursuivra ses études à Paris de 1928 à 1931. Témoin des années difficiles de la crise économique après son retour au pays, il devient peintre de la misère urbaine. Il ira, par exemple, observer la cohue de la salle d'attente à l'hôpital. Sa formation académique et sa maîtrise du dessin et de l'anatomie lui laissent le choix des armes : il sait peindre le nu ou le paysage avec une précision exemplaire, mais son empathie pour ses semblables l'attire vers un art moins méticuleux. Dans les années 1940, sous l'influence de son collègue Fritz Brandner (1896-1969), il réalise une série de peintures qui l'amènent, étant donné la vigueur du trait, au seuil de l'expressionnisme.

## **Cubisme**

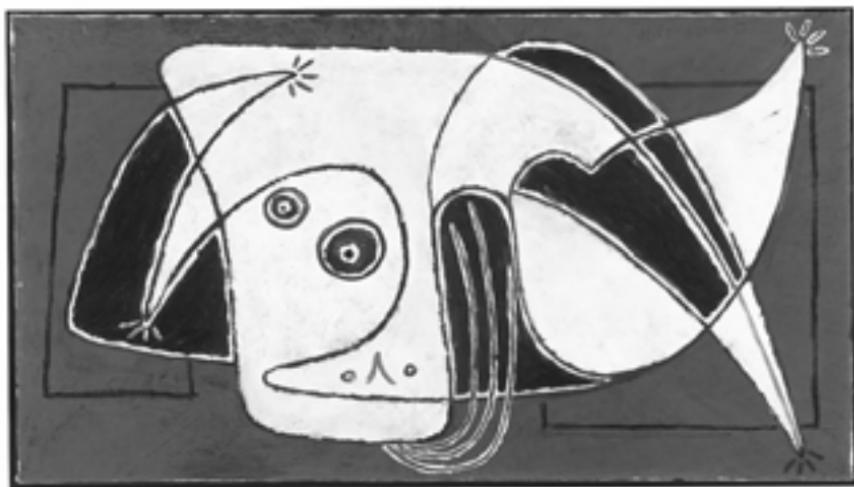
Tout en niant les appartennances, Jean Dallaire (1916-1965) puise à toutes les sources : à l'art ancien et moderne, à l'art symboliste et synthétiste, au surréalisme et au cubisme de son temps. Son éclectisme en état perpétuel de rafraîchissement, déjoue les meilleures tentatives en vue de le cerner ou de le nommer. Ébloui par la pharamineuse variété des galeries de Paris, il s'était exclamé : « Tu deviens de plus en plus influencé

[...] Il ne faut pas avoir peur des influences [...] Un peintre n'a pas besoin d'avoir le même style toute sa vie pour devenir grand.» (Cité par M. Gagnon, L'Actualité médicale, 15 sept. 1999.) Le cubisme est parmi les influences que l'on peut identifier à même *l'Autoportrait* de 1938. On dit de ce type de cubisme, comme celui de Picasso et de Braque qui caractérise le début de cette tendance vers 1907, qu'il est «analytique», car appliqué à l'exploration géométrique d'un objet.

La suite du mouvement cubiste, appelée «synthétique», apparaît en France vers 1912. Renonçant à l'analyse de l'objet physique, les peintres en viennent à y substituer une figure inédite constituée à partir de formes et de couleurs qui arrivent de toutes parts pour s'installer dans un rapport de cohabitation insolite. Des êtres fantastiques qui naissent à partir de ce procédé dans les années 1930, comme cette femme sphinx à bec d'oiseau qui nous contemple du fond de son unité plastique, doivent leur étrangeté à l'influence du surréalisme. Charles Daudelin (1920-2001), qui fera sa marque comme sculpteur, fit ses premières armes comme peintre. Tout son cheminement au Québec, jusqu'à l'obtention d'une bourse d'études en 1946, se fait par l'intermédiaire de cette technique. Ayant participé en 1943 à l'exposition des Sagittaires, il exposera aux côtés de Pellat et Borduas en 1944 à Toronto.

## Abstraction

En Allemagne, le peintre russe Kandinsky réalisa la première peinture abstraite en 1910. L'idée de vouloir «abstraire» d'un objet réel son essence visuelle – formes, couleurs, lignes – fut au départ donnée par une philosophie religieuse appelée théosophie. Plusieurs pionniers de l'abstraction étaient convaincus de rendre visibles, suivant cette philosophie, les



### CHARLES DAUDELIN

Né le 1er octobre 1920 à Granby; décédé le 2 avril 2001 à Montréal.  
*Odalisque ou Le Sphinx*, 1948 (MBAM, 1991.24).

auras, les énergies et les vibrations spirituelles du monde matériel. Dans cette phase, l'abstraction reste près de sa racine expressionniste.

Consécutivement au cataclysme de la Première Guerre mondiale, dans lequel sombrèrent l'espérance utopique en général et celle des systèmes de pensée mystique, dont la théosophie, en particulier, survient une réaction contre l'émotivité et l'irrationalité de l'expressionnisme et de la peinture abstraite. Une nouvelle sobriété s'empare des arts plastiques, qui se veulent dorénavant calmes, rationnels et d'une logique transparente. L'univers de la rationalité s'avérera non moins inépuisable que les mystères du cosmos que prétendaient sonder les peintres de l'occulte des années 1900. Fritz Brandtner, qui est d'origine allemande et qui avait fait ses beaux-arts



Pour accomplir son exploration du rationnel, le peintre se borne à quatre couleurs et deux configurations linéaires – la droite et l'arc de cercle – qu'il déploie sur un damier ordonné comme une échelle. Les carreaux semblent rivaliser entre eux pour tirer le maximum des règles limitatives imposées à ce jeu. Le résultat, proposé en 1939, l'année même qui a vu la réunion des forces modernistes de Montréal au sein de la SAC, s'érite comme une magistrale icône de la nouvelle lucidité en art.

#### FRITZ BRANDTNER

Né le 28 juillet 1896 à Danzig (Gdansk, Pologne) ;  
décédé le 7 novembre 1969 à Montréal.

*Composition en doré, rouge et noir, 1939 (MNBAQ 97.139).*

dans son pays avant la Première Guerre mondiale, amène pour ainsi dire ce débat au Québec, où il arrive en 1928. Établi à Montréal en 1934, il militera pour l'art moderniste aux côtés de John Lyman, au sein de la Société d'art contemporain (SAC), fondée en 1939, et dont il est élu secrétaire.

Le xx<sup>e</sup> siècle fut celui par excellence de l'abstraction. On a vu naître, durant cette période, des variétés sans nombre d'approches de la peinture non figurative. L'une des plus séduisantes consiste à reconnaître et à traduire par la peinture ce qui dans la nature ou dans la culture, est déjà, par essence, abstrait: le galbe d'un banc de neige sculpté par la tempête, la symétrie d'une petite fleur, ou encore une rangée d'élévateurs à grain dont l'alignement rigoureux évoque la géométrie hiératique des monuments de la haute antiquité, etc. Cette approche, abondamment nourrie par des recherches photographiques, donne lieu à une tendance au pays voisin parfois appelée «réalisme magique», dont la peintre Georgia O'Keeffe est sans conteste la représentante la plus célèbre.

Marian Scott, qui compte Georgia O'Keeffe parmi ses sources d'émulation, peindra dans cet esprit des fleurs et d'autres plantes dont la plupart sont propres à son milieu de vie (E. Trépanier, *Marian Dale-Scott*, 2000, p. 142-149). Ce filon de son œuvre s'étend sur une vingtaine d'années, à compter du milieu des années 1930 environ. Contrairement à l'artiste américaine toutefois, Scott partage son effort de création entre le monde végétal, d'une part, et l'univers urbain de l'ouvrier, d'autre part. Ses motifs industriels sont traités d'une manière qui rappelle le cubisme, sinon même le futurisme italien. Autant sa peinture botanique est animée d'une esthétique formelle désintéressée, autant sa peinture urbaine soulève-t-elle un questionnement politique.

## Surréalisme

Le surréalisme, issu de l'irrationalisme dadaïste qui a jailli en réaction contre la folie collective de la Première Guerre mondiale, procède de la théorie de l'inconscient de la psychanalyse freudienne. La peinture surréaliste vise entre autres à reproduire des états d'esprit irrationnels, comme dans le rêve; ou bien, par l'emploi de signes inconnus et d'objets insolites, cherche à balayer la logique d'interprétation rationnelle.

Alfred Pellan voulait embrasser les multiples filons du modernisme tout à la fois. Il a même eu l'idée de les mélanger dans ses œuvres. Il a également démontré une fascinante capacité de choisir un langage visuel en fonction des destinataires de l'œuvre. La date de *Vénus et le taureau* prouve qu'il pratiquait un surréalisme de bon aloi dès avant son retour à Montréal en 1940, obligé par l'éclatement de la guerre l'année précédente. L'emploi de signes magiques semble relier ce tableau à la mythologie et à l'astrologie. Mais la nature de ce lien, surréalisme oblige, doit demeurer à tout jamais inexpliquée.

Alfred Pellan a sans doute pensé que le public québécois ne pourrait, sur le coup de son retour, saisir le principe de ce langage inédit. Son exposition de 1940 – à Québec et à Montréal – est résolument moins moderniste que son tableau de 1938, étant basée sur le cubisme, auquel pratiquement tous, même Picasso, avaient déjà renoncé en Europe. Mais à cela non plus, le public avisé n'était pas prêt, et Pellan a remis de l'eau dans son vin, renonçant momentanément au cubisme en faveur d'un académisme vaguement moderniste, semblable à celui qu'il avait pratiqué en France vers 1935, avec le groupe Forces nouvelles.



**MARIAN SCOTT**

Née le 26 juin 1906 à Montréal;  
décédée le 27 novembre 1993 dans la même ville.

*Crocus (la peinture bleue)*, 1938-1939 (MNBAQ 91.110).



**ALFRED PELLAN**

Né le 16 mai 1906 à Québec;  
décédé le 31 octobre 1988 à Montréal.

*Vénus et le taureau*, 1938 (MNBAQ, 71.72).

Ce n'était que partie remise. En 1943, en même temps qu'il accède à un poste de professeur à l'École des beaux-arts de Montréal, Pellan renoue avec le cubisme, et à partir de ce moment sa peinture évolue rapidement pour retrouver des valeurs surréalistes qu'elle avait déjà connues dans les années 1930. Le groupement de plusieurs artistes qui se fait en 1947 autour de Pellan, intitulé Prisme d'yeux, admet des démarches inspirées du surréalisme sans pour autant affirmer la prédominance de cette tendance. Pellan et ses acolytes sont brièvement, à ce moment, à l'avant-garde du modernisme québécois. Mais les automatistes, dont il ne fera pas partie, leur raviront bientôt ce statut.

## ■ **Modernisme rétrospectif: restituer la culture au paysage**

Les grands courants artistiques de la modernité qui se succèdent depuis la fin du Moyen Âge reflètent tous une conscience aiguë de la différence: entre l'Europe et le reste du monde, entre le présent et le passé, entre le primitif et le «civilisé». La Renaissance n'est autre chose que l'éveil de cette conscience, tandis que l'académisme, qui devait servir à prévenir à la codification du passé artistique pour usage dans le présent. Cette conscience, abondamment réaffirmée par des mouvements tels que le néoclassicisme au XVIII<sup>e</sup> siècle et le romantisme au XIX<sup>e</sup>, va s'accentuant avec l'avènement du modernisme au XX<sup>e</sup> siècle, qui se propose d'explorer les chemins de la différence. Le cubisme en France et l'expressionnisme germanique, vu leur intérêt respectif pour les masques africains et pour la culture océanienne, procèdent de la fascination pour l'être authentique – celui que l'on appelle «l'autre» – resté à l'écart de la culture occidentale. La quête solitaire de Paul Gauguin l'avait conduit jusqu'à Tahiti et à la rencontre de



Au cours des années 1930, Jean Palardy et Jori Smith participent aux recherches ethnographiques de Marius Barbeau dans Charlevoix. Ils ont vécu parmi les habitants des hauteurs autour de Baie-Saint-Paul, entre autres à Saint-Urbain, aux Éboulements et à Petite-Rivière-Saint-François. Les artistes qui fréquentaient ce milieu s'entendaient pour dire que les traditions y avaient plus efficacement résisté à l'action corrosive de la modernité que dans les autres coins de la province. Le dialogue entre artiste et paysan met en regard la ville et la campagne.

**Jori Smith**

Née le 1<sup>er</sup> janvier 1907 à Montréal.

*Petite Fille en bleu*, 1947 (MBAM 1984.2).

l'autre. Maintenant, plusieurs peintres vont chercher des traces du primitif plus près de chez eux.

Plusieurs modernistes canadiens poursuivront sur la lancée des fondateurs du *Canadian Art Club* de Toronto, qui avaient été convaincus de tenir, dans l'exotisme du «primitif» canadien et québécois, la clé d'une nouvelle peinture véritablement nationale. Cet élan fut momentanément freiné par le Groupe des Sept, établi à Toronto en 1920, qui a vigoureusement combattu l'esthétique de la différence et rapidement évincé du paysage aussi bien l'habitant que l'autochtone.

Sur ces entrefaites est né à Montréal, toujours en 1920, une association informelle de peintres proches du Groupe des Sept, quoique moins réfractaires à la culture. Appelé groupe de la côte de Beaver Hall, ce rassemblement comprenait entre autres Prudence Heward et Edwin Holgate (1892-1977), qui deviendra ultérieurement membre du Groupe des Sept. L'unique membre montréalais du Groupe des Sept, A.Y. Jackson, fréquente ces peintres et oriente, dans la mesure où il le peut, la tendance de leur œuvre. Jackson est donc la clé du «régionalisme moderniste» qui caractérise, au cours des années 1930, l'action de plusieurs peintres au Québec.

Si, au départ, il manquait aux paysages de Jackson et du Groupe des Sept des éléments de culture, on voit qu'inversement il manquait aux peintres de la côte de Beaver Hall – dans ce cas Prudence Heward – un engagement substantiel envers le paysage. L'ethnologue Marius Barbeau est l'éminence grise du mouvement de retour à la culture qui s'amorce dans la peinture moderniste des années 1920. Il semblait souhaiter que l'on puisse peindre comme Heward et Jackson à la fois. Il incitait les peintres à inventer un modernisme à la



Guidé par l'ethnologue Marius Barbeau, et pleinement gagné à l'idée de réintroduire la culture dans la peinture moderniste, Jackson se joint, dans les années 1930, à la ruée artistique vers le comté de Charlevoix, où Barbeau croyait avoir repéré la trace vivante de la France médiévale. Fidèle à son héritage du Groupe des Sept torontois, il capte le rythme ondulé du paysage montagneux, mais contrairement à ce même héritage, il relève l'insertion de minuscules indices de vie humaine dans l'immensité blanche du pays d'en haut. Tant le paysage est grandiose et tant les habitations ont l'air de s'y perdre, que la vie des colons semble fatallement pétrie et façonnée par les mêmes forces telluriques qui ont donné aux hauteurs charlevoisiennes leur relief caractéristique. Du dialogue primordial de l'habitant avec la terre émerge un nouveau sens de la nation.

#### A.Y. JACKSON

Né le 3 octobre 1882 à Montréal;  
décédé le 5 avril 1974 à Kleinburg (Ontario).

*Road to Baie St. Paul*, 1933  
(McMichael Canadian Art Collection 1968.20).



### PRUDENCE HEWARD

Née le 2 juillet 1896 à Montréal;  
décédée le 19 mars 1947 à Los Angeles.  
*Rollande*, 1929 (MBAC, no 3709).

saveur de Krieghoff, qui maîtrisait et la figure et le paysage. À la relève il reviendra d'équilibrer ces éléments.

La liste des peintres qui ont collaboré dans l'enthousiasme à la construction du régionalisme moderniste au cours des années 1930 est longue. John Lyman, Jean-Paul Lemieux, Jean Palardy, Jori Smith, Maurice Raymond, Clarence Gagnon, Stanley Cosgrove, Louise Gadbois et même Alfred Pellan sont au nombre de celles et de ceux qui y ont touché. Le peintre d'origine suisse André Biéler est l'un des plus fidèles partisans de cette approche, qu'il doit entre autres à son oncle Ernest Biéler, grand pionnier du régionalisme suisse. Désireux de renouveler les formules usées d'Horatio Walker, André Biéler s'installe en 1927 à l'Île d'Orléans. Il ira souvent peindre dans Charlevoix au cours des années 1930, après son départ de l'île.

L'art d'André Biéler est exactement contemporain du régionalisme américain, avec lequel il partage des traits communs. Biéler, qui est en relation suivie avec Thomas Hart Benton, chef de file du mouvement au pays voisin, partage avec celui-ci la volonté de greffer aux thèmes traditionnels des formes modernistes.



Chef-d'œuvre régionaliste d'André Biéler, *La Madone de Gatineau* de 1940, transporte le spectateur au cœur du mythe de l'appartenance et des origines. La petite famille est aussi intimement ancrée dans ce paysage envoûtant – remarquons les pieds nus de la Madone – que les granges et les habitations qu'observe A.Y. Jackson près de Baie-Saint-Paul. La fécondité estivale de la terre nourricière dit avec éloquence la bonté du climat canadien, en contrepartie de la stérilité hivernale du tableau de Jackson qui évoque les conditions extrêmes auxquelles l'habitant coriace sait s'acclimater. L'être nordique, forgé par des siècles de contact avec son milieu de vie, s'y adapte et s'y transforme. La Madone annonce l'avènement d'un peuple plus près de la nature, qui a reçu l'empreinte de cette nature.

#### ANDRÉ BIÉLER

Né le 8 octobre 1896 à Lausanne (Suisse) ;  
décédé le 1<sup>er</sup> décembre 1989 à Kingston (Ontario).

*La Madone de Gatineau*, 1940 (MBAC no 4610).

## ■ Peinture indépendante : la ville ou la campagne

La peinture au Québec, historiquement préoccupée du besoin de se tailler une présence dans l'ordre social, ne s'est guère souciée du besoin d'indépendance qu'au jour où elle atteignit son grand objectif d'enseignement académique, soit en 1921 (Québec) et 1923 (Montréal). Dès lors que s'instaure le régime pédagogique, avec les autocratiques gestionnaires que l'on sait – les Fougerat, Maillard et Soucy –, et dès lors que les factions idéologiques s'identifient en fonction de ces mêmes structures en exigeant de tout un chacun qu'il s'aligne d'un côté ou de l'autre, à ce moment, donc, pouvait enfin naître la peinture indépendante : celle qui ne prend pas parti.

Figure marquante de l'entre-deux-guerres, le peintre Marc-Aurèle Fortin (1888-1970) échappe aux catégories faciles. Il peint aussi volontiers la ville, qu'il préfère contempler de loin, que la campagne, sans pour autant s'intéresser à la vie d'habitant. Sa formation est aussi bien québécoise qu'américaine – il restera aux États-Unis pendant cinq ans soit de 1909 à 1914 –, et finalement (après 1933) européenne.

Grand bohème, Fortin mène une vie solitaire, s'affairant à explorer à pied et à bicyclette, pour mieux les peindre, de vastes régions de la Province. Mais sa peinture ne reflète guère la différence entre ces régions. Elle n'est pas, à ce compte, «régionaliste». Néanmoins, après la Seconde Guerre mondiale, sa cote marchande souffre de cette association. Pour sa part, Fortin croyait favoriser l'avènement d'une «école de la lumière» donnant lieu à «un art profondément national qui reflète le tempérament de la race». Sa «manière noire» et



### MARC-AURÈLE FORTIN

Né le 14 mars 1888 à Sainte-Rose (Laval) ;  
décédé le 2 mars 1970 à Macamic.

*Paysage à Ahuntsic*, 1930 (MBAC no 98520).



Adrien Hébert n'est pas, au même titre que Fortin, un moderniste, mais plutôt un «peintre de la modernité», comme le dit avec justesse Ostiguy. Au lieu de proposer une nouvelle vision de choses anciennes à l'instar de Fortin, il présente une vision traditionnelle de choses nouvelles : structures industrielles, paquebots, cheminées, installations portuaires et ferroviaires. La sagesse de son approche n'est pas étrangère à la tendance du «retour à l'ordre» dans les arts plastiques d'Europe, à laquelle sont associés ceux qui lui ont enseigné à Paris et ceux qu'il y fréquentait.

#### **ADRIEN HÉBERT**

Né le 12 avril 1890 à Paris;  
décédé le 7 (ou le 20) juin 1967 à Montréal.

*Le Port de Montréal*, 1924 (MNBAQ 75.289).

sa «manière grise», par allusion à la couleur du fond du tableau, devaient contribuer à l'émergence de cette vision.

Qu'il soit permis de comparer et de mettre en contraste la peinture d'Adrien Hébert, qui n'a rien d'un indépendant, avec celle de Marc-Aurèle Fortin. Hébert, qui pour l'historien Jean-René Ostiguy fut le «premier interprète de la modernité québécoise», tranche, dans ce siècle d'avant-gardisme, par la continuité de ses liens historiques avec le passé de la peinture québécoise. C'est lui qui occupera l'ancien atelier de Napoléon Bourassa à Montréal à la suite de son propre père. Son attachement à la ville de Montréal procède d'un patriotisme semblable à celui qui pousse le peintre Fortin vers les rangs du Québec rural.



## Conclusion

Comment la peinture est-elle venue au Québec? Les éléments de réponse qui ressortent de ce tour d'horizon retournent pour la plupart au dialogue fécond entre les peintres du Québec et ceux du reste du monde. Au début, de grands et habiles artistes français, tels Jacques Leblond de Latour et frère Luc, sont momentanément présents sous l'intendance de Jean Talon. Cela aura été l'unique moment fort de l'art français en Amérique. À trois reprises, soit à tous les demi-siècles environ à partir de la Conquête (1820, 1870, 1920), les artistes et leurs patrons auront tenté de retrouver la saveur de ce paradis perdu.

Dans un premier temps, sous le régime anglais, des peintres comme Joseph Légaré alimentent leur sensibilité esthétique en exposant et en copiant des œuvres de la collection Desjardins, comme s'ils y voyaient le cordon ombilical de la tradition. Un demi-siècle plus tard, la mission spontanée de sauvetage culturel de l'abbé Chabert et de ses recrues françaises a pour effet de doter la peinture au Québec d'un véritable corps de métier. Dans un troisième temps, le nouveau régime des Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal, délibérément calqué sur celui de Paris, est mis en œuvre, et son administration confiée à des Français dans l'espoir avoué de corriger un siècle et demi d'influence anglaise. La première réplique moderniste à ce conservatisme bien intentionné vient elle aussi de France, sous forme d'action apostolique, alors que Maurice Denis et ses acolytes militent pour le renouveau de l'art sacré au Québec.

Chacun de ces épisodes, où s'entremêlent et se confondent le sacré et l'identitaire, procède de la volonté de franciser la peinture au Québec. Et pourtant, cette dernière ne sera jamais devenue le reflet fidèle de la peinture française, étant donné, par exemple, le va-et-vient artistique entre le Québec et les États-Unis qui constitue la toile de fond de toute cette histoire; étant donné, aussi, la présence étonnamment nombreuse de peintres germaniques, et leur contribution à la peinture décorative, au paysage et à la peinture de genre; étant donné, enfin, l'apport des décorateurs italiens ou encore celui des paysagistes amateurs parmi les militaires britanniques en poste au pays.

La peinture du milieu de langue anglaise mérite, à cet égard, une attention particulière, notamment dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que les collectionneurs et les mécènes du Montréal industriel et commerçant, piliers d'une société prospère, pourvoient leur ville d'institutions – un Salon, une école et un musée, organes de *The Art Association* – dignes d'une grande cité nord-américaine. Comme chez sa parente torontoise, *The Ontario Society of Artists*, la collectivité participante est «presque uniquement composée d'anglophones» (L. Lacroix, *Vie des arts* XCVIII, printemps 1980, p. 22). Les peintres conviés à dynamiser cette infrastructure semblent avoir partagé l'attitude de leurs mentors envers le Québec environnant, n'y voyant qu'une valeur pittoresque. Le principe familier des «deux solitudes» s'étend également à l'Académie royale canadienne des arts, qui ne compte parmi les vingt-cinq académiciens au moment de sa fondation en 1880 qu'un seul peintre francophone de Montréal, l'incontournable Bourassa, et un seul de Québec, Eugène Hamel (Lacroix, p. 22), tandis qu'aucun peintre de langue française ne figure parmi les vingt et un «associés». Viendra une période d'osmose, caractérisée par des échanges de bons procédés entre les deux groupes linguistiques. Mais en attendant, des liens féconds se sont tissés entre les artistes de langue française et ceux des communautés italienne ou germanique.

Quant au dialogue parfois malaisé entre les peuples fondateurs, la longévité et la variété des tendances de type régionaliste au Québec – regard sur soi, regard sur l'autre – doivent être considérées comme la trace picturale de cette interaction.

La peinture qui s'éveille au sein de la société québécoise apparaît, en dernière analyse, comme le fruit de la rencontre de plusieurs cultures. Elle est animée, selon les enjeux de chaque époque, de préoccupations identitaires qui naissent et qui se précisent au choc de l'altérité. Car le Québec aussi, c'est l'Amérique.



## Genres et techniques

- **Aquarelle:** peinture transparente dont le pigment est mélangé avec de l'eau.
- **Coloris:** effet d'ensemble des couleurs propres à un certain tableau.
- **Composition:** structure visuelle d'une œuvre d'art.
- **D'après nature:** en présence du modèle vivant.
- **Décoration:** peinture monumentale réalisée aux murs ou au plafond d'un édifice.
- **Estampe, gravure:** image à exemplaires multiples imprimée sur papier.
- **Esthétique:** philosophie du beau.
- **Ex-voto:** attestation picturale d'une grâce divine.
- **Facture:** façon de peindre, coup de pinceau.
- **Fresque:** peinture murale faite sur plâtre frais étalé.
- **Gouache, tempéra:** peinture opaque dont le pigment est mélangé avec de la gomme ou de la colle.
- **Grisaille:** peinture incolore.
- **Huile, peinture à l'huile:** peinture opaque ou translucide dont le pigment est mélangé avec de l'huile.
- **Médium, véhicule:** élément liquide servant à détremper les pigments.
- **Mise au carreau:** méthode d'agrandissement par transposition.
- **Motif:** sujet visible de l'œuvre, par exemple un arbre.
- **Nature morte:** peinture d'objets inanimés (par exemple, un bouquet).
- **Peinture d'histoire:** peinture raisonnée qui se rapporte à un événement.
- **Peinture de genre:** peinture de sujets anonymes (par exemple, natures mortes, animaux, intérieurs).
- **Peinture miniature:** portrait à petite échelle.
- **Pigment:** matière colorante.
- **Pittoresque:** esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle britannique axée sur l'irrégularité de formes.
- **Rapin:** élève débutant dans une école académique.
- **Support:** surface – toile, papier, carton, bois, tôle, ivoire, plâtre, céramique ou verre – qui reçoit la peinture.
- **Théorie de l'art:** raisonnement d'artiste.
- **Trompe-l'œil:** imitation de relief peinte.

## Styles et mouvements

- **Baroque**: art de la contre-réforme, typiquement chargé, théâtral et démonstratif. Origine – Europe, xvii<sup>e</sup> siècle.
- **Cubisme**: mouvement moderniste fondé sur le refus de l'espace euclidien. Origine – France, 1906.
- **Dadaïsme**: mouvement moderniste caractérisé par l'irrationalisme. Origine – Suisse 1916.
- **Éclectisme**: réunion ou synthèse de plusieurs styles.
- **École de Barbizon**: premier foyer du réalisme d'inspiration paysanne, regroupement informel de peintres au village du même nom. Origine – France, années 1840.
- **Expressionnisme**: mouvement moderniste visant à traduire l'intensité émotive par la distorsion des formes et l'intensification des couleurs, suivant l'exemple de Van Gogh. Origine – Allemagne, vers 1906
- **Futurisme**: mouvement moderniste visant à traduire dynamisme, énergie et vitesse. Origine – Italie, 1910.
- **Impressionnisme**: peinture non narrative de la vie moderne en couleurs claires et aux contours estompés. Origine – France, 1872.
- **Modernisme**: mouvement de renouveau continu en art.
- **Nazaréens (les)**: regroupement de peintres allemands en Italie, émules de la première Renaissance italienne, qui relancent la grande peinture décorative. Origine – Rome, 1810.
- **Néoclassicisme**: mouvement de retour à l'esthétique des Grecs et des Romains de l'Antiquité. Origine – Italie, vers 1760.
- **Peinture topographique**: relevé objectif d'un site à l'aquarelle.
- **Primitivisme**: appropriation des formes de l'art primitif par l'art moderniste. Origine – France et Allemagne, vers 1906.
- **Réalisme**: mouvement substituant un idéal humanitaire à l'idéal esthétique. Origine – France, années 1840.
- **Regionalisme**: deuxième vague de réalisme, parfois appelée pseudoréalisme, dans les pays occidentaux. Origine – Pays-Bas et États-Unis, années 1870.
- **Romantisme**: mouvement à caractère émotif et individualiste souvent empreint d'exotisme ou de thèmes médiévaux. Origine – Allemagne, France, Angleterre, années 1800.
- **Surréalisme**: mouvement moderniste empreint d'irrationalisme, appuyé sur la théorie de la psychanalyse. Origine – Europe, années 1920.
- **Symbolisme**: mouvement à caractère spirituel et mystique de la fin du xix<sup>e</sup> siècle. Origine : Belgique, France, années 1880.

## Chronologie

- 1603 Premier voyage de Champlain au Canada, début de la peinture en Nouvelle-France.
- 1613 Publication des *Voyages* de Champlain.
- 1668 Jean Pierron montre son grand *Tableau d'Enfer* à Québec.
- 1670 Arrivée de frère Luc en Nouvelle-France.
- 1671 Départ de frère Luc.
- 1681 (vers) Le père Chauchetière peint *Katéri Tekakwitha* (Kahnawake).
- 1724 Le père Sébastien Rasles, peintre missionnaire jésuite, est abattu par les troupes anglaises à sa mission de Narantsouack (Maine).
- 1752 Arrivée à Québec de *La Sainte-Famille*, copie d'une œuvre de Jean Restout au Séminaire des Missions Étrangères de Paris.
- 1778 François Baillairgé part pour Paris, où il étudiera la peinture, la sculpture et l'architecture.
- 1781 Retour de François Baillairgé.
- 1786 Louis Dulongpré arrive à Montréal.
- 1792 François Beaucourt travaille à Philadelphie, et ensuite à Montréal.
- 1793 Louis Dulongpré étudie la peinture à Baltimore.
- 1794 Mort de François Beaucourt à Montréal.
- 1798 François Baillairgé peint le *Saint François de Sales* pour l'église de Saint-François, île d'Orléans; Wilhelm von Moll Berczy et Jeanne-Charlotte Allamand s'établissent à Montréal, où cette dernière ouvre une école pour jeunes filles.
- 1803 L'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins achète, à Paris, les premiers tableaux qui seront connus au Canada sous le nom de «Collection Desjardins».
- 1810 Achat important de tableaux destinés à Québec par l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins.
- 1812 Jean-Baptiste Roy-Audy révèle son ambition artistique.
- 1816 Envoi de Paris du premier lot de 120 tableaux de la «Collection Desjardins».
- 1817 Arrivée du premier lot de tableaux de la «Collection Desjardins» à Québec.
- 1820 Établissement, à Québec, de l'École de dessin de Triaud et Roy-Audy; Anson Dickinson, célèbre miniaturiste américain, travaille à Montréal; séjour de William Dunlap, peintre américain, à Montréal et à Québec; second envoi de la «Collection Desjardins», constitué de 60 tableaux, à Québec.
- 1826 Antoine Plamondon commence un séjour d'études à Paris.
- 1827 Joseph Légaré peint *Le Massacre des Hurons par les Iroquois*.
- 1830 Retour d'Antoine Plamondon.
- 1834 Gérôme Fassio arrive à Montréal.

- 1836 Mort de Louis-Hubert Triaud, principal restaurateur des œuvres de la collection Desjardins.
- 1838 Antoine Plamondon expose son *Chemin de Croix*; Gérôme Fassio se fixe à Québec; Antoine Plamondon peint Zacharie Vincent en «dernier Huron» dans le cadre d'un concours public de la Société littéraire et historique de Québec; Joseph Légaré ouvre, sous l'appellation de Galerie de peinture de Québec, le premier musée d'art du pays.
- 1839 Invention de la photographie (daguerreotype).
- 1842 Jean-Jacques Audubon fait un séjour à Québec.
- 1843 Départ de Théophile Hamel qui fait un séjour d'études en Europe.
- 1846 Antoine-Sébastien Falardeau part en Italie.
- 1847 Retour de Théophile Hamel; fondation de la *Montreal Society of Artists*.
- 1850 Augustin Delattre, peintre animalier, passe l'été à Québec.
- 1851 Antoine Plamondon se retire à Neuville.
- 1852 Joseph Légaré relance sa *Quebec Gallery*; fondation de l'Université Laval.
- 1855 Napoléon Bourassa revient au pays.
- 1856 William Notman, photographe, s'établit à Montréal.
- 1857 Le Conseil des arts et manufactures créé par un acte du Parlement provincial.
- 1859 (vers) Napoléon Bourassa commence l'*Apothéose de Christophe Colomb*.
- 1860 (vers) Marie-Elmina Angers fonde l'atelier artistique du Bon-Pasteur à Québec; fondation de *The Art Association of Montreal*.
- 1862 Antoine-Sébastien Falardeau vend des copies d'œuvres religieuses à Montréal.
- 1865 L'abbé Joseph Chabert, missionnaire, arrive dans l'Ouest canadien; inauguration de l'église du Gesù à Montréal.
- 1871 L'abbé Joseph Chabert ouvre l'École des arts et manufactures de Montréal.
- 1872 Début des travaux de Bourassa à la chapelle Notre-Dame de Lourdes à Montréal (achevée en 1880).
- 1874 L'abbé Joseph Chabert ouvre «l'Institution nationale – École spéciale des beaux-arts, sciences, arts et métiers et industrie» à Montréal, où il sera secondé par Cleff, de Brégent et de Bresdin.
- 1876 L'Université Laval ouvre sa «Pinacothèque» au grand public.
- 1879 The Art Association of Montreal établit un musée permanent.
- 1880 L'établissement de l'Académie royale canadienne des arts; *The Art Association of Montreal* ouvre une «école des beaux-arts».
- 1882 Antoine-Sébastien Falardeau vend des copies à Montréal.

- 1887 Charles Huot commence une série de peintures monumentales destinées à l'église de Saint-Sauveur à Québec.
- 1900 Exposition comparative à *The Art Association of Montreal*, confrontant Walker avec les peintres de l'école de La Haye.
- 1907 Fondation du *Canadian Art Club* à Toronto, par des peintres ayant l'habitude de travailler sur la côte de Beaupré et à l'Île d'Orléans.
- 1909 Marc-Aurèle Fortin commence un séjour d'études de cinq ans aux États-Unis.
- 1910 Le critique Louis Gillet publie un article dévastateur relatif au contenu de la «Pinacothèque» de l'Université Laval.
- 1911 Établissement d'une école de plein air à Sainte-Anne-de-Beaupré, par *The Art Association of Montreal*.
- 1912 Louis Hémon commence à rédiger *Maria Chapdelaine*; fondation de *The Arts Club* dans l'atelier de Maurice Cullen à Montréal.
- 1914 Marc-Aurèle Fortin revient de ses études aux États-Unis.
- 1918 *Le Nigog*, revue moderniste (seule année de publication).
- 1919 Fondation des Ateliers d'art sacré de Maurice Denis à Paris.
- 1920 Fondation du Groupe des Sept à Toronto.
- 1921 Exposition unique du groupe dit «de la côte de Beaver Hall» (Montréal); ouverture de l'École des Beaux-Arts de Québec; ouverture des *Watson Art Galleries*, rue Sainte-Catherine, Montréal.
- 1923 Ouverture de l'École des Beaux-Arts de Montréal.
- 1924 Exposition des artistes français du Groupe de l'Érable au Parlement de Québec.
- 1925 Charles Maillard est nommé à la Direction générale des beaux-arts de la province de Québec.
- 1926 Première exposition annuelle d'art canadien au Musée des Beaux-Arts du Canada (appelé «Galerie nationale»), Ottawa.
- 1927 Maurice Denis fait une tournée de conférences à Montréal; Exposition d'art canadien au Musée du Jeu de paume, Paris.
- 1928 Mise en chantier du futur Musée national des beaux-arts du Québec; Clarence Gagnon se met à la réalisation d'une série d'illustrations en couleur de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, auxquelles il consacrera cinq ans; publication de Ateliers : *Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, par Jean Chauvin; Alfred Laliberté commence la création d'une série de quelque 200 bronzes sur les légendes et les métiers du terroir.
- 1929 Rétrospective Horatio Walker à l'École des Beaux-Arts de Montréal; rétrospective Suzor-Coté à l'École des Beaux-Arts de Montréal.
- 1930 Rétrospective Maurice Cullen à l'École des Beaux-Arts de Montréal.

- 1933 Ouverture du Musée de la province de Québec (futur Musée national des beaux-arts).
- 1934 Fritz Brandtner, peintre d'origine allemande, s'établit à Montréal.
- 1939 Exposition *Art of Our Day* à *The Art Association of Montreal*.
- 1940 Retour d'Alfred Pellan, son exposition à Québec et à Montréal ; premier séjour du père Marie-Alain Couturier à Montréal.
- 1943 Exposition des Sagittaires (galerie Dominion, Montréal) ; Alfred Pellan est engagé comme professeur à l'École des Beaux-Arts de Montréal.
- 1944 André Breton, chef de file du surréalisme européen, présent à Montréal et en Gaspésie.
- 1945 Charles Maillard quitte la direction de l'École des Beaux-Arts de Montréal.
- 1948 Exposition et prise de position du groupe Prisme d'yeux (J. de Tonnancour, auteur principal) ; signature et diffusion du Refus global (Paul-Émile Borduas, auteur principal).

# Bibliographie

## LIVRES

### Dictionnaires biographiques

BROWN, George W. (éd.), *Le Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Éd. Laurentienne / Les Presses de l'Université Laval, 1966– (couvre jusqu'à 1910). ISBN 276377242439.

KAREL, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec / Les Presses de l'Université Laval, 1992, 962 p. ISBN 2763772358.

### Ouvrages généraux

BÉLAND, Mario (dir.), *La Peinture au Québec, 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Catalogue d'une exposition tenue au Musée du Québec du 16 octobre 1991 au 5 janvier 1992, Québec, Musée du Québec, 605 p. ISBN 2551127033.

GAGNON, François-Marc et Nicole Cloutier, *Premiers Peintres de la Nouvelle-France*. Tome I, Québec, ministère des Affaires culturelles du Québec, 1976, 164 p. Collection « Civilisation du Québec. Série Arts et métiers, n° 16 ». ISBN 0775423467.

GAGNON, François-Marc, *Premiers Peintres de la Nouvelle-France*. Tome II, Québec, ministère des Affaires culturelles du Québec, 1976, 152 p. Collection « Civilisation du Québec. Série Arts et métiers, n° 17 ». ISBN 0775423467.

HARPER, Russell J., *La Peinture au Canada, des origines à nos jours*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1966, 442 p.

OSTIGUY, Jean-René, *Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*. Catalogue d'une exposition itinérante qui s'est tenue entre autres, à la Galerie nationale du Canada, Ottawa, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982, 168 p. ISBN 0888844794.

PORTER, John R. et Didier Prioul (dir.), *Québec plein la vue*, Québec, Musée du Québec, Les publications du Québec, 1994, 297 p. ISBN 2551132843.

REID, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973, 319 p. ISBN 0195402073.

### Les arts et l'Église (chapitres I, II et III)

CROTEAU, André, *Les Belles Églises du Québec : Québec et la vallée du Saint-Laurent*, Saint-Laurent, Éditions du Trécarré, 1996, 222 p. ISBN 2892496632.

CROTEAU, André, *Les Belles Églises du Québec : Montréal*, Saint-Laurent, Éditions du Trécarré, 1996, 222 p. ISBN 2892496624.

MUSÉE DU QUÉBEC, *Le Grand Héritage : 1. L'Église catholique et les arts au Québec*. Cette publication a été réalisée par le Musée du Québec pour l'exposition « Le Grand Héritage » présentée au Musée du Québec du 10 septembre 1984 au 13 janvier 1985, Québec, Musée du Québec, 1984. ISBN 2551089085.

MUSÉE DU QUÉBEC, *Le Grand Héritage : 2. L'Église catholique et la société au Québec*. Cette publication a été réalisée par le Musée du Québec pour l'exposition «Le Grand Héritage» présentée au Musée du Québec du 10 septembre 1984 au 13 janvier 1985, Québec, Musée du Québec, 1984. ISBN 2551089085.

SIMARD, Jean, *Les Arts sacrés au Québec*, Boucherville, Éditions de Mortagne, 1989, 319 p. ISBN 2890748006.

#### **Peinture anonyme : l'ex-voto (chapitre Ier)**

BERTHIAUME, Pierre, *Foi et légendes, la peinture votive au Québec, 1666-1945*, Trois-Pistoles, VLB éditeur, 1991, 141 p. ISBN 2890054705.

#### **La «Pinacothèque» de l'Université Laval (chapitre II)**

KAREL, David, *Univers Cité: collections pour voir, collections pour savoir*, Québec, Musée de l'Amérique française (Chroniques de l'Amérique française – 3), 1993, 48 p. ISBN 298016125X.

#### **L'enseignement de la peinture (chapitre III)**

ROUSSAN, Jacques de, *Le Nu dans l'art au Québec*, La Prairie, Broquet, 1982, 223 p. ISBN 2890000664.

#### **Tonalisme et l'esprit néo-barbizon (chapitre III)**

BROOKE, Janet M., *Le Goût de l'art: les collectionneurs montréalais, 1880-1920*. Catalogue d'une exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 8 décembre 1989 au 25 février 1990, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, 254 p. ISBN 2891921224.

MUSÉE DU QUÉBEC, *L'Art du paysage au Québec, 1800-1940 / Landscape Painting in Québec, 1800-1940*, Musée du Québec, Québec, 1978, 145 p. ISBN 0775432180.

#### **Échos d'impressionnisme (chapitre III)**

LOWREY, Carol, et al., *Visions of Light and Air: Canadian Impressionism, 1885-1920*. Catalogue d'une exposition présentée au Musée du Québec du 14 juin au 4 septembre 1995 et dans quatre autres musées canadiens et américains, New York, Americas Society Art Gallery, 1996, 152 p. ISBN 1879128128.

#### **Modernisme progressiste (chapitre IV)**

TRÉPANIER, Esther, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Montréal, Éditions Nota Bene (Collection «Essais critiques»), 1998, 395 p. ISBN 2895180067.

## Catalogues d'exposition

**François Baillairgé**: KAREL, David et al., *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*.

Exposition tenue au Musée du Québec du 13 mars au 27 avril 1975, Québec, Musée du Québec, 1975, 85 p.

**William Berczy**: TOVELL, Rosemarie L. (dir.), *Berczy*. Exposition tenue au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 8 novembre 1991 au 5 janvier 1992 ; Musée du Québec, Québec, 17 mars au 17 mai 1992 ; Glenbow Museum, Calgary, 13 juin au 9 août 1992, Ottawa, Musée national des beaux-arts du Canada, 1991, 327 p. ISBN 0888846150.

**André Biéler**: MIRANDETTE, Marie-Claude, *André Biéler, dessinateur et graveur*.

Exposition présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 17 avril au 17 août 2003, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, 14 p. ISBN 2551217687.

**Napoléon Bourassa**: VÉZINA, Raymond, *Napoléon Bourassa, 1827-1916*, Ottawa, Archives publiques du Canada, 1976, 25 p. ISBN 011916771.

**Fritz Brandtner**: DUFFY, Helen et Frances K. Smith, *The Brave New World of Fritz Brandtner / Le Meilleur des mondes de Fritz Brandtner*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1982, 96 p. ISBN 0889110255.

**William Brymner**: BRAIDE, Janet, *William Brymner, 1855-1925 : A Retrospective / William Brymner, 1855-1925 : aperçu rétrospectif de l'artiste*. Exposition tenue au Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario, du 13 mai au 1<sup>er</sup> juillet 1979, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1979, 104 p. ISBN 0889110077.

**Maurice Cullen**: ANTONIOU, Sylvia, *Maurice Cullen, 1866-1934*. Exposition tenue au Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario, du 26 septembre au 31 octobre 1982, ainsi que dans quatre autres musées canadiens, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1982, 115 p. ISBN 0889113696.

**Marian Dale Scott**: TRÉPANIER, Esther, *Marian Dale-Scott, pionnière de l'art moderne*. Cet ouvrage accompagne l'exposition présentée au Musée du Québec du 6 avril au 4 septembre 2000, Québec, Musée du Québec, 2000, 301 p. ISBN 2551199719.

**Jean Dallaire**: GRANDBOIS, Michèle, commissaire ; Marie Carani, Michèle Grandbois et Michaël Lachance, *Dallaire*. Catalogue de l'exposition présentée au Musée du Québec du 2 juin au 29 août 1999 et au Musée des beaux-arts de Montréal du 2 mars au 30 avril 2000, Québec, Musée du Québec, 1999, 253 p. ISBN 2551192056.

**Charles Daudelin**: MARTIN, Michel et Paul Bourassa, *Daudelin*. Cet ouvrage accompagne l'exposition *Daudelin* présentée au Musée du Québec du 24 septembre 1997 au 15 février 1998, Québec, Musée du Québec, 1997, 140 p. ISBN 2551178495.

**Rodolphe Duguay**: MUSÉE DU QUÉBEC, *Rodolphe Duguay, 1891-1973*. Cet ouvrage accompagne l'exposition présentée au Musée du Québec. Québec, ministère des Affaires culturelles / Musée du Québec, 1979, 200 p. ISBN 011893991.

- Adrien Hébert**: ALLIER, Pierre et Esther Trépanier, *Adrien Hébert*. Cette publication a été produite à l'occasion de l'exposition Adrien Hébert, présentée au Musée du Québec du 16 juin au 3 octobre 1993, Québec, Musée du Québec, 1993, 194 p. ISBN 010129586.
- George Heriot**: FINLEY, Gerald E., *George Heriot, Painter of the Canadas / George Heriot, peintre des deux Canadas*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1978, 72 p. ISBN 0889110085.
- Cornelius Krieghoff**: REID, Dennis (éd.), *Krieghoff: images du Canada*. Catalogue de l'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario du 26 novembre 1999 au 5 mars 2000, au Musée du Québec du 14 juin au 10 septembre 2000; au Musée des Beaux-Arts du Canada du 12 octobre 2000 au 7 janvier 2001, à la Vancouver Art Gallery du 17 février à 21 mai, au Musée McCord du 22 juin au 8 octobre 2001, Outremont, Éditions du Trécarré, 1999, 323 p. ISBN 2892498325.
- Ozias Leduc**: LACROIX, Laurier et al., *Une œuvre d'amour et de rêve : Ozias Leduc*. Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 22 février au 19 mai 1996, au Musée du Québec, à Québec, du 12 juin au 15 septembre 1996 et au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, du 18 octobre 1996 au 15 janvier 1997, Québec, Musée du Québec / Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, 318 p. ISBN 2891922069.
- Joseph Légaré**: PORTER, John R., Nicole Cloutier et Jean Trudel, *Joseph Légaré, 1795-1855 : L'œuvre – catalogue raisonné*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, 157 p. ISBN 0888843593.
- Louis Muhlstock**: NADEAU-SAUMIER, Monique et Pierre L'Allier, *Muhlstock*. Catalogue de l'exposition *Louis Muhlstock* présentée au Musée du Québec du 17 mai au 17 septembre 1995, Québec, Musée du Québec, 1995, 48 p. ISBN 2551134781.
- Alfred Pellan**: MARTIN, Michel, Sandra Grant Marchand et al., *Alfred Pellan*. Catalogue de l'exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 17 juin au 26 septembre 1993 et au Musée du Québec du 13 octobre au 30 janvier 1994, Québec, Musée du Québec / Montréal, Musée d'art contemporain, 1993, 316 p. ISBN 010099727.
- Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté**: LACROIX, Laurier, *Suzor-Coté : lumière et matière*. Catalogue de l'exposition Suzor-Coté, 1869-1937 : lumière et matière présentée au Musée du Québec du 10 octobre 2002 au 5 janvier 2003 et au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 24 janvier au 11 mai 2003. Québec, Musée du Québec / Montréal, Éditions de l'homme / Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2002, 383 p. ISBN 2761917391.
- Horatio Walker**: KAREL, David, *Horatio Walker*. Exposition présentée au Musée du Québec du 25 septembre au 23 novembre 1986, Québec, Musée du Québec, 1986, 311 p. ISBN 2762113369.

## **Périodiques**

*Les Annales d'histoire de l'art canadien.* L'index des articles est disponible sur le site Internet de l'Université Concordia au : <http://arthistory.concordia.ca/JCAH/>

*Cap-aux-Diamants.* Se décrit comme «la revue d'histoire du Québec», aborde fréquemment les sujets artistiques. Tient à jour une banque d'images : [www.capauxdiamants.org](http://www.capauxdiamants.org)

*Vie des arts.* Magazine d'actualité artistique. Le site W3 maintient un index des anciens numéros au : [www.viedesarts.com](http://www.viedesarts.com)

## **Sites internet (banques d'images, banque de données, musées virtuels)**

*ArtImage.* Banque d'images des collections du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée national des beaux-arts du Québec et du Musée d'art contemporain de Montréal.

[www.artimage.org](http://www.artimage.org)

*CyberMuse.* Musée virtuel du Musée des beaux-arts du Canada.

[www.cybermuse.gallery.ca](http://www.cybermuse.gallery.ca)

*Info-Muse.* Base de données de l'Observatoire de la Société des musées du Québec. Informations descriptives et visuelles sur les collections muséales québécoises. Base reliée au Réseau canadien d'information sur le patrimoine (voir plus loin).

[www.smq.qc.ca/mad/reserve/index.php](http://www.smq.qc.ca/mad/reserve/index.php)

*Musée virtuel du Canada.* Musée virtuel conçu par le ministère du Patrimoine canadien afin de mettre en valeur les collections de nombreux musées sur tout le territoire du Canada.

[www.museevirtuel.ca](http://www.museevirtuel.ca)

*RCIP (Réseau canadien d'information sur le patrimoine).* Banque de données mise sur pied par le ministère du Patrimoine canadien. Les œuvres d'art sont indexées dans la section «Artefacts Canada» sous la rubrique «Sciences humaines».

[www.chin.gc.ca](http://www.chin.gc.ca)

## **Sites internet (documentation)**

Les grandes bibliothèques universitaires sont bien pourvues en documentation sur l'art québécois.

*Ariane (l'Université Laval)*

[arianeweb.ulaval.ca](http://arianeweb.ulaval.ca)

*Clues (l'Université Concordia)*

<http://library.concordia.ca>

*Manitou (l'Université du Québec)*

[www.manitou.uqam.ca](http://www.manitou.uqam.ca)

*Muse (l'Université McGill)*

[www.library.mcguill.ca](http://www.library.mcguill.ca)

*SFX (l'Université de Montréal)*

[www.bib.umontreal.ca](http://www.bib.umontreal.ca)

*CUBIQ*. Catalogue collectif du Réseau Informatisé des Bibliothèques gouvernementales du Québec (RIBG). On y retrouve la description des collections de 42 bibliothèques ou centres de documentation. On y accède par l'intermédiaire du site du RIBG.

[www.ribg.gouv.qc.ca/ribg/](http://www.ribg.gouv.qc.ca/ribg/)

## **Musées**

Les sites Internet des musées contiennent pour la plupart un lien vers leur bibliothèque.

**La Collection d'art canadien McMichael**

10365, avenue Islington

Kleinburg (Ontario) L0J 1C0

Téléphone : (905) 893-1121

Sans frais : 1 (888) 213-1121

Courrier électronique : [info@mcmichael.on.ca](mailto:info@mcmichael.on.ca)

Site Internet : [www.mcmichael.com](http://www.mcmichael.com)

**Le Musée de l'Amérique française**

2, côte de la Fabrique

Québec (Québec)

Téléphone : (418) 692-2843

*Renseignements et réservations*

**Le Musée de la civilisation**

85, rue Dalhousie  
C.P. 155, succ. B  
Québec (Québec) G1K 7A6  
Téléphone : (418) 643-2158  
Courrier électronique : mcqweb@mcq.org  
Site Internet : [www.mcq.org/maf](http://www.mcq.org/maf)

**Le Musée des beaux-arts du Canada**

380, promenade Sussex  
C.P. 427, Succursale A  
Ottawa (Ontario) K1N 9N4  
Téléphone : (613) 990-1985  
Sans frais : 1 (800) 319-2787  
Courrier électronique : [info@beaux-arts.ca](mailto:info@beaux-arts.ca)  
Site Internet : [national.gallery.ca](http://national.gallery.ca)

**Le Musée des beaux-arts de Montréal**

1379 et 1380, rue Sherbrooke Ouest  
C.P. 3000, Succursale H  
Montréal (Québec) H3G 2T9  
Téléphone : (514) 285-2000  
Sans frais : 1 (800) 899-MUSE  
Site Internet : [www.mbam.qc.ca](http://www.mbam.qc.ca)

**Le Musée des beaux-arts de l'Ontario**

317, rue Dundas Ouest  
Toronto (Ontario) M5T 1G4  
Téléphone : (416) 979-6648  
Site Internet : [www.ago.net](http://www.ago.net)

**Le Musée du Château Ramezay**

280, rue Notre-Dame Est  
Montréal (Québec) H2Y 1C5  
Téléphone : (514) 861-3708  
Courrier électronique : [info@chateauramezay.qc.ca](mailto:info@chateauramezay.qc.ca)  
Site Internet : [www.chateauramezay.qc.ca](http://www.chateauramezay.qc.ca)

**Le Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal**

201, avenue des Pins Ouest  
Montréal (Québec) H2W 1R5  
Téléphone : (514) 849-2919  
Courrier électronique : [mhsj@quebectel.com](mailto:mhsj@quebectel.com)  
Site Internet : [www.museedeshospitalieres.qc.ca](http://www.museedeshospitalieres.qc.ca)

**Le Musée McCord d'histoire canadienne**

690, rue Sherbrooke Ouest  
Montréal (Québec) H3A 1E9  
Téléphone : (514) 398-7100  
Courrier électronique : [info@mccord.mcgill.ca](mailto:info@mccord.mcgill.ca)  
Site Internet : [www.musee-mccord.qc.ca](http://www.musee-mccord.qc.ca)

**Le Musée Marc-Aurèle Fortin**

118, rue St-Pierre  
Montréal (Québec)  
Téléphone : (514) 845-6108

**Le Musée national des beaux-arts du Québec**

Parc des Champs-de-Bataille  
Québec (Québec) G1R 5H3  
Téléphone : (418) 643-2150  
Sans frais : 1 (866) 220-2150  
Courrier électronique : [webmestre@mnba.qc.ca](mailto:webmestre@mnba.qc.ca)  
Site Internet : [www.mnba.qc.ca](http://www.mnba.qc.ca)

**Le Musée royal de l'Ontario**

100, Queen's Park  
Toronto (Ontario) M5S 2C6  
Téléphone : (416) 586-5549  
Courrier électronique : [info@rom.on.ca](mailto:info@rom.on.ca)  
Site Internet : [www.rom.on.ca](http://www.rom.on.ca)

# Table des matières

INTRODUCTION : peinture et société	7
<b>CHAPITRE I. PEINDRE AU NOUVEAU MONDE</b>	11
<b>LES PREMIERS USAGES DE LA PEINTURE</b>	11
Peintres missionnaires dans la colonie	12
Missionnaires auprès des autochtones	15
Les premiers peintres du Québec	16
Peinture anonyme : l' <i>ex-voto</i>	18
<b>CHAPITRE II. VIVRE DE PEINTURE SOUS LE RÉGIME ANGLAIS</b>	21
<b>La quête d'originalité</b>	21
Le succès de Baillaigé	22
L'aquarelle	24
Un «assemblage» de Légaré	25
L'ambition de Plamondon	27
<b>Cent métiers utiles</b>	28
La navette de Roy-Audy	28
Deux femmes	30
L'univers du portrait	31
La miniature	38
Peinture topographique	40
<b>«Quand l'occasion tend la main à la folie» : la collection Desjardins</b>	44
Une «montagne de tableaux»	44
Le premier musée d'art au Canada	46
Vers la peinture profane	47
La «Pinacothèque» de l'Université Laval	49
<b>L'éveil de l'esprit artistique à Montréal</b>	51
<b>La copie</b>	52
L'industrie féminine de la copie	52
Copies et cosmopolitisme	58
<b>Peinture et nationalisme</b>	62
Le romantisme de Légaré	62
Le patriotisme royaliste de Plamondon	64
<b>Düsseldorf au Québec</b>	67
<b>Peintres arrivés du sud</b>	70

<b>CHAPITRE III. CONFÉDÉRATION : GRANDEUR ET MISÈRE DES PEINTRES</b>	73
<b>The Art Association of Montreal</b>	74
<b>L'émergence de l'artiste peintre</b>	74
<b>Enseignement de la peinture</b>	79
La peinture comme artisanat	79
La peinture parmi les beaux-arts	83
<b>Décoration</b>	87
Un art fragile	89
Stratégies	90
La France et l'Italie dans la bataille pour l'art sacré	92
<b>Nature morte et paysage</b>	94
<b>Entre le nouveau et l'ancien</b>	97
Tonalisme et esprit néo-barbizon	97
L'amour de l'art hollandais	102
L'habitant	105
Échos d'impressionnisme	110
<b>CHAPITRE IV. AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE</b>	113
<b>Modernisme progressiste</b>	113
Expressionnisme	115
Cubisme	115
Abstraction	116
Surréalisme	120
<b>Modernisme rétrospectif : restituer la culture au paysage</b>	123
<b>Peinture indépendante : la ville ou la campagne</b>	130
CONCLUSION	135
LEXIQUE	139
CHRONOLOGIE	141
BIBLIOGRAPHIE	145













**C**omment la peinture vint-elle au Québec? Cet ouvrage décrit plusieurs étapes, allant de la collection des œuvres sous le régime français à la création moderniste du XX<sup>e</sup> siècle. La conquête de l'originalité est le plus grand défi survenu en cours de route.

Deux perspectives sont proposées : la peinture comme objet de prestige, la peinture comme institution. Lorsque peinture signifie *tableaux*, des lieux de culte, un marché, des collections et finalement des galeries et des musées s'organisent autour d'elle. Lorsque peinture signifie *peindre*, son essor est lié au nombre : pour quelques peintres élus, beaucoup doivent être appelés. Ces pages retracent l'avènement d'un corps de métier qui a décoré tant d'églises, restauré ou copié tant de toiles anciennes et fait tant de portraits.

Devant sa matière étendue, cet aperçu a pour but d'initier le lecteur aux points saillants et de l'inviter à la découverte.

ISBN 2-89224-344-0

9 782892 243444