

**Barry Lord, *The History of Painting in Canada*, Toronto, New Canada Press, 1974. 253 p.**

**Raymond Vézina**

Volume 2, numéro 1, 1975

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1077474ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1077474ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vézina, R. (1975). Compte rendu de [Barry Lord, *The History of Painting in Canada*, Toronto, New Canada Press, 1974. 253 p.] *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 2(1), 51–55. <https://doi.org/10.7202/1077474ar>

Barry LORD, *The History of Painting in Canada*, Toronto, New Canada Press, 1974. 253 p.

Ce livre de Barry Lord ressemble à une belle pomme rongée par les vers. Je veux démontrer que les erreurs de méthode et les carences documentaires conduisent l'auteur à des jugements erronés. Lord, membre de la CAR (Canadian Artist's Representation), explique en page 9 les deux buts poursuivis dans son volume.



Leonard Hutchinson, *Woman Farm Worker*. (Lord, fig. 165a).

### *Arme contre l'impérialisme américain*

En premier lieu, il vaut donner aux artistes une arme qui les aidera à développer une nouvelle clientèle en affaiblissant l'influence impérialiste américaine (voir aussi la page 241). Une stratégie ingénieuse est alors mise en place à partir d'une constatation de base : l'art canadien est depuis l'origine celui d'un peuple opprimé par les impérialistes français, anglais et américains. Étudions — dit l'auteur — le mécanisme de propagande mis en place par les impérialistes et nous aurons une arme efficace pour les réduire à l'impuissance. Après un bref aperçu de l'art des Indiens, l'auteur articule son ouvrage sur trois grandes périodes chronologiques : 1608-1700 : la peinture au Québec ; 1700-1920 : la peinture au Canada ; 1920-1974 : la peinture à l'âge de l'impérialisme américain (p. 7). Cette mise en place annonce une étude de type sociologique où le lecteur trouverait des développements sur la nature et la quantité des œuvres d'art produites par chaque groupe social et sur les contraintes venant de la commande. En outre, il serait normal de voir au moins esquissée une étude du marché de même que l'évolution économique de la profession. Or nous ne trouvons ici aucune donnée sur la condition sociale des artistes eu égard à leurs thèmes et à leur clientèle.

N'étant pas sociologue, l'auteur fait faux bond. Il utilisera donc une démarche parente avec celle de l'historien de l'art. Ce vice de méthode, c'est le ver dans la pomme. Partant de critères empruntés aux sociologues, l'auteur se fait journaliste des temps passés et actuels puis formule des jugements esthétiques. Les indications techniques, stylistiques et iconographiques, bien que souvent présentes, ne mènent à aucune conclusion. Par contre, les trois critères proposés par Mao comme fondement pour un nouvel art dans un pays démocratique sont utilisés sans avoir été annoncés avec rigueur (pp. 143 et 242-243). La qualité d'une œuvre d'art serait déterminée par son caractère national, réaliste et démocratique sont utilisés sans avoir été énoncés avec

l'auteur-prestidigitateur — consiste à extraire de l'œuvre d'un artiste quelques tableaux illustrant la répression, la soumission ou la révolte. Les artistes liés aux dirigeants seront mauvais (Théophile Hamel). Ceux qui peignent des personnages soumis seront dangereux (Kriehoff) ou inoffensifs (Jean-Paul Lemieux). Les grands artistes canadiens devront avoir peint la révolte (Britain) et la misère du peuple (Claude Breeze, Joseph Légaré et Arthur Villeneuve).

Cette fragile échelle de valeur s'appuie sur une documentation souvent dépassée que l'auteur utilise avec trop de confiance. Je reviendrai plus loin à cette question pour Théophile Hamel et Cornelius Kriehoff. Notons au passage de menus faits rapportés sans examen : éducation européenne de Kriehoff (p. 45), sa rencontre avec Louise Gauthier à New York (p. 46). Ailleurs des jugements puérils servent de base à l'appréciation des artistes. Ainsi, le *Portrait d'une esclave* par François de Beaucourt lui fait dire que « the decadence of the master is revealed in the degradation of the slave (p. 44) ».

### Manuel pour l'enseignement

Le second but de l'auteur consiste à fournir un manuel aux enseignants de tous niveaux. Ce livre qualifié par l'auteur de « complet history of our painting » et proposé « as a text for any course on the history of art in Canada » séduira certainement les gens désireux de trouver une explication simple à des phénomènes dont la complexité rend l'approche difficile aux spécialistes eux-mêmes. L'auteur utilise une langue simple et directe accessible à tous. Les illustrations correspondent très bien au texte. Mais une simplification outrancière tient lieu d'analyse et donne l'impression d'une pensée forte. Les lignes qui suivent veulent attirer l'attention sur quelques-unes des nombreuses erreurs qui forment la trame de cet ouvrage. J'ai retenu les domaines que je connais grâce aux archives et à l'étude des œuvres originales.

### Théophile Hamel, businessman

La quasi totalité de l'argumentation élaborée à propos de Théophile Hamel repose sur des erreurs anciennes que Lord n'a pu déceler. Par ailleurs, plusieurs conclusions sont devenues possibles à cause d'un manque de documentation que l'auteur n'a pas jugé bon de combler avant de rédiger son texte. Dans un premier temps, Lord choisit les trois autoportraits pour montrer le contraste existant entre l'enthousiasme des jeunes intellectuels et leur passage progressif à la médiocrité au contact des classes sociales supérieures.

Date	Titre	Métamorphoses de l'artiste (pp. 41-42)
1837	Autoportrait dans un paysage	Artiste idéaliste
1846	Autoportrait dans l'atelier	Artiste mercantile
1857	Autoportrait de la galerie nationale	Artiste « vendu »

Son interprétation de *l'Autoportrait dans l'atelier* repose sur l'idée erronée, avancée par Bellerive en 1925 et répétée depuis, voulant que ce tableau ait été réalisé dès le retour de l'artiste d'Europe afin de prouver ses talents aux éventuels clients<sup>1</sup>. Lord va plus loin. La présence au second plan d'un tableau représentant un militaire et d'une grande composition religieuse prouvent que Théophile Hamel voulait atteindre sa clientèle la plus probable : le clergé et les militaires. Cet échafaudage s'écroule devant les faits. Le sujet religieux est le *Typhus* conservé à l'église Bon Secours à Montréal. Ce tableau montre les malades et les mourants assistés par des religieuses et un prêtre au cours de l'épidémie qui sévit à Montréal en 1847. Près de 4 000 personnes moururent en quelques mois. Tout porte à croire que le tableau fut terminé au cours du mois de décembre 1849<sup>2</sup>. Le militaire est Melchior-Alphonse de Salabery (Monastère des Ursulines à Québec). Le tableau fut terminé en 1850<sup>3</sup>. Il est donc très probable que *l'Autoportrait dans l'atelier* fut réalisé dans la première moitié de 1849. De plus, s'il avait été fait pour attirer l'attention du public, ce tableau n'aurait pas atteint son but puisque la presse est restée muette et qu'il ne fut jamais gravé. Le tableau-réclame imaginé par Bellerive a pourtant existé et représente un Jacques-Cartier seul sur les flots<sup>4</sup>. Les moyens utilisés par Théophile Hamel pour atteindre sa clientèle ont été plus subtils que ne l'imagine l'auteur.

1. Georges BELLERIVE, *Artistes peintres canadiens-français*, 1925, p. 45. On pourra suivre l'histoire de cette toile dans les documents suivants : Henri DESROSIERS, « Théophile Hamel ». Émission à Radio-Canada, 16 avril 1935. Inventaire des biens culturels du Québec, n° 14 171-14178 : *Exposition Théophile Hamel au musée du Québec*, 1936 ; *Le Soleil*, 28 mars 1936 ; *Painting in Canada. A Selective Historical Survey*. Albany, 1946 ; *L'Art au Canada*. Bordeaux, 1962 ; M HAMEL, *Québec-Histoire*, vol. 1, n° 1, p. 48 ; R. HARPER, « Three Centuries of Canadian Painting », *Canadian Art*, 1962, pp. 405-452. HUBBARD, « Primitives with Character », *Art Quaterley*, 1957, pp. 17-29. R. H. HUBBARD, *Deux peintres du Québec*, 1970.
2. On a beaucoup écrit à propos de ce tableau et de la calamité. Voici seulement les titres où il est fait mention de la peinture. Charles LEVESQUE, *Les abris*, septembre 1849 ; Archives Madeleine Hamel à Québec, *Le Courrier du Canada*, 26 décembre 1870 ; *Le Journal de l'Instruction publique*, 1871, p. 170 ; P. G. ROY dans BRH, mars 1913, p. 90 ; MAGNAN, « Peintres et sculpteurs », *Le Terroir*, 1922 ; *La Presse*, 28 octobre 1922 ; BELLERIVE, *op. cit.*, 1925, p. 46 ; DESROSIERS, *op. cit.*, 1935 ; G. MORISSET, *Coup d'œil*, 1941, p. 67 ; *La peinture traditionnelle*, 1960, p. 117 ; W. COLGATE, *Canadian Art*, 1943, p. 111 ; HARPER, *Early Painters*, p. 970, p. 142 ; HUBBARD, *Deux peintres de Québec*, 1970, p. 43, note 27 ; Jean HAMEL, *Notes sur le grand-père*. Archives Madeleine Hamel.
3. *Le Journal de Québec*, 16 février et 21 mai 1867. MAGNAN, *op. cit.*, 1922, p. 352. DESROSIERS, *op. cit.*, 1935. HARPER, *op. cit.*, p. 142. *Trésors des communautés religieuses. Catalogue*. 1973, p. 101.
4. Voici uniquement les commentaires dans les journaux de l'époque : *Le Journal de Québec* ; 26 octobre, 30 octobre 1847 ; 9 avril 1870, 3 juillet 1889. *La Minerve*, 28 octobre, 4 novembre 1847, 30 mars 1848, 26 mars 1897. *La Revue canadienne*, 29 octobre, 16 novembre 1847, 24 mars 1848. *L'ami de la religion et de la patrie*, 21 avril 1848. *L'aurore des Canada*, 18 novembre 1848.

L'interprétation douteuse de l'*Autoportrait de 1857* aurait pu être évitée grâce à une meilleure connaissance de l'ensemble de l'œuvre de Théophile Hamel et surtout par l'examen rigoureux de ses sources. L'étude attentive de la carrière de Théophile Hamel nous amène à rejeter l'opinion de Lord voulant qu'une clientèle faite de politiciens « vendus » et d'hommes d'affaires obligeait l'artiste à supprimer les paysages, les couleurs éclatantes, les effets lumineux et la vivacité propre à ses œuvres de jeunesse. Nous trouvons au contraire chez Théophile Hamel une étonnante constance dans l'utilisation des tons chauds et sombres : brun, noir, quelques touches de vermillon et de jaune. La sévérité de la pose, la dignité un peu monotone des personnages (dreary repetition selon Lord), l'absence de paysage ont de toutes autres sources que les quelques heures de pose passées en présence de « traîtres » comme le juge Jean-Roch Rolland (p. 42). La profonde influence qu'ont exercé sur lui les portraits du Titien explique à la fois ses particularités stylistiques et leur constance. Son enthousiasme pour le Titien nous est d'abord connu grâce à trois documents de l'époque. L'un de ces témoignages est contenu dans une lettre de Théophile Hamel écrite de Venise en 1845<sup>5</sup>. Et surtout, quantité de schémas, de poses et d'accessoires courants chez Théophile Hamel viennent tout droit des portraits du Titien.

Comme dernière preuve des talents de « businessman » de Théophile Hamel, l'auteur cite après tant d'autres le chiffre de 2 000 tableaux. Il reste certainement beaucoup de tableaux de Théophile Hamel dans les familles mais je doute fort que nous puissions dresser un jour une liste de cette envergure. Pour le moment, le catalogue de son œuvre incluant une quarantaine de dessins, des aquarelles et des gravures atteint le chiffre de 370 œuvres environ. Il est cependant vrai que Théophile Hamel fut un homme d'affaires habile. Pour étudier cette question, il aurait mieux valu recourir aux archives judiciaires<sup>6</sup> que de s'appuyer sur des données non contrôlées.

5. *Lettre de Th. Hamel à son frère Abraham*. Venise, 31 août 1845. Archives Anne Bourassa, Montréal; *Lettre de Napoléon Bourassa à Th. Hamel*, Florence, décembre 1853, Archives nationales du Québec-Fonds, Papineau-Bourassa; « Copie du Martyre de St-Pierre du Titien » dans *The Morning Chronicle*, 28 juillet 1858.

6. Archives judiciaires de Québec. Greffe du notaire Amable Bélanger: document 2389; Greffe du notaire Delâge: document 4894; Greffe du notaire Ed. Glackmayer: document 3999; Greffe du notaire J. B. C. Hébert: documents 1820, 1834; Greffe du notaire Charles Huot: document 5684; Greffe du notaire Fisher Langlois: document 1064; Greffe du notaire Joseph Peticlerc: documents 2117, 2564, 6281, 7625, 9142, 10001, 10019, 10043, 10570, 10580, 10590, 11910, 11632, 12648, 12774, 12808, 12832, 12568; Greffe du notaire Gilles Dupuis: document 2209. Archives Madeleine Hamel; Greffe du notaire P. Garon: documents 7125, 7129, 7282; Palais de justice de Rivière-du-Loup; Greffe du notaire Valère Gosselin: document 13042. Saint-Joseph-de-Beauce; Greffe du notaire J. E. O. La Badie de Montréal. Document 21176. Archives Madeleine Hamel. Voir mon étude: *Théophile Hamel, peintre national*. À paraître en 1975: Éditions Élysée, P.B. 188 - Station Côte St-Luc, Montréal.

Il est enfin difficile de souscrire à la conclusion de l'auteur affirmant que seule la représentation des luttes du peuple travailleur aurait pu faire de Théophile Hamel un grand artiste.

*Cornelius Krieghoff, peintre  
« of the "exotic" Canayens »*

Également tendancieuse, l'appréciation du talent de Cornelius Krieghoff s'appuie sur trois tableaux seulement. Une phrase de Durham sert de toile de fond au raisonnement de l'auteur. Le Gouverneur dit que les Canadiens français sont une race d'hommes adonnée aux incessants travaux agricoles aussi difficiles que non spécialisés et qui apprécie les divertissements en société. Lord traduit ainsi: un tas de stupides habitants toujours saouls (p. 44)! Il suffit ensuite d'illustrer cette idée par quelques tableaux de Krieghoff pour montrer combien cet art est dangereux. Mais Lord ne s'en tient pas là. Adoptant l'attitude du grand frère généreux, il prie les Canadiens français de se méfier de ces sujets qui propagent auprès de leurs voisins de langue anglaise l'idée d'un peuple insouciant, irresponsable et bonasse (pp. 48, 144). Victime des préjugés qu'il prétend pourfendre, Lord choisit trois tableaux parmi ceux qui plaisent le plus aux Canadiens anglais: *Merrymaking*, *The Toll Gate*, *Le carême*.

Le choix des tableaux et le sens péjoratif donné aux paroles de Durham servent bien l'idée maîtresse de ce livre mais ont le sérieux inconvénient de ne pas tenir compte de la réalité. L'étude de la thématique de Krieghoff démontre au contraire l'intérêt de l'artiste pour les durs travaux de l'habitant, ses déplacements au cours de l'hiver, la chasse dans la neige et la lutte contre les éléments naturels. Les pires tempêtes d'hiver servent en effet de décor à plusieurs peintures de Krieghoff<sup>7</sup>.

*Joseph Légaré, nouveau Goya*

L'auteur manque véritablement de mesure dans sa tentative de faire de Joseph Légaré un nouveau Goya offrant au peuple canadien français le *Choléra à Québec* (Galerie nationale) comme symbole de la rude vie québécoise. Le *Tres de mayo* issu de la résistance aux armées de Napoléon fait partie d'un ensemble d'œuvres impressionnantes par leur qualité technique, leur richesse symbolique et leur force comme réquisitoire contre les horreurs de la guerre. Aucun de ces caractères ne permet le rapprochement du *Tres de mayo* avec le *Choléra*. C'est une idole aux pieds d'argile qui s'écroule pour peu qu'on fasse entendre un autre son de cloche.

Les tableaux historiques de Légaré représentent moins le peuple que les catastrophes: ruines, incendie, épidémie, éboulis. Comment peut-on affirmer devant ces tableaux que Légaré « shows us the reality of life for the working people in the colony (p. 49)? » L'opposition Krieghoff-Légaré ne résiste pas à l'examen des deux

7. Voir mon volume: *Cornelius Krieghoff, peintre de mœurs (1815-1872)*. Québec, Pélican, 1972.

œuvres. Krieghoff beaucoup plus justement que Légaré a placé le sujet colonial (p. 52) au premier rang de ses préoccupations. En outre, Lord semble ignorer que Théophile Hamel a peint un sujet tout à fait semblable à Montréal: *Le Typhus*. Le tableau de Théophile Hamel a justement été utilisé comme arme dans le conflit linguistique et religieux qui secouait l'Ontario dans les années 1920. Reproduit dans *La Presse*, le *Typhus* fut proposé aux Irlandais catholiques comme symbole de fraternité<sup>9</sup>. Ce tableau n'en demeure pas moins une œuvre médiocre.

L'importance donnée à Joseph Légaré vient surtout de son emprisonnement de 5 jours pour la cause des patriotes. L'auteur oublie que l'engagement politique n'offre aucune garantie sur le plan artistique. Aussi, je crois exagéré l'affirmation suivante: « Si la révolution avait réussi, Légaré aurait pu sans nul doute devenir le premier grand peintre de la nation indépendante (p. 51) ». Une affirmation de même nature se retrouve à la page 149.

#### *Arthur Villeneuve ou la nouvelle culture démocratique*

Les artistes actuels plus encore que les anciens sont jugés d'après leur force de frappe dans la lutte pour libérer le peuple. Arthur Villeneuve, artiste national et démocratique (p. 169) mène le peuple vers une nouvelle culture. Lord mentionne comme un fait divers sa 3<sup>e</sup> année d'enseignement primaire et son absence d'éducation artistique. Il fait de Villeneuve un artiste prolétaire oubliant de mentionner que l'artiste accepte aussi l'encouragement du Gouvernement. Le 11 avril 1973, Villeneuve recevait la médaille de Compagnon de l'Ordre du Canada des mains du Gouverneur Général lors d'une réception à Rideau Hall. Que cela ne tienne, « la peinture de Villeneuve marque clairement un bond en avant vers la nouvelle culture démocratique dans le Québec d'aujourd'hui (p. 169) »!

#### *Jean-Paul Lemieux ou la situation sans espoir*

Lord concède un quart de page à Lemieux pour nous dire que cet artiste peint toujours les muettes victimes de l'oppression. Peintre d'une situation désespérée (p. 168), il a le tort de ne jamais produire d'œuvres qui puissent servir d'armes aux mains d'un peuple en révolte. L'auteur se rend-t-il compte que son système de valeur nous plonge en pleine période stalinienne? Il est vrai que le réalisme socialiste souhaité par Staline à la 16<sup>e</sup> assemblée du parti en 1928 s'est maintenu jusqu'à sa mort en 1953. Mais depuis vingt-cinq ans les choses ont bien changé en URSS. Le dirigisme sévère qui pesait sur l'activité culturelle a fait place aux initiatives les plus diverses. L'art n'est plus mesuré uniquement à son efficacité comme instrument de transformation sociale.

L'accueil chaleureux fait aux œuvres de Jean-Paul Lemieux à Moscou et à Leningrad en 1974 diminue

singulièrement la force de l'appréciation formulée par Barry Lord. Les Russes ont choisi Jean-Paul Lemieux comme le meilleur représentant de l'art canadien en tenant compte de sa valeur artistique et du caractère universel de sa production centrée sur le cycle de la vie humaine. La critique officielle représentée par M. Lazarew de Moscou affirme que « l'art de Lemieux est loin d'être pessimiste »<sup>9</sup>. En outre, la critique populaire s'est exprimée au moyen d'un livre de commentaires mis à la disposition des visiteurs<sup>10</sup>. Sauf certaines critiques défavorables, la grande majorité des commentaires s'accordent pour louer les tableaux de Lemieux à trois points de vue. Sa technique a surpris et charmé un très grand nombre de spectateurs. Un visiteur anonyme écrit qu'il est « inutile de parler de l'immense maîtrise professionnelle du peintre; de cela témoignent et l'admirable coloris des toiles pourtant très différentes et l'unité de la présentation »<sup>11</sup>. « C'est un hymne à la couleur blanche! »<sup>12</sup>. « Un tel sens de la couleur, une si brillante facture! Nos peintres devraient y puiser des leçons » dira un étudiant de l'Académie des Beaux-Arts de Leningrad<sup>13</sup>. Un visiteur s'est même amusé à sélectionner des œuvres qu'on « souhaiterait voir dans la collection de l'Ermitage: *Cup of Tea*, *La chasse d'octobre*, *À la mémoire d'Émile Nelligan*, *Le chapeau noir*, *Orion*, *La visite du jour de l'an*, *l'Annonciation* »<sup>14</sup>.

Quelques personnes ont parlé de la liberté propre à la création artistique. Des visiteurs de Carélie ont apprécié le fait que « cette exposition ait élargi l'horizon de certains "connaisseurs" qui estiment qu'au Canada ne vivent que "des bûcherons et des chasseurs fleurant la sève de sapin" »<sup>15</sup>. V. Nevredov, étudiant aux Beaux-Arts n'a pas craint de dénoncer « l'approche du réalisme social qui (...) est imposée » aux étudiants. Pour comprendre l'œuvre de Lemieux, « il faut une approche tout à fait différente (...) celle de la pensée, de la psychologie et de la philosophie »<sup>16</sup>.

Enfin beaucoup de spectateurs ont parlé du réalisme particulier à Jean-Paul Lemieux; réalisme qui se situe plus au niveau des émotions fondamentales que des détails matériels. « Ce n'est pas le Canada — ce sont les horizons même de la conscience. Mais avec cela — quel

8. A. D. De Celles, « Persécution sans excuse, mais non sans danger » dans *La Presse*, 28 octobre 1922.

9. M. LAZAREV, « Le Canada tel qu'il est » dans *Soviet Kultura*, 23 juillet 1974. Voir aussi: Galina TRANKO, « Des toiles du Canada » dans *Literaturnaya Rossiya*, été 1974, les articles de N. Prokofieva dans *Gudok*, été 1974 et dans *Po Vistavotchnim zalam i lektoriam*, 22 juin 1974. Étudiés par un sociologue, ces commentaires révéleraient sans doute une absence presque complète de conflit peintre-spectateur.

10. Le livre d'appréciation pour Moscou a reçu environ 60 commentaires. Celui de Leningrad comprend environ 110 commentaires. Certaines personnes ont vu l'exposition à Moscou et à Leningrad; d'autres sont venues trois fois.

11. *Livre des commentaires*. Leningrad. 18 août 1974.

12. *Id.*, Anonyme, 4 août 1974.

13. *Ibid.*

14. *Id.*, Anonyme, 14 août 1974.

15. *Id.*, Visiteurs de Carélie, 4 août 1974.

16. *Id.*, N. Nevredov, 5 août 1974.

réalisme ! »<sup>17</sup> Selon Barry Lord, le message de Jean-Paul Lemieux consiste à nous dire « that the situation is hopeless » (p. 168). Plusieurs visiteurs russes ont cependant exprimé des avis contraires. Le meilleur témoignage nous vient d'un visiteur anonyme : « Avec quels yeux clairs d'enfant plein de sagesse vous regardez le monde, cher Jean-Paul Lemieux. Tant qu'existent de tels yeux — l'espoir existe »<sup>18</sup>.

### Conclusion

En définitive ce livre n'atteint pas les objectifs visés. Sur le plan documentaire, l'ouvrage n'apporte aucune information inédite et adopte sans examen des prises de position vieilles parfois d'un demi-siècle. Les sources de l'auteur demeurent fort inégales. Sur le plan historique Stanley B. Ryerson et surtout Léandre Bergeron ne jouissent que d'un faible crédit<sup>19</sup>. Ce dernier sert pourtant « as the basis for the class analysis of Quebec society used in this book » (p. 244).

Par ailleurs, l'extrémisme de certaines prises de position affaiblit quantité de points de vue intéressants. Choisissons un exemple parmi plusieurs. Son explication de l'art religieux mérite considération (pp. 22-28) mais s'accompagne d'inexactitudes qui font douter de sa bonne foi. À la page 145, l'auteur affirme que l'Église a voulu le peuple aussi ignorant que possible. Les évêques auraient fait en sorte que seulement un enfant sur cinq sache lire et écrire. Et cet enfant devait être issu des classes aisées. Les faits démentent ces affirmations. Les évêques et les curés ont toujours travaillé à développer l'enseignement élémentaire. Voir à ce propos : Louis-Philippe Audet, *Histoire de l'enseignement au Québec*. Montréal, Holt, Reinhart et Winston, 1971. 2 volumes.

Le système de valeur présenté par l'auteur est désuet à deux points de vue. Nous avons vu que ses jugements esthétiques sont fondés sur les théories imposées en URSS au cours des années 1930-1950 mais plus ou moins abandonnées depuis un quart de siècle dans la plupart des pays communistes. Plus largement, ces jugements formulés uniquement à partir du thème de l'œuvre nous reportent avant l'impressionnisme alors que le sujet noble domine la peinture ; le portrait et surtout la peinture de mœurs ne jouissant que de peu de considération. Ici les valeurs sont simplement inversées. Le sujet prolétarien assure au peintre popularité et valeur artistique.

De sérieuses enquêtes sur des points précis auraient mieux servi la cause de l'auteur que toute cette littérature. La présence de personnel étranger dans nos musées (pp. 246-247) et l'action des financiers sur la politique d'acquisition des musées (pp. 240-241) bien que situées au cœur du débat ne sont pas du tout étudiées. Ce livre propose l'image d'un univers culturel mutilé et déformé

17. *Id.*, Étudiant à l'Académie des Beaux-Arts de Leningrad, 4 août 1974.

18. *Id.*, Anonyme, 18 août 1974.

19. Voir les opinions de Richard Jones et de Gilles Lemieux dans *Livres et auteurs québécois*, 1970, pp. 209-211.

au nom de théories dépassées qui servent pourtant de base à des jugements esthétiques catégoriques.

Enfin ce volume possède trop de qualités pour ne pas le dénoncer. Le prix très abordable, la belle présentation de l'ouvrage, le choix des illustrations, la longueur des chapitres bien adaptée à des cours et la vivacité du récit font que les jugements de Barry Lord risquent d'être largement diffusés et de captiver un large public plus sensible à l'aspect « engagé » qu'aux notions proprement esthétiques.

Raymond VÉZINA  
Université Laval

Meyer SCHAPIRO, *Words and Pictures — On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, La Haye, Mouton (= Approaches to Semiotics, Paperback Series, 11), 1973. 108 p. ; 35 Ill.

Depuis les *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) de Wölfflin, l'un des problèmes fondamentaux de l'histoire de l'art comme science *positive* semble être l'élaboration d'un appareil descriptif tenant compte de la spécificité de la *pratique* picturale : cela implique nécessairement l'analyse d'autres productions symboliques (complexes) et leur détermination par le développement historique (linéaire). Cependant, il faut se demander dans quelle mesure une telle démarche épistémologique serait capable de décrire d'une façon suffisante les relations entre des pratiques signifiantes (la narration, la méta-langue, la *theoria*, le texte-pratique) et la production symbolique



FIGURE 1. Rome, Sta Maria Maggiore. (Shapiro, fig. 4).