

BÉLAND, Mario, dir., *La peinture au Québec 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Québec, Musée du Québec/Publications du Québec, 1992. 605 p. 69,75 \$

L'exposition *La peinture au Québec 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives* au Musée des beaux-arts de Montréal du 29 octobre 1992 au 3 janvier 1993.

Colin M. Coates

Volume 47, Number 3, Winter 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/305248ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/305248ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Institut d'histoire de l'Amérique française

ISSN

0035-2357 (print)

1492-1383 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Coates, C. M. (1994). Review of [BÉLAND, Mario, dir., *La peinture au Québec 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Québec, Musée du Québec/Publications du Québec, 1992. 605 p. 69,75 \$ / L'exposition *La peinture au Québec 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives* au Musée des beaux-arts de Montréal du 29 octobre 1992 au 3 janvier 1993.] *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 47(3), 411–414. <https://doi.org/10.7202/305248ar>

BÉLAND, Mario, dir., *La peinture au Québec 1820-1850: nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Québec, Musée du Québec/Publications du Québec, 1992. 605 p. 69,75\$

L'EXPOSITION *La peinture au Québec 1820-1850: nouveaux regards, nouvelles perspectives* au Musée des beaux-arts de Montréal du 29 octobre 1992 au 3 janvier 1993.

De toute évidence, l'originalité n'était pas l'apanage des peintres établis au Québec au XIX^e siècle. Les préoccupations de ceux qui contrôlaient alors le marché de l'art étaient fort éloignées de celles qui prévalent de nos jours. À cette époque, les mécènes s'intéressaient peu à la créativité individuelle du peintre. Les portraits devaient ressembler aussi exactement que possible au modèle. Dans les paysages, on se servait des conventions britanniques. Les tableaux religieux étaient souvent des copies de toiles européennes (pour des raisons de conservation, ces derniers sont sous-représentés dans l'exposition).

Toutefois, il ne faut pas pour autant nier le talent dont faisaient preuve plusieurs de ces artistes. Parfois autodidactes, parfois formés auprès de maîtres canadiens ou étrangers, ils démontraient une habileté certaine à répondre aux attentes du marché. La demande pour les œuvres d'art, tant chez les francophones que chez les anglophones, demeurait relativement restreinte. De plus, chez les élites canadiennes et néo-canadiennes, l'art était un domaine où l'on tenait à maintenir des liens étroits avec l'Europe. Aussi, le titre de cette exposition d'œuvres d'art produites au Québec entre 1790 et 1860 est peut-être trompeur: le regard que les artistes du XIX^e siècle portaient sur le Québec n'était pas «nouveau». En effet, rares sont ceux chez qui les paysages ou les portraits se distinguaient vraiment des modèles européens. La nouveauté, beaucoup plus apparente dans le catalogue de l'exposition que

dans l'exposition elle-même, tient à l'analyse que les auteurs de cette étude font de la production artistique de la période.

En 1991-1992, cette importante exposition d'œuvres québécoises a visité cinq musées des beaux-arts (ceux de Québec, d'Ottawa, de Vancouver, d'Halifax, et de Montréal). Inspirée par les travaux des historiens de l'art Gérard Morisset et Russell Harper, elle avait pour but de faire le point sur ce que ces derniers avaient jadis appelé «l'âge d'or de la peinture québécoise». Pour la première fois, en effet, des peintres pouvaient vivre de leur art. Sans émettre les mêmes jugements de valeur que Morisset et Harper, les conservateurs et les historiens de l'art qui ont conçu cette exposition se sont intéressés à l'effervescence artistique qui caractérise la première moitié du XIX^e siècle. Ce faisant, ils ont rendu un grand service à l'histoire sociale, culturelle et politique du Québec. Très au fait des recherches récentes, ils prennent soin de situer les œuvres dans leur contexte. Ils font notamment bon usage du *Dictionnaire biographique du Canada* et quelques-uns d'entre eux ont également fait des recherches dans les archives et dans les journaux d'époque.

Certains événements semblent avoir eu une influence considérable sur la production artistique de cette période. Ainsi, l'arrivée des tableaux que l'abbé Desjardins fit venir d'Europe en 1817 et 1820 fournit des modèles à partir desquels les artistes québécois purent exercer leurs talents de copistes. D'une toute autre manière, les Rébellions de 1837-1838 stimulèrent elles aussi la production. En effet, plusieurs militaires-artistes participèrent à l'écrasement de la révolte. Au même moment, quelques-uns parmi les Patriotes emprisonnés (Robert-Shore-Milnes Bouchette, Jean-Joseph Girouard) découvrirent dans le dessin un loisir forcé. En fait, l'art ne semble jamais vraiment s'éloigner de la politique. C'est par exemple grâce à Louis-Joseph Papineau que, dans les années 1830, Antoine Plamondon et Henry Daniel Thielcke occupèrent chacun un atelier dans l'édifice du Parlement. Enfin, dès les années 1850, les photographes livrèrent une nouvelle concurrence aux peintres, appelés après tout à produire des œuvres où la ressemblance était fort précisée.

Par ses illustrations et ses commentaires, le catalogue se révèle d'une richesse impressionnante. On y trouve de nombreuses et belles reproductions en noir et blanc, auxquelles s'ajoutent 32 planches en couleur. Cinq articles de présentation approfondissent certains des thèmes de l'exposition. Pour sa part, John R. Porter commente le marché de l'art au Québec, un marché dominé par la copie de sujets religieux et par des portraits de notables et de membres du clergé. D'après lui, la demande, chancelante au début, devient moins instable vers la fin de la période. Paul Bourassa analyse la fonction du portrait en tant que célébration de l'individu. Selon lui, les «bourgeois de la vie civile et religieuse... recherch[aient] le portrait comme moyen de se définir, de s'affirmer et de se survivre» (p. 37). Alors que le portrait était tout aussi apprécié des francophones que des anglophones, ces derniers s'intéressaient davantage au pittoresque dans les paysages. L'esthétique dont les toiles étaient inspirées donnait un aspect britannique au paysage nord-américain. Pour sa part, Didier Prioul décèle chez les paysagistes un glissement d'une approche purement topographique du sujet à une vision plus

poétique. Enfin, bien que les arts visuels représentent à ses yeux un lieu de rencontre entre les deux cultures, Laurier Lacroix discerne des esthétiques différentes chez les anglophones protestants et chez les francophones catholiques.

Le catalogue des œuvres, tout comme l'exposition, est divisé en trois périodes que l'on a intitulées: «L'émergence» (1790-1820), «L'affirmation» (1820-1850) et «Perspectives» (1850-1860). Un commentaire pertinent accompagne les œuvres de chaque artiste. Dans certains cas, tels le *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1840) de Joseph Légaré et la *Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne de Lorette* (1840) de Thielcke, ce commentaire tient compte des interprétations divergentes auxquelles le tableau a donné lieu.

Presque tous les peintres qui ont séjourné au Québec sont représentés ici, des mieux établis aux peintres itinérants. Lors de la tournée de l'exposition, les problèmes de conservation que posaient les œuvres sur papier ont contraint les organisateurs à créer deux séries de tableaux, l'une destinée aux musées des beaux-arts de Québec et d'Ottawa, et l'autre à ceux de Vancouver, d'Halifax et de Montréal. En conséquence, la sélection des œuvres commentées dans le catalogue s'en est trouvée enrichie. En ce qui a trait à la datation des œuvres et à l'identification d'artistes peu connus, la contribution de cet ouvrage est importante. Toutefois, les spécialistes qui y ont collaboré se sont plus particulièrement arrêtés à quelques artistes: Antoine Plamondon, Joseph Légaré, Théophile Hamel et James Pattison Cockburn.

Exception faite de l'art folklorique, auquel on n'a pas jugé bon de ménager une place, la sélection des œuvres est assez large: la présence des silhouettes et des photographies en témoigne. Cette décision permet notamment d'inclure les œuvres de quelques femmes, dont les dessins ne répondaient pas nécessairement aux critères qu'imposait le marché. Ainsi, le petit tableau de Katherine Jane Ellice, *Le Salon du manoir de Beauharnois* (1838) est révélateur de l'intérêt que cette femme de l'aristocratie portait à son environnement immédiat.

L'approche critique qu'adoptent les auteurs du catalogue paraît peu dans l'exposition elle-même. Ici nous devons faire une réserve: notre recension concerne l'exposition du Musée des beaux-arts de Montréal. Il se peut que la disposition des œuvres ait varié d'un musée à l'autre. Cette disposition nous a paru très conventionnelle. Ainsi, presque chaque tableau occupe un espace mural distinct, ce qui occulte de ce fait le caractère purement commercial de plusieurs des œuvres. Pourquoi, par exemple, ne pas avoir créé un cabinet de tableaux à la manière de Cornelius Krieghoff (voir *Un cabinet d'officier à Montréal*, 1846). Le regard révérencieux de l'exposition s'accorde mal avec l'attitude de l'époque, où la majorité des tableaux répondaient à des besoins de représentation assez évidents et immédiats.

Par ailleurs, l'ordre dans lequel sont présentés les différentes parties de l'exposition encourage (du moins chez l'historien) une lecture linéaire, voire progressiste, de l'évolution de la peinture. De même, il laisse entendre que cette production artistique est de plus en plus ancrée dans le sol québécois:

d'abord les débuts de l'activité artistique, au tournant du XIX^e siècle, ensuite les copies, en particulier celles de scènes religieuses, puis les portraits, enfin les paysages. Or, comme le démontre le catalogue, les styles se chevauchaient: les copies étaient tout aussi appréciées en 1850 qu'en 1820. En outre, comme le catalogue encore une fois nous le révèle, ce qui apparaît le plus «nord-américain» dans les paysages est souvent fortement imprégné du style européen. En effet, malgré le fait que ces paysages soient nord-américains, leur traitement s'inspire à la fois du paysage anglais et des modes classiques de composition. Même le petit tableau de Légaré représentant un paysan canadien (*Le Canadien*, 1833) est inspiré d'une estampe italienne. Les auteurs du catalogue établissent ces liens en reproduisant les estampes qui servaient de modèle aux œuvres québécoises: il nous semble que les conservateurs du musée auraient pu faire de même. En ne présentant pas les tableaux originaux comme le fait le catalogue, l'exposition n'encourage pas la même lecture critique des œuvres exposées.

Cependant, c'est la dernière partie de l'exposition qui étonne le plus. Dans l'avant-dernière salle, le spectateur s'arrête devant quelques photographies, annonciatrices d'une ère nouvelle, et devant le portrait réussi de Louis-Joseph Papineau âgé, par Napoléon Bourassa (1858). Alors que l'on se croit arrivé à la toute fin de l'exposition, on découvre une section «amérindienne». En fait, il s'agit non pas de tableaux exécutés par des Amérindiens, mais plutôt des représentations d'Amérindiens, tantôt sous des traits nobles, tantôt sous les traits de «sauvages». (L'autoportrait du Huron Zacharie Vincent, présenté dans le catalogue, aurait pu faire partie de l'exposition. Peut-être l'absence est-elle due à des raisons de conservation.) Faut-il considérer les toiles exposées dans cette salle comme le résultat d'une rencontre heureuse entre l'Europe et l'Amérique, ainsi que le laisse penser le style narratif de l'exposition? Ou s'agit-il plutôt d'une représentation «exotique» de la vie amérindienne? Quoi qu'il en soit, ces tableaux auraient pu, eux aussi, trouver place dans les salles consacrées aux portraits ou aux paysages. En effet, s'il fallait à tout prix ajouter une section, pourquoi ne pas avoir traité séparément les tableaux qui abordent des thèmes historiques? À nos yeux, ces derniers constituent davantage un genre que ces tableaux dits «amérindiens». Ainsi, *Le massacre des Hurons par les Iroquois* (vers 1828) de Légaré, témoigne mieux de l'attitude des Euro-Canadiens que des réalités amérindiennes.

Le visiteur qui quitte cette exposition retient probablement des conclusions assez différentes de celles que présente le catalogue. Il nous semble que les organisateurs de l'exposition sont très admiratifs des œuvres qu'ils nous présentent ainsi que du rôle joué par les mécènes. En somme, nous préférons le catalogue à l'exposition, et souhaitons plus généralement voir des expositions qui encouragent davantage une approche critique des œuvres d'art. Car même si les tableaux québécois de la première moitié du XIX^e siècle ne reflètent pas toujours l'originalité de la vie nord-américaine, ils nous renseignent sur la perception que les élites avaient de cette réalité, et demeurent de ce fait des documents historiques précieux.