

---

# De l'emprunt visuel comme outil d'affirmation d'une identité nouvelle

---

John R. Porter  
*Directeur général*  
*Musée du Québec*

Il faut parfois laisser la parole aux images, leur prêter l'oreille et la rétine pour en saisir le sens profond. Il en va ainsi des œuvres d'art qui ponctuent l'évolution de l'histoire de l'art québécois, lesquelles constituent à leur manière un miroir d'identité, un miroir aussi bien individuel que collectif. À cet égard, j'ai souvenir d'un petit texte que j'avais proposé il y a une quinzaine d'années dans le cadre d'un séminaire multidisciplinaire du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT) de l'Université Laval et dont le titre était « L'œuvre d'art figurative, un document témoin ». Il me semble avoir conservé une certaine actualité.

L'œuvre d'art véhicule et incarne des valeurs auxquelles même l'inconscient collectif est sensible. Cela vaut tout autant pour les contemporains de sa création que pour les générations subséquentes qui se l'approprient. Elle est un reflet de la société où elle a été créée, reçue et conservée. Par-delà ses traits spécifiques et ses qualités propres, elle est le miroir idéologique d'un contexte social, religieux, économique, politique et intellectuel. Elle peut être marquée par ce contexte dans son matériau, son style et même sa facture plus ou moins conventionnelle. Elle peut, par le sujet qu'elle représente, refléter des préoccupations propres à un individu, tout comme les valeurs de toute une collectivité. Au fil des années,

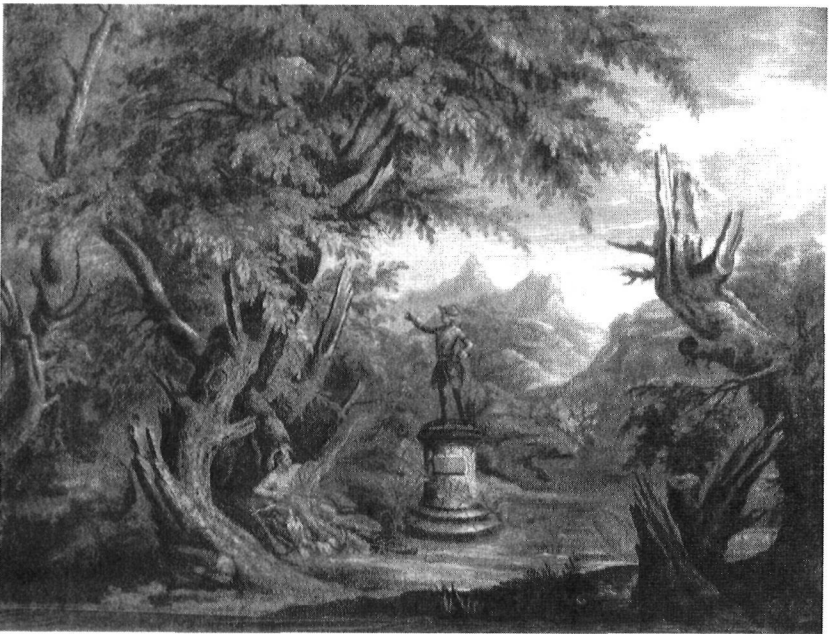
l'œuvre d'art sera sujette à des interprétations successives. D'une génération à l'autre, on ne la lira pas nécessairement suivant les intentions de son concepteur ou de son commanditaire. Bon an, mal an, chaque intervenant ajoutera à la connaissance d'une œuvre et la colorera à sa façon. À plusieurs égards, on pourrait dire que l'œuvre d'art constitue une mémoire à interpréter, une mine à plusieurs niveaux où l'on peut fermer de vieilles galeries et en ouvrir de nouvelles, mais en se gardant toujours le droit de revenir sur ses pas ! En bref, l'œuvre d'art vit du souffle de son créateur et des regards successifs qui l'interrogent sans jamais parvenir à en épuiser les secrets.

L'œuvre d'art est bien plus qu'un document. Elle a ses qualités intrinsèques, mais elle est polysémique et peut nous apprendre bien des choses si on sait la regarder, la décoder. Les séquences d'œuvres d'art sont également très parlantes, dans la mesure où elles permettent de saisir les passages, les contrastes, les évolutions. C'est cette double lecture que je me propose d'aborder tout en étant bien conscient des risques inhérents à tout raccourci. À cet égard, mon propos relèvera bien davantage de l'esquisse que de l'œuvre achevée. À l'image de la vie, l'art est complexe et il est dans sa nature d'être difficile à cerner. C'est ce qu'on apprend à l'Université et ce que l'on vit chaque jour dans un musée. Les lectures d'une même œuvre d'art peuvent même changer au fil des années, aussi bien au gré des sensibilités individuelles et collectives que de l'évolution des connaissances.

Suivant l'invitation qui m'a été faite, j'ai regardé l'art du Québec à la lumière des influences et des emprunts qui ont marqué son évolution tout en constituant des outils identitaires. Débutons avec un tableau de Joseph Légaré (1795-1855) qui fut notre premier paysagiste et qui ouvrit la première galerie de peintures et de gravures européennes au pays. Autodidacte, cet artiste utilisa souvent sa collection comme un répertoire de motifs ou comme un dictionnaire pictural. Ce fut notamment le cas avec le *Paysage au monument à Wolfe* (ill. 1), une œuvre qui a fait couler beaucoup d'encre et qui se prête encore à de multiples interprétations. On se référera à ce propos au catalogue de l'exposition *La peinture au Québec 1820-1850/Nouveaux regards, nouvelles perspectives* présentée au Musée

du Québec en 1991. En bref, nous sommes ici devant un tableau codé qu'on ne saurait comprendre en ignorant ses sources. L'œuvre est certes neuve, inédite et parlante, mais elle l'est à travers ses dépendances et ses emprunts. Elle est authentiquement « coloniale », en ce qu'elle doit beaucoup à l'héritage européen. Elle procède en effet de gravures d'après des œuvres de Salvator Rosa (1615-1675), de François Boucher (1703-1770) et de Hervey Smyth (1734-1811) (ill. 2, 3 et 4).

Quelques années plus tard, le même Légaré peindra une belle vue de Québec et cette fois, il tirera parti d'une aquarelle du Britannique Robert Coulson qui était à l'époque en garnison à Québec (ill. 5). L'œuvre de Légaré témoigne alors d'un renouvellement de sa pratique de paysagiste et d'une indéniable quête identitaire, mais elle accuse du même coup le poids des liens qu'il entretient avec l'autre et une certaine maladresse. Soucieux d'encourager le développement d'un art colonial authentique, les rédacteurs



1. Joseph Légaré, Paysage au monument à Wolfe, vers 1840, huile sur toile, 132 cm x 175,8 cm, Musée du Québec.  
Photo : Patrick Altman.



2. Émile Carlier d'après Salvator Rosa, *Mercure endormant Argus*, 1768, eau-forte, 24,4 x 39,6 cm, Musée de la Civilisation, dépôt du Séminaire de Québec.  
Photo : Pierre Soulard.



3. Jacques Danzel (1737-1809) d'après François Boucher, *Vulcain présentant à Vénus des armes pour Énée*, burin, 49,5 x 63,4 cm, Musée de la Civilisation, dépôt du Séminaire de Québec.  
Photo : Pierre Soulard.



4. *Richard Houston d'après Hervey Smyth, Le major-général James Wolfe, gravure, 16,5 x 10,2 cm, The Grand Magazine, août 1760, Archives nationales du Canada, Ottawa.*

5. *Joseph Légaré, Québec vu de la Pointe-Lévis, vers 1840-1842, huile sur toile, 90 x 120 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.*



de journaux de l'époque s'avouaient souvent partagés devant le non-respect des standards européens et les efforts louables d'artistes talentueux dont la formation avait été déficiente. Quand Joseph Légaré exposera quelques-uns de ses tableaux en 1848, un amateur bienveillant fera ce commentaire aussi lucide que révélateur dans *Le Canadien* du 13 octobre : « Et pour ceux qui seraient disposés de critiquer les toiles de M. Légaré, je dirai, sans vouloir entrer dans une discussion, que s'ils s'attendent à voir naître parmi nous des Raphaël et des Michel-Ange, sans pères, sans devanciers, sans maîtres et sans écoles, ils peuvent attendre jusqu'au millenium ».

Suivant la dynamique coloniale, il était naturel et de bonne guerre de miser sur certains héritages culturels dans le contexte de la quête d'une identité nouvelle. Quand Légaré avait ouvert sa galerie de peinture et de gravure en 1838, la petite intelligentsia québécoise contemporaine avait souligné l'importance de l'événement, y voyant un « premier effort pour répandre le goût des beaux-arts »<sup>1</sup> dans la colonie. Une quinzaine d'années plus tard, un petit groupe d'amateurs d'art de Québec se feront les propagandistes de la mise sur pied d'un premier musée national au Canada, fondant sa nécessité sur l'exemple concret des autres nations. Ils étaient alors mus par un souci de diffusion et par une volonté de « mettre à la vue de tout le monde des dépôts d'objets qui servent à faire connaître les œuvres de la création et les inventions de l'esprit humain dans tous les siècles »<sup>2</sup>.

Les indices d'une volonté de décroisement et de rattrapage par rapport à l'héritage européen étaient alors manifestes depuis quelques années, comme en témoigne cet extrait du journal *Le Canadien* en date du 11 octobre 1847 :

Privé comme on l'est dans ce pays, comparativement neuf encore, d'écoles spéciales où l'on puisse se perfectionner dans l'étude et surtout dans la pratique des beaux-arts, on est forcé de recommander un voyage et un séjour en Europe à ceux chez qui des dispositions particulières, une vocation décidée, des commencements heureux promettent des succès certains. Jusqu'à présent ceux que leur goût et une voix intérieure ont poussés du Canada vers les capitales des beaux-arts, Rome et Paris, en ont

1. *La Gazette de Québec*, 27 juin 1838, citée dans *Le Canadien*, 27 juillet 1838, p. 3.

2. *Le Canadien*, 23 mai 1853, p. 2.

rapporté ce qu'ils n'eussent jamais trouvé parmi nous, le sentiment du vrai beau qui ne s'acquiert que par la contemplation des œuvres des grands maîtres.

En écrivant de tels propos, on songe spontanément à un artiste comme Antoine Plamondon qui, au terme de son apprentissage sous la gouverne de Joseph Légaré, avait fait un séjour de perfectionnement à Paris de 1826 à 1830. De retour dans la colonie, Plamondon avait bien sûr bénéficié d'un grand prestige à titre de portraitiste et il avait gagné une assurance nouvelle en tant que copiste et diffuseur de l'œuvre de grands maîtres.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, il est évident qu'aux yeux du public en général, une bonne copie valait bien un original, comme en témoigne cet extrait d'une lettre envoyée à sa famille par une Québécoise séjournant en France et publiée dans les colonnes du *Canadien* le 21 février 1845 :

Nous avons éprouvé, écrit-elle, un sentiment délicieux en voyant dans la Galerie Italienne, au Palais du Louvre, l'original de notre tableau de la *Maîtresse du Titien*. Le nôtre est une copie on ne peut plus exacte, par notre artiste canadien, Plamondon » (ill. 6).



6. Antoine Plamondon d'après le Titien, *La jeune fille au miroir*, entre 1826 et 1830, huile sur toile, 101 x 82,7 cm, Musée du Québec.  
Photo : Jean-Guy Kérouac.

À l'évidence, les copies directes et les variations à partir de toiles et de gravures admirées ou acquises par Plamondon sur le vieux continent contribuèrent à élargir le domaine visuel des Canadiens et leur connaissance relative de l'art européen des siècles passés. En ce sens, l'artiste fut au nombre de ceux qui favorisèrent ainsi une accélération du processus de rattrapage culturel par rapport à la tradition européenne.

Si l'on aborde l'ensemble de la production de Plamondon comme copiste d'œuvres religieuses, on constate que l'artiste avait une prédilection toute particulière pour certains artistes français et italiens des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, bien que ses références picturales se soient échelonnées de la fin du XV<sup>e</sup> siècle avec Léonard de Vinci jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle avec Pierre-Paul Prud'hon. Les diverses copies de Plamondon témoignent donc d'un décalage chronologique plus ou moins considérable. Ajoutons que les artistes dont il privilégiait les œuvres étaient par ordre d'importance Raphaël, Jacques Stella – dont il confondait parfois les œuvres avec celles de Poussin –, Mignard, le Titien, le Dominiquin, Guido Reni, Poussin et Rubens. Cela dit, il faut réaliser que l'artiste prenait souvent ses distances par rapport aux modèles sur lesquels il arrêta son choix. Qui plus est, qui dit copie ne dit pas nécessairement servilité. En règle générale, une copie portera l'empreinte de celui qui l'exécute. Dans un tel cas, l'originalité de l'artiste se situe évidemment moins dans la création de formes nouvelles que dans l'interprétation de formes reçues. À partir d'un même modèle, deux artistes pourront arriver à des rendus nettement différenciés.

Avant l'affirmation, la définition de soi passe donc par l'ouverture à l'autre. Cela fait un peu penser au processus d'apprentissage universitaire et à l'écart entre les travaux de premier cycle et le mémoire de maîtrise, voire la thèse. La quête identitaire passe souvent par l'emprunt à l'autre et par une forme de recyclage de motifs. L'affirmation de soi passe aussi par le filtre des réalités de l'autre, par les choix que l'on effectue dans le répertoire des autres. Et déjà le « choix » constitue une singularité, un geste d'identité. Au fond, nos identités individuelles et collectives sont des sortes de collages ponctués de gestes de création. À tout prendre, l'être humain invente



peu : il se contente généralement de réinventer en croyant renouveler le monde.

À compter des années 1850, la face de la sculpture québécoise se transforme rapidement au gré des curiosités et des caprices propres à l'époque victorienne. La pénétration des influences les plus diverses entraîne de profondes mutations. La période victorienne en est une de décroisement et de mélanges de toutes sortes. Les frontières semblent abolies mais on voit émerger des traits distinctifs. Aujourd'hui, on parlerait de mondialisation, mais aussi de la quête d'aires de spécificité. Par la découverte de l'art des années passées, architectes, sculpteurs, ornemanistes et meubliers se lancent dans les essais les plus variés. C'est l'âge d'or des courants *revivals*. En 1880, les chars du défilé de la Saint-Jean-Baptiste à Québec illustrent fort bien le phénomène. On y remarque par exemple la sculpture importante que Jean-Baptiste Côté (1832-1907) réalise pour le char « des Imprimeurs-typographes » : pour sculpter son « Gutenberg » en bois recouvert d'une imitation de bronze vénitien (ill. 7), l'artiste s'inspire du bronze que David d'Angers (1788-1856) a réalisé pour la Place Gutenberg à Strasbourg en 1840 (ill. 8).

Plus sensationnel – et nettement plus kitsch de facture – est l'ambitieux char allégorique de l'Agriculture dessiné par l'architecte Paul Cousin et dont les éléments sculptés sont confiés à Louis Jobin (1845-1928) (ill. 9). À elle seule, la description qui en paraît dans *L'Opinion publique* du 1<sup>er</sup> juillet 1880 s'avère une véritable pièce d'anthologie et elle a en outre le mérite d'éclairer notre propos de façon singulière :

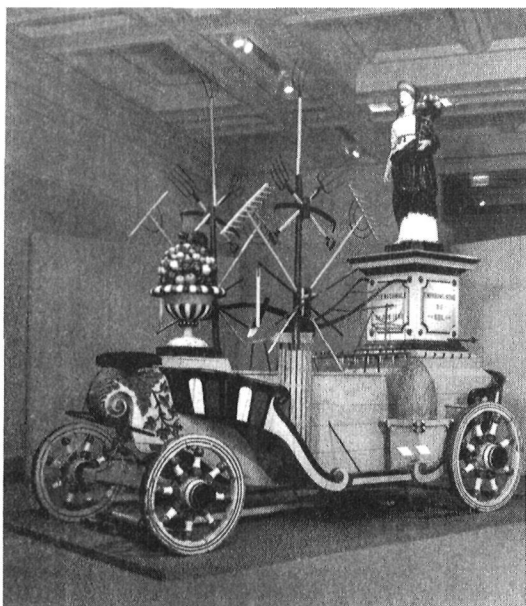
[Le char de l'Agriculture] a la forme d'un char romain renversé. Sur le devant de la voiture est un castor posé sur une quille qui soutient tout le char et qui est garnie de feuilles d'acanthé et d'érable entremêlées. Le corps de la voiture est couleur mauve avec filets lilas. Au premier plan à l'avant se trouve une corbeille de fruits et de légumes sculptés ; de chaque côté, une gerbe de blé naturel surmontée d'un faisceau d'instruments aratoires. Au centre, sur un tertre, une charrue, et de chaque côté, dans le bas du tertre, des légumes naturels de toute sorte. En arrière, un piédestal sculpté sur les panneaux duquel sont peintes des inscriptions appropriées ; sur le piédestal, la statue de Cérès (ill. 10), déesse de l'agriculture ; en bas du piédestal, deux ruches en paille sur un pied ornementé ; de la verdure et des fleurs naturelles entourent le piédestal. Le char est traîné par quatre chevaux.



7. *Jean-Baptiste Côté* d'après David d'Angers, Gutenberg, 1880, bois polychrome, 204,7 x 86 x 76 cm, Musée du Québec.  
Photo : Patrick Altman.



8. *David d'Angers, Gutenberg*, 1840, bronze, place Gutenberg, Strasbourg (France).  
Photo : Jacques Meunier.



9. Paul Cousin (architecte), Pierre Gauvin (maître-charron) et Louis Jobin, Le char de l'Agriculture, 1880, 450 x 233 x 497 cm, bois, métal et cuir, Musée de la Civilisation (le char) et Musée du Québec (la statue).  
Photo : Patrick Altman.



10. Louis Jobin, Cérès, 1880, bois polychrome, 188 x 72 x 48 cm, Musée du Québec.  
Photo : Patrick Altman.

Foncièrement d'esprit « néo », le char de l'Agriculture se situe aux frontières de la culture savante et de la culture populaire. Par le foisonnement de ses composantes et par le goût de la surcharge dont il témoigne, il constitue une illustration parfaite du principe d'accumulation propre au phénomène kitsch. Son ornement principal, la statue de Cérès, est en fait une copie avec variations réalisée à partir d'une photographie de *La Fortuna* (ill. 11), du Musée du Vatican, elle-même une copie romaine en marbre d'un modèle de l'époque hellénistique. Pour faire de celle-ci une déesse de l'agriculture, Jobin aura modifié le contenu de la corne d'abondance et, surtout, il aura doté sa figure d'une serpe, créant du même coup une personnalité mythologique hybride.

Quand on cueille quelque chose, quand on se l'approprie, on le fait par affinité, par intérêt ou par volonté de ressembler, par désir de se définir une identité. Au-delà de son héritage premier, une collectivité évolue au gré de ses emprunts sélectifs et successifs. On ne se situe pas alors dans une pure dynamique de dépendance parce que l'on choisit et qu'on laisse de côté ce qui nous indiffère. L'art est comme une palette de couleurs. Elles sont toutes là, elles existent déjà ; on en choisit un certain nombre et qui plus est, on les assemble suivant un certain ordre, un certain équilibre, une certaine harmonie. Chaque collectivité puise à un bassin universel au gré des opportunités, à la lumière de ses acquis et suivant l'apport de ce qu'elle découvre. D'où l'existence de particularismes qui transcendent l'appartenance à certains courants communs. C'est là un processus identitaire significatif qui procède par additions, soustractions, juxtapositions, etc.

À la faveur du développement de l'économie et de la circulation accrue des produits, des individus et des idées, le Québec de l'époque victorienne ne tarde pas à s'engager dans un franc processus de décloisonnement, d'ouverture et de diversification dans le domaine des arts. En 1881, les progrès accomplis sont manifestes, si l'on en croit John George Bourinot :

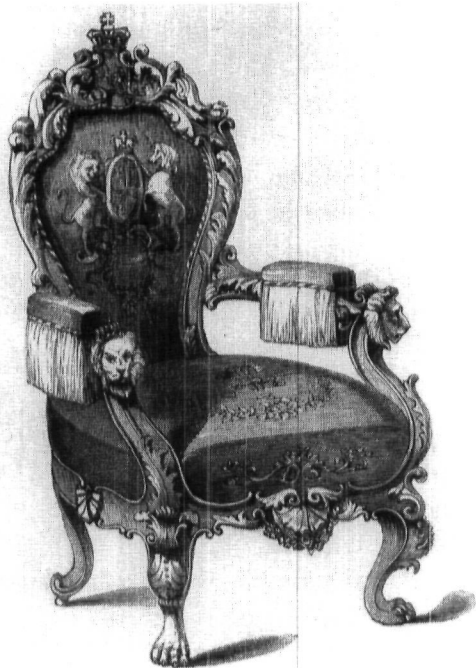
[...] Il faut aussi observer les signes de culture générale qui se manifestent de toutes parts, comparativement à un quart de siècle passé, alors que le développement des intérêts matériels monopolisait les meilleures facultés des gens. Le développement d'une éducation supérieure, ainsi que la

formation d'écoles d'arts plastiques, de musées et de sociétés littéraires, illustrent bien l'activité mentale croissante de toutes les classes de la société. [...] On ne considère plus comme un signe de bon goût de couvrir les murs d'huiles et de chromos dont la seule valeur tient aux dorures criardes et de mauvais goût qui les encadrent, pures excentricités dont les « nouveaux riches » aiment faire étalage. Au cours des vingt dernières années, le style des édifices publics et des résidences privées s'est remarquablement amélioré, ce qui indique l'accroissement des richesses nationales et individuelles autant que le développement du goût artistique. Les décorations intérieures attestent aussi du désir de s'approprier les idées modernes qui prévalent outre-mer et, sur ce plan, on devrait assister à une progression constante d'année en année, étant donné que nos gens voyagent plus dans les pays du Vieux Continent et se penchent sur les nouveautés du monde intellectuel et artistique. Il y a même de nos jours des Canadiens et des Canadiennes à l'esprit prosaïque et pratique qui apprécient pleinement les idéaux esthétiques que le poète Morris propose en ce qui a trait à la forme, à l'harmonie et à la décoration du mobilier domestique (cité dans Porter, 1993 : 64).

De plus en plus ouverte sur le monde, la société québécoise participe en effet à la dynamique des échanges qui caractérise l'ensemble des sociétés occidentales. En raison de son statut de colonie, puis de province d'un dominion britannique, elle est naturellement très sensible aux modes internationales qui régissent la vie des styles et le décor de la vie domestique. À ce chapitre, elle assimilera à sa manière aussi bien les traditions des vieux pays européens que les initiatives originales de ses voisins américains. Dans le secteur du meuble, la perméabilité croissante aux diverses influences étrangères viendra en quelque sorte briser le rythme lent qui caractérisait l'histoire de notre mobilier de tradition française ou anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle et dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ce contexte, il est intéressant de mesurer l'impact des expositions universelles, aussi bien sur la pratique des fabricants de meubles que sur l'évolution du goût dans la collectivité québécoise. N'est-il pas symptomatique de retrouver la gravure du fauteuil présenté par Jancowski à l'exposition universelle de Londres de 1851 (ill. 12) sur l'annonce publicitaire du grand meublier montréalais Owen McGarvey en 1868 (ill. 13)? Il est également révélateur de voir le travail de variation (ill. 14) ou d'adaptation de fabricants de meubles de Québec à partir de prototypes européens (ill. 15) diffusés par le



11. La Fortuna, 1<sup>er</sup> ou 2<sup>e</sup> siècle après J.C., marbre, 221 cm, Musée du Vatican, Rome.



12. Fauteuil aux armoiries royales présenté par Jancowski à l'exposition universelle de Londres, 1851, gravure tirée de *The Industry of All Nations : The Art-Journal Illustrated Catalogue*, Londres, George Virtue, 1851, p. 54, Bibliothèque du Musée des beaux-arts de Montréal.

## OWEN McGARVEY,

NOS. 7, 9 & 11

St. Joseph Street,

MONTREAL.



NOS. 7, 9 & 11

St. Joseph Street,

MONTREAL.

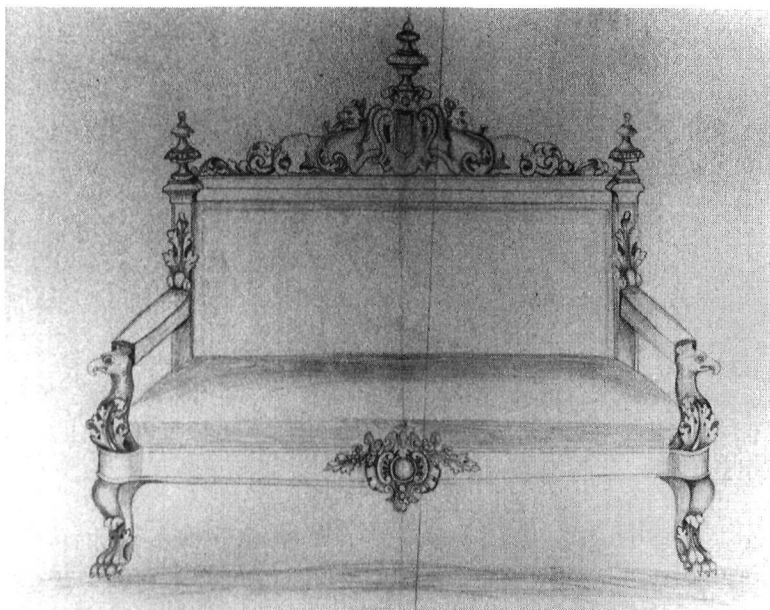
MANUFACTURER & DEALER

IN EVERY STYLE OF

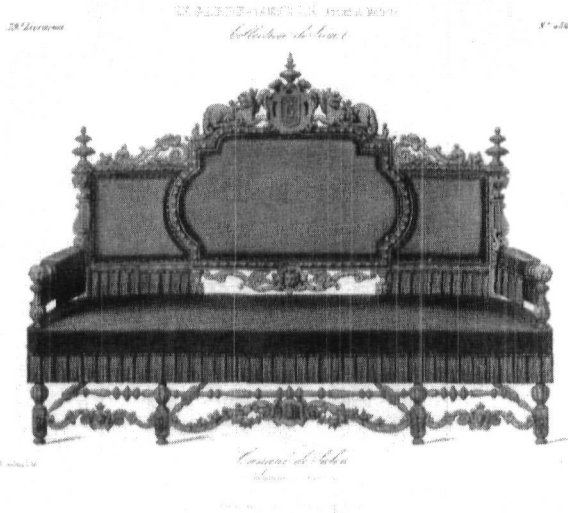
### PLAIN & FANCY FURNITURE.

Orders from all parts of the Dominion of Canada carefully executed and delivered, according to instructions, free of charge.

13. Annonce publicitaire d'Owen McGarvey, *parue dans* R.S.W. Mackay, *The Montreal Directory for 1867-68, Montréal, John Lovell, 1868, p. 511, Archives nationales du Canada, Ottawa.*



14. Pierre Drouin (1815-1860) ou Honoré Roy (1821-1892), Canapé de salon, crayon sur papier, 39,5 x 50,5 cm, Parcs-Canada, région du Québec.



15. *Canapé de salon Renaissance*, vers 1851, chromolithographie tirée du *Garde-meuble ancien et moderne : collection de sièges*, Paris, D. Guilnard, 79<sup>e</sup> livraison, planche no. 456, Parcs-Canada, région du Québec.

*Garde-meuble ancien et moderne* du Français Désiré Guilnard. Au-delà des composantes structurelles, le meuble de l'époque victorienne véhicule enfin des dimensions identitaires par le biais du vaste répertoire des motifs anthropomorphes, zoomorphes, phytomorphes ou autres que l'on y trouve. Dès lors, on ne s'étonnera pas de la présence de représentations de Jacques Cartier, de l'exploitation du motif du castor ou de la multiplication des feuilles d'érable dans le mobilier québécois de l'époque victorienne.

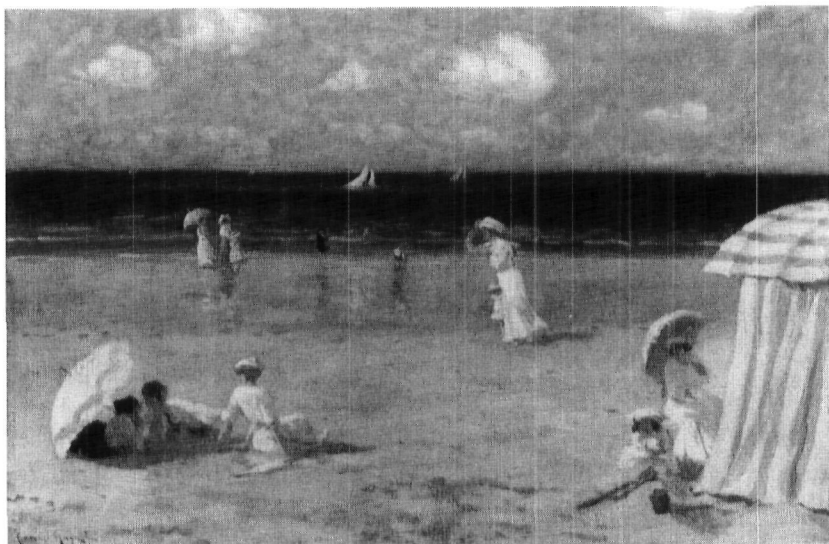
Au gré des processus que nous avons définis jusqu'à maintenant, on aura noté une diversité des phénomènes dans la quête identitaire par l'emprunt. Que l'on pense à des mots aussi évocateurs que : importation, mimétisme, intégration, altération, sélection, recyclage, détournement, décalage... Suivant ces processus, on emprunte souvent pour se définir ou on emprunte pour s'intégrer. Cela dit, il importe tout de même de se rappeler que les phénomènes que nous abordons ne sont pas exclusifs au Québec. L'histoire de l'art est celle d'une perpétuelle réinvention. Même un chef-d'œuvre



absolu comme *Le déjeuner sur l’herbe* du Français Édouard Manet (1832-1883) emprunte à la *Fête champêtre* peinte par Giorgione au début du XVI<sup>e</sup> siècle. C’est de là que vient le motif du nu féminin entouré d’hommes vêtus. Le même tableau de Manet ne saurait par ailleurs se comprendre sans l’influence de la gravure du *Jugement de Pâris* que Raphaël réalisa vers 1525-1530. On n’invente rien, on ne fait que réinventer ! Cela est vrai en art, et il en va de même des identités collectives.

L’artiste avec un grand A est à sa manière une culture, une société, une collectivité, un microcosme, un pays. Il se nourrit et se définit au contact de l’autre au gré du jeu des différences et des similitudes. On note souvent dans les courants artistiques, dans les regroupements d’artistes ou les grandes écoles, des affinités et des parentés qui, dans un deuxième temps, permettent de mettre en évidence les singularités ! Que l’on songe par exemple au baroque. Il y a des parentés générales et des différences sensibles entre les pays. La grande aventure est la même, mais le parcours des collectivités accuse des singularités. Depuis les origines de l’histoire de l’art, on a peu à peu élargi la lecture des phénomènes depuis les grands centres jusqu’aux provinces et espaces limitrophes où l’écho était plus étendu que le cri. Et pourtant cet écho est révélateur. Il accuse la profondeur, la vie, la complexité. Pour un, le mouvement impressionniste des années 1870 et 1880 n’a pas laissé indifférents des artistes québécois comme Clarence Gagnon (1881-1942) (ill. 16) ou Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937) (ill. 17). Si le premier nous livre en 1907 une version européenne de la lecture qu’il en fait, le second opte en 1920 pour un espace et une lumière propres au Québec, témoignant ainsi d’une pratique d’appropriation marquée par une franche couleur locale.

Du côté de la sculpture, il est également révélateur d’étudier la production d’un Alfred Laliberté (1878-1953) en regard de celle d’un illustre devancier français de la stature d’Auguste Rodin (1840-1917). Voilà un beau cas où la nécessaire affirmation de soi passe d’abord par une indéniable observation admirative. Dans ce contexte, mesurer le décalage entre la production de deux artistes ou mettre en évidence une certaine dépendance de l’un par rapport à l’autre permet d’éclairer les phénomènes de transmission et de définir le niveau de maturation d’un artiste. À l’évidence, une pièce



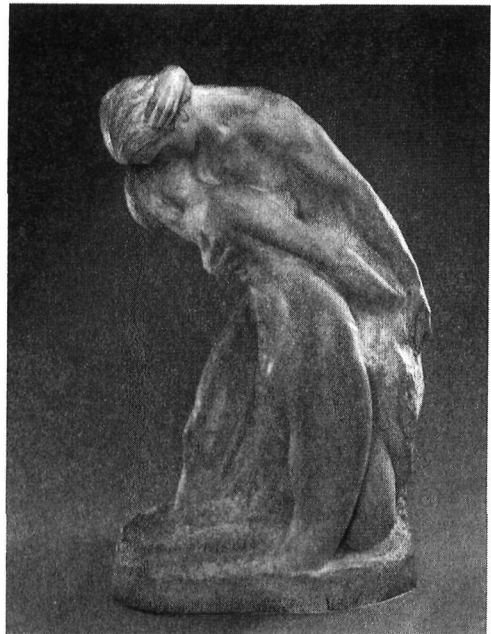
16. Clarence Gagnon, *Brise d'été à Dinard*, 1907, huile sur toile, 54 x 81 cm, Musée du Québec. Photo : Jean-Guy Kérouac.



17. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Dégel d'avril*, 1920, huile sur toile, 80,8 x 100,7 cm, Musée du Québec. Photo : Jean-Guy Kérouac.

comme *Âme et sentiment* de Laliberté (ill. 18) est tributaire d'une œuvre célébriissime comme *Le baiser* de Rodin. Pareil rapprochement met bien sûr en évidence le poids de l'héritage d'un grand maître, mais également l'ardeur et la fougue incontestables de l'artiste étranger qui regarde un chef-d'œuvre. Reconnaître et expliciter des pratiques d'emprunt ou mettre en évidence des influences plus ou moins subtiles n'équivaut donc pas à méconnaître l'apport d'un artiste, mais permet au contraire de mettre sa production en perspective pour l'apprécier à sa juste mesure. À cet égard, l'histoire de l'art du Québec se révèle la belle aventure d'une maturation progressive marquée par un rétrécissement constant du décalage entre l'art d'ici et celui qui s'est épanoui ailleurs au gré de traditions séculaires.

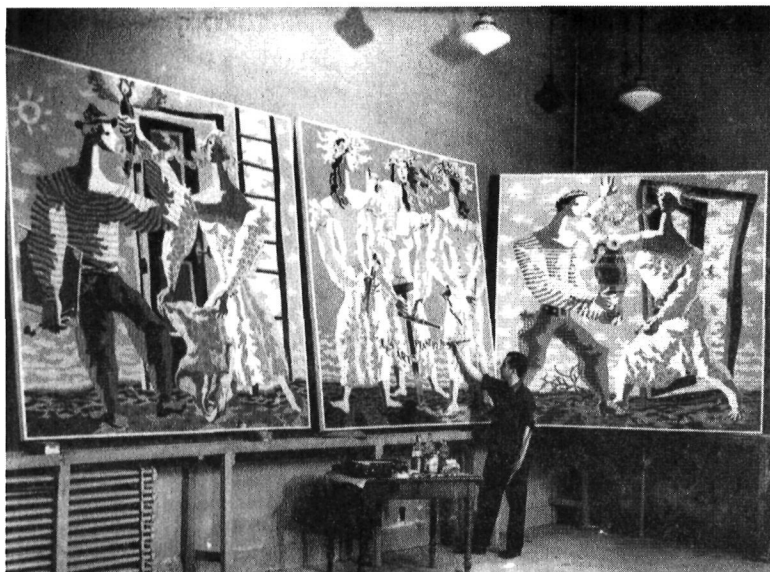
Dès lors qu'on accepte que prévale une telle approche, il faut saluer l'apport de Laliberté, un artiste authentique enraciné dans une jeune tradition, ouvert à l'autre et capable de s'inspirer d'un autre sculpteur pour créer à son tour, suivant une sensibilité qui lui est propre. Ainsi, Laliberté a-t-il su découvrir des pratiques et des formes inédites à la faveur de voyages à l'étranger et les répercuter dans son pays d'origine suivant un rôle de médiation inventive. Dans la foulée



18. Alfred Laliberté, *Âme et sentiment*, vers 1926, plâtre, 130 x 89 x 69 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

des François Baillairgé, Antoine Plamondon, Théophile Hamel, Napoléon Bourassa, Louis-Philippe Hébert et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, Laliberté aura fait partie de ce petit contingent d'artistes explorateurs qui, capables de prendre provisoirement une distance par rapport aux ressources limitées de leur terroir ou de leur modeste milieu artistique, seront allés à l'étranger cueillir les fruits de la tradition, de la modernité ou de l'audace pour s'en faire l'écho dans leur environnement d'origine, lui faisant ainsi faire d'importants bonds en avant. Tout en contribuant avec une originalité certaine à la dynamique d'un rattrapage artistique, des créateurs comme Jean Dallaire ou Charles Daudelin feront d'ailleurs de même plus tard au XX<sup>e</sup> siècle.

Pour un, Jean Dallaire (1916-1965) aura été sans cesse en quête de modernité, mais cette modernité, il l'aura conquise par une pratique éclectique où l'originalité composait avec l'emprunt et la variation. Devant les trois grands tableaux allégoriques qu'il achève au cours de l'année 1947, et qui ont pour titre *Les arts plastiques, La publicité et la décoration, La céramique et le tissage* (ill. 19), comment ne pas penser aux fameuses tapisseries du Français Jean Lurçat (1882-1966), un artiste que Dallaire admire et qu'il espère éventuellement rencontrer. Au gré de l'évolution de son œuvre, Dallaire se révélera un fameux butineur et un véritable virtuose de l'emprunt, capable de transcender ce qu'il voit grâce à son talent inventif. Du synthétisme au surréalisme en passant par le symbolisme, le cubisme et le postcubisme (ill. 20), il sera l'admirateur des Picasso, Dali, Lhote, Denis, Pellan et Dubuffet. À l'image d'une société s'ouvrant peu à peu sur le monde, il s'inscrira dans une véritable démarche de réappropriation et de rattrapage en s'ouvrant peu à peu à l'univers de la modernité. Constamment en interaction avec les milieux dans lesquels il évoluait, Dallaire s'est défini au gré d'un parcours ponctué de découvertes, de perméabilités, de refus et de provocations. Bon an, mal an, il aura ainsi contribué au décloisonnement et aux avancées de la société québécoise et canadienne. À sa manière, il aura été lui-même, mais un « lui-même » qui regarde, qui observe, qui apprend, qui s'approprie, qui refaçonne, pour à son tour inventer un univers singulier de formes et de couleurs.



19. Jean Dallaire à l'École des beaux-arts de Québec devant ses grands tableaux allégoriques, été 1947. Photo : Musée du Québec (gracieuseté de M<sup>me</sup> Marie Gaboury).

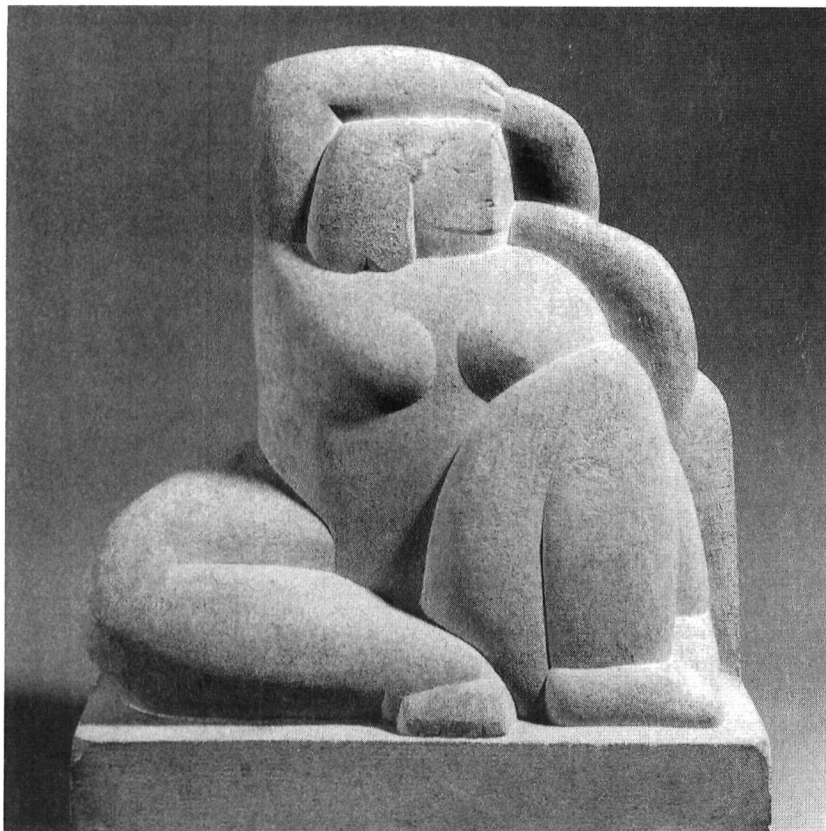


20. Jean Dallaire, *Nature morte au violon*, 1952, huile sur toile, 71 x 81 cm, collection Bombardier inc., Montréal.  
Photo : Patrick Altman.

Pour sa part, Charles Daudelin (né en 1920) parviendra à joindre le grand mouvement de la sculpture moderne internationale, notamment en exploitant l'idée de la métamorphose de la figure humaine, empruntant même au symbolisme mythique des figures rituelles de cultures archaïques. Certaines de ses œuvres témoignent en outre de l'héritage de la sculpture cubiste. Ainsi, ses contacts avec le sculpteur Henri Laurens à Paris dans les années 1946 à 1948 eurent-ils une incidence sur la structure et l'esthétique de quelques-unes de ses œuvres. À l'enseigne de la parenté et de la distance, la *Femme accroupie* (ill. 21) conçue par Daudelin en 1947 ne saurait donc être dissociée de la *Femme accroupie* (ill. 22) créée en 1928 par Laurens, lui-même un ami de Georges Braque (1882-1963) et un admirateur de Pablo Picasso (1881-1973).

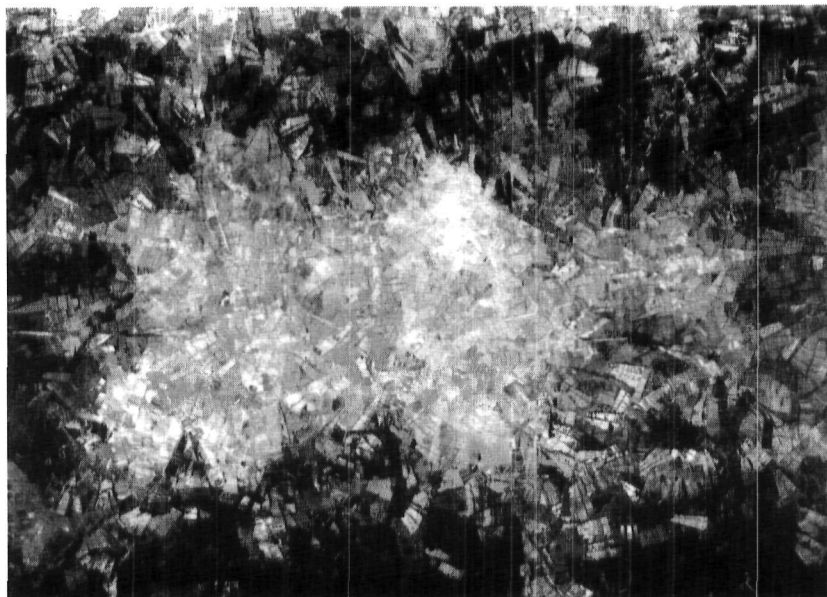


21. Charles Daudelin, *Femme accroupie*, 1982, bronze (d'après la pierre de 1947), 54 x 61,6 x 41,2 cm, Musée du Québec.  
Photo : Patrick Altman.



22. Henri Laurens, *Femme accroupie*, 1928, pierre, 63,5 x 51 x 24 cm, Galerie Louise Leiris, Paris.

Au terme d'un long processus de maturation, on assistera enfin à l'émergence de certaines créations artistiques franchement autonomes vers 1950. Nous pensons tout particulièrement au rayonnement international de Jean-Paul Riopelle (né en 1923), l'une des grandes figures de l'art contemporain du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la foulée du rôle moteur qu'il joua au sein du mouvement des Automatistes, cet artiste saura se distinguer comme une importante figure de l'École de Paris, notamment par de magistrales compositions abstraites empreintes de lyrisme. Ainsi, une grande mosaïque lumineuse comme *Poussière de soleil* (ill. 23) ne doit-elle plus rien à personne. C'est une œuvre mature et forte qui, par-delà son pouvoir intrinsèque, s'inscrit d'elle-même dans une dynamique universelle.



23. Jean-Paul Riopelle, *Poussière de soleil*, 1954, huile sur toile, 245,2 x 345,3 cm, Musée du Québec. Photo : Patrick Altman.

Cela dit, il importe enfin de se garder du mythe du progrès artistique. En art, tout est affaire de continuités, de changements, de récapitulations, de bonds en avant, voire de retours en arrière. À l'orée d'un nouveau siècle, la définition de soi continue souvent de passer par l'emprunt, notamment chez des artistes talentueux, mais non exceptionnels qui, dans leur pratique quotidienne, se distinguent comme de simples répercuteurs, diffuseurs, recycleurs ou actualisateurs d'images. Au fond, ils sont eux aussi à l'image d'une société attachée à des valeurs qui font consensus et qui, peu à peu, assimile en douceur les fruits des audaces singulières, qu'elles soient d'ici ou d'ailleurs.



## Bibliographie

- Béland, Mario (1996), *Jean-Baptiste Côté, caricaturiste et sculpteur*, Québec, Musée du Québec (catalogue d'exposition).
- Béland, Mario, et al. (1991) *La peinture au Québec 1820-1850/Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec/Les Publications du Québec (catalogue d'exposition).
- Bourassa, Paul, et al. (1997), *Daudelin*, Québec, Musée du Québec (catalogue d'exposition).
- Grandbois, Michèle (1999), *Dallaire*, Québec, Musée du Québec (catalogue d'exposition).
- Lacroix, Laurier (1999), « De la tradition française à l'espace francophone », dans *France-Québec, images et mirages*, Montréal, Fides (Musée de la civilisation/Musée national des arts et traditions populaires), p. 140-163.
- Legendre, Odette (1998), *Laliberté et Rodin*, Québec, Musée du Québec (catalogue d'exposition).
- Porter, John R. (1977), « Un projet de musée national à Québec à l'époque du peintre Joseph Légaré (1833-1853) », *RHAF*, 31, 1, p. 75-82.
- Porter, John R. (1978), *Joseph Légaré, 1795-1855. L'œuvre*, Ottawa, Galerie nationale du Canada (catalogue d'exposition).
- Porter, John R. (1984), « Antoine Plamondon (1804-1895) et le tableau religieux : perception et valorisation de la copie et de la composition », *Annales d'histoire de l'art canadien*, VIII, p. 1-25.
- Porter, John R. (1986a), « L'œuvre d'art figurative, un document témoin », dans Jacques Mathieu (dir.), *Étude de la construction de la mémoire collective des Québécois au XX<sup>e</sup> siècle*, Québec, Cahiers du CELAT, 5, p. 193-198.
- Porter, John R. (1986b), « L'œuvre du statuaire Louis Jobin (1845-1928). Au confluent de la tradition et du kitsch », *Vie des arts*, XXX, 122, p. 48-51 et 103.
- Porter, John R. (1986c), *La sculpture ancienne au Québec : trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- Porter, John R. (dir.) (1993), *Un art de vivre. Le meuble de goût à l'époque victorienne au Québec*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.