

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

**La mémoire de l'histoire: la construction d'un stéréotype.
L'habitant canadien-français dans les arts visuels au Québec.**

Denis Longchamps

Mémoire

présenté

au

Département d'histoire de l'art

**comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès Arts (M.A.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada**

Septembre 2001

© Denis Longchamps, 2001



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-64098-1

Canada

Résumé

La mémoire de l'histoire: la construction d'un stéréotype.
L'habitant canadien-français dans les arts visuels au Québec.

Denis Longchamps

De nos jours au Québec, le mot « habitant », dans son sens péjoratif, désigne quelqu'un d'ignorant et simple d'esprit. Pourtant, il n'en fut pas toujours ainsi. Ce mémoire retrace les origines du stéréotype de l'habitant et les valeurs idéologiques, sociales et culturelles qu'il représente. Au coeur même de l'histoire des Canadiens français se retrouvent des événements qui furent déterminants dans l'établissement de ce stéréotype. Les particularités de ce stéréotype de l'habitant canadien-français se retrouvent dans son ambivalence, sa persistance et sa permanence. Tout au long de son histoire, ce stéréotype fut caricaturé, manipulé, louangé, exploité à des fins différentes, autant par les français que par les anglais. Ainsi, avec les oeuvres de Cornelius Krieghoff (1815-1872), l'ambivalence du stéréotype de l'habitant est exprimée en confirmant l'attachement de valeurs idéologiques à ce même personnage. Vient ensuite Horatio Walker (1858-1938) qui illustre la persistance du personnage à travers une poésie visuelle, ce qui lui valut le titre de « peintre de Barbizon américain », le tout dans une interprétation à saveur de propagande anti-moderniste. Finalement, Alfred Laliberté (1878-1953) confirme la permanence du stéréotype en présentant une image positive de l'habitant dans une oeuvre à contre-courant de la modernité, l'industrialisation et l'urbanisation s'installant au Québec au tournant du siècle.

Remerciements

Ce mémoire est le fruit de longues recherches et de plusieurs ébauches. D'abord et avant tout je voudrais remercier mon comité de recherche, sous la direction de Dr. Brian Foss et composé de Dr. Joan Acland et de professeure Sandra Paikowsky, pour leur générosité en temps, commentaires et suggestions.

De plus et en toute sincérité, je ne crois pas que ce mémoire aurait pu être complété sans l'appui, la confiance et la générosité de plusieurs parents et amis à qui je dis humblement merci. Toute ma gratitude va à Bert, Mary, Charlotte, Gail, Sharon, et Geneviève. Ma reconnaissance va aussi à Louise, Nathalie, Vincent et Réal; un merci tout spécial à Louyse et un autre, posthume, à Isabelle.

Je dédie cet ouvrage à mes parents, Aline et Jean-Marc avec qui la vie est toujours belle, et à la mémoire de mes grands-parents Alphonsine et Émilien, mes sources d'inspiration.

Table des matières

Table des illustrations	vi
Introduction: À la mémoire d'un habitant	1
Chapitre 1: Le stéréotype de l'habitant: la terre, la race, la langue et l'Église	8
Chapitre 2: Cornelius Krieghoff, 1815-1872 et Horatio Walker, 1858-1938 L'ambivalence et la persistance du stéréotype	32
Chapitre 3: Alfred Laliberté, 1878-1953 Le stéréotype revu et corrigé: le terroir et la modernité	61
Conclusion: Et puis après	80
Bibliographie	83
Illustrations	95

Table des Illustrations

- III. 1.1: Joseph Légaré, *Le Canadien*, 1833, huile sur toile, 16,8 x 24,1 cm. Musée du Québec, Québec.
- III. 1.2: En-tête du journal *Le Canadien* de Québec, édition du 23 mai 1833. Reproduit dans John R. Porter, *The works of Joseph Légaré, 1795-1855* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1978) p. 44.
- III. 1.3: Jane Ellice, croquis à l'aquarelle des rebelles de Beauharnois qui l'ont gardée captive en novembre 1838. 23,5 x 16,5 cm. Archives nationales du Canada, Ottawa.
- III. 1.4: John Crawford Young, *Habitans [sic] Lower Canada*, s.d., aquarelle, plume, encre et crayon, 18,7 x 13,3 cm. Musée Royal de l'Ontario, Toronto.
- III. 1.5: James Duncan, *Vente de tissu canadien de fabrication domestique au marché, Montréal, 1859*, aquarelle et crayon, 23,1 x 33,3 cm. Musée Royal de l'Ontario, Toronto.
- III. 1.6: Antoine Plamondon, *Joseph Guillet dit Tourangeau*, 1842, huile sur toile, 91 x 76,3 cm. Musée du Québec, Québec.
- III. 1.7: Antoine Plamondon, *Madame Joseph Guillet dit Tourangeau*, 1842, huile sur toile, 9,21 x 76,6 cm. Musée du Québec, Québec.
- III. 1.8: Théophile Hamel, *Autoportrait dans l'atelier*, vers 1849, huile sur toile, 53,5 x 41,6 cm. Musée du Québec, Québec.
- III. 2.1: Cornelius Krieghoff, *Canadien français jouant aux cartes*, 1848, aquarelle sur lithographie sur papier (Borum), image: 34,2 x 48,8 cm. Musée des Beaux-Arts du Canada.
- III. 2.2: Cornelius Krieghoff, *Famille d'habitant avec un cheval et un traîneau*, 1850, huile sur toile, 46 x 67,5 cm. Collection Thomson, Toronto.
- III. 2.3: Cornelius Krieghoff, *La récréation à l'école du village*, vers 1857, huile sur toile, 63,5 x 91,5 cm. Collection Thomson, Toronto.
- III. 2.4: Cornelius Krieghoff, *Le cabinet d'un officier à Montréal*, 1846, huile sur toile, 44,5 x 63,5 cm. Musée Royal de l'Ontario, Toronto.

- III. 2.5: Cornelius Krieghoff, *Maison de campagne du capitaine John Walker, près de Québec*, 1857, huile sur toile, 45,7 x 68,9 cm. Musée du Québec, Québec.
- III. 2.6: Cornelius Krieghoff, *Tête d'habitant*, vers 1855, huile sur toile, 30,5 x 25,4 cm. Musée des Beaux-Arts de Montréal.
- III. 2.7: Cornelius Krieghoff, *Pour le bon Dieu*, 1859, huile sur toile, 26,7 x 21,6 cm. Galerie Kastel, Montréal.
- III. 2.8: Cornelius Krieghoff, *Va au diable*, 1859, huile sur toile, 26,7 x 21,6 cm. Galerie Kastel, Montréal.
- III. 2.9: Cornelius Krieghoff, *La barrière de péage*, vers 1863, huile sur toile, 30,1 x 52,8 cm. Musée des Beaux-Arts de Montréal.
- III. 2.10: Cornelius Krieghoff, *La coupe de la glace*, vers 1849, aquarelle sur lithographie sur papier (Sarony & Major), image: 17,1 x 24,9 cm. Collection Peter Winkworth, Londres.
- III. 2.11: Cornelius Krieghoff, *La cabane à sucre au Canada*, vers 1849, aquarelle sur lithographie sur papier (Sarony & Major), image: 17,3 x 24,8 cm. Collection Peter Winkworth, Londres.
- III. 2.12: Cornelius Krieghoff, *Après le bal, chez Jolifou*, 1856, huile sur toile, 61 x 91,5 cm. Collection Thomson.
- III. 2.13: Horatio Walker, *De profundis*, 1916, huile sur toile, 280,3 x 166,4 cm. Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.
- III. 2.14: Jean-François Millet, *L'Angelus*, 1857-1859, huile sur toile, 55,5 x 66 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- III. 2.15: Edmond Massicotte, *La visite du Jour de l'an*, 1928. Tel que reproduit dans Edmond J. Massicotte, *Scènes d'autrefois*, textes de Hector Grenon (Ottawa: les Éditions Alain Stanké Ltée, 1977).
- III. 3.1: Adrien Hébert, *Château Ramezay*, vers 1929-1930, eau-forte, image: 33,3 x 27,1 cm. Musée du Québec, Québec.
- III. 3.2: Alfred Laliberté, *La dîme du 26e enfant*, 1928-1932, bronze, h: 50,5 cm. Musée du Québec, Québec.

- III. 3.3: Alfred Laliberté, *La tisseuse* (ou *La travailleuse au métier*) 1928-1932, bronze, h: 30,4 x L: 34,5 cm. Musée du Québec, Québec.
- III. 3.4: Alfred Laliberté, *Le semeur*, 1928-1932, bronze, h: 45,8 cm. Musée du Québec, Québec.
- III. 3.5: Alfred Laliberté, *La fermière*, fontaine du marché Maisonneuve, Montréal.
- III. 3.6: Alfred Laliberté, *Momument à Louis Hébert*, Parc Montmorency, Québec.
- III. 3.7: Alfred Laliberté, *La travailleuse canadienne*, 1928-1932, bronze, h: 49,7 cm. Musée du Québec, Québec.
- III. 3.8: Alfred Laliberté, *Le ber*, vers 1915-1916, plâtre, 132 x 99 x 82 cm. Musée des Beaux-Arts de Montréal.
- III. 3.9: Alfred Laliberté, *L'esclave de la mécanique*, 1929-1934, plâtre, 27 x 21 x 12 cm. Musée des Beaux-Arts de Montréal.
- III. 3.10: Alfred Laliberté, *Le triomphe de la mécanique*, vers 1929, plâtre, 124 x 87 x 56 cm. Musée d'art de Joliette.

Introduction

À la mémoire d'un habitant...

Cette recherche retrace l'origine et présente l'évolution du stéréotype de l'habitant canadien-français. Sujet de prédilection pour plusieurs, l'habitant demeure tout au long de son histoire un personnage ambivalent indissociable de l'histoire du Québec, un personnage historique, politique et artistique. Nous verrons, à travers les oeuvres de Cornelius Krieghoff, d'Horatio Walker et d'Alfred Laliberté, que cette ambivalence a servi les intérêts des nations fondatrices du Canada.

Des recherches généalogiques révèlent que mes ancêtres, jusqu'à mon grand-père maternel, furent tous cultivateurs, aussi appelés « habitants » dans les documents légaux des temps passés. En effet, le soldat Louis Bolduc arriva au Québec en 1665. Trois ans plus tard, il épousa Élisabeth Hubert qui lui donna sept enfants. Il devint procureur du roi en 1676, mais eut maille à partir avec la justice, et malgré l'appui de son bon ami Frontenac, il fut destitué en 1686 et retourna à Paris, laissant derrière lui ses enfants qui, eux, s'établirent sur des terres tout près de Ste-Anne-de-Beaupré¹. Son fils Louis, deuxième du nom, sera le premier des sept générations, subséquentes s'étalant sur près de trois siècles et se terminant avec mon grand-père, à vivre du produit de sa terre. Il y a de

¹ Michel Langlois, « Bolduc, Louis » dans le *Dictionnaire biographique des ancêtres québécois (1608-1700)* (Sillery: La Maison des Ancêtres Inc., 1998), p. 223-224.

quoi être fier!

Pourtant de nos jours, si quelqu'un vous traite « d'habitant », il ne vous fait certainement pas un compliment. Au contraire, il veut probablement vous insulter en évoquant le sens péjoratif du terme: vous trouvant simple d'esprit voire même carrément niais, ignorant et sans éducation. La mainmise de l'Église sur l'éducation avait fait que la religion catholique n'était plus « enseignée, mais imposée, infligée, assénée² ». Les années Duplessis sont connues comme étant celle de « la grande noirceur ». À la même période, Maurice Duplessis³ (1890-1959) était devenu un symbole « d'oppression, de corruption et de mépris pour la justice⁴ » surtout après l'élection de 1956. Pierre Elliot Trudeau écrira en octobre 1958 dans la revue *Cité Libre* que « le Québec a quasi perdu la notion même de la démocratie⁵ ». De plus, pour la génération de la Révolution tranquille des années 1960 de Lesage⁶, l'habitant représentait la pauvreté, la misère, l'emprise despotique de l'Église, le système d'éducation en désuétude, bref, un passé à oublier. Les années Lesage allaient voir, entre autres, le système d'éducation se séculariser et le retour à une pratique politique plus démocratique. Le peuple « de petites gens nées pour un petit pain », le peuple « plus habitué à obéir qu'à s'affirmer⁷ », rejeta son passé d'un revers de la main,

² Jacques Lacoursière, *Histoire populaire du Québec-de 1896 à 1960* (Québec: Édition du Club Québec Loisirs, 1997), p. 383.

³ Premier ministre du Québec (Union nationale) de 1936 à 1959, incluant une interruption de cinq ans pendant la guerre.

⁴ Lacoursière, *op. cit.*, p. 385.

⁵ Tel que cité dans Lacoursière, *Ibid.*, p. 391.

⁶ Jean Lesage (1912-1980) premier ministre libéral du Québec de 1960 à 1966.

⁷ Stéphane Batigne, « Introduction » dans *Québec: espace et sentiment* (Paris: Éditions Autrement, Collection Monde HS, no 124, Février 2001), p. 17.

oubliant du même coup plus de quatre cents ans d'histoire. Alors que « la mémoire historique unit, la mémoire collective divise⁸ », et à cette époque, au Québec, la collectivité choisit d'oublier bien que sa devise soit *Je me souviens*⁹.

À la base de cet ouvrage, nous prenons comme prémisse qu'une oeuvre d'art est le produit d'une période historique spécifique et de groupes sociaux identifiables et que, conséquemment, elle porte les empreintes des idées, des valeurs et des conditions d'existence de ces groupes¹⁰. Il faut donc analyser les événements historiques pour définir le contexte social et politique qui entoure la production et la réception d'une oeuvre. De plus, il faut reconnaître que la mémoire, personnelle et collective, joue avec les concepts sélectifs d'inclusion et d'exclusion, d'absence et de présence¹¹, et c'est dans la reconnaissance de ces choix que l'on retrouve l'ambivalence du stéréotype de l'habitant canadien-français. À l'intérieur d'un discours colonial, le colonisé est perçu par le conquérant comme étant « a group of degenerate types¹² » alors qu'au début du dix-neuvième siècle un paysan était considéré primitif¹³. Cependant le stéréotype de l'habitant a la particularité d'être ambivalent, en plus des valeurs négatives mentionnés il véhicule

⁸ Pierre Nora, « Mémoire collective » dans Jacques Le Goff, et collab., dir., *La nouvelle histoire* (Paris: Retz CEPL, 1978), p. 399.

⁹ Sur la devise du Québec, voir l'essai d'Antoine Robitaille « Je me souviens » dans Batigne, *op.cit.*, p. 147-171.

¹⁰ Janet Wolff, *The Social Production of Art*, Second Edition (New York: New York University Press, 1993), p. 49.

¹¹ Gaynor Kavanagh, « Making Histories, Making Memories » in *Making Histories in Museums* (London & New York: Leicester University Press, 1996), p. 2.

¹² Homi K. Bhabha, « The other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonization » in Lawrence Grosberg, et al, ed. *Cultural Studies* (New York and London: Routledge, 1992), p. 75. Bhabha est théoricien et critique littéraire.

¹³ Richard R. Brettell and Caroline B. Brettell, *Painters and Peasants in the Nineteenth Century* (New York: Rizzoli International Publications Inc., 1983), p. 8.

aussi des valeurs positives; son image peut être à la fois documentaire et caricatural. Nous verrons de plus que le stéréotype de l'habitant a été courtisé, manipulé et assujéti de façon profitable autant par les Anglais que par les Français. Au cours de son histoire, le stéréotype de l'habitant présente une ambivalence de perception qui va de l'idéal communautaire à l'infériorité culturelle, une ambivalence que l'on retrouve dès le début de sa représentation visuelle. Nous constaterons que ces représentations peuvent être lues de manière dichotomique car le stéréotype répond aux besoins et aux idéaux du groupe qu'il représente tout en nourrissant les préjugés des autres.

La fascination qu'exerce pour moi cette ambivalence vient d'une jeunesse vécue entre la modernité et la tradition. Mes parents, comme la majorité des gens de leur génération, ont suivi le mouvement d'urbanisation et embrassé le confort qu'offrait la modernité. Pour leur part, mes grands-parents ont persisté à vivre sur leur terre, à se nourrir de pain cuit au feu de bois et à parcourir l'érablière sur un traîneau de bois. Me retrouvant en contact avec ces deux générations, je ne pouvais comprendre qu'un côté rejette l'histoire aussi facilement.

Cette histoire, nous la présentons au premier chapitre de ce mémoire en utilisant une approche thématique. Notre but n'est pas de réécrire l'histoire, mais plutôt d'identifier et de présenter les événements historiques qui ont favorisé le développement de certaines valeurs rattachées au Canadien français des XIX^e et XX^e siècles. Ces valeurs s'articulent autour de l'importance que prirent alors la terre, la race, l'Église et la langue pour la survie de ce peuple suite à la Conquête britannique. La définition et la construction,

textuelles et visuelles, d'un stéréotype imbu de ces valeurs se fera à travers des périodes historiques, artistiques et littéraires. Nous verrons que les romans du terroir exemplifient l'importance de ces mêmes valeurs.

Au deuxième chapitre, après un survol de la peinture de genre, nous situerons l'interprétation du stéréotype de l'habitant dans l'oeuvre de Cornelius Krieghoff (1815-1872). Comme son nom l'indique, la peinture de genre présente visuellement un genre, une catégorie, ou un type de personne plutôt que des individus spécifiques, ce qui la rend propice à représenter des stéréotypes. S'inspirant de la peinture hollandaise du XVII^e siècle, Krieghoff illustre les relations d'altérité qu'il retrouve au Québec. Son oeuvre, bien que stéréotypée, voire même caricaturale, n'en demeure pas moins une source documentaire qui nous fournit des commentaires sociaux sur l'époque du XIX^e siècle. De plus, ses tableaux, à travers des mises en scènes illustrant le quotidien de l'habitant, confirment que des liens existent entre le stéréotype et les valeurs idéologiques. L'ambivalence du stéréotype de l'habitant est aussi présente dans l'oeuvre de Krieghoff, dont la principale clientèle était d'origine britannique. La permanence et la dissémination du stéréotype furent facilitées par les multiples expositions, biographies, recherches et critiques dont Krieghoff fut l'objet et ce, jusqu'à nos jours. L'aspect linguistique n'est pas, de toute évidence, ressenti dans des oeuvres picturales. Cependant, on en retrouve une expression dans les poèmes de William Henry Drummond (1854-1907), qui de la même façon que les peintres de genre, fait appel aux caractéristiques du type Canadien français pour nous en donner la saveur. Au tournant du XX^e siècle, le même stéréotype de l'habitant se retrouve dans les toiles d'Horatio Walker (1858-1938). Son interprétation est une poésie visuelle

d'influence européenne qui lui valut le surnom de « peintre de Barbizon américain¹⁴ ». Il immortalise les habitants de l'Île d'Orléans dans des scènes intemporelles qui accentuent l'ambivalence entre l'actualité et le passé. Ce côté passéiste satisfaisait sa clientèle d'industriels new-yorkais à la recherche de nostalgie, face à l'urbanisation et à l'industrialisation qui battaient alors leur plein. Horatio Walker utilise le stéréotype dans une propagande anti-moderniste.

Au Québec, la modernité s'est infiltrée peu à peu. Alors que pour certains il ne s'agit que d'améliorations dans le confort, pour d'autres la modernité représente une attitude, un état d'esprit. Au troisième et dernier chapitre, nous verrons que tel était le cas pour les rédacteurs du journal *Le Nigog* (publié de janvier à décembre 1918), qui encourageaient une nouvelle approche dans l'art sous toutes ses formes. Entre autres, *Le Nigog* préconisait le rejet du régionalisme et du nationalisme en art, incluant l'habitant et les valeurs qu'il représentait. Alfred Laliberté (1878-1953) s'y est opposé en perpétuant l'image positive du stéréotype de l'habitant qu'il a figé dans le temps; autant dans son oeuvre sculpturale que monumentale, Laliberté nous présente « un monde d'hommes et de femmes . . . saisis sur le vif, en plein travail, souvent penchés, courbés, ployés sous l'effort, attentifs au geste à poser¹⁵ ». Il embrasse les valeurs du terroir que l'élite politique et religieuse encourage de plus belle, surtout après la Grande Dépression. L'oeuvre de Laliberté est l'expression québécoise par excellence du courant international anti-

¹⁴ Dorothy Farr, *Horatio Walker, 1858-1938* (Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1977), p. 9.

¹⁵ Odette Legendre, *Alfred Laliberté et les Bois-Francs* (Arthabaska: Les Montages G.F. Enr., 1979), p. 9.

moderniste qui a suivi la Première Guerre Mondiale. Nous suivrons donc, à travers Krieghoff, Walker et Laliberté, la construction, l'utilisation et l'immortalisation du stéréotype de l'habitant.

Chapitre 1

Le stéréotype de l'habitant : la terre, la race, la langue et l'Église

Dans ce chapitre, nous allons examiner les particularités de l'histoire du Québec qui ont amené les Canadiens français à se définir culturellement, socialement et politiquement selon un ensemble de valeurs rurales, dites du terroir, sa langue et sa religion. Cette définition de leur identité est liée au stéréotype qui les représente, soit celui de l'habitant — ainsi appelé au XVII^e siècle pour souligner son statut de résident permanent et le différencier des gens qui ne venaient au pays que de façon saisonnière¹. Personnage dont les caractéristiques sont figé dans le temps depuis l'époque du Régime français, le stéréotype de l'habitant réunit langue, religion et mode de vie dans une image ambivalente qui a inspiré autant de mépris que de louanges et qui évoque à la fois la défaite et la résistance.

C'est par la signature de l'Acte de Paris en 1763— suite à l'arrivée des Britanniques qui conquièrent Louisbourg en 1758, puis Québec l'année suivante—que la France cède le territoire du Canada à l'Angleterre qui y implante en masse ses systèmes

¹ Selon Francis Parkman, le terme "habitant" aurait été préféré à celui de "paysan", ce dernier faisant référence aux cultivateurs de France qui vivaient dans des conditions inférieures à celles de l'habitant Canadien. Dans *Old Regime in Canada: France and England in North America* (Boston: Little, Brown and Co., 1922), p. 314-315.

législatif, civil et judiciaire et la religion protestante. Entre autres conséquences, les évêques catholiques ne sont plus admis dans la colonie et les Canadiens français doivent prêter le Serment du Test avant de pouvoir s'impliquer dans la vie politique ou commerciale de la colonie². Ces nouvelles mesures ne font pas du tout l'affaire des Canadiens français, bien que le gouverneur James Murray (1721-1794) semble avoir été assez flexible dans leur application³. De plus, l'Acte de Québec de 1774, auquel nous reviendrons, assouplit en partie certaines mesures prônées par l'Acte de Paris. Mais cette souplesse, ni celle de Murray d'ailleurs, ne fut pas suffisante pour empêcher le développement d'un sentiment nationaliste parmi les habitants qui lutteront désormais pour la survie de leur race, de leur langue, de leur culture et de leur religion.

En 1867, la Confédération reconnaît deux nations fondatrices de façon officielle. De plus, le mouvement impérialiste, une forme de nationalisme canadien⁴ préconisant que le Canada demeure une colonie, se développe au Canada entre 1867 et 1914 et reconnaît la fidélité des Canadiens français à l'Empire britannique. Après tout, sous la protection de cet Empire, une minorité pouvait maintenir ses traditions locales et sa culture à l'opposé du « melting pot » américain, exemple d'uniformité et d'homogénéité⁵, mais aussi

² Le Serment du Test impliquait le reniement d'importants préceptes de la religion catholique, incluant entre autres l'autorité papale et la transsubstantiation. Dans Jacques Lacoursière *Histoire populaire du Québec-des origines à 1791* (Québec: Éditions du Club Québec Loisirs, 1995), p. 352.

³ Murray fut nommé « gouverneur en chef de notre province de Québec en Amérique » le 21 novembre 1763 par le roi George III. Lacoursière, *Ibid*, p. 350-2.

⁴ Carl Berger, *The Sense of Power: Studies in the Ideas of Canadian Imperialism, 1867-1914* (Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, 1970), p. 9.

⁵ *Ibid*, p. 138.

d'assimilation. Ce que désiraient les Canadiens français, c'était avant tout de pouvoir garder leur culture et leur religion dans ce pays qui était le leur depuis près de trois siècles.

On attribue à Jacques Cartier (1491?-1557) la découverte de la Nouvelle-France en 1534. Ce n'est cependant qu'au siècle suivant, soit en 1623, que Samuel de Champlain (v.1567-1635) concède une première terre à un colon nommé Louis Hébert (v.1575-1627), qui devint ainsi le premier agriculteur de Nouvelle-France. Arrivé en Amérique depuis 1617, Hébert y cultive du blé, des légumes et y a même planté des pommiers amenés de Normandie. Si bien qu'en 1627, au moment de sa mort, il récoltait suffisamment pour subvenir au besoin de toute sa famille. Reconnu comme étant le « père de notre agriculture, le noble ancêtre de toute la glorieuse lignée de nos cultivateurs. . .de nos habitants⁶ », Hébert a établi un modèle d'autosuffisance qui allait servir de base au développement de l'agriculture au Canada⁷. Ainsi, aux XVII^e et XVIII^e siècles, plus de 90 % de la population canadienne vivait dans des conditions modestes, subsistant et se nourrissant du produit de ses terres⁸. Cette qualité d'autosuffisance s'est attachée à l'identité de l'habitant, renforçant son image d'indépendance; une identité qu'il conservera même en milieu urbain.

À l'époque de la Confédération, Montréal était déjà la ville la plus importante du Canada. Au tournant du XX^e siècle, elle était une métropole en pleine effervescence; son

⁶ P.H. Bédard « Érection d'un monument à Louis Hébert - appel au peuple » dans le *Rapport des fêtes du IIIe centenaire de l'arrivée de Louis Hébert au Canada 1617-1917* (Montréal: Imprimerie de la Salle, 1920), p. 9.

⁷ George Woodcock, *A Social History of Canada* (Toronto: Penguin Books, 1989), p. 207.

⁸ André Lachance, *Vivre, aimer et mourir en Nouvelle-France* (Montréal: Libre Expression, 2000), p. 221.

âge d'or se situe historiquement entre 1896 et 1914⁹. Plusieurs grandes entreprises y attiraient alors les gens de la campagne à la recherche d'un revenu stable. Hochelaga, le village voisin, où MacDonald Tobacco et Hudon Cotton Co. oeuvraient depuis 1870, fut annexé en 1883, ce qui agrandit considérablement le territoire de Montréal. Ces compagnies avec leurs nouvelles possibilités d'emploi recrutaient des gens de partout. Ce mouvement d'urbanisation et d'industrialisation ralentit durant la Première Guerre mondiale, mais l'expansion reprit de plus belle dès la fin du conflit, quoique plus lentement. La population rurale du Québec, chiffrée à plus de 80 % en 1851, représentait toujours la majorité en 1901, avec 62 %. Cependant, en 1921, elle glisse à 48 %¹⁰. Pourtant, la grande majorité de la population canadienne-française, qu'elle soit urbaine ou rurale, reste attachée à ses traditions, à sa culture et aux valeurs du terroir.

Sir Lomer Gouin (1861-1929), premier ministre du Québec de 1905 à 1920, décrit l'habitant canadien-français comme étant le « type original de la Province¹¹ ». Pour Gouin, la principale caractéristique de l'habitant est son attachement à la terre. Ces mêmes idées seront reprises en 1922 par son successeur à la tête du gouvernement provincial, Louis-Alexandre Taschereau¹² (1867-1952), dans un discours devant l'*Empire Club* de Toronto dans lequel il décrit l'habitant comme étant « cet honnête fils du sol [. . .] le rempart de notre nationalité¹³ ». Un rempart sur lequel on misait encore beaucoup malgré la vague

⁹ Paul-André Linteau, *Histoire de Montréal depuis la Confédération* (Montréal: Boréal, 1992), p. 145.

¹⁰ Françoise Têtu de Labsade, *Le Québec: un pays, une culture* (Montréal: Boréal, 1990), p. 69.

¹¹ Sir Lomer Gouin, « The Habitant of Quebec », *Canadian Magazine* 34 (1910) p. 516.

¹² Premier ministre libéral du Québec de 1920 à 1936.

¹³ Louis-Alexandre Taschereau, *L'habitant de Québec-La noblesse canadienne-française* (s.l.s.e., 1922) p. 24-25.

d'urbanisation qui continuait de modifier le Québec, surtout après la crise économique de 1929.

En septembre 1929, le taux de chômage au Québec se situe à 3,9 %; quatre mois plus tard, il est à 14,5. En décembre 1930, il grimpe à 22,8. Deux ans plus tard, il dépasse les 30 % et à Montréal, on compte plus de 100 000 chômeurs¹⁴. Pour contrecarrer les effets de la Grande Dépression, les élites politiques et religieuses encourageront un retour à la terre. Ainsi en 1932, plus de 3 760 familles acceptaient l'offre gouvernementale d'aller développer des terres au nord de la province, notamment dans la région de l'Abitibi. La même année, le terroir était le thème de la parade de la Saint-Jean-Baptiste¹⁵, un thème rattaché au mode de vie de l'habitant depuis son arrivée dans la colonie et conséquemment indissociable de son identité.

De nombreux romans du terroir ont contribué à promouvoir le culte de la terre et aidé à en comprendre le sens. Par exemple, le premier roman de cette tradition littéraire qui allait durer plus de cent ans¹⁶, fut publié en 1846 sous le titre de *La terre paternelle*. L'auteur, Patrice Lacombe (1820-1890), y présente la terre « que leurs ancêtres avaient arrosée de leurs sueurs¹⁷ » comme étant source de bonheur. Dans *Jean Rivard*, publié en 1862 sous la plume d'Antoine Gérin-Lajoie (1824-1882), elle devient un symbole de

¹⁴ Lacoursière, *de 1896 à 1960, op. cit.*, p.187 et suiv.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Yves Frenette, *Brève histoire des Canadiens français* (Montréal: Boréal, 1998), p. 119.

¹⁷ Patrice Lacombe, *La terre paternelle*, Présentation par André Vanasse, (1850; Montréal: Hurtubise H.M.H., 1972), p.43. Tel que cité par Robert Rivière dans *The Concept of the Land in French and English Canadian Fiction: a Comparative Study of Selected Novels* (Mémoire de Maîtrise non-publié, Littérature Anglaise, Montréal: McGill University, 1976), p. 40.

survie et de prospérité nationales¹⁸. En 1916, dans *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon¹⁹ (1880-1913), la loyauté de l'héroïne pour la terre devient un symbole de la loyauté des Canadiens français envers leur culture. En effet, Maria doit faire un choix pour son avenir entre deux prétendants : Lorenzo Surprenant, qui lui offre une vie facile mais expatriée aux États-Unis, et Eutrope Gagnon, un habitant. Le choix de Maria est facilité lorsqu'elle entend une voix lui rappeler qu'au « Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer²⁰ ».

La voix était :

à moitié un chant de femme et à moitié un sermon de prêtre.
. . Car en vérité tout ce qui fait l'âme de la province tenait dans cette voix: la solennité chère du vieux culte, la douceur de la vieille langue jalousement gardée, la splendeur et la force barbare du pays neuf où une racine ancienne a retrouvé son adolescence²¹.

La voix réunit dans son discours la religion, la langue et la terre. Maria choisira donc Eutrope Gagnon et le mode de vie traditionnel qu'il représente.

Cet attachement au terroir a été fondamental pour la construction identitaire de l'habitant, tout comme son catholicisme et sa langue française. La terre devint un pivot central dans l'histoire des Canadiens français dès le moment où Louis Hébert obtint le premier fief. L'auteur Georges Bouchard (1868-1945) a témoigné de l'importance de la terre pour tous les Canadiens français en écrivant que la terre paternelle « qui fut

¹⁸ Rivière, *Ibid*, p. 45. *Jean Rivard* fut publié pour la première fois en deux parties: la première « Jean Rivard, le défricheur » dans *Les soirées canadiennes* en 1862 et la deuxième, « Jean Rivard, l'économiste » dans *Le foyer canadien* en 1864.

¹⁹ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* (Montréal: Éditions TYPO, 1998). L'édition originale canadienne fut publiée en 1916 à Montréal par J.A. Lefebvre.

²⁰ *Ibid*, p. 196.

²¹ *Ibid*, p.194.

imprégnée du sang de nos martyrs et de nos héros, doit être sacrée pour tous les enfants de la race²² ». Une race canadienne, catholique et de langue française qui a vu le jour sur les rives du Saint-Laurent.

À l'aube de la Conquête britannique, plus de 70 000 personnes²³ vivaient en Nouvelle-France. Cette population, qui constituait la force colonisatrice de l'époque, était « entièrement d'origine française et catholique romaine²⁴ », mais elle s'était toutefois acculturée à l'environnement du pays. Cette nouvelle « race », qui se nommait elle-même Canadienne, a su adapter ses us et coutumes européennes à de nouvelles conditions écologiques en innovant et en empruntant certaines techniques aux peuples des Premières Nations. Par exemple, le Canadien voyage avec aisance en raquettes ou en canot. Il apprend à bouillir le sirop d'érable. Il adopte aussi des éléments vestimentaires amérindiens tels que les mocassins²⁵. On retrouve toujours sur sa table le pain, mais la viande y occupe une place plus importante qu'en France, à cause de l'abondance du gibier et de la proximité des forêts.

Son mode de vie quotidien s'adapte aux cycles saisonniers; l'été, l'habitant défriche et laboure sa terre, l'hiver, il devient coureur des bois ou bûcheron et il quitte son

²² Georges Bouchard, *Vieilles choses, vieilles gens* (Montréal: Librairie Granger Frères Limitée, 1943), p. 122.

²³ Joseph Bouchette, *Description topographique de la province du Bas Canada avec des remarques sur le Haut Canada et sur les relations des deux provinces avec les États-Unis d'Amérique* (Londres: F.W. Faden, 1815; Montréal: Éditions Élysées, 1978), p. 7.

²⁴ George R. Parkin, « The French Canadian Question » in Carl Berger, ed. *Imperialism and Nationalism 1884-1914: a Conflict in Canadian Thought* (Toronto: The Copp Publishing Co. 1969), p. 32.

²⁵ Frenette, *op. cit.*, p. 32.

foyer familial pour un emploi rémunérateur. Son épouse, mère de nombreux enfants, se charge du potager, du bétail, des provisions et des conserves²⁶. Ce mode de vie a contribué au renforcement de certaines valeurs. L'isolement hivernal dans les bois, doublé du fait que la plus grande partie de la population vivait en milieu rural, loin les uns des autres et parfois sans autre contact humain que celui des membres de leur famille pendant de longues périodes, privilégie le développement de valeurs familiales solides. Cet isolement de la famille rurale exige de l'habitant un caractère autosuffisant et une certaine frugalité, mais lui accorde aussi une nature indépendante et une grande liberté d'action, qualités que l'on rattache à l'identité canadienne-française.

Le vocable de Canadien français a très souvent été utilisé en terme de race, et ce de façon très persuasive par, entre autres, le chanoine Lionel Groulx²⁷ (1878-1967). Ce dernier a beaucoup écrit sur la culture et l'histoire des Canadiens français. Il a même signé quelques romans, tels que *L'Appel de la race*²⁸ en 1923 sous le pseudonyme de Alonié de Lestres. Sur le plan historique, il a aussi participé à l'édification de quelques héros. Par exemple, Groulx a « cultivé, propagé et amplifié le culte de Dollard [des Ormeaux]²⁹ » et c'est sous son égide que l'on érige un monument sur le « site présumé³⁰ » de l'exploit du héros³¹. Il est intéressant de noter que, à la demande de Groulx qui la qualifie de « Fête de

²⁶ Gouin, *op. cit.*, p. 517.

²⁷ Un bon exemple de la pensée de Lionel Groulx est *La naissance d'une race*, 3e édition (Montréal: Librairie Granger Frères Ltée, 1938).

²⁸ *L'Appel de la race* (Montréal: Bibliothèque de l'Action Française, 1923).

²⁹ Gilles Lesage, « Le cas Dollard des Ormeaux », *Revue Notre-Dame*, 10 (novembre 2000), p. 8.

³⁰ Denis Martin, *Portraits des héros de la Nouvelle France: images d'un culte historique* (Ville de La Salle: Les Éditions Hurtubise HMH Ltée, 1988), p. 101.

³¹ Adam Dollard des Ormeaux, 25 ans, est mort au Long Sault, à Carillon avec seize compagnons français alors qu'ils tentaient de repousser une armée Iroquoise en 1660. Voir Lacoursière, *Des Origines à*

la race³² », la Fête de Dollard est célébré le 24 mai. Il parle ainsi de la race des Canadiens français, soit celle de l'habitant.

Mais avant même que Lionel Groulx ne fasse la promotion de l'idée d'une race canadienne-française, le sentiment nationaliste s'était déjà enflammé. Adolphe-Basile Routhier (1839-1920) écrit en 1880 que le Canadien « est né d'une race fière, béni fût son berceau³³ » dans le deuxième couplet d'un poème intitulé « Ô Canada, terre de nos aïeux ». Cette ode, mis en musique par Calixa Lavallée (1842-1891), fût composée à l'occasion du congrès national des Canadiens français à la demande express du lieutenant-gouverneur du Québec, l'Honorable Théodore Robitaille (1834-1897; lieutenant-gouverneur de 1879 à 1884), pour clôturer les Fêtes de la Saint-Jean-Baptiste de 1880. Le premier couplet deviendra en 1980 la version française officielle de l'hymne national, *Ô Canada*.

La pratique d'une même religion, catholique et romaine, représente une autre valeur qui s'est irréversiblement attachée à l'identité canadienne-française et conséquemment au stéréotype de l'habitant, et renforce l'idée d'un groupe canadien-français homogène. Précisons qu'au XVII^e siècle, la pratique du protestantisme était tolérée en France mais l'immigration dans la nouvelle colonie fut vite restreinte uniquement aux Catholiques³⁴. Conséquemment, les autorités britanniques durent négocier avec les

1791, *op.cit.*, p. 101-103.

³² Concurrente avec le *Victoria Day*. Lesage, *op. cit.*, p. 8.

³³ *O Canada*, deuxième couplet. Voir le site officiel du Gouvernement du Canada, *Les symboles du Canada*, [en ligne] 23 janvier 2001, URL: http://www.pch.gc.ca/ceremonial-symb/francais/emb_anthem.html

³⁴ Françoise Têtu de Labsade écrit à cet effet qu'en « 1627, on n'autorise que les catholiques à venir [s'installer] et on écarte du même coup les protestants français. » *op. cit.*, p. 59.

représentants de l'Église catholique l'Acte de Québec en 1774. Cet acte assurait aux Anglais la fidélité des Canadiens français à une époque où des tensions politiques fermentaient au sud de la frontière, tensions qui aboutirent en 1776 à la guerre d'Indépendance américaine. Et, preuve de la légitimité des inquiétudes britanniques, notons que Benjamin Franklin (1706-1790) se rendit jusqu'à Montréal dans l'espoir d'y sensibiliser la population locale à la cause anti-britannique, mais sans succès³⁵. Bien au contraire, le Canada hérita de 7 000 à 9 000 Loyalistes³⁶, désireux de rester fidèles au roi d'Angleterre, qui vinrent s'établir dans les colonies anglaises.

L'Acte de Québec rétablissait le système de loi civil français, abolissait le Serment du Test, permettait la pratique de la religion catholique et reconnaissait l'autorité de l'évêque de Québec. Du même coup, l'Église fit mainmise sur le système d'éducation, ce qui favorisera grandement plus tard la survie et la propagation de la langue française et de la religion catholique sur le territoire. Cette implication politique des chefs de l'Église se répercutera jusque dans les petites paroisses où les prêtres outrepasseront de plus en plus leur mandat spirituel pour y ajouter celui de conseiller politique. Plusieurs paroisses s'étaient dotées d'une salle communautaire aussi appelée « salle des habitants³⁷ », bâtie à même le presbytère. Ainsi l'église n'était plus seulement l'enceinte réservée aux baptêmes, mariages, sépultures et dévotions dominicales mais servait aussi de lieu pour des célébrations laïques et des rencontres de toutes sortes, incluant celles à caractère politique.

³⁵ Nicole Lemay, « Présentation de l'exposition », dans *Montréal, le Québec et la Révolution française* (Ottawa: Archives Nationales du Canada, 1989), p. 64.

³⁶ Jacques Lacoursière, « Montréal, le Québec et la Révolution Française, 1789-1805 » dans *Montréal, le Québec et la Révolution Française*, *ibid*, p. 19.

³⁷ Lionel Groulx, *Chez nos ancêtres* (Montréal: Éditions Albert Lévesque, 1933), p. 58.

L'église de la paroisse devint ainsi un symbole de stabilité³⁸ et, en sa capacité de lieu de rencontres religieuses et séculaires, un symbole d'appartenance patriotique et de solidarité communautaire.

La religion catholique s'est elle-même acclimatée à son nouvel environnement outre-atlantique. En effet, bien que l'on pratique avec zèle, on le fait « sans faire paraître que très peu de cette bigoterie ou de cette intolérance qui malheureusement forment souvent le caractère de cette religion dans l'ancien continent³⁹ ». Alexis de Tocqueville (1805-1859), écrivain et homme politique français, écrit lors de son passage au Bas-Canada⁴⁰ en 1831 que « la religion catholique n'est pas accompagnée ici d'aucun des accessoires qu'elle a dans les pays du midi de l'Europe . . . la religion [est] éclairée⁴¹ ». Par le langage, les habitudes et la religion, il y eut un désir des gens d'établir un nouveau monde dès le début de la colonie.

De Tocqueville, originaire d'une France où la Révolution avait balayé les valeurs ancestrales, fut grandement impressionné par la découverte d'une culture canadienne-française attachée à la tradition de la terre, à la langue et à la religion. Charles de Montalembert, un comte français, témoigne en 1854 que notre pays est « une image fidèle de la vieille France dans ce qu'elle avait de plus recommandable⁴² », la France pré-

³⁸ Frenette, *op. cit.*, p. 27.

³⁹ Bouchette, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁰ En 1791, un nouvel acte constitutionnel a créé les provinces du Haut Canada et du Bas Canada.

⁴¹ Alexis de Tocqueville, *De Tocqueville au Bas-Canada*, présenté par Jacques Vallée (Montréal: Éditions du Jour, 1973), p. 90.

⁴² Lettre de Charles de Montalembert datée du 19 octobre 1854 et reproduite par Ernest Gagnon dans son introduction de Pierre J.O. Chauveau, *Charles Guérin, roman de moeurs canadiennes*, introduction de Ernest Gagnon (Montréal: La Cie de Publication de la Revue Canadienne, 1900), p. 6.

révolutionnaire dont les racines remontaient aux temps médiévaux. De plus, l'anthropologue canadien Marius Barbeau décrit, en 1937, la société canadienne-française comme un « rameau vivace de l'ancienne France qui subsiste encore et forme un oasis au milieu du désert d'uniformité que le nivellement à outrance et l'oblitération du passé ont produit en Amérique⁴³ » .

Après la terre, la race et la religion, la langue représente la quatrième valeur qui a cimenté la société canadienne-française. Ainsi, les mariages entre des gens originaires de régions françaises différentes font que « les différents dialectes se fondent rapidement en un français commun⁴⁴ » favorisant la création d'une langue dont l'accent est encore unique aujourd'hui et créant une homogénéité culturelle et sociale. Il est intéressant de noter à ce propos qu'en 1744, le Père jésuite François-Xavier de Charlevoix (1682-1761), l'auteur de l'*Histoire et description générale de la Nouvelle France*⁴⁵, écrit que « nulle part ailleurs, on ne parle plus purement notre langue. On ne remarque même ici aucun accent⁴⁶ », en comparaison avec la multitude de patois et dialectes provinciaux que l'on retrouvait en France à cette époque.

Finalement, mentionnons que l'idée d'une culture canadienne-française enracinée dans l'image de l'habitant avait aussi été adoptée par l'*establishment* britannique mais

⁴³ Marius Barbeau, *Québec où survit l'ancienne France* (Québec: Librairie Garneau Limitée, 1937), p. 1.

⁴⁴ René Dionne, « Qu'est ce qu'un Québécois? » dans *Le Québécois et sa littérature* (Sherbrooke: Éditions Naaman, 1984), p. 13.

⁴⁵ François Xavier de Charlevoix, *Histoire et description générale de la Nouvelle France* (Paris: Nyon Fils, 1744).

⁴⁶ Tel que cité par Françoise Têtu de Labsade, *op. cit.*, p. 86.

pour des motifs bien différents. Une relation de pouvoir implique toujours une relation d'altérité qui s'articule, dans le cas présent, autour de différences linguistiques et religieuses. À Québec, le journal francophone *Le Canadien* est publié dès 1806⁴⁷ dans le but de défendre les intérêts des Canadiens français et de répondre au *Quebec Mercury* qui prêchait en faveur de la classe marchande britannique depuis 1805. Cette dernière est « véritablement la classe dirigeante au Canada⁴⁸ », au centre de la vie politique et économique du pays. De Tocqueville remarque lors de son passage en 1831 que « les Anglais et les Canadiens forment deux sociétés . . . [la fusion] ne peut s'opérer qu'au détriment de la race, de la langue et des mœurs françaises⁴⁹ », une assimilation que certains désireront encore davantage.

En 1838, Londres envoie un nouveau gouverneur, Lord Durham (1792-1840). Son mandat est de courte durée puisqu'il retourne en Angleterre après un séjour de seulement cinq mois au Canada. À son départ, il proclame qu'il « visait à élever la province du Bas-Canada à un caractère tout-à-fait britannique⁵⁰ » confirmant que, selon lui, les Canadiens français appartenaient à une race de niveau inférieur et différente de la sienne. Le conquérant est anglophone et protestant, face à un conquis qui lui est francophone et catholique. Lord Durham, à la suite de son court séjour, a produit un rapport célèbre dans

⁴⁷ Les fondateurs du journal étaient trois avocats, Pierre Bédard, Jean-Thomas Taschereau, Joseph-Louis Borgia, et un docteur, François Blanchet. Tous étaient membres de l'assemblée législative. Mason Wade, *Les Canadiens français, de 1760 à nos jours*, traduction par Adrien Venne (Ottawa: le Cercle du Livre de France, 1963), p. 124.

⁴⁸ Tocqueville, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁰ Jean George Comte de Durham, « Proclamation d'Adieu du 9 Octobre 1838 » dans *Le Fantasque* (13 octobre 1838), (Québec: N. Aubin [etc.] 1837-1849), p. 221.

lequel il recommande l'unification des deux Canadas. Cette recommandation se réalise avec l'Acte d'Union, voté à Londres le 23 juillet 1840, qui entre en vigueur le 10 février 1841. Les Canadiens français majoritaires au Bas-Canada deviennent minoritaires au Canada-Uni; l'anglais devient la seule langue officielle. Pour Durham, l'assimilation des Canadiens français, « un peuple sans histoire et sans littérature⁵¹ », est la seule solution possible pour résoudre les tensions linguistiques au Canada. En 1844, réalisant que les politiques prônées par l'Acte de l'Union sont impraticables, Londres accepte l'usage de la langue française. En réponse au fameux rapport de Lord Durham, l'historien François-Xavier Garneau (1809-1866) a rédigé la première histoire officielle des Canadiens français dans le but de redonner un sentiment de fierté à son peuple. En préface, Garneau écrit : « À la cause que nous avons embrassée dans ce livre, la conservation de notre religion, de notre langue et de nos lois, se rattache aujourd'hui notre propre destinée⁵² ». La destinée de l'identité canadienne-française était officiellement liée, noir sur blanc, à sa langue, sa culture, et à sa religion.

Plus tard, Henri Bourassa (1868-1952) suivra les traces de son illustre grand-père, Louis-Joseph Papineau (1786-1871), et laissera, lui aussi, sa marque en tant qu'orateur et fervent défenseur de la cause canadienne-française. Bourassa est élu député du comté de Labelle en 1896. Il démissionne trois ans plus tard pour protester contre l'attitude du gouvernement de Wilfrid Laurier (1841-1919) quant au rôle du Canada dans la guerre que

⁵¹ Tel que cité par Don Gilmor et Pierre Turgeon, *Le Canada: une histoire populaire, des origines à la Confédération* (St-Laurent: Éditions Fides, 2000), p. 245.

⁵² Arsène Lauzière, *François-Xavier Garneau* (Montréal et Paris: Fides, 1965), p. 40.

l'Empire britannique mène en Afrique du Sud. En 1903, il exprime clairement ses sentiments sur le patriotisme. Il écrit cette année-là :

le patriotisme des Canadiens français est exclusivement canadien [. . .] cet amour exclusif du sol et de la nationalité est l'un des traits caractéristiques de tous les peuples robustes et grandissants. Au contraire, la fièvre de l'expansion exagérée et la soif d'une domination orgueilleuse ont toujours été les signes précurseurs de la décadence des nations⁵³.

En 1910, il fonde le journal *Le Devoir*. Publié pour la première fois le 10 janvier de cette année là, ce quotidien proclame son sentiment nationaliste⁵⁴. Le 10 septembre de la même année, « Henri Bourassa [. . .] incarne l'âme de son peuple⁵⁵ » par un discours qu'il prononce à l'église Notre-Dame de Montréal, à l'occasion d'un congrès eucharistique. Ce discours répondait à celui de Mgr. Bourne, archevêque de Westminster, qui avait affirmé dans une allocution que « la langue anglaise [devait] être le véhicule de la foi [. . .] il faut allier, à l'avenir, la religion catholique et la langue anglaise⁵⁶ ». Bourassa, s'adressant à la foule, rappela à Mgr. Bourne que « l'Église Catholique [. . .] n'a imposé à personne l'obligation de renier sa race pour lui rester fidèle⁵⁷ ». Ce en quoi il rejoignait la foule devant lui pour qui être catholique impliquait aussi être de langue française.

Donc, l'identité canadienne-française a été définie par son terroir et sa race, par sa religion et sa langue. Le mot « habitant » évoque le Canadien français du XVII^e siècle, mais

⁵³ Henri Bourassa, « Les Canadiens français et l'Empire britannique » dans *Hommage à Henri Bourassa* (Montréal: Le Devoir, 1952), p. 118.

⁵⁴ Jacques Lacoursière, *1896 à 1960, op. cit.*, p. 71.

⁵⁵ Robert Rumilly, *Henri Bourassa: la vie publique d'un grand Canadien* (Montréal: Les Éditions Chantecler Ltée, 1953), p. 378.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 375.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 376.

aussi celui de la période précédant la Révolution tranquille. La première image qui nous vient à l'esprit est liée à la tradition: un homme (ou une femme) campagnard et simplement vêtu, fervent catholique et de langue française.

Les stéréotypes sont en général, des raccourcis qui, impliquent une connaissance de la structure sociale⁵⁸ en cause et qui rendent visibles des valeurs culturelles et politiques qui ne sont pas toujours représentées. La structure sociale spécifique au cas du stéréotype de l'habitant s'affirme surtout après la Conquête britannique alors que les Canadiens français sont soumis au pouvoir anglais. Quant aux valeurs idéologiques, qui ne sont pas toujours visibles, mais qui sont toujours sous-entendues avec le stéréotype⁵⁹, nous avons démontré qu'elles ont des racines historiques dont certaines remontent aux tous premiers temps de la colonisation française en Amérique. Au fil du temps, ces racines ont été nourries de valeurs positives par nombre de Canadiens français, incluant Lionel Groulx et Henri Bourassa, afin de promouvoir la culture canadienne-française, et de valeurs négatives par les autorités britanniques pour justifier l'assimilation culturelle.

Au niveaux social et politique, il faut reconnaître que les relations d'altérité entre groupes sont construites sur certains aspects fondamentaux tels que la race, la hiérarchie sociale et les relations de pouvoir. Ces relations, entre colonisateur anglais et colonisé canadien-français, ont abouti à ce que l'on nomme aujourd'hui les deux solitudes canadiennes. Dû en partie aux circonstances historiques qui entourent sa construction, le

⁵⁸ Richard Dyer, « The Role of Stereotypes » in *The Matter of Images: Essays on Representation* (London, Routledge, 1993), p. 13. Dyer est professeur de méthodologie, d'analyse et d'histoire du cinéma à l'Université de Warwick au Royaume Uni.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

stéréotype de l'habitant a acquis des valeurs idéologiques en termes de race, de hiérarchie sociale et de pouvoirs politiques, autant sous le regard du conquérant britannique que de ses compatriotes canadien-français. Ces visions expliquent l'ambivalence du stéréotype et la dichotomie de ses valeurs idéologiques. Quelle soit mentale ou picturale, l'image stéréotypée de l'habitant embrasse, pour les uns, des valeurs qui ont favorisé la survivance culturelle et religieuse dont l'histoire du Québec fut témoin; pour les autres, elle associe à l'habitant les qualités rustres d'un peuple conquis. D'un côté comme de l'autre, le portrait de l'habitant est étroitement lié aux valeurs dites du terroir; c'est-à-dire rattachées à un mode de vie rural. Cette image de l'habitant, bien que fondée sur une réalité historique est devenue stéréotypée; un stéréotype qui sera utilisé abondamment autant par les Anglais que par les Français, mais à des fins très différentes. Cette identité, il va de soi, est dominante dans la définition du stéréotype de l'habitant comme représentation de la culture canadienne-française.

Visuellement, le stéréotype a aussi des sources historiques. En 1833, les propriétaires du journal *Le Canadien* commandaient au peintre Joseph Légaré (1795-1855) un tableau ayant comme thème central le titre même du journal (ill. 1.1). Dans sa composition, l'artiste a illustré les éléments qu'il croyait les plus représentatifs de la culture canadienne-française de l'époque. À l'avant-plan, un habitant coiffé d'une tuque se repose; on retrouve derrière lui, ses boeufs et sa charrue et, au loin, le village et son église. Le travail agricole, le mode de vie en milieu rural, la solidarité communautaire et la religion se retrouvent symbolisés dans ce tableau. On en fit l'en-tête du journal de 1833 à 1836 (ill. 1.2), sans doute parce qu'il représentait l'idée que les Canadiens français avaient

d'eux-mêmes⁶⁰. Cette définition identitaire du Canadien français illustrée pour la première fois de façon officielle par Joseph Légaré⁶¹ pour le journal *Le Canadien*, suffit à établir solidement un stéréotype de l'habitant affublé d'un costume national, représentatif de valeurs idéologiques et d'une cause. Cette première formulation visuelle de l'identité canadienne-française, aura une influence profonde sur les perceptions futures du stéréotype, simplement parce qu'elle en est l'image initiale⁶² à une époque où l'on croyait encore à l'homogénéité de cette même identité.

Lorsque Louis-Joseph Papineau, dans un discours à Saint-Laurent le 15 mai 1837, exhorte la population à boycotter les produits en provenance de la métropole anglaise, il invite la communauté à ne porter désormais que des vêtements de fabrication artisanale, en étoffe du pays, au détriment des produits manufacturés en Angleterre et sur lesquels une taxe d'importation était prélevée. Les revenus de cette taxe ne servaient pas la population canadienne-française de quelque façon que ce soit. Le boycottage fut un succès. Les vêtements en étoffe de confection locale, par exemple les manteaux tenus fermés à l'aide d'une ceinture fléchée, devinrent à la mode et du même coup un symbole nationaliste. Le port d'un tel vêtement devint donc un élément d'identification, liant le stéréotype à la cause patriotique. À Saint-Charles-sur-Richelieu, lors de l'assemblée des Six-Comtés des 23 et 24 octobre 1837, un bonnet surmonte une colonne portant une inscription qui se lit:

⁶⁰ John R. Porter, *The Works of Joseph Légaré, 1795-1855* (Ottawa: The National Gallery of Canada, 1978), p. 45.

⁶¹ L'historien F.-X. Garneau a collaboré au journal *Le Canadien* à la même époque que Légaré. Lauzière, *op. cit.*, p. 15.

⁶² Marlene MacKie, « Stereotypes, Prejudice, and Discrimination » in Rita M. Bienvenue and Jay E. Goldstein ed., *Ethnicity and Ethnic Relations in Canada: a Book of Readings* (Toronto: Butterworths, 1987), p.220.

« À Papineau, ses compatriotes reconnaissants, 1837⁶³ ». Le bonnet est depuis longtemps un symbole de liberté, probablement dû à sa ressemblance au cap phrygien porté par les esclaves de la Rome antique. Il est intéressant de noter qu'en France, la popularité du bonnet s'était étendue surtout pendant l'été de 1791 et qu'il devint un signe de ralliement révolutionnaire. C'est un journaliste et politicien nommé Jacques Brissot (1754-1793), qui popularisa le port de ce bonnet au cours de la Révolution française—dont les Canadiens lirent les comptes-rendus dans les journaux locaux—grâce à son journal *Le Patriote français*. Sa campagne fût tellement réussie que certains feront peindre un bonnet sur leurs armoiries familiales⁶⁴. C'est avec une fierté similaire que le bonnet québécois, la tuque, devint un signe de rassemblement, comme à St-Charles. Elle sera aussi portée pendant les rébellions tel qu'en témoigne, entre autres, un dessin (ill. 1.3) de Jane Ellice (1814-1864).

Au mois de novembre 1838, Jane Ellice fit un croquis à l'aquarelle dépeignant les Patriotes qui la gardaient captive à Beauharnois avec sa soeur⁶⁵. Elle a représenté les rebelles portant ce qui était devenu le vêtement national, incluant ceinture fléchée, tuque et manteau confectionné en étoffe du pays. Similairement, une oeuvre intitulée *Habitans Lower Canada* (ill. 1.4), par John Crawford Young (connu 1825-1838), un lieutenant du Soixante-dix-neuvième Régiment, dépeint deux hommes portant un manteau semblable tenu fermé par une ceinture fléchée; un des deux hommes porte aussi des « bottes

⁶³ Barbeau, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁴ Jean Tulard, Jean-François Fayard et Alfred Fierro, *Histoire et dictionnaire de la Révolution française, 1789-1799* (Paris: Éditions Robert Laffont, 1987), p. 592.

⁶⁵ Jane Ellice était l'épouse d'Edward Ellice, secrétaire de Lord Durham. Dorothy K. Burnham, *L'art des étoffes: le filage et le tissage traditionnels au Canada* (Ottawa: Galerie Nationale du Canada, 1981, p. 48.

sauvages⁶⁶ ». Quant à James Duncan (1806-1881), il nous montre une pièce d'étoffe artisanale offerte au marché dans *Vente de tissu canadien de fabrication domestique au marché, Montréal, 1859* (ill. 1.5). Bien que situé plus de vingt ans après la révolte des Patriotes, les Canadiens français y sont représentés portant encore les vêtements traditionnels qui les identifient clairement. Le stéréotype est désormais visuellement établi.

Le Parti Patriote a donc grandement contribué au développement du stéréotype de l'habitant du Bas-Canada, autant au niveau des valeurs idéologiques et patriotiques que dans son apparence visuelle. Le boycottage des produits britanniques prôné par les Patriotes a, en effet, encouragé le port de vêtements de confection locale similaires à ceux dont le stéréotype est toujours affublé. Plus de cent ans après les rébellions, soit en 1946, E. Z. Massicotte (1867-1947), archiviste et folkloriste bien connu, écrit à ce sujet que le vêtement en étoffe du pays devint « comme un drapeau national⁶⁷ », porté fièrement en symbole d'indépendance, d'autosuffisance et de liberté. Cette mode fut adoptée autant par les hommes que par les femmes et ceux qui ne s'y confirmèrent pas furent considérés comme des traîtres à la cause canadienne-française⁶⁸. La tuque, quand à elle, suivit les traces du bonnet français et devint un symbole de liberté.

Ainsi Légaré, Papineau, Ellice et Massicotte ont participé à la construction et à la diffusion de l'idée d'un stéréotype homogène de l'habitant. L'idée d'homogénéité

⁶⁶ Adaptation du mocassin amérindien qui était en peau de chevreuil ou d'orignal. Les habitants utilisaient des peaux de boeuf ou de vache, plus résistantes et plus étanches. Voir Sylvie Giguère, *Le costume de l'habitant au Québec au XIX^e siècle* (Centre de Documentation Marius Barbeau, 1986), p. 45.

⁶⁷ E.Z. Massicotte, « Le foulage de l'étoffe » *Bulletin des recherches historiques*, vol. 52 (1946), p. 341. Tel que cité par Giguère, *Ibid.*, p. 26.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 26-27.

généralise le stéréotype comme la représentation de tout un peuple: les Canadiens français. Mais c'est une fausse idée. En effet, on retrouve l'équivalent du *Family Compact*⁶⁹ dans la fameuse *clique du château*⁷⁰, composée de membres influents du clergé et de quelques seigneurs qui depuis l'Acte de Québec, entretenaient de bonnes relations avec le gouverneur anglais et son entourage. Bien que les relations hiérarchiques, politiques et sociales du *Family Compact* et de son homologue francophone sont très complexes, l'existence même de la *clique du château* met en doute l'homogénéité de la race canadienne-française, amplifiant encore l'ambivalence du stéréotype.

Malgré qu'il ait peint *Le Canadien*, Joseph Légaré s'adonnait surtout à la peinture historique et au paysage. Ses compatriotes s'adonnaient à la peinture religieuse et celle de portraiture. La peinture religieuse n'offre aucune contribution au sujet de ce mémoire, cependant la portraiture peut nous apporter des informations supplémentaires. En effet, la majorité de ces portraits ne sont en aucune façon stéréotypés. Bien au contraire, ils confirment que l'homogénéité des Canadiens français était devenue questionnable au XIX^e siècle, et ils illustrent l'existence d'une hiérarchie sociale. Tel est le cas, par exemple, de Jean-Baptiste Roy-Audy (1778-v.1848), d'Antoine Plamondon (1804-1895) et de Théophile Hamel (1817-1870). Ainsi vers 1834, Plamondon nous offre *Amable Dionne et son épouse* dans deux tableaux (Musée du Québec), et les Guillet dit Tourangeau (ill. 1.6 & 1.7) dans deux autres datés de 1842. Peints avant et après les Patriotes, aucun des

⁶⁹ Dans le Haut-Canada, William Lyon MacKenzie (1795-1861), Écossais d'origine, publie un journal, le *Colonial Advocate*, dans lequel il n'hésite pas à dénoncer le *Family Compact*, un terme qu'il invente « pour dénoncer... [les] familles privilégiées qui forment un cercle influent autour du gouverneur ». Gillmor et Turgeon, *op. cit.*, p. 219.

⁷⁰ Wade, *op. cit.*, p. 123.

couples n'affiche de couleurs politiques ni, encore moins, domestiques. Bien au contraire, nous sommes ici loin du costume de l'habitant, puisque le dit Tourangeau porte « un élégant costume en drap de velours noir à revers de satin sur un gilet de soie brodée et cravate assortie⁷¹ » et son épouse est aussi somptueusement vêtue. Théophile Hamel nous offre son *Auto-Portrait dans l'Atelier* (ill. 1.8), peint vers 1849. Apprenti de Plamondon, Hamel s'est représenté à l'oeuvre dans son atelier portant un bonnet d'artiste qui ne ressemble en rien à la tuque traditionnelle. Les portraits de Jean-Baptiste Roy-Audy sont dans la même veine, en ce qu'ils présentent les membres d'une élite citadine qui, bien qu'elle soit minoritaire, implique néanmoins des divergences au niveau de l'identité patriotique.

D'un côté, le stéréotype représente la stabilité, la cohésion, l'égalité et la solidarité de la société rurale canadienne-française⁷². D'un autre, Homi K. Bhabha écrit que la position d'un stéréotype à l'intérieur même d'un discours colonial justifie sa conquête et le présente comme membre d'une « population de dégénérés⁷³ ». Dans ce dernier cas, le stéréotype représente ce que le groupe dominant croit posséder, c'est-à-dire ce que *l'autre* n'a pas: l'instruction, la science et la culture sur lesquels sont basés leurs idéaux modernes de civilisation⁷⁴.

⁷¹ Musée du Québec, *Le Musée du Québec: 500 oeuvres choisies* (Québec: Musée du Québec, 1984), p. 71.

⁷² Gérard Bouchard, « Une nation, deux cultures » dans *La Construction d'une culture: le Québec et l'Amérique française* (Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1993), p. 12.

⁷³ Homi K. Bhabha, « The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism » in Lawrence Grossberg, *et al*, ed., *Cultural Studies* (New York and London: Routledge, 1992), p. 75.

⁷⁴ L'essai de Bhabha démontre qu'un stéréotype peut être perçu en terme de fétiche. Il établit une relation entre les théories freudiennes sur le fétichisme (l'anxiété de la castration et des différences

Cette dichotomie de sens est à la fois l'attrait et le danger du stéréotype. Pour les Canadiens français, le stéréotype représente la tradition et un idéal communautaire. Cependant, au fur et à mesure que le Québec s'est urbanisé, le côté passéiste du stéréotype s'est accru à un point tel que l'on en a oublié l'idéologie qu'il représentait. Cette représentation devint donc désuète autant dans sa représentation physique que dans ses valeurs idéologiques. Aux conquérants britanniques du XVIII^e siècle, le stéréotype et son côté anti-progressiste confirmait la supériorité anglaise. Mais le stéréotype leur rappelait aussi la résistance des Canadiens français et la survie de leur culture malgré plusieurs tentatives d'assimilation.

Ainsi, durant la première moitié du XIX^e siècle, il semble que la majorité des peintres canadiens-français ne nous aient offert que des portraits de l'élite sociale, religieuse et culturelle, qui en somme était les seules à pouvoir se permettre l'achat de telles oeuvres. *Le Canadien* de Légaré était une commande mais avec le but précis de représenter un peuple pour le journal du même nom. Au premier abord, on aura donc l'impression que ce sont surtout des artistes anglo-saxons (Ellice, Duncan, Crawford Young) qui se sont intéressés à l'habitant et à son mode de vie; les représentations de l'habitant qui nous en sont parvenues relèvent surtout du domaine documentaire et ont participé à l'élaboration du stéréotype et de ses valeurs dichotomiques. Et c'est en effet à un européen que l'on doit la popularisation du stéréotype de l'habitant dans des peintures

sexuelles) et le stéréotype à l'intérieur d'un discours colonial. *Ibid.*, p. 79.

de genre alliant le documentaire à la fiction et ce, entre 1840 et 1872; son nom : Cornélius
Krieghoff.

Chapitre 2

Cornelius Krieghoff, 1815-1872

Horatio Walker, 1858-1938

L'ambivalence et la persistance du stéréotype

L'histoire a démontré que la race, la langue, la religion et les valeurs du terroir ont contribué à la construction de l'identité canadienne-française, et conséquemment du stéréotype de l'habitant. Maintenant, nous pouvons examiner et analyser quelques représentations visuelles du stéréotype. Pour ce faire, une définition de la peinture de genre nous donnera une meilleure compréhension de l'interprétation qu'en a fait Cornelius Krieghoff entre 1846 et 1872 dans son oeuvre en illustrant les altérités existantes de son époque. De plus, les lectures subséquentes de ses oeuvres confirment les ambiguïtés et la dichotomie du stéréotype. Nous verrons aussi que sa clientèle rejoignait, dans sa condescendance envers les Canadiens français, celle d'un autre peintre, Horatio Walker, qui lui succèdera dans l'illustration de l'habitant et de son mode de vie. À la fin du XIX^e siècle, l'habitant sera glorifié dans l'oeuvre romantique de Walker. L'ambivalence du stéréotype n'en sera qu'accentuée, Walker ayant gardé des caractéristiques acquises dans la peinture de genre de Krieghoff.

La peinture de genre s'est développée en Hollande avec l'émergence d'une petite bourgeoisie marchande. Cette dernière, émule de l'aristocratie, désirait transformer ses demeures en temples séculaires de beauté¹ : un lieu où il fait bon se reposer, entouré d'objets témoignant de sa réussite financière. À l'époque, ces tableaux de genre étaient aussi beaucoup moins dispendieux que les grandes oeuvres à caractère historique. La hiérarchie des beaux-arts place les oeuvres de genre au plus bas niveau culturel. La peinture de genre sous-entend, par son sujet, la représentation d'une catégorie de personnes, de types dans une activité de tous les jours ou à saveur anecdotique². De plus cette tradition puise à même les généralisations connues pour représenter les groupes sociaux. Ces généralités soulignent souvent les différences entre ces groupes dans des relations d'altérité, surtout pendant des périodes de grands changements³. Conséquemment, un type, bien qu'anonyme, réunit les caractéristiques suffisantes pour identifier le groupe social auquel il appartient ou pour le localiser « soit dans une époque soit à l'intérieur d'une classe sociale⁴ ». La répétition du prototype ainsi créé en fait un stéréotype.

La peinture de genre se veut plus qu'un art de simple reportage; souvent elle offre un commentaire social approuvateur ou critique d'un aspect de la vie quotidienne, qu'il soit

¹ Lee M. Edwards, *Domestic Bliss: Family Life in American Paintings, 1840-1910* (New York: Hudson River Museum, 1986), p. 15.

² Elizabeth Johns, *American Genre Painting: the Politics of Everyday Life* (New Haven & London: Yale University Press, 1991), p. 2.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Raymond Vézina, *Cornelius Krieghoff: peintre de moeurs, 1815-1872* (Ottawa: Éditions du Pélican, 1972), p. 152.

de nature publique ou privée⁵. Elle se développa aussi dans le reste de l'Europe où dans certains cas, elle prit des tons moralisateurs, avec Hogarth et Greuze par exemple, et sa popularité s'étendit jusqu'en Amérique au début du XIX^e siècle. Ainsi, cette tradition est présente tout aussi bien dans les arts flamands du XVI^e siècle avec, par exemple, les oeuvres de Pieter Aertsen (1509-1575) que dans la peinture américaine du XIX^e siècle avec celles de William Sydney Mount (1807-1868). Souvent amusante, parfois moralisante, quelque fois sentimentale, la peinture de genre peut être aussi subtilement condescendante⁶ par sa prédilection à typer, plutôt qu'à individualiser, son sujet. Selon J. Russell Harper, elle doit sa popularité à son « *sense of immediacy, of actuality, and of informality*⁷ » puisque son sujet provient des activités journalières, voire même anodines.

Cornelius Krieghoff connaissait bien la peinture de genre européenne. Né à Amsterdam en 1815, il a voyagé à travers l'Europe avant de se retrouver aux États-Unis à la fin des années 1830. Il épousa une Canadienne française du nom d'Émilie Gauthier et s'établit avec elle et sa famille à Longueuil, au sud de Montréal. On le retrouve dans la ville de Québec au début des années 1850. Il peint activement au Québec à partir de vers 1846 et continuera jusqu'à sa mort en 1872. Parmi les sujets préférés de Cornelius Krieghoff, les habitants canadiens-français et leurs traditions lui fournissent des scènes variées qui ne sont pas sans nous rappeler la peinture de genre hollandaise du XVII^e siècle que l'artiste a vue et copiée durant sa jeunesse.

⁵ Christopher Brown, *Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the 17th Century* (London & Boston: Faber & Faber, 1984), p. 9.

⁶ Johns, *op. cit.*, p. XI

⁷ J. Russell Harper, *Kriehoff*, Second edition (Toronto: Key Porter Books, 1999), p. 6.

Les tableaux de Krieghoff, comme beaucoup de peintures de genre, documentent l'histoire sociale d'un passé révolu. L'importance de l'oeuvre de Krieghoff dépend beaucoup plus de ses qualités narratives que stylistiques car l'artiste dessinait avec précision les moindres détails pouvant faciliter l'identification de l'habitant⁸. C'est à Longueuil d'abord que Krieghoff, de caractère sociable⁹, participe aux activités quotidiennes des habitants de la région, y compris ceux des Premières Nations de Caughnawaga¹⁰. Les tableaux du peintre, que nous, comme d'autres, croyons dignes d'être considérés comme de « véritables documents historiques¹¹ » sont remplis d'anecdotes choisies à même le quotidien des habitants qu'il fréquente journallement et prennent, en ce sens, l'envergure d'archives visuelles de la vie et de la culture canadienne-française du XIX^e siècle. De plus, il ne faut surtout pas oublier qu'un stéréotype prend racine dans une réalité. En ce sens et bien que stéréotypée son oeuvre demeure un témoignage irremplaçable des moeurs du Bas Canada dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Par exemple, les vêtements portés par les Canadiens français de Krieghoff évoquent le boycottage, déclenché par les Patriotes en 1837, des produits des manufactures anglaises. Cette action a directement favorisé la définition d'un costume typique, de fabrication artisanale canadienne-française, qui allait dorénavant faciliter l'identification de celui qui le porte à un certain nationalisme.

⁸ Anne Savage, *Cornelius Krieghoff* (Fonds Anne Savage, P 146, Service des Archives de l'Université Concordia, Public lectures file, third lecture, Montreal, C.B.C. Radio Broadcast - Canadian Art Series, 1939), p. 7.

⁹ J. Russell Harper, « A Sketch Book of Cornelius Krieghoff », *Canadian Art*, XII, No 4 (Summer 1952), p.163. Il est important de noter que le cahier sur lequel porte cet article a été ultérieurement attribué à James Duncan.

¹⁰ Aujourd'hui Kahnawake.

¹¹ Anonyme, « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, XII, No 4 (Summer 1955), p. 170.

La portée de l'oeuvre de Krieghoff, en tant que documents historiques et commentaires sociaux, est évidente dans la lithographie *Canadiens français jouant aux cartes* de 1848 (ill. 2.1) et dans le tableau très similaire intitulé *Intérieur canadien* de 1850 (Musée du Québec). Ici, l'artiste a combiné plusieurs éléments de la culture canadienne-française dans la représentation d'une famille typique d'habitants vaquant à ses occupations. On y voit qu'une partie de cartes bat son plein. Une mère s'occupe de son dernier-né alors qu'au moins quatre autres enfants occupent le tableau. Un regard plus attentif révélera trois images pieuses au mur; on a accroché un chapelet à celle du centre. La famille est donc catholique. Les vêtements sont typiques de l'habitant depuis les rébellions des Patriotes : ceintures fléchées, manteaux à capuchon et tuques. Les chemises, les pantalons, les jupes, pour la plupart, ont été confectionnés en étoffe du pays, tissée de laine, épaisse et grise, provenant des moutons d'une ferme locale. Un des manteaux à capuchon, de couleur claire et orné d'une bande de couleur au bas, a été confectionné à partir d'une couverture de la Compagnie de la Baie d'Hudson¹², probablement obtenue en échange de peaux de fourrures. Deux hommes portent des souliers en peau de boeuf. La simplicité de l'intérieur témoigne de la pauvreté des habitants.

De telles scènes confirment que des valeurs sociales se sont rattachées au stéréotype. Ces valeurs sont définies par l'appartenance à la religion catholique, à la famille et à la communauté rurale canadienne-française. Ces mêmes valeurs idéologiques sont encore représentées dans une scène d'hiver de 1850, *Famille d'habitant avec un*

¹² Sylvie Giguère, *Le costume de l'habitant au Québec au XIX^e siècle* (Centre de Documentation Marius Barbeau, 1986) p. 157.

cheval et un traîneau (ill. 2.2). Un couple et leurs quatre enfants en bas âge occupent le centre de la composition. D'un côté on voit une petite maison de ferme et de l'autre, en arrière plan, la petite église du village. L'appartenance de cette famille à la communauté canadienne-française est confirmée par leur habillement typique.

La récréation à l'école du village, vers 1857 (ill. 2.3), reproduit les mêmes éléments tout en confirmant un autre fait historique. Un prêtre, que l'on voit dans l'embrasure de la porte de l'école, surveille la ribambelle d'enfants, confirmant ainsi que les autorités catholiques avaient obtenu le contrôle de l'éducation depuis l'Acte de Québec. Les nombreux jeunes enfants vus dans les deux tableaux précédents et tous ceux visibles dans la présente scène ne sont pas sans rappeler le phénomène de la revanche des berceaux. Datant de la fin du XVIII^e siècle, il s'agissait d'une stratégie pour contrecarrer « l'invasion » anglaise des Loyalistes qui arrivaient des États-Unis suite à la guerre d'Indépendance et qui s'ajoutaient aux immigrants venant de l'Angleterre¹³. En effet, les autorités civiles et religieuses canadiennes-françaises de l'époque crurent bon d'encourager les familles nombreuses voyant la natalité comme une façon sûre et pacifique d'éviter l'assimilation et d'assurer la survie de la langue et de la culture, et les intérêts de l'Église catholique. Avoir de nombreux enfants était maintenant devenu un devoir patriotique. Il va sans dire que l'importance des valeurs familiales sous-entendues dans la représentation du stéréotype de l'habitant en est d'autant plus amplifiée. La peur de l'assimilation, stimulée par la publication du rapport Durham, a aidé au resserrement des

¹³ George Woodcock, *A Social History of Canada* (Toronto, Penguin Books, 1989), p. 215.

liens communautaires et attaché un sentiment de fierté à tout ce qui représentait le fait d'être canadien.

Dans ses toiles, Krieghoff exprime aussi avec réalisme la joie de vivre, l'esprit de pionnier et le décor qui est propre au Québec et à ses habitants¹⁴. Mais, tout comme la peinture de genre en général, en plus de présenter des valeurs documentaires, l'art de Krieghoff fonctionne aussi au niveau idéologique. Que ce soit la famille, la religion, les loisirs ou le travail, les scènes de Krieghoff dépeignant les Canadiens français tournent en majorité autour de l'habitant et de son milieu de vie rural et coïncident avec les thèmes de l'histoire des Canadiens français, autour desquels se sont joués leur survie culturelle et linguistique. Fidèle à la tradition de genre, Krieghoff utilise le stéréotype de l'habitant dans des scènes anecdotiques. Les représentations qu'en a fait Krieghoff contrastent de toute évidence avec la vie militaire, urbaine et souvent aisée de sa clientèle anglaise.

L'art de Krieghoff évoque des scènes à caractère familial du passé canadien, et sont en soi des commentaires sociaux¹⁵ soulignant les inégalités de l'époque. Les attentes de la clientèle anglaise de l'artiste, qui percevait les Canadiens français de façon condescendante, étaient donc comblées. Cependant, ses tableaux témoignent aussi de la résistance populaire aux différentes tentatives d'assimilation et de l'émergence d'un sentiment national¹⁶ canadien-français au lendemain des rébellions patriotiques. Souvent,

¹⁴ Anonyme, « Canada Honours Krieghoff, her Pioneer Artist » *Art Digest*, VIII, No 9 (Feb. 1^{er} 1934), p. 8.

¹⁵ Peter Winkworth, « Cornelius Krieghoff », *The Connoisseur*, 185, No 745 (March 1974), p. 211.

¹⁶ Anonyme, « Krieghoff: images du Canada », *Vernissage*, vol. 2, no 2 (Automne 2000) p. 10-13.

ces représentations placent le type de l'habitant dans des situations ou des endroits qui soulignent certaines valeurs idéologiques qui se sont attachées au personnage. Krieghoff le fait certes avec une pointe d'humour qui plaît à sa clientèle mais qui témoigne aussi de la bonhomie de l'habitant. Ainsi, les peintures de Krieghoff illustrent les valeurs dichotomiques, positives et négatives, du stéréotype de l'habitant. Le fait que l'artiste n'était ni Canadien français, ni Britannique le rendait sans doute plus apte à comprendre les caractéristiques multiples du stéréotype, son ambivalence et ses implications. Krieghoff connaissait bien les communautés impliquées puisqu'il partageait leur mode de vie depuis son arrivée au Canada.

Dès le début de sa carrière canadienne, Krieghoff fait des oeuvres de commande principalement pour ses clients et amis britanniques. Plusieurs des sujets représentés sont des personnes identifiées ou identifiables. Tel est le cas du Docteur A. A. Staunton que l'on voit représenté dans *Le cabinet d'un officier à Montréal* (ill. 2.4) de 1846. Bien qu'il s'agisse probablement d'une oeuvre de fiction, ce tableau est un témoignage de la domination culturelle de l'Anglais¹⁷. En effet, le Dr. Staunton est entouré d'une opulente richesse matérielle qui montre clairement son appartenance à une bourgeoisie confortable et matérialiste¹⁸. De toute évidence un collectionneur, Staunton était un ami de l'artiste et un membre honoraire de la *Montreal Society of Artists*, dont Krieghoff était un des fondateurs¹⁹. Les intérêts culturels et scientifiques de l'officier sont aussi variés que

¹⁷ Laurier Lacroix, « Cornelius Krieghoff: *Un cabinet d'officier à Montréal* » dans *La peinture au Québec 1820-1850: nouveaux regards, nouvelles perspectives* (Québec: Musée du Québec, 1991), p. 341.

¹⁸ Harper, 1999, *op. cit.*, p. 36.

¹⁹ Lacroix, *op. cit.*, p. 340.

nombreux comme en témoignent le buste de Shakespeare, les livres, les tableaux de même que les objets d'art locaux et étrangers. Son statut militaire est aussi illustré et fait allusion à la « virilité » et à l'autorité du groupe qu'il représente, celui du patriarcat britannique.

Parmi d'autres portraits bien connus de Krieghoff, on peut reconnaître le Baron Metcalfe (Musée du Château Ramezay), le Lieutenant Robert McClure (collection Thomson), Monsieur et Madame William Williamson et leurs enfants (Musée Royal de l'Ontario), John Budden (collection particulière, Toronto) et Monsieur et Madame Bickell (Musée des Beaux-arts du Canada). Ces tableaux ont été exécutés dans une tradition académique de portraiture où le sujet occupe le centre du tableau dans un moment de glorification personnelle²⁰, ses vêtements et la pose attestent que le sujet appartient aux hauts échelons de la hiérarchie sociale ou militaire. Et le Dr. Staunton n'est pas le seul à avoir fait immortaliser des possessions matérielles dans un tableau de commande; par exemple, une toile de 1857 représente le capitaine John Walker (ill. 2.5) se promenant avec des amis et son chien près d'une résidence de campagne qu'il songeait à acquérir²¹, soulignant ainsi sa position militaire, sociale et financière.

Cependant, Krieghoff a aussi fait des portraits de Canadiens français.

Contrairement aux portraits de commande déjà discutés, ceux des habitants sont anonymes et tendent à représenter le personnage de l'habitant en général à partir de caractéristiques fixes; ils sont donc stéréotypés. Ainsi dans plusieurs de ces tableaux, on

²⁰ Rémy G. Saisselin, *Style, Truth and the Portrait* (Cleveland: Cleveland Museum of Art / Harry N. Abrams, Inc. 1963), p. 2

²¹ Bien qu'il ne l'ait pas finalement achetée. Harper, *op. cit.*, p. 18-20

voit le buste d'un habitant vêtu d'étoffe du pays et portant une tuque, dans quelques uns il fume la pipe. Tel est le cas de *Tête d'habitant*, peint vers 1855 (ill. 2.6). Plusieurs de ces portraits anonymes existent encore, ayant été exécutés en grand nombre puisqu'ils assuraient une bonne source de revenu à l'artiste. Ils étaient très populaires auprès des officiers britanniques à la recherche d'un souvenir de leur passage au Canada. De retour en Angleterre, ces portraits, sujets de discussion en soi, faisaient bonne figure au salon. Leur possession en elle-même devenait une forme d'expression matérielle de satisfaction bourgeoise, renforçant le sentiment d'appartenir à une classe supérieure à celle illustrée²².

L'habitant de Krieghoff est le stéréotype par excellence puisqu'il souligne la supériorité culturelle et économique du Britannique, tel que manifesté par exemple par Lord Durham dans son rapport de 1840, et de ses idées progressistes. Le type que Krieghoff a peint dans son oeuvre rappelle une culture rurale, traditionnelle, catholique et française, voire même le représentant d'une famille nombreuse, frugale et pauvre. C'est probablement à cause des valeurs négatives véhiculées par le stéréotype dans les oeuvres de Krieghoff que l'élite canadienne-française des villes de Montréal et de Québec ne l'encourageait point. Pince-sans-rire, l'artiste n'a pas hésité à illustrer les attitudes de cette bourgeoisie canadienne-française à l'égard des habitants. Dans une paire de lithographies de 1858 (collection de Peter Winkworth, Londres) et une autre de peintures sur le même sujet peinte l'année suivante, Krieghoff nous montre une relation d'altérité basé sur les

²² Robert J. Bezucha, « The Urban Vision of the Countryside in Late Nineteenth Century French Painting » in Hollister Sturges, ed., *The Rural Vision: France and America in the Late Nineteenth Century* (Omaha, Nebraska: Joslyn Art Museum, 1987), p. 18.

classes sociales. Dans la première image de la paire intitulé *Pour l'amour du bon Dieu?*²³ (ill. 2.7), on voit un pauvre habitant frappant à la porte d'une somptueuse maison de pierre, résidence d'un avocat, pour demander la charité. Le propriétaire des lieux est, de par le nom indiqué sur la plaque dorée de la porte, de toute évidence Canadien français et sa profession le situe dans les plus hauts échelons de la société²⁴. La générosité de ce dernier n'est toutefois pas débordante puisque dans la deuxième image de chaque paire, l'habitant, tel que suggéré par le titre, s'exclame *Va au Diable!* (Ill. 2.8). Dans les deux cas, l'habitant est représenté portant la tuque, la ceinture fléchée et le manteau typique des Canadiens français. Dans la paire de peintures on voit aussi qu'il porte des bottes en peau de boeuf. Les vêtements sont rapiécés pour bien souligner la pauvreté de l'habitant dans cette altérité avec un compatriote de meilleure fortune.

Donc, il est maintenant clair que ces portraits d'habitants représentent beaucoup plus qu'un seul homme fumant sa pipe. L'ambivalence du stéréotype provient d'une part du regard bourgeois condescendant et urbain jeté sur la vie rurale²⁵ et d'une autre vision plus populaire et proche du monde rural, ce qui est perçu comme ivrognerie par l'un n'est que bon vivant pour l'autre — pareillement, le voleur devient héros. Tel est le cas dans une série de tableaux que Krieghoff a exécuté sur le thème des barrières à péage (ill. 2.9). Cette série compte plus d'une trentaine de toiles. Chacune d'elles représente un groupe de

²³ Titre de la lithographie, la peinture de 1859 sur le même sujet porte le titre de *Pour le Bon Dieu?*

²⁴ Dans la lithographie on voit la plaque de la porte que partiellement. On peut lire « ...mieux » et en dessous « ...ocat » probablement pour « Lemieux - Avocat ». Dans les peintures de 1859 on peut lire clairement « J. Morin - Avocat ».

²⁵ Bezucha, *op. cit.*, p. 13.

joyeux habitants passant la barrière sans acquitter le droit de passage. Ces barrières avaient été instaurées par ordonnance en 1840 et 1841, pour amasser les fonds nécessaires au bon entretien des routes. Les membres de plusieurs professions étaient exemptés de payer le péage comme les prêtres, les représentants de Sa Majesté la reine et leurs employés, les militaires et les livreurs de courrier²⁶. Ces tableaux témoignent du côté rebelle des Canadiens français, qui défiaient une fois de plus une autorité qui privilégiait certains au détriment des autres.

Ces scènes soulignent aussi l'ingéniosité de l'habitant, en dépeignant en détails la construction de son véhicule solide et surtout rapide, même dans la neige. Dans quelques autres tableaux, l'avancement technologique des Britanniques est mis en contraste avec la rusticité des Canadiens français. Les cas les plus évidents sont les scènes hivernales, telles que celles des barrières à péage ou encore celles où l'on peut apercevoir des gens se promenant en traîneau. C'est dans la construction de ces véhicules que l'on constate la place que le progrès et l'industrialisation occupent, pour chacun de ces groupes. Les carrioles anglaises allient une certaine élégance moderne à la qualité aérodynamique du design. Cependant, si un tel véhicule pouvait filer gaiement dans les rues de la ville, il en était autrement sur les routes enneigées où le traîneau de l'habitant s'avérait plus efficace,

²⁶ Nancy Volesky et Laurier Lacroix, *Cheating the Toll Man* (document non-publié préparé pour l'exposition tenue au Musée des Beaux-arts de Montréal du 18 décembre 1979 au 16 mars 1980 - document consulté à la bibliothèque du Musée des Beaux-arts de l'Ontario - dossier *Cornelius Krieghof*), p. 2.

grâce à sa construction robuste et basse qui facilitait le voyage et offrait plus de stabilité²⁷, que ce soit pour l'accomplissement de son travail ou pour déjouer l'autorité !

Une autre forme de représentation de la hiérarchie sociale est aussi évidente dans plusieurs tableaux qui nous montrent des habitants et des Amérindiens vêtus de la même façon, suggérant les échanges culturels entre ces deux groupes que nous avons mentionnés précédemment. La ressemblance des deux costumes « symbolise l'intégration, l'adaptation du Français au sol canadien²⁸ », de même que l'indépendance et la liberté qu'incarnent les Premières Nations et, du même coup, le coureur-des-bois²⁹. Mais en groupant visuellement ces deux cultures, elles sont aussi perçues dans une altérité de colonisées face aux détenteurs du vrai pouvoir; le Canadien français est devenu « l'autre » dans son propre pays³⁰.

De plus, dans les tableaux de Kriehoff, les habitants sont souvent représentés au travail ou au jeu³¹. Dans les scènes de travail telles que *La coupe de la glace* (ill. 2.10) et *Cabane à sucre au Canada* (ill. 2.11), l'accent est mis sur le milieu rural et le travail manuel; ces scènes de dur labeur illustrent bien que les méthodes de travail étaient archaïques et peu mécanisées. Quant aux scènes de jeu, telles que *Canadiens français*

²⁷ Ramsay Cook, « L'Observateur Empathique », dans Dennis Reid, *Kriehoff: images du Canada* (Toronto: Musée des Beaux-arts de l'Ontario, 1999), p. 148. Voir aussi Robert-Lionel Séguin *La civilisation traditionnelle de l'habitant aux 17^e et 18^e siècles: fonds matériel* (Montréal: Fides, 1973).

²⁸ Nathalie Hamel, « Le costume comme emblème identitaire - La construction de l'image vestimentaire des Canadiens français » dans Luc Noppen, dir., *Architecture, forme urbaine et identité collective* (Sillery: Éditions du Septentrion, 1995), p. 225.

²⁹ *Ibid.*, p. 232.

³⁰ Gillian Poulter, « Representations as Colonial Rhetoric », *The Journal of Canadian Art History*, 16, no 1 (1994), p. 18.

³¹ Harper, 1952, *op. cit.*, p. 163.

jouant aux cartes de 1848 déjà mentionné, et *Après le bal, chez Jolifou* de 1856 (ill. 2.12), elles sont en conjonction avec le reste de l'oeuvre de Krieghoff, et illustrent très bien la priorité que le Canadien français accorde aux plaisirs de la vie plutôt qu'à l'avancement social³², ce qui solidifie aussi la proverbiale joie de vivre associée au stéréotype de l'habitant.

Nous ne voudrions surtout pas nier l'aspect commercial de l'oeuvre de Krieghoff qui n'hésite pas à répéter le sujet d'un tableau qui s'est avéré populaire. Il voit lui-même à la reproduction lithographique de certaines de ses oeuvres pour s'assurer un revenu supplémentaire. Ces lithographies, largement diffusées, participent à l'élaboration du stéréotype et à la façon dont il est perçu, et elles influencent la vision que les européens ont du pays canadien ainsi illustré. Aussi, du vivant de Krieghoff, on retrouve quelques encarts publicitaires qui annoncent la vente de ses tableaux, et qui, de toute évidence, louangent son oeuvre. Le 30 mai 1843, on peut lire dans un quotidien de Rochester, New York, qu'il y aura une exposition des « *splendid historical pictures*³³ » de Krieghoff la semaine suivante. En 1862, on apprend qu'une vente importante d'« environ trente peintures [...] toutes terminées avec talent³⁴ » seront offertes à l'encan à Québec. Finalement, dans la chronique nécrologique du 7 mars 1872 parue dans le *Morning*

³² Harper, 1999, *op. cit.*, p. 28.

³³ *The Daily Advertiser* (Rochester, 30 mai 1843) tel que reproduit dans Reid, *op. cit.*, p. 282.

³⁴ *Journal de Québec* (13 décembre 1862), p. 3. Tel que reproduit dans Reid, *ibid.*, p. 286.

Chronicle de Québec, on rend un dernier hommage au peintre des « *beautiful and faithful pictures of Canadian scenery*³⁵ ».

Néanmoins, son oeuvre ne meurt pas avec lui. Elle a été l'objet de plusieurs expositions locales, nationales et internationales³⁶, et continue de l'être. Commissaires, historiens de l'art et biographes ont donc analysé, à différentes époques, la vie et l'oeuvre de Krieghoff, et leurs opinions semblent tout aussi partagées que le stéréotype de l'habitant est ambivalent.

Au tout début du XX^e siècle, G. M. Fairchild disait que Krieghoff avait présenté, parfois sans détour, mais toujours de façon enjouée, l'habitant et les caractéristiques majeures associées à son mode de vie³⁷. Quelques décennies plus tard, Albert Henry Robson écrivait que les personnages de Krieghoff étaient représentés avec exactitude et précision, et reflétaient bien l'esprit et la vie qui animaient le Québec à l'époque³⁸. Marius Barbeau a écrit plusieurs articles sur Krieghoff; dans l'un d'entre eux, il clame même son impartialité en concluant que l'artiste était plus qu'un peintre, il était aussi historien³⁹. En 1934, il publie la première monographie sur l'artiste: *Cornelius Krieghoff: Pioneer Painter of North America*, dans laquelle il qualifie les tableaux qui explorent le thème des habitants comme étant intimes et animés. Selon cet anthropologue qui était aussi

³⁵ « Death of Mr. Krieghoff, Artist », *The Morning Chronicle* (Québec, 7 mars 1872) tel que reproduit dans Reid, *ibid.*, p. 287.

³⁶ Arlene Gehmacher présente une liste sélective dans le catalogue de Reid, *ibid.*, p. 313-314.

³⁷ G.M. Fairchild, « Cornelius Kreighoff » in *Gleanings from Quebec* (Quebec: Frank Carrel, 1908), p. 66.

³⁸ Albert Henry Robson, *Cornelius Krieghoff* (Toronto: Ryerson Press, 1937), p. 3.

³⁹ Marius Barbeau, « On Kreighoff » in Douglas Fetherling, ed., *Documents in Canadian Art* (Peterborough: Broadview Press, 1987. P.20-28), p. 28.

ethnologue et folkloriste, les habitants y sont dépeints avec leur bonhomie proverbiale dans des scènes domestiques, prenant un *petit coup* et s'amusant en marge des Commandements⁴⁰. L'oeuvre de Barbeau sera une source majeure pour une autre monographie publiée près de quarante ans plus tard par Hugues de Jouvancourt. Sa lecture des oeuvres de Krieghoff l'amène à conclure que l'artiste était engageant et sincère, mais peu conventionnel⁴¹. En 1979, J. Russell Harper publie un livre fort bien documenté sur l'artiste. Il a aussi écrit nombre d'articles, de catalogues et de conférences couvrant Krieghoff et son oeuvre, en tout ou en partie, en traitant le sujet isolément ou en contexte avec ses contemporains. Ainsi, pour le catalogue de l'*Exposition d'estampes en l'honneur de C. Krieghoff 1815-1872* tenue au Musée McCord en 1972, Harper a écrit un essai dans lequel il qualifie l'oeuvre de l'artiste de « capitale [... puisqu'...] elle foisonne de détails qu'aucun historien ne saurait recréer⁴² ». Selon Harper, aucun autre artiste canadien du XIX^e siècle n'a su capturer avec autant de verve et d'exhubérance la vie des Canadiens français de cette époque⁴³. Harper souligne de plus que le côté humain, qui prédomine dans les tableaux de Krieghoff, les rend aussi irrésistibles maintenant que lorsqu'ils furent créés dans ses ateliers de Montréal ou de Québec au milieu du XIX^e siècle⁴⁴. Ces historiens supportent donc l'idée — mentionnée plus tôt dans ce chapitre — que les tableaux de

⁴⁰ Marius Barbeau, *Cornelius Krieghoff: Pioneer Painter of North America* (Toronto: MacMillan Co., of Canada, 1934).

⁴¹ Hugues de Jouvancourt, *Cornelius Krieghoff* (Toronto: Musson Book Company, 1973), p. 3.

⁴² J. Russell Harper, « Cornelius Krieghoff - 1815-1872 -Chroniqueur du Québec » dans *Exposition d'estampes en l'honneur de C. Krieghoff 1815-1872* (Montréal: Musée McCord, 1972), s.p.

⁴³ J. Russell Harper, *Cornelius Krieghoff* (texte non-publié pour une conférence de la série *Canadian Art: Past, Present and Future*, daté du 23 janvier 1975. Fonds J. Russell Harper, Archives nationales du Canada, MG 30, D 352, vol. 56-6), p. 1.

⁴⁴ Harper, 1999, *op. cit.*, p. 3.

Krieghoff ont une valeur documentaire certaine parce qu'ils constituent des commentaires sociaux et historiques de son époque.

Cependant, d'autres historiens ont relevé la complexité de l'interprétation du stéréotype de l'habitant dans l'oeuvre de Krieghoff. Entre autres, Gérard Morisset reproche à Barbeau de ne pas faire la différence entre les sujets de Krieghoff, inédits pour son époque, et la qualité de sa peinture. Mis à part sa nouveauté, Morisset ne semble trouver aucune autre valeur que ce soit au sujet favori de Krieghoff. En effet, sur l'habitant, il déclare:

Même quand il peint un honnête *habitant*, il lui donne la trogne d'un noceur. Les paysans de Krieghoff ont quelque chose de caricatural qui déconcerte. L'artiste ne les comprend pas [. . .] il peint assez bien l'enveloppe de ce qu'il voit [. . .] il ne se préoccupe point de l'élément spirituel des ces terriens à la fois frustrés et délurés, gais et goguenards, amateurs de bonne chère et d'histoires salées, doués d'une finesse indéfinissable et d'une bonhomie toute française⁴⁵.

De plus, il énumère certaines valeurs culturelles qu'il associe lui-même à l'habitant et qu'il retrouve dans les oeuvres de l'artiste. Morisset est donc en accord avec l'idée que les tableaux de Krieghoff ont participé à l'élaboration de l'association entre l'habitant et certaines valeurs, donc à l'identification du stéréotype aux idéologies qu'il représente.

En 1972, Raymond Vézina publiait son livre *Cornelius Krieghoff: peintre de moeurs, 1815-1872*⁴⁶. Cet ouvrage se voulait une mise-au-point entre le mythe et la

⁴⁵ Gérard Morisset, *La peinture traditionnelle au Canada français* (Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1960), p. 143.

⁴⁶ Raymond Vézina, *op. cit.*

réalité, entre les légendes et les événements factuels concernant l'artiste et ses oeuvres. Récemment, François-Marc Gagnon déclarait que Krieghoff était « un observateur sympathique qui sans avoir été un *Canayen pure laine* a tout de même été un *Canayen dans l'âme*⁴⁷ ». Dans son essai du catalogue de l'exposition rétrospective *Kriehhoff: images du Canada*, organisée en 1999 par le Musée des Beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, et qui voyage à travers le Canada⁴⁸, Gagnon souligne que plusieurs tableaux de Krieghoff démontrent avec théâtralité le côté rebelle des Canadiens français⁴⁹. Tel est le cas des multiples représentations des thèmes des barrières à péage et des bals champêtres. Dans ce même catalogue, Ramsay Cook écrit que la plus grande réussite de l'artiste est d'amener le spectateur à l'intérieur même d'un tableau⁵⁰: lui donner l'impression de marcher sur la neige d'un de ses paysages d'hiver, ou l'inviter à prendre place à la table de l'habitant et des siens. Dennis Reid partage ces avis, mais il nuance en disant qu'il n'y a aucun doute que « Krieghoff était un artiste en accord profond avec son public⁵¹ », un public en grande partie d'ascendance britannique.

⁴⁷ François-Marc Gagnon, *Cornelius Krieghoff: l'image de l'autre*, conférence d'inauguration de l'Institut de recherche Gail et Stephen A. Jarislowsky en Art canadien (Montréal: Université Concordia, 6 mars 2001), p. 17. Version électronique sur le site web du département de l'histoire de l'art de l'Université Concordia, URL: <http://art-history.concordia.ca>

⁴⁸ L'exposition, dont le conservateur est Dennis Reid, a entrepris une tournée nationale inaugurée au Musée des Beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, en novembre 1999. Elle se poursuit au Musée du Québec en juin 2000, au Musée des Beaux-arts du Canada, à Ottawa, en octobre 2000, au Vancouver Art Gallery, en février 2001 et au Musée McCord, à Montréal en juin 2001. Chaque événement dure environ 3 mois.

⁴⁹ François-Marc Gagnon, « Un regard sur l'autre: l'iconographie canadienne française et indienne de Krieghoff » dans Reid, *op. cit.*, p. 207-233.

⁵⁰ Cook, *op. cit.*, p. 163.

⁵¹ Dennis Reid, « Cornelius Krieghoff: l'évolution d'un artiste canadien » dans Reid, *op. cit.*, p. 97.

L'ambivalence du stéréotype de l'habitant est sans aucun doute au centre de la controverse que, peu importe l'époque, l'oeuvre de Cornelius Krieghoff semble toujours soulever. Certains le portent aux nues et d'autres le méprisent avec autant de passion; chose certaine, il ne laisse personne indifférent. À preuve, on n'a qu'à lire les critiques de l'exposition rétrospective du Musée des Beaux-arts de l'Ontario de 1999. Cette exposition suscite beaucoup d'intérêt et d'émotions; on qualifie les oeuvres présentées à la fois de documents historiques et de vulgaires caricatures. En effet, journalistes et critiques s'en donnent à coeur joie. D'un côté, la presse négative considère que l'exposition cause un embarras national⁵²; certains vont même jusqu'à décrire l'exposition comme ayant tout au plus un attrait touristique, jouant sur les stéréotypes racistes d'une façon douteuse, mais tout de même adorable.⁵³ D'un autre côté, une presse plus positive nous invite à questionner ce qui peut, au départ, sembler n'être que des images de cartes de Noël, mais qui contient tous les éléments représentatifs d'une nation canadienne en éveil.⁵⁴

Tout comme l'historien François-Xavier Garneau et le peintre Joseph Légaré qui contribuèrent à leur façon au développement d'un fier sentiment nationaliste des Canadiens français et à l'établissement du stéréotype, Krieghoff a participé à sa dissémination autant par ses peintures, dispersées localement et en Europe, que par ses gravures qui furent aussi largement distribuées. Son oeuvre a participé à l'établissement de

⁵² Paul Gessel, « Krieghoff's Cartoonish Habitants, a Canadian Embarrassment », *The Ottawa Citizen* (November 24, 1999), p. F1.

⁵³ John Bentley Mays, « Why Krieghoff is Kitsch: are these paintings of happy habitants just a northern version of "darkie art"? », *The National Post* (October 23, 1999), p. B3.

⁵⁴ Christopher Hume, « Quaint at first sight. The art of Cornelius Krieghoff has long been dismissed. But look a little deeper, and you can see Canada. » *The Toronto Star* (November 21, 1999), p. D14.

la représentation visuelle du stéréotype de l'habitant et des valeurs idéologiques qui y sont rattachées. En choisissant la peinture de genre comme véhicule, l'artiste représente un type plutôt qu'un individu, laissant ainsi place à la condescendance de ses clients anglais.

La controverse concernant le stéréotype ne s'arrête pas avec les tableaux de Kriehoff. L'aspect linguistique, bien que sous-entendu dans le stéréotype n'est pas réellement représenté dans ses tableaux. C'est au tournant du siècle que William Henry Drummond (1854-1907) s'inspire de cette même bonhomie de l'habitant pour écrire ses poèmes. Dans la préface de *The Habitant* publié en 1897, l'auteur explique que son intention n'est pas de présenter des exemples de dialectes ni de vouloir les ridiculiser⁵⁵. Bien que ses intentions se voulaient honorables, on y décèle néanmoins une pointe de sarcasme lorsqu'il imite le dur accent français de l'habitant qu'il fait parler dans la langue de Shakespeare. Donc, la lecture des poèmes de Drummond, tout comme celle des tableaux de Kriehoff, accentue l'ambivalence du stéréotype projetant des valeurs qui peuvent être à la fois négatives et positives; surtout à une époque où « les patoisants [passaient] toujours [. . .] pour des arriérés et des ignares⁵⁶ ». De plus, dans son poème *De Habitant*, les premières lignes suggèrent les dures réalités et la pauvreté du protagoniste.

Drummond écrit:

De fader of me, he was habitant farmer
Ma gran'fader too, an' hees fader also,

⁵⁵ William Henry Drummond, *The Habitant and Other French Canadian Poems* (New York and London: G.P. Putnam's Sons, 1897), p. xi.

⁵⁶ Chantal Bouchard, « État et illustration de la langue » dans Michel Plourde, direction, *Le français au Québec: 400 ans d'histoire et de vie* (Québec: Les Publications du Québec et les Éditions Fides, 2000), p. 198.

Dey don't mak' no monee, but dat is n't fonny⁵⁷

Le narrateur à l'accent prononcé, est de la quatrième génération de cultivateurs qui travaillent pour une entreprise qui est peu profitable financièrement. Bien que ses poèmes, tout comme les images de Krieghoff, aient été populaires⁵⁸ en son temps, ils n'ont pas fait l'unanimité de la critique. Tout comme Krieghoff, Drummond a choisit de présenter un type avec des caractéristiques générales, dans un genre littéraire, comme nous l'avons déjà mentionné, qui ne faisait point l'unanimité. Tout comme dans la peinture de genre, le choix de l'auteur d'écrire dans une forme dialectique permet une lecture ambivalente, condescendante ou charmante, du stéréotype. Le style choisi, appelant du type plutôt que de l'individu, et les faits historiques, offrent une lecture ambivalente des oeuvres visuelles de Krieghoff et littéraires de Drummond. Un changement de style était de rigueur si l'on voulait louer les vertus de l'habitant et de son mode de vie traditionnel.

Sur la scène artistique internationale, le mouvement naturaliste était à son apogée vers la fin des années 1880⁵⁹. La vie rustique des paysans étaient un sujet de choix pour plusieurs dont l'oeuvre artistique se voulait une interprétation objective des faits⁶⁰. Conséquemment, ce mouvement naturaliste, bien que de courte durée⁶¹, prit rapidement une envergure internationale avec la popularité d'artistes tels que Jules Bastien-Lepage

⁵⁷William Henry Drummond, *op. cit.*, p. 1-2.

⁵⁸ Le livre *The Habitant* a été réimprimé plus de vingt fois en dix ans après la publication de la première édition. J. F. Macdonald, *William Henry Drummond* (Toronto: Ryerson Press, 1923), p. 11.

⁵⁹ Gabriel P. Weisberg, *Beyond Impressionism-The Naturalist Impulse* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1992), p. 9.

⁶⁰ *Ibid*, p. 8.

⁶¹ Débuté à la fin des années 1870, ce mouvement atteint son apogée à l'exposition universelle de Paris de 1889 pour disparaître quelques années plus tard. *Ibid*, p. 7.

(1848-1884) de France, George Clausen (1855-1944) d'Angleterre, et Károly Ferenczy (1862-1917) de la Hongrie, pour ne nommer que ceux là. Le canadien Horatio Walker (1858-1938) était familier avec le milieu international. Bien que connu comme le « peintre de Barbizon américain », son oeuvre présente aussi des affinités autant formelles qu'interprétatives avec les naturalistes, comme par exemple avec Anton Mauve (1838-1888) de la Hollande, tel que le démontre David Karel dans son catalogue sur les oeuvres de Walker⁶².

Horatio Walker a vécu à l'Île d'Orléans, près de la ville de Québec, pendant plusieurs années. Il y a peint des scènes de la vie des gens de l'île. Il croyait sincèrement que les résidents locaux devaient protéger leur environnement contre la modernité et l'industrialisation. Ses tableaux célèbrent les valeurs traditionnelles dites du terroir. *De Profundis* (ill. 2.13) de 1916 nous rappelle *L'Angelus* (ill. 2.14) de Jean-François Millet de 1859, célèbre peintre français de l'école de Barbizon. Les deux oeuvres, qui nous présentent une simple prière faite avec un air de dignité par de simples gens, soulignent que le travail en communion avec la terre est, en soi, une forme de prière⁶³. La solennité de l'oeuvre de Walker, combinée au fait que la scène se passe au crépuscule, louange le dur labeur de l'habitant, ce pilier de la vie rurale, qui est, ici encore, représenté dans des vêtements de fabrication artisanale. Walker, dans ses tableaux, représente lui aussi les valeurs traditionnelles de l'identité canadienne-française: la religion, la famille, la terre et un mode de vie frugal, toutes au centre de l'idéologie du terroir. Cependant, le style de

⁶² David Karel, *Horatio Walker* (Québec: Musée du Québec, 1987).

⁶³ *Ibid.*, p. 63.

l'artiste ne soulève en aucun cas le ridicule: il s'agit sans aucun doute possible d'une célébration des travailleurs et de leur mode de vie.

La vision de Walker en est une romantisée de l'habitant. Cette vision est inspirée de l'oeuvre des peintres de Barbizon qui cherchaient dans la nature domestiquée des forêts de Fontainebleau, une forme de poésie visuelle qui ne posait aucune question et n'offrait aucune réponse, dans un monde de plus en plus industrialisé et impersonnel⁶⁴. La modernisation amenait un sentiment de supériorité à ceux qui vivaient en milieu urbain. Vivre en ville était civilisé⁶⁵. La campagne et la paysannerie prenait du même coup un sens péjoratif. Les tableaux créés dans les environs de Barbizon étaient en opposition évidente à ce sentiment supérieur de la modernité citadine et de l'industrialisation. Walker combine la même simplicité et la même grandeur que ces peintres⁶⁶, dans des oeuvres intemporelles représentant les habitants du Québec.

Ses tableaux, très populaires sur les marchés de l'art new-yorkais pour leur sujet à saveur nostalgique et sentimentale, représentaient une époque qui disparaissait graduellement au profit de l'urbanisation et de l'industrialisation. Pour plusieurs industriels américains, les tableaux de Walker illustraient le temps passé et révolu de leur enfance et leur rappelaient le milieu d'où ils étaient issus, et où on leur avait inculqué les simples et

⁶⁴ Peter Bermingham, *American Art in the Barbizon Mood* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1975), p. 9.

⁶⁵ Kenneth McConkey, *Peasants-Paysanneries: 19th Century French and British Pictures of Peasants and Field Workers* (Newcastle upon Tyne Politechnic Art Gallery, 1981), p. 9.

⁶⁶ Bermingham, *op. cit.*, p. 85.

honnêtes vertus de la vie⁶⁷. Les marchés artistiques new-yorkais offraient à Walker la possibilité d'avoir le meilleur de deux mondes: la vie trépidante de New-York lui apportait une clientèle riche et prête à payer un prix élevé pour ses tableaux de scènes rurales du Québec, alors qu'il passait ses étés à l'Île d'Orléans, profitant des qualités pastorales de l'endroit qui lui fournissait quantité de sujets qui, à New-York, semblaient être d'un autre temps.

L'Île d'Orléans semble, en quelque sorte, figée dans le temps. Tout semble être d'une autre époque: les maisons, les coutumes, le langage et les vieilles églises. C'est là que Walker peut encore rencontrer des gens qui sont restés fidèles aux vieilles traditions⁶⁸. Pour Marius Barbeau, c'est « là mieux qu'ailleurs [que] se retrouve l'âme fleurdéliée de l'ancienne France, et le secret de sa survivance en Amérique⁶⁹ ». Walker s'oppose à l'invasion de l'industrialisation sur l'île pour protéger son « Barbizon » québécois, où les habitants « à l'abri des heurts de la vie moderne vivent dans l'enchantement du passé⁷⁰ ».

Le Québec s'est urbanisé très rapidement durant les trente premières années du XX^e siècle. En 1901, plus de 60 % de la population vivait en milieu rural mais trente ans plus tard ce taux est réduit à moins de 40 %. L'industrialisation envahit les campagnes et

⁶⁷ Dorothy Farr, *Horatio Walker, 1858-1938* (Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1977), p. 10.

⁶⁸ Pierre Georges Roy, *L'Île d'Orléans* (Québec: Imprimeur du roi, Ls. A. Proulx et la Commission des monuments historiques de la province de Québec, 1928), p. v.

⁶⁹ Marius Barbeau, *Québec où survit l'ancienne France* (Québec: Librairie Garneau Limitée, 1937) p. 6.

⁷⁰ Barbeau, *Ibid.*, p. 11.

les cultivateurs modernisent leur équipement. Ces nouvelles machines séparent l'homme de son contact direct avec la terre et, par le fait même, de son contact avec Dieu⁷¹.

Même pour le citadin canadien-français, l'habitant représentait un idéal de liberté, d'autosuffisance et de survivance de la race. Par exemple, *La Voix Nationale*, un périodique fondé en 1926 et publié jusqu'en 1966, promouvait l'idée que « l'intérêt national⁷² » des Canadiens français résidait dans les valeurs agraires attachées à la terre ancestrale. Les mêmes notions que l'on retrouve dans les romans du terroir, dont le plus populaires est *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon.

Frédéric LePlay, un économiste français, voyait dans les sociétés rurales le meilleur milieu pour l'épanouissement des nations. Il écrivit que « l'agriculture établit une alliance entre la famille, la terre, les plantes et les animaux, lesquels complètent les joies domestiques tout en encourageant un amour pour la terre ancestrale⁷³ ». Walker, comme artiste et résidant de l'Île d'Orléans, un milieu rural, devint un grand défenseur d'idées similaires. Pour lui, l'ignorance était source de bonheur. De plus, il idéalisait la vie rurale comme étant moralement supérieure, voire même héroïque⁷⁴.

Walker, en aucun cas, ne présente l'habitant dans des situations humoristiques et, conséquemment, ses oeuvres ne peuvent être perçues comme une ridiculisation de ce

⁷¹ Robert Rivière, *The Concept of the Land in French and English Canadian Fiction: a Comparative Study of Selected Novels* (Mémoire de Maîtrise non-publié, Littérature Anglaise, Montréal: McGill University, 1976), p. 94.

⁷² Cité dans la description du fonds, Bibliothèque nationale du Québec, Fonds de La Voix nationale, MSS-011.

⁷³ Tel que cité dans Karel, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 83.

mode de vie. Bien au contraire, le message de l'artiste est clair: il faut préserver le mode de vie paysan qui, malheureusement, disparaît. Walker retrouve sur l'Île d'Orléans la saveur de la France des XVII^e et XVIII^e siècles, qui a ses sources au Moyen-Âge et qui n'est pas encore contaminée par les développements intellectuels et mécaniques⁷⁵. Walker cherche à revaloriser, voire même à louer, le noble paysan de la même façon que les grands maîtres de l'école de Barbizon l'avaient fait en France quelques décennies plus tôt. Son oeuvre en est d'autant plus reconnue et sa carrière est décrite comme « un merveilleux exemple de fidélité à un même idéal⁷⁶ ».

Cependant, Walker faisait lui-même partie d'une élite et, bien qu'il respectait les habitants, il n'avait pas le même style de vie qu'eux. Servantes et jardiniers étaient à son emploi et il avait certaines relations qui pouvaient faire activer le déneigement des routes menant à sa demeure de l'Île d'Orléans⁷⁷. Tout comme chez Krieghoff, dont l'art louange l'habitant en le maintenant au plus bas échelon de l'échelle sociale, à la satisfaction de sa clientèle, l'approche de Walker démontre l'ambivalence du stéréotype de l'habitant. Il admirait la simplicité et la frugalité des habitants de l'Île et participa activement à la préservation de leur mode de vie; sa tentative infructueuse de faire banir les automobiles sur l'Île d'Orléans⁷⁸ en est un exemple. Cependant, il menait en même temps une vie

⁷⁵ G. M. Fairchild, « Cornelius Krieghoff » in *From my Quebec Scrap-Book* (Québec: Frank Carrel, 1907), p. 143.

⁷⁶ M. J. B. Soucy, « Horatio Walker: le grand peintre de la paysannerie du Québec », *Le Documentaire*, IV, no 4 (novembre 1941), p. 113.

⁷⁷ Dans une lettre à L. Arthur Richard, sous-ministre du département de la chasse et de la pêche, en date du 7 avril 1934, Walker écrit: « many thanks [. . .] for your kindness in stirring up the dept. of roads ». Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Horatio Walker, MSS-163.

⁷⁸ Farr, p. 19.

différente sur la scène internationale, cotoyant les millionnaires new-yorkais qui achetaient ses toiles. Sa relation avec les habitants de l'Île d'Orléans était en quelque sorte similaire à la relation des industriels new-yorkais avec l'art de Barbizon dont ils collectionnaient les tableaux: une relation ambiguë d'admiration et de grande distance.

Walker ne fit pas l'unanimité de la critique. Certains le qualifiaient de condescendant surtout dans ses tableaux à la Millet⁷⁹ alors que d'autres observent que:

les paysans de Millet sont accablés sous le poids de leur dur labeur; ceux de Walker nous apparaissent ce qu'ils sont: des travailleurs certes obstinés mais des ouvriers qui jouissent du fruit de leur activité, qui sont maîtres chez eux, qui sont propriétaires de leurs biens et qui savourent le bonheur que procure à des cœurs loyaux le devoir accompli.⁸⁰

Walker était un « gentilhomme campagnard . . . [qui vivait] parmi les fermiers et fermières dont il a écrit la vie quotidienne en des tableaux vivants et colorés⁸¹ ». Il défendait les valeurs du terroir et on le décrivit comme « un des rares Anglais qui nous a compris et qui ne s'est pas gêné de dire son opinion à ses compatriotes⁸² ». Ces valeurs rurales avaient aussi leurs défenseurs parmi les Canadiens français.

Henri Julien (1852-1908), Edmond J. Massicotte (1875-1929) et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté (1869-1937), pour ne nommer que ceux-là, ont dessiné et peint les

⁷⁹ Barry Lord, « Horatio Walker 1858-1938: Kingston Retrospective - Artistic Failure in a Successful Career », *Artmagazine*, 9, no 37 (March/April 1978), p. 35.

⁸⁰ Paul Lavoie, « Horatio Walker, 1858-1938 », *Le Devoir* (Montréal, 10 novembre 1938), p. 2. Tel que reproduit dans le dossier de documentation de la bibliothèque de la Galerie Nationale du Canada, (NGL 78-2-26), p. 62.

⁸¹ Jean Chauvin, *Ateliers: étude sur vingt deux peintres et sculpteurs canadiens* (Montréal & New York: Louis Carrier & Cie, Les Éditions du Mercure, 1928), p. 77.

⁸² Pierre Georges Roy à L. Arthur Richard, 17 juin 1945. Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Horatio Walker, MSS-163.

traditions du terroir. Massicotte a réalisé nombre d'illustrations destinées à divers almanachs entre 1909 et 1929. Le plus populaire au Québec était *L'Almanach du Peuple* publié par la maison Beauchemin, où Massicotte remplaça Henri Julien après son décès. Les illustrations de Massicotte sont importantes à cause de leur grande distribution: presque tous les foyers du Québec possédaient au moins un almanach. Les illustrations étaient accompagnées de texte mais, tous ne sachant pas lire, seules les images leur étaient accessibles. Maisons ancestrales, intérieurs domestiques, objets usuels et personnages familiers étaient utilisés pour créer des scènes reconnaissables par le public. *La visite du Jour de l'an* (ill. 2.15) de 1928 montre une scène d'intérieur typique avec ses images religieuses au mur, la catalogue sur le plancher et un habitant portant fièrement sa ceinture fléchée, sa tuque et sa *canadienne* en étoffe du pays. Ces scènes domestiques, bien que séparées par plus d'un siècle, nous rappellent celles de Krieghoff et présentent les mêmes thèmes centraux de l'idéologie du terroir: la religion, la terre et la famille.

Les réalités du XX^e siècle sont pourtant différentes. L'idéal proposé par le stéréotype pour assurer la survie culturelle est plus ou moins devenu un mythe et pourtant on s'y accroche. Depuis longtemps, en campagne, les options semblaient plutôt réduites: « vivoter sur une terre ou aller grossir les rangs du prolétariat urbain⁸³ ». Les campagnes se sont dépeuplées au profit des villes. Certains Canadiens français ont choisi la route vers le sud et sont allés travailler dans les industries de la Nouvelle-Angleterre: entre 1830 et 1930 plus d'un million sont descendus vers le sud pour s'établir aux États-Unis⁸⁴.

⁸³ Odette Legendre, *Alfred Laliberté, sculpteur* (Montréal: Boréal, 1989) p. 120.

⁸⁴ *Ibid.*

Le roman du terroir se transforme lui-aussi, et présente peu à peu une histoire différente: la terre autrefois louangée devient maudite. Elle devient source de désespoir et de faillite humaine que l'on attribue dans certains cas à la modernisation des installations agricoles comme dans *Trente arpents*⁸⁵ où l'auteur évoque la désintégration du milieu rural due en partie à l'invasion de la technologie moderne⁸⁶. La jeune génération est attirée par la ville et la liberté financière offerte par le travail rémunéré. Albert Laberge, dans *La scouine*⁸⁷, présente la terre comme étant dure, offrant à peine au cultivateur de quoi survivre⁸⁸. La campagne est devenue « sordide [...là...] où la misère n'a d'égaux que l'avarice, la méchanceté et la concupiscence de ses habitants⁸⁹ ». Pourtant l'habitant, tel qu'on le connaît depuis Cornelius Krieghoff, et bien que dorénavant stéréotypé, vit toujours et aura bientôt droit à une nouvelle époque de glorification.

⁸⁵ Ringuet, *Trente arpents* (Paris: Collection Bis, Les Éditions Flammarion, 2001).

⁸⁶ Rivière, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁷ Albert Laberge, *La Scouine* (Montréal: L'Actuelle, 1972).

⁸⁸ Rivière, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁹ Esther Trépanier « Deux portraits de la critique d'art des années vingt: Albert Laberge et Jean Chauvin », *Annales d'histoire de l'art canadien*, XII, 2 (1989), p. 145.

Chapitre 3

Alfred Laliberté 1878-1953

Le stéréotype revu et corrigé: le terroir et la modernité

Au tournant du siècle, bien que le Québec s'urbanise et s'industrialise, les idéologies sociales, religieuses et politiques semblent encore être majoritairement attachées au mode de vie traditionnel et rural canadien-français catholique et, conséquemment, au stéréotype de l'habitant. L'oeuvre d'Horatio Walker en fait foi. Cependant, à cette époque on commence aussi à noter un certain malaise social relié à la difficulté de concilier la vie moderne et urbaine et la tradition rurale, en pensée, par action et par omission. Il y a une émergence d'idées nouvelles qui préconisent un changement à caractère plus moderne, et ce, autant au niveau des arts que du mode de vie. La terre ancestrale ne promet plus qu'une maigre survivance et, par conséquent, ne fournit plus de conclusion heureuse dans les romans du terroir, tel que nous l'avons vu avec *La Scouine* et *Trente Arpents* au chapitre précédent. Une nouvelle génération embrasse l'industrialisation, reniant ainsi sa culture traditionnelle pour la modernité.

Au milieu du XIX^e siècle, Charles Baudelaire écrit que le caractère de la modernité se retrouvait dans l'expérience des changements constants et fugaces¹ de la vie moderne, qui étaient à leur summum au coeur de la métropole parisienne. En art, Baudelaire poursuit en affirmant que la représentation de cette modernité demandait une nouvelle approche technique². Pour Jean Baudrillard, la modernité, en tant qu'idéologie est une « morale canonique du changement [...qui] s'oppose à la morale canonique de la tradition³ », mais pas nécessairement de façon radicale ou draconienne. Enfin pour d'autres, la tradition est synonyme d'un esclavage docile et la modernité égale la liberté⁴. Dans les milieux artistiques, cette liberté d'expression est aussi un rejet de l'autorité académique et de ses traditions⁵.

L'avènement de la Première Guerre mondiale a profondément ébranlé la perception de la modernité et des développements technologiques qui, jusque-là, étaient perçus comme étant positifs et pacifistes. De plus, la guerre remet en question les nouvelles formes artistiques qui s'étaient développées jusqu'alors. Les détracteurs en profitent pour associer les folies de la guerre à celles de la modernité. Par le fait même, l'idée que l'art est un témoignage de la force morale d'une nation refait surface. En 1917,

¹ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » dans *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres oeuvres critiques* (Paris: Éditions Garnier Frères, 1962), p. 502.

² Briony Fer, « What is Modern? » in Francis Frascina et al, *Modernity and Modernism, French Painting in the Nineteenth Century* (New Haven and London: Yale University Press, 1993), p. 10.

³ Jean Baudrillard, « Modernité », *Encyclopaedia Universalis*, 15 (Paris: Encyclopaedia Universalis, 1995), p. 552.

⁴ Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity* (New York: Penguin Books, 1981), p. 25.

⁵ Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton: Princeton University Press, 1989), p. 210.

l'avant-garde parisienne met de l'avant un nouveau classicisme et démontre une préférence marquée pour les évocations classiques de l'Antiquité⁶. Une approche qui sera adoptée par plusieurs, y compris Pablo Picasso (1881-1973), connu à cette époque pour son oeuvre cubiste⁷. Au Canada, cette guerre fait aussi des remous: le Québec s'oppose à la conscription imposée par le gouvernement fédéral, et ce désaccord a laissé des marques profondes, une fois de plus, entre les deux palliers de gouvernement. Localement et internationalement, la modernité était confrontée à la tradition.

Au Québec, *Le Nigog*, qui fut publié de janvier à décembre 1918, encourage une attitude et une expression plus moderne de la société canadienne-française. Bien que sa parution fut de courte durée, *Le Nigog* fut la première publication à exprimer le besoin d'une approche moderne et contemporaine. Les rédacteurs de cette publication furent l'architecte Fernand Préfontaine, le musicien Léo-Pol Morin et l'écrivain Robert LaRoque de Roquebrune. Dans le premier numéro, paru en janvier 1918, la rédaction exprima que son seul objet était l'art⁸ et que le but de cette publication était de « tenter une réunion des esprits cultivés et de diffuser des idées artistiques dégagées de l'ignorance et de la niaiserie⁹ ». Gérard Morisset écrit du *Nigog* que « leur oeuvre de critique, à la fois brillante, gamine et profonde, a ouvert des horizons à la jeunesse de l'époque 1920 et lui a

⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁷ *Ibid.*, p. 270.

⁸ La Rédaction, « Signification », *Le Nigog*, 1, no 1 (Janvier 1918), s.p.

⁹ *Ibid.*

fait voir le problème de son art sous un angle nouveau¹⁰ ». Les nombreux collaborateurs¹¹ à la revue critiquèrent l'art sous toutes ces formes (architecture, musique, littérature, arts plastiques) dans un but « sérieux d'enseignement général et non plus un complaisant bénissage d'oeuvres puérides et inhabiles¹² ».

Les trois rédacteurs avaient goûté aux plaisirs et aux célébrations effervescentes de la vie moderne et de la joie-de-vivre du Paris d'avant-guerre¹³, ce Paris qui a été témoin:

dans les arts et dans les lettres d'intenses recherches « esthétiques » dont l'originalité et le dynamisme ont été à la mesure des bouleversements sociaux et politiques que cette période a connus. Impressionisme, fauvisme, cubisme, orphisme, unanimisme, mais aussi dynamisme de Gossez (1910), paroxysme de Beaudin (1911), dramatisme de Barzun (1912-1913), etc.¹⁴

Lorsque la Première Guerre mondiale éclate en juillet 1914, les trois quittent Paris et reviennent à Montréal. À leur retour, ils réalisent que la vie montréalaise ne correspond pas ou peu à leur expérience parisienne. Au Québec, la modernité¹⁵ signifiait le confort apporté par l'électricité, la plomberie intérieure, et l'eau chaude à même le robinet¹⁶, mais

¹⁰ Gérard Morriset, *op. cit.*, p. 202.

¹¹ Tel que listé dans le premier numéro du *Nigog*, il s'agit de E. Montpetit, R. Chopin, P. Brunot, l'Oiseau du Bénin, Paul Morin, l'abbé O. Maurault, J. Loranger, Guy Delahaye, E. Letellier de St-Just, E. Chauvin, l'abbé C. Roy, V. Barbeau, M. Gibbon, A. Letondal, A. Laurendeau, R. Mathieu, H. Gagnon, O. Leduc, M. Traquair, L. Ludlow, H. Hébert, A. Hébert, J.-C. Drouin, A. Beaugrand-Champagne, A. Smith, L. Bourgouin, P. Lecointe, A. Beaupré, M. Sandwell, R.-B. Macarée, E. Vézina.

¹² La Rédaction, *op. cit.*

¹³ France Vanlaethem, « Embellir ou moderniser la ville » dans Isabelle Gournay et al, *Montréal Métropole 1880-1930* (Montréal: Boréal et le Centre Canadien d'Architecture, 1998), p. 149.

¹⁴ Armand Guillemette, « De Paris à Montréal » dans *Le Nigog*. (Ottawa: Fides et Le Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, 1987), p. 19.

¹⁵ Sur la modernité au Québec voir aussi Esther Trépanier *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, (Québec: Les Éditions Nota Bene, 1998).

¹⁶ Fernand Préfontaine, « L'Architecture à Montréal », *Le Nigog*, 1, no 6 (juin 1918), p. 192.

elle avait peu de répercussions au niveau idéologique qui nourrissait toujours « un nationalisme du coin de terre, du berceau et du clocher¹⁷ », les mêmes valeurs attachées au stéréotype de l'habitant.

Les valeurs dites modernes devaient donc se refléter dans un nouvel art, ou du moins avec un nouveau sujet « à travers une dénonciation du régionalisme en art¹⁸ » qui laisserait derrière lui l'habitant stéréotypé et ses valeurs traditionnelles. Quelques artistes choisirent la ville, les installations portuaires et la vie urbaine comme sujets de prédilection pour illustrer la modernité. Par exemple, Adrien Hébert (1890-1967) présente la tradition et la modernité dans une même scène urbaine: *Château Ramezay* de 1929-1930 (ill. 3.1). Dans cette gravure, tel qu'indiqué par le titre, on voit le Château Ramezay, qui fut jadis un endroit important dans la vie politique, sociale et culturelle de la ville. Construit en 1705 par le gouverneur français Claude de Ramezay (1657-1724) pour y remplir ses fonctions officielles et loger sa famille de seize enfants, il devint ensuite la propriété de la Compagnie des Indes. En 1778, le gouvernement colonial l'achète pour en faire une résidence officielle pour le gouverneur et ses invités. À partir de 1838, s'y succèdent les bureaux administratifs du gouvernement, le Palais de Justice de la ville, le ministère de l'Éducation pour finalement devenir un musée en 1895¹⁹. Sur la gravure de Hébert, derrière le Château, on peut voir la coupole du Marché Bonsecours, édifice d'un marché

¹⁷ Guillemette, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ Esther Trépanier, « Un nigog lancé dans la mare des arts plastiques » dans *Le Nigog* (Ottawa: Fides et le Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, 1987), p. 239.

¹⁹ L'inauguration officielle du musée a eu lieu le 9 avril 1896. Voir « Historique » *Musée du Château Ramezay* [en ligne], 28 mai 2001, URL: http://www.chateauramezay.qc.ca/fr/découvrir_historique.htm

public maintenant transformé en centre commercial, et un élévateur à grain du port de Montréal, symbole moderne de l'activité portuaire²⁰. Ces trois immeubles représentent trois époques: le passé, le présent et le futur. De plus, Hébert nous suggère sa présence: il a effectué son dessin à partir du deuxième étage de l'Hôtel de Ville dont on aperçoit une partie du balcon sur le côté gauche de la gravure²¹. L'élévateur s'élève vers le ciel, direction du développement de la ville moderne. L'artiste, par sa position surélevée, amplifie son rôle en tant qu'homme moderne, tout comme l'élévateur à grain au-dessus du Château Ramezay, symbole du passé. Hébert, un collaborateur du *Nigog*, transforme l'architecture urbaine en monument à la modernité; la ville devient un état d'esprit²².

Pour les intellectuels qui publient *Le Nigog*, la modernité est un état d'esprit, un état d'âme du présent et du futur, au détriment du passé²³. Ils encouragent une approche universelle en art, le nationalisme et le régionalisme étant trop restrictifs²⁴, et préconisent le rejet de l'habitant et de son stéréotype. Il va sans dire que leur approche fut dénoncée par les régionalistes comme manquant de patriotisme, ridiculisant la race et détruisant le passé et ses traditions²⁵. Surtout à une époque où les valeurs du terroir, qui était étroitement lié à la célébration des traditions, des mythes et des légendes locales aux saveurs francophones et catholiques, avaient toujours la ferveur du grand public.

²⁰ Paula Kestelman, « Monumental Buildings: Perspectives by Two Montreal Painters » in Paul-Simpson Housley et al, *A Few Acres of Snow: Literary and Artistic Images of Canada* (Toronto & Oxford: Dundurn Press, 1992), p. 180.

²¹ Denis Martin, *L'estampe au Québec, 1900-1950* (Québec: Musée du Québec, 1988), p. 92.

²² James Donald, « The City, the Cinema: Modern Spaces » in Chris Jenks, ed., *Visual Culture* (London & New York: Routledge, 1995), p. 83.

²³ Guillemette, *op. cit.*, p. 31.

²⁴ Fernand Préfontaine, « Le sujet en Art », *Le Nigog*, 1, no 2 (février 1918), p. 47.

²⁵ Guillemette, *op. cit.*, p. 54.

Ces valeurs traditionnelles et religieuses, qui identifiaient les Canadiens français depuis les tout débuts du Régime français, étaient toujours honorées et respectées par la majorité de la population francophone et ce, même en milieu urbain. Bien que la population rurale soit devenue minoritaire dès le début des années 1920 (elle est tombée sous les 48 % en 1921), il semble que la majorité de la population canadienne-française du Québec, autant urbaine que rurale, continue de vivre de façon conservatrice et traditionnelle. La Société Saint-Jean-Baptiste est un exemple d'association en milieu urbain qui prône les valeurs traditionnelles. Fondée en 1834 par un Patriote, Ludger Duvernay, la Société avait pour but de « rendre le peuple meilleur²⁶ ». Après une première réunion tenue en 1834, les activités sont suspendues jusqu'en 1843, à cause des rébellions. Duvernay s'exile aux États-Unis, tout comme Louis-Joseph Papineau, et n'en revient qu'en 1842. La Société se fixe comme but, entre autres, « d'unir entre eux tous les Canadiens²⁷ » français, et de favoriser les intérêts nationaux des membres de la Société. Il va de soi que la Société célèbre les valeurs du terroir et encourage le maintien des traditions dans la foi chrétienne. Ce sont ces mêmes valeurs et traditions qui inspirent Alfred Laliberté (1878-1953) dans son oeuvre sculpturale et ce, dès ses débuts.

En effet, ses trois premières sculptures représentaient respectivement son père, le Pape Léon XIII (1810-1903) et le premier ministre Wilfrid Laurier (1841-1919)²⁸, soit les

²⁶ Duvernay et quelques amis donnèrent cette devise à la Société au moment de sa fondation. Cité par Abbé Élie- J. Auclair, « La Saint-Jean-Baptiste » dans *Album souvenir du 75e anniversaire, 24 juin 1909* (Montréal: 1909), p. 3.

²⁷ Auclair, *Ibid.*, p. 4.

²⁸ Premier ministre libéral du Canada de 1896 à 1911.

trois pôles de l'idéologie dominante: la famille, la religion et la patrie²⁹. Laliberté est né dans la région des Bois-Francs. Il séjourne en France de 1902 à 1907 pour étudier à l'École des Beaux-arts de Paris. Ce premier séjour fut possible grâce à une souscription publique initié par le journal *La Presse*. Il y retourne en 1910-1911. De retour au pays, il fait l'achat d'une maison, rue Ste-Famille à Montréal, en 1917 et y construit des ateliers pour lui-même et pour des amis et confrères artistes, ce qui lui vaudra une place particulière et importante sur «l'échiquier artistique montréalais³⁰ ». De toute évidence, sa façon de penser et son mode de vie ne subissent pas les mêmes influences que celles des dirigeants du *Nigog* comme l'indiquent les nombreux écrits que Laliberté a laissés où il clame sa fidélité aux traditions canadiennes françaises. Il est décrit par Odette Legendre comme étant un artiste qui avait « conservé toute sa simplicité, son authenticité, un sentiment religieux profond . . . et un vif attachement au pays³¹ ».

Dans un catalogue publié par la Librairie Beauchemin en 1934, *Légendes, coutumes, métiers de la Nouvelle France*, Laliberté écrit que ses oeuvres sont autant de « témoignages de [son] esprit et [... l'] expression de l'amour³² » pour son pays. Ce livre présente les 214 oeuvres en bronze dont le gouvernement avait fait la commande au sculpteur en 1928, pour le Musée de la Province de Québec qui était alors en

²⁹ Raymond Montpetit, « Alfred Laliberté et la célébration de l'histoire », *Vie-des-Arts*, XXIII, no 94 (Printemps 1979), p. 23.

³⁰ Parmi ceux qui ont logés et travaillés dans les ateliers de la maison de Laliberté nommons entre autres Suzor-Côté (1869-1937), Maurice Cullen (1866-1934), Edwin Holgate (1892-1977) et Jori Smith (1907-). John R. Porter, *Pour la mémoire du sculpteur Alfred Laliberté (1878-1953)* (Ste-Foy: Département d'histoire, Université Laval, 1993), p. 18.

³¹ Odette Legendre, *Alfred Laliberté, sculpteur* (Montréal: Boréal, 1989), p. 122.

³² Alfred Laliberté, « Hommage » dans *Légendes, coutumes, métiers de la Nouvelle-France* (Montréal: Beauchemin, 1934), s.p.

construction³³. La série est produite entre 1928 et 1932 sur les thèmes des légendes, métiers et coutumes traditionnelles, dits du terroir. Parmi les sujets illustrés dans cette série, notons dès maintenant *La dime du 26e Enfant* (h:50.5 cm) (ill. 3.2), *La confession dans les chantiers* (h:36.8; l:49.3 cm), *La corvée du couvre-pied* (h:34.5 cm.), *La traite* (h: 48.4cm.), *La tisseuse* (h:30.4; l:34.5 cm) (ill. 3.3), *Le marchand de bois de chauffage* (h:27.7; l:71 cm.) et *Le semeur* (h: 45,8cm) (ill. 3.4). Toutes ces sculptures furent coulées en bronze et font partie de la collection du Musée du Québec. Dans le catalogue de la maison Beauchemin, chaque sculpture est accompagnée d'une courte légende expliquant brièvement le sujet représenté. Jean Chauvin écrit dans *Ateliers* que le mérite de Laliberté est « grand d'avoir surpris nos paysans à leur travail, à leurs plaisirs rustiques, et d'avoir si bien fixé leurs moindres gestes . . . [leurs] attitudes les plus familières³⁴ », suggérant l'actualité du sujet décrit.

De plus, il est intéressant de noter que le sculpteur parle aussi de ces sujets du terroir en termes contemporains. En effet, Laliberté écrit qu'il a connu, vu et vécu ces attitudes, ces métiers, et même « ces légendes qui [l']ont bercé³⁵ » dans son enfance. Par exemple, le sculpteur raconte que lorsqu'il vivait chez ses parents, il travaillait au moulin de son père. Il écrit que les « habitants [lui] apportaient les étoffes que les femmes avaient tissées au métier³⁶ ». Ces *étoffes du pays* étaient foulées, rasées, pressées avant d'en faire

³³ D'après le catalogue de l'exposition soulignant le centenaire de la naissance du sculpteur, le gouvernement a acquis 199 bronzes de cette série en 1933. Musée du Québec, *Les bronzes d'Alfred Laliberté-Collection du Musée du Québec* (Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1978), p. 17.

³⁴ Jean Chauvin, *Ateliers: étude sur vingt deux peintres et sculpteurs canadiens* (Montréal: L.Carier, 1928), p. 140.

³⁵ Laliberté, *op. cit.*

³⁶ Alfred Laliberté, *Mes souvenirs* (Montréal: Les Éditions du Boréal Express, 1978), p. 44.

des vêtements de confection domestique. C'est de cette même étoffe que les habitants fabriquaient déjà au siècle précédent, que les Patriotes ont popularisée, et dont Laliberté pare les personnages de cette série. De ces oeuvres du terroir, on qualifie Laliberté « d'homme émotif et viscéral qui a respiré dans son enfance la sève de la tradition³⁷ ». Il considère cependant qu'il se doit de les immortaliser avant que ces traditions ne disparaissent complètement et définitivement sous le poids de l'urbanisation et de l'industrialisation, tout comme le fait en peinture son contemporain Horatio Walker.

Inspiré par les illustrations d'Edmond J. Massicotte et par sa propre expérience en milieu rural, Laliberté louange l'habitant, sa compagne et leurs enfants, ainsi que les valeurs et les idéologies qu'ils représentent. Le stéréotype de l'habitant, après avoir si bien servi les artistes et la clientèle anglophones à diverses fins, avec humour dans les tableaux de Cornelius Krieghoff ou avec romantisme dans ceux d'Horatio Walker³⁸, devient un sujet de prédilection pour les artistes francophones locaux tels Laliberté et Massicotte.

L'oeuvre de Laliberté touche spécifiquement aux valeurs du terroir et est parfois décrite comme documentaire du passé ancestral. Ainsi, Charles Maillard, directeur de l'École des Beaux-arts de Montréal, qui écrit en 1934 dans la préface du catalogue *Légendes, coutumes, métiers de la Nouvelle-France* que des bronzes du Musée de la Province surgit « le peuple des humbles [...] ceux-là qui ont écrit en termes simples et virils

³⁷ Robert Derome, *À la découverte des collections: Hommage à Alfred Laliberté* (Ottawa: Galerie Nationale du Canada, 3 mai-3 juillet 1978), p. 3.

³⁸ L.Arthur Richard écrit que « Krieghoff a surtout vu dans l'habitant un être léger, gai et superficiel. Au contraire, Walker l'a vu grave, sérieux et laborieux ». Dans un manuscrit inédit *L'Artiste inspiré de la paysannerie canadienne-française: notes et souvenirs*, novembre 1939, (Fonds Horatio Walker, Bibliothèque Nationale du Québec, MSS-163).

le premier chapitre³⁹ ». La série est décrite comme « deux cent quatorze sujets traités d'une main habile à recréer le geste précis lié à chaque besogne, ou qui invente les formes qui retiendront le conte et fixeront la parole⁴⁰ ». Maillard conclut cette préface en affirmant que l'art « une fois de plus aura rempli sa mission première: nouant au présent la trame du passé pour esquisser l'avenir⁴¹ ».

Il est évident que Maillard ne partage pas les visions contemporaines mises de l'avant par *Le Nigog* en 1918. Nommé directeur de l'École des Beaux-arts de Montréal en 1925, il clame à qui veut l'entendre que « l'art doit être national avant d'être humain. Un peuple qui n'a pas de tradition est incapable de produire une oeuvre très sentie⁴² ». Au Québec, un art national réfère à une forme d'art dite régionale prônant les valeurs patriotiques du terroir. La position de Maillard se résume « en deux temps: 1) académisme pour le style; 2) sujets régionaux, sinon régionalistes au sens étroit du terme pour les thèmes⁴³ ». Maillard ne cachait pas non plus ses sentiments antisémites en dénonçant que le courant moderne internationaliste était un complot juif, et il « encourageait à voir dans le régionalisme, l'expression de la pureté de la race⁴⁴ ». Ses propos visaient particulièrement les Alexander Bercovitch (1891-1951), Louis Muhlstok (1904-2001), Sam Borenstein

³⁹ Charles Maillard, « Préface » dans *Légendes, coutumes, métiers de la Nouvelle France* (Montréal: Librairie Beauchemin, 1934), n.p.

⁴⁰ Laurent Bouchard, « Introduction » dans *Les bronzes d'Alfred Laliberté: Collection du Musée du Québec* (Québec: Musée du Québec et le Ministère des Affaires Culturelles, 1978), p. 9.

⁴¹ Maillard, *op. cit.*

⁴² « L'Art canadien et l'École d'Art Canadien », *Le Devoir* (Montréal: 26 janvier 1931), tel que cité par François-Marc Gagnon dans « La peinture des années trente au Québec », *Annales d'histoire de l'art canadien*, III, nos 1-2 (1976), p. 9.

⁴³ Nicole Boily et François-Marc Gagnon, « L'enracinement de l'Art au Québec », *Critère*, 10 (janvier 1974), p. 129.

⁴⁴ François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 10.

(1908-1969) et Ernst Neumann (1907-1956) pour n'en nommer que quelques-uns⁴⁵, qui avaient fait du milieu urbain et contemporain le sujet de leurs oeuvres.

Les oeuvres du terroir de Laliberté trouvaient une place et un public de choix parmi l'élite politique et religieuse, patriotes francophones et catholiques, dont plusieurs de ses amis faisaient partie⁴⁶. De plus, parmi les nombreux monuments élevés sur la place publique par le sculpteur, plusieurs glorifient les valeurs clérico-nationales. Par exemple, en 1914, la ville de Maisonneuve lui commandait une fontaine connue sous le nom de *La fermière*⁴⁷ (ill. 3.5). Décrite comme étant une « canadienne chargée de ses emplettes . . . cette robuste ménagère⁴⁸ » représente une version féminine du stéréotype de l'habitant semblable à celle que l'on retrouve dans certaines oeuvres de Krieghoff et de Walker. Dans les oeuvres de Laliberté, l'habitante est imbue de « la ferme volonté des femmes de l'époque héroïque de notre histoire qui, pour assurer la subsistance de leurs petits, ne craignaient pas d'affronter les plus durs travaux⁴⁹ ». Tout comme son conjoint, elle porte des vêtements simples en étoffe du pays et représente les mêmes valeurs et idéologies. Albert Laberge, journaliste et critique à *La Presse*, écrit en 1938 que les travailleurs

⁴⁵ Voir Esther Trépanier, *Peintres juifs et modernité, Montréal 1930-1945* (Montréal: Centre Saydie-Bronfman, 1987).

⁴⁶ Entres autres, Victor Morin, l'archiviste E. Z. Massicotte, Jean-Baptiste Lagacé, Aegidius Fautoux, Léon Trépanier, Émile Vaillancourt. . . « tous ont une pratique d'historien, d'archiviste, de collectionneurs d'objets de notre culture matérielle et qu'une majorité d'entre eux ont occupé de hautes fonctions dans le comité directeur de la Société Saint-Jean-Baptiste. » Tel que cité par Montpetit, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁷ Situé au Marché Maisonneuve, dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve (autrefois Ville de Maisonneuve) de la Ville de Montréal.

⁴⁸ E. Pierre Boucher, « Alfred Laliberté, sculpteur », *La Revue Moderne*, Première Année, no 5 (15 mars 1920), p. 11.

⁴⁹ Anonyme, « Un grand sculpteur de chez-nous: Alfred Laliberté », *Le Journal d'Agriculture*, 31, no 1 (25 juillet 1927), p. 7.

sculptés par Laliberté ne sont pas « des images, des simulacres, ce sont des hommes véritables⁵⁰ ».

L'Association catholique de la jeunesse canadienne française, fondée à Montréal vers 1903 dans le but de préparer les jeunes à une vie militante pour la religion et la patrie⁵¹, organise au tournant du siècle une levée de fonds pour un monument à Dollard-des-Ormeaux que Laliberté exécuta entre 1911 et 1918. Lionel Groulx, pour qui « écrire l'histoire était une étape essentielle à la définition de soi⁵² », n'avait que des éloges pour le monument et ce, avant même qu'il ne soit érigé⁵³. Cependant, l'artiste formulera plus tard du mécontentement quant à sa réalisation, de même que pour celle du monument de Louis Hébert. Il trouvait que la base de ces deux monuments n'était pas proportionnelle à la statue principale; le piédestal étant trop lourd pour la statue de Hébert, et l'inverse pour celle de Dollard⁵⁴.

En 1917, la Société Saint-Jean-Baptiste glorifie Louis Hébert, le premier colon, « le père de notre agriculture, le noble ancêtre de toute la glorieuse lignée de nos cultivateurs, ou pour mieux dire, dans la langue qui nous est propre, de nos habitants⁵⁵ »,

⁵⁰ Albert Laberge, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui* (Montréal: Édition Privé, 1938), p. 11. Tel que cité par Esther Trépanier, « Deux portraits de la critique d'art des années vingt: Albert Laberge et Jean Chauvin » dans les *Annales d'histoire de l'art canadien*, XII, 2 (1989), p. 149.

⁵¹ Michel Nadeau, *Alfred Laliberté et la commémoration au début du XX^e siècle* (Mémoire de Maîtrise non-publié, Faculté des Lettres, Québec: Université Laval, 1984), p. 54.

⁵² Montpetit, *op. cit.*, p. 25.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Alfred Laliberté, *Les artistes de mon temps*, présenté par Odette Legendre (Montréal: Les Éditions du Boréal Express, 1986), p. 193.

⁵⁵ Azaire Couillard Després, *Rapport des fêtes du III^e centenaire de l'arrivée de Louis Hébert au Canada, 1617-1917* (Montréal: Imprimerie de la Salle, 1920), p. 9.

en lui élevant un monument (ill. 3.6). Cette oeuvre représente le colon offrant la première récolte à Dieu⁵⁶. À ses pieds, d'un côté, sa femme Marie Rollet enseigne le catéchisme aux enfants, et de l'autre, son gendre Guillaume Couillard représenté avec sa charrue puisque selon la tradition, Couillard aurait été le premier à se servir de cet instrument en sol canadien⁵⁷. Le vêtement que porte le héros l'identifie à la communauté canadienne-française et catholique. Ce monument, « un chef-d'oeuvre de simplicité⁵⁸ », réunit toutes les valeurs centrales du terroir: la famille, l'agriculture et la religion y sont clairement représentées.

Quelques années plus tard, soit en 1925, Laliberté éleva le monument aux Patriotes qui fût inauguré le 24 juin de l'année suivante. La maquette soumise par Laliberté au concours organisé par la Société Saint-Jean-Baptiste « pour réhabiliter les pendus de 1838⁵⁹ », incluait à la base « trois personnages représentant les classes sociales qui ont pris part à la lutte de 1837: un cultivateur, un ouvrier et un professionnel⁶⁰ ». Ces trois personnages seront remplacés dans l'oeuvre finale par « trois médaillons en bronze symbolisant “la lutte parlementaire” par la figure de Papineau, “la lutte armée” par la figure de Nelson et “le sacrifice” par la figure de De Lorimier⁶¹ ». Ce monument ne semble pas avoir la faveur de la critique: « le patriotisme véhiculé par cette oeuvre demeure assez

⁵⁶ Pierre Boucher, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷ Nicole Cloutier, *Laliberté* (Montréal: Montreal Museum of Fine Arts, 1990), p. 128.

⁵⁸ Nadeau, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁹ Robert Rumilly, *Histoire de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, des Patriotes au Fleurdelisé, 1834-1948* (Montréal: l'Aurore, 1975), p. 326. Tel que cité par Yves Lacasse dans « Le monument aux Patriotes d'Alfred Laliberté », *Annales d'histoire de l'art canadien*, XVIII, 1 (1997), p. 41.

⁶⁰ Dans *La Patrie* du 18 mars 1925, tel que cité par Lacasse, *Ibid.*, p. 39.

⁶¹ Lacasse, *Ibid.*, p. 43.

défaitiste⁶² ». Dans sa symbolique, le public lui trouve peut-être un peu trop « de ce langage académique, un peu guindé qui [le] tient à une distance respectueuse⁶³ ». De plus, par sa localisation, le monument est difficile d'accès et donc d'appréciation⁶⁴. Néanmoins, il témoigne de la ferveur patriotique de l'époque.

De par leur présence sur la place publique, ces monuments participent à la dissémination des valeurs traditionnelles et témoignent « pour les générations futures du patriotisme de l'époque⁶⁵ ». Plus la cause patriotique canadienne française prenait de la vigueur, plus les sujets du terroir gagnaient en popularité, même à une époque où ces sujets devenaient réellement une chose du passé et ne répondaient plus à l'image contemporaine du Canadien français.

Cependant, après la crise économique de 1929, les politiciens et les représentants de l'Église encouragent un retour à la terre, comme une solution à la misère et aux ravages de la crise en milieu urbain. Pour pallier au chômage, le gouvernement offre de nouvelles concessions de terres pour peupler et défricher de nouvelles régions, dont l'Abitibi. En 1939, c'est plus de 9 500 personnes qui auront bénéficié de plus de 22 millions de dollars

⁶² Robert Derome, « Physionomies de Laliberté », *Vie-des-Arts*, XXIII, no 94 (Printemps 1979), p. 28.

⁶³ Noëlla Desjardins, « Nos ancêtres à l'âge du bronze », *La Presse* (Montréal: 7 septembre 1968), p. 13.

⁶⁴ Yves Lacasse mentionne dans son article que le monument fut finalement déplacé au début des années 1990, et restauré. Il discute aussi des valeurs esthétiques de l'oeuvre et de l'inspiration puisée chez Rodin pour la *Liberté aux Ailes Brisées*, la figure supérieur du monument. *Op. cit.*, p. 56. Pour plus de détails sur l'inspiration chez Rodin voir Odette Legendre, *Laliberté et Rodin* (Québec: Musée du Québec, 1998).

⁶⁵ Robert Derome, *op. cit.*, p.2.

en aide gouvernementale pour l'établissement de fermes agricoles⁶⁶. Conséquemment, les sujets du terroir dans les sculptures de Laliberté, bien que portant des vêtements d'autrefois, étaient des sujets d'actualité, de nature contemporaine. On comprend alors le succès des oeuvres telles que *La travailleuse canadienne* (ill. 3.7) de 1928-1932 qui est décrite à l'époque comme un travail remarquable représentant une paysanne qui dégage une solidité terrienne « en secrète harmonie avec les éléments⁶⁷ ». Ces mêmes qualités s'appliquent aussi à l'oeuvre *Le semeur* (ill. 3.4) produite dans quatre formats différents⁶⁸. Laliberté écrit à son sujet qu'il s'agit « d'un jeune homme robuste [. . .] semeur de grains [. . .] semeur d'idées [. . .] semeur de vie⁶⁹ » pour le bien de sa patrie. Ces mêmes oeuvres seront commentées: « Voilà qui est observé, vécu, traduit [. . .] exprimant [. . .] la tranquille poésie de notre vie obscure, notre énergique volonté de vivre⁷⁰ ». Horatio Walker, quant à lui, acquiert un bronze du sculpteur et dans une lettre datée du 28 décembre 1930, il lui écrit pour lui exprimer la fierté et l'honneur de posséder une si belle oeuvre dans son studio⁷¹.

Chaque sculpture représente une activité traditionnelle de l'habitant ou de sa conjointe, toujours conçue en accord avec le stéréotype, portant ce qui est reconnu comme étant le vêtement traditionnel et de ce fait, l'identifiant comme étant non seulement

⁶⁶ Lacoursière, *de 1896 à 1960, op. cit.*, p. 239.

⁶⁷ Legendre, 1989, p. 112.

⁶⁸ John R. Porter, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁹ Laliberté, *Mes souvenirs*, p. 192-193.

⁷⁰ Édouard Montpetit à Laliberté, 8 janvier 1914. Fonds Alfred Laliberté, Bibliothèque nationale du Québec, MSS-362.

⁷¹ Horatio Walker à Laliberté, 28 décembre 1930. *Ibid.*

canadien-français mais aussi catholique. Pour le sculpteur, il s'agit de revaloriser les valeurs traditionnelles en face et l'opposant à celle de la modernité et de l'urbanisation. En témoigne une sculpture intitulée *Le ber* (1915-1916) (ill. 3.8) représentant une mère déposant son enfant dans un berceau. Le sculpteur décrit le berceau comme étant celui « d'une race qui prit racine dans un coin de terre, où les habitants sont fidèles à leurs principes, à leur langue, qu'ils défendront au besoin, tout en défrichant leurs terres⁷² ». Albert Laberge, louange « le caractère réaliste de ses représentations d'ouvriers et d'artisans du terroir⁷³ ». Cependant, il faut noter que Laberge était largement influencé dans sa rédaction sur l'oeuvre de Laliberté, par l'artiste lui-même qui faisait parvenir au critique ses commentaires⁷⁴. Ainsi donc, Laliberté critiquait lui-même ses oeuvres par l'intermédiaire de Laberge, mais l'artiste critiquera plus tard la modernité plus ouvertement.

Contrairement à Krieghoff et Walker, le sculpteur aborde aussi son sujet de l'autre côté, soit en attaquant la modernité. Dans une série de huit sculptures, créées entre 1929 et 1934, l'artiste illustre très bien ses sentiments sur ce qu'il appelle « l'école ultra-moderne de la déformation⁷⁵ ». *L'esclave de la mécanique* (ill. 3.9) est une sculpture de cette série qui démontre l'envers de la médaille: l'humain y est réduit à être l'esclave de la machine. Cette petite sculpture de plâtre (h:27; L:21; l:12 cm) rappelle le mythe grec

⁷² Laliberté, *Mes souvenirs*, op. cit., p. 87.

⁷³ Esther Trépanier, « Deux portraits de la critique d'Art des années vingt: Albert Laberge et Jean Chauvin », op. cit., p. 149.

⁷⁴ Legendre, 1989, p. 218-219

⁷⁵ Alfred Laliberté, *Les artistes de mon temps* (Montréal: Les Éditions du Boréal Express, 1986), p. 191.

d'Ixion, que Zeus avait puni en l'attachant à une roue qui tournait sans arrêt⁷⁶. De cette sculpture, le critique Jean Chauvin écrit que

c'est la mécanique représentée par deux engrenages, qui écrase le Passé ou la Beauté (Passé=Beauté), figuré par une femme défaillante. Comme si la Mécanique n'avait pas sa beauté aussi, sa beauté très particulière, mais que ne veut pas comprendre le sculpteur Alfred Laliberté hostile à son temps⁷⁷.

Une autre sculpture de la même série, *Le triomphe de la mécanique* (ill. 3.10) de 1929, représente une femme qui a perdu son coeur et son âme à la machine triomphante. Ce plâtre de plus grande dimension (h:124; L: 56; l:87 cm) montre une femme presque nue, dont la poitrine a été transpercée par des roues à engrenage. Par cette attaque directe à la modernité, l'artiste refuse et rejette l'avènement de l'industrialisation⁷⁸. L'artiste écrit sur ce sujet que « l'idée de tout ce qui est mécanique s'est emparé [. . .] de la jeune génération qui oublie, dédaigne la vie d'autrefois [. . .] la trouve idiote [. . .] ignore même qu'elle a existé⁷⁹ ». On ne reconnaît plus le personnage. De toute évidence, il ne s'agit pas d'un habitant ni d'une représentation des valeurs du terroir.

Dans cette même veine, Laliberté écrit à propos de l'automobile que « la machine roulante . . . écrase et tue tout sur son passage. Elle est sans âme et sans coeur⁸⁰ ». La vie

⁷⁶ Cloutier, *op. cit.*, p. 192.

⁷⁷ Jean Chauvin, « La Société des sculpteurs du Canada » section sur « Le Salon du Printemps » dans *La Revue Populaire*, 22, no.6 (juin 1929), p. 9. Tel que cité par Esther Trépanier, dans « Deux portraits de la critique d'Art des années vingt: Albert Laberge et Jean Chauvin » *op. cit.*, p. 155.

⁷⁸ Suzanne Leclerc Kabis, *La sculpture allégorique chez Alfred Laliberté: analyse thématique et stylistique* (Mémoire de Maîtrise non-publié, Études des Arts, Montréal: Université du Québec à Montréal, 1983), p. 83.

⁷⁹ Alfred Laliberté, « Réflexions » dans *Mes souvenirs*, *op. cit.*, p. 196.

⁸⁰ Alfred Laliberté, *Mes pensées et réflexions*, manuscrit non-publié, daté mars 1950, (Fonds Alfred Laliberté, Bibliothèque Nationale du Québec MSS-362) no.982, p. 215.

moderne lui a aussi causé des « souffrances morales⁸¹ ». Avec cette série, Laliberté met de côté l'aspect patriotique et nationaliste qu'il a exploité avec le stéréotype de l'habitant et les valeurs idéologiques qu'il représente. Quand Laliberté écrit que « né de la terre, je suis son fils⁸² », il exprime ses sentiments profonds et son attachement aux valeurs traditionnelles du terroir. Laliberté écrit aussi que la modernité est une cause directe des grandes guerres, qui sont combattues avec des machines inventés au nom du progrès⁸³ et de la modernité. Il écrit plus tard que « l'époque 1940 et plus [est] celle de la folie de la guerre, de destruction, la folie de la déformation de l'art⁸⁴ ».

Pour ces raisons, le sculpteur voue une grande partie de son oeuvre à la production de sculptures glorifiant les valeurs traditionnelles et patriotiques, même à une époque où on y croit de moins en moins. Cependant, il faut noter que son approche, comme nous l'avons vue, est supportée par l'élite politique et religieuse de son époque. Néanmoins, la ferveur populaire se dirige de plus en plus vers la modernité, vers une vie urbaine, moderne et séculaire où la langue demeure le seul référent culturel d'un peuple qui, par la même occasion, adoptera une nouvelle identité: celle du Québécois. Mais, par leur investissement financier et culturel, le gouvernement et les diverses associations ont institutionnalisé le stéréotype de façon permanente dans le patrimoine québécois.

⁸¹ Alfred Laliberté, 1978, p. 99.

⁸² Legendre, 1989, p. 125.

⁸³ Alfred Laliberté, 1950, no.97, p. 19.

⁸⁴ Laliberté, *ibid.*, no.128, p. 25.

Conclusion

Et puis après...

En 1948, Paul-Émile Borduas rédige le *Refus Global*¹, où il rejette l'habitant et les valeurs qu'il représente en écrivant « au diable le goupillon et la tuque² ». Borduas décrit « un petit peuple serré de près aux soutanes restées les seuls dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale³ ». L'Église était toujours en charge du système d'éducation. Présage de la Révolution tranquille, le Québec entrait après la Deuxième Guerre mondiale, dans une période de grande noirceur sous Maurice Duplessis et de ses alliés religieux. Ce n'est qu'en 1960, avec le gouvernement de Jean Lesage, que la faveur populaire suivra les traces de Borduas. Le Québec se sécularisera, l'éducation se modernisera. Il n'aura fallu qu'environ une vingtaine d'années

¹ Le manifeste *Le Refus Global* écrit par Borduas et signé par 15 artistes, les Automatistes, fut publié à 400 exemplaires. On retrouvait en plus du manifeste, un court texte par Borduas distinguant les Automatistes des Surréalistes, de même que des oeuvres de Françoise Sullivan, de Claude Gauvreau, de Bruno Cormier et de Fernand Leduc. La couverture était de Jean-Paul Riopelle et Pierre Gauvreau. Les 15 artistes signataires étaient Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guibault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan. Paul-Émile Borduas *Écrits-Writings: 1942-1958*, présentés et édités par François-Marc Gagnon (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York: New York University Press, c.1978).

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 45.

pour que le stéréotype de l'habitant adopte des valeurs péjoratives. Pourtant, ce même habitant fut pendant près de quatre siècles le pilier de la survivance canadienne-française et de la résistance à l'assimilation anglaise.

Nous avons démontré que les valeurs du terroir sont enracinées dans l'histoire des Canadiens français et que certains événements historiques furent déterminants pour la définition et la construction du stéréotype. De par les valeurs qu'il représente, le stéréotype peut être ambivalent. L'oeuvre de Krieghoff confirme les racines historiques et l'ambivalence du stéréotype, alors que celle de Walker en souligne la persistance. C'est cependant à Alfred Laliberté que l'on en doit la permanence.

La particularité du stéréotype se trouve justement dans son ambivalence, véhiculant à la fois des valeurs négatives et positives, qui est à la fois son attrait et le danger de son utilisation. Avec le stéréotype, on peut passer du rustre campagnard à un être indépendant et autosuffisant. Quoi qu'il en soit, le stéréotype est une image de la tradition, contre le progrès. C'est cette image passéiste et désuète qui restera finalement.

Une génération l'a rejeté pour ses valeurs péjoratives au moment de la Révolution tranquille, niant du même coup sa propre histoire. La génération suivante, la mienne, s'intéresse à connaître le pourquoi de l'abandon des valeurs du terroir incluant la famille, l'agriculture et la religion, que l'on retrouve dans les oeuvres de Cornelius Krieghoff, d'Horatio Walker et d'Alfred Laliberté. Cette analyse historique, culturelle et artistique m'a amené à la conclusion que la génération de mes parents et celle de mes grands-parents ont fait les choix qu'imposait la société dans laquelle ils vivaient.

La notion du terroir, qui semblait révolue, est bien vivante. Le succès de la série télévisée *Le Temps d'une Paix* au début des années 1980, ou encore celui des romans d'Arlette Cousture, *Les Filles de Caleb*⁴, le prouvent bien. La série tirée de ce dernier roman brise les records d'auditoire en 1990. Nostalgie? Souvenir? Fierté? Qui sait, peut-être juste une acceptation que le stéréotype de l'habitant canadien-français peut sauvegarder les valeurs ancestrales de notre passé et représenter une fière fondation pour le futur. Paradoxe en soi, il est pourtant un seul et même être, complet avec ses qualités et ses défauts, ses forces et ses faiblesses . . . tout comme l'était mon grand-père.

⁴ Arlette Cousture, *Les filles de Caleb: le chant du coq* (Montréal: Québec-Amérique, 1985).

Bibliographie

Fonds d'archives

Anne Savage fonds. Service des Archives de l'Université Concordia. P 146.

Fonds Alfred Laliberté. Bibliothèque nationale du Québec. MSS-362.

Fonds J. Russell Harper. Archives nationales du Canada. MG 30.

Fonds Horatio Walker. Bibliothèque nationale du Québec. MSS-163.

Ouvrages non-publiés

Laliberté, Alfred. *Mes pensées et réflexions*. Manuscrit inédit daté de mars 1950. Fonds Alfred Laliberté. Bibliothèque nationale du Québec. MSS-362. 258 p.

Leclerc Kabis, Suzanne. *La sculpture allégorique chez Alfred Laliberté: analyse thématique et stylistique*. Mémoire de maîtrise, Étude des Arts. Montréal: Université du Québec à Montréal, 1983. 155 p.

Nadeau, Michel. *Alfred Laliberté et la commémoration au début du XX^e siècle*. Mémoire de maîtrise, Faculté des Lettres. Québec: Université Laval, 1984. 115 p.

Richard, L. Arthur. *L'artiste inspiré de la paysannerie canadienne-français: notes et souvenirs*. Manuscrit inédit daté de novembre 1939. Fonds Horatio Walker. Bibliothèque nationale du Québec. MSS-163.

Rivière, Robert. *The Concept of the Land in French and English Canadian Fiction: a Comparative Study of Selected Novels*. Master thesis in English Literature. Montréal: University McGill, 1976. 171 p.

Volesky, Nancy et Laurier Lacroix. *Cheating the Toll Man*. Montréal: Musée des Beaux-arts de Montréal, 1979. Document non-publié préparé pour l'exposition tenue au musée du 18 décembre 1979 au 16 mars 1980 et consulté à la bibliothèque du Musée des des Beaux-arts de l'Ontario, dossier « Cornelius Krieghoff ». 11 p.

Publications

Anonyme. « Coast to Coast in Art », *Canadian Art*, XII, No 4 (Summer 1955), p. 170.

Anonyme. « Canada Honours Krieghoff, her Pionner Artist », *Art Digest*, VIII, No 9 (February 1st 1934), p. 8.

- Anonyme. « Un grand sculpteur de chez-nous: Alfred Laliberté », *Le Journal d'Agriculture*, 31, no 1, 25 juillet 1927, p. 7 et 13.
- Auclair, Élie-J. « La Saint-Jean-Baptiste » dans *Album souvenir du 75e anniversaire, 24 juin 1909*. Montréal: s.e., 1909, p. 3-6.
- Barbeau, Marius. *Cornelius Krieghoff: Pioneer Painter of North America*. Toronto: MacMillan Co. of Canada, 1934. 152 p.
- *Québec où survit l'ancienne France*. Québec: Librairie Garneau Limitée, 1937. 174 p.
- « On Krieghoff » in Douglas Fetherling, ed. *Documents in Canadian Art*. Peterborough: Broadview Press, 1987, p. 20-28.
- Batigne, Stéphane, dir. *Québec: espace et sentiment*. Paris: Éditions Autrement, Collection Monde HS, no 124, février 2001. 227 p.
- Baudelaire, Charles. « Le peintre de la vie moderne » dans *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres oeuvres critiques*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962, p. 453-512.
- Beaudrillard, Jean. « Modernité », *Encyclopaedia Universalis*, 15. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1995, p. 552-554.
- Bédard, P.H. « Érection d'un monument à Louis Hébert-appel au peuple » dans *Rapport des fêtes du IIIe centenaire de l'arrivée de Louis Hébert au Canada, 1617-1917*. Montréal: Imprimerie de la Salle, 1920, p. 8 et 9.
- Bentley Mays, John. « Why Krieghoff is Kitsch: are these paintings of happy habitants just a northern version of "darkie art"? », *National Post*, October 23rd 1999, p. B3.
- Berger, Carl. *The Sense of Power: Studies in the Ideas of Canadian Imperialism, 1867-1914*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, 1970. 277 p.
- Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air: the experience of modernity*. New York: Penguin Books, 1981. 383 p.
- Bermingham, Peter. *American Art in the Barbizon Mood*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1975. 191 p.

- Bezucha, Robert J. « The Urban Vision of the Countryside in Late Nineteenth Century French Painting » in Hollister Sturges, ed. *The Rural Vision: France and America in the Late Nineteenth Century*. Omaha, Nebraska: Joslyn Art Museum, 1987, p. 13-21.
- Bhabha, Homi K. « The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism » in Lawrence Grossberg *et al*, *Cultural Studies*. New York & London: Routledge, 1992, p. 71-87.
- Boily, Nicole et François-Marc Gagnon. « L'enracinement de l'Art au Québec », *Critère*, 10 (janvier 1974), p. 121-143.
- Borduas, Paul-Émile. *Écrits-Writings: 1942-1958*. Présentés et édités par François-Marc Gagnon. Halifax: Press of the Nova-Scotia College of Art and Design / New York: New York University Press, c.1978. 160 p.
- Bouchard, Chantal. « État et illustration de la langue » dans Michel Plourde, dir. *Le français au Québec: 400 ans d'histoire et de vie*. Québec: Les Publications du Québec et les Éditions Fides, 2000, p. 197-205.
- Bouchard, Georges. *Vieilles choses, vieilles gens*. Montréal: Librairie Granger Frères Limitée, 1943, 192 p.
- Bouchard, Gérard. « Une nation, deux cultures-Continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960) » dans *La construction d'une culture: le Québec et l'Amérique française*. Ste-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 3-47.
- Bouchard, Laurent. « Introduction » dans *Les bronzes d'Alfred Laliberté-Collection du Musée du Québec*. Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1978, p. 7-9.
- Boucher, Pierre. « Alfred Laliberté, sculpteur », *La Revue Moderne*, première Année, no 5 (15 mars 1920), p. 10-11.
- Bouchette, Joseph. *Description topographique de la province du Bas Canada avec des remarques sur le Haut Canada et sur les relations des deux provinces avec les États-Unis d'Amérique*. Londres: W. Fadden, 1815. Montréal: Éditions Élysées, 1978. 664 p.
- Bourassa, Henri. « Les Canadiens français et l'Empire britannique » dans *Hommage à Henri Bourassa*. Montréal: Le Devoir, 1952, p. 118.
- Brettell, Richard R. and Caroline B. Brettell. *Painters and Peasants in the Nineteenth Century*. New York: Rizzoli International Publications Inc., 1983. 167 p.

- Brown, Christopher. *Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting in the 17th Century*. London & Boston: Faber & Faber, 1984. 240 p.
- Burnham, Dorothy K. *L'art des étoffes: le filage et le tissage traditionnels au Canada*. Ottawa: Galerie Nationale du Canada, 1981, 256 p.
- Chauveau, Pierre J.O. *Charles Guérin: Roman de moeurs canadiennes*. Introduction de Ernest Gagnon. Montréal: La Cie. de Publication de la Revue Canadienne, 1900, 384 p.
- Chauvin, Jean. *Ateliers: étude sur vingt deux peintres et sculpteurs canadiens*. Montréal & New York: Louis Carrier & Cie./ Les Éditions du Mercure, 1928, 266 p.
- « La Société des sculpteurs du Canada » section sur « Le Salon du Printemps », *La Revue Populaire*, 22, no 6 (juin 1929), p. 9.
- Cloutier, Nicole. *Laliberté*. Translation by Donald Pestolesi and Jill Corner. Montréal: Montréal Museum of Fine Arts, 1990, 215 p.
- Cook, Ramsay. « L'observateur empathique » dans Dennis Reid *Krieghoff: images du Canada*. Toronto: Musée des Beaux-arts de l'Ontario, 1999, p. 145-163.
- Couillard Després, Azarie. *Rapport des fêtes du III^e centenaire de l'arrivée de Louis Hébert au Canada, 1617-1917*. Montréal: Imprimerie de la Salle, 1920. 160 p.
- Cousture, Arlette. *Les filles de Caleb: le chant du coq*. Montréal: Québec-Amérique, 1985.
- De Charlevoix, François Xavier. *Histoire et description générale de la Nouvelle-France*. Paris: Nyon Fils, 1744. 3 vol.
- De Jouvancourt, Hughes. *Cornelius Krieghoff*. Toronto: Musson Book Company, 1973. 144 p.
- Derome, Robert. *À la découverte des collections: hommage à Alfred Laliberté*. Ottawa: Galerie Nationale du Canada, 1978, 14 p.
- « Physionomies de Laliberté », *Vie-des-Arts*, XXIII, no 94 (printemps 1979), p. 27-29.
- Desjardins, Noëlla. « Nos ancêtres à l'âge du bronze », *La Presse*, 7 septembre 1968, p. 12-14.

- De Tocqueville, Alexis. *De Tocqueville au Bas Canada*. Présenté par Jacques Vallée. Montréal: Éditions du Jour, 1973. 187 p.
- Dionne, René. « Qu'est-ce qu'un Québécois? » dans *Le Québécois et sa littérature*. Sherbrooke: Éditions Naaman, 1984, p. 12-30.
- Donald, James. « The City, the Cinema: Modern Spaces » in Chris Jenks, ed. *Visual Culture*. London & New York: Routledge, 1995, p. 77-95.
- Drummond, William Henry. *The Habitant and Other French-Canadian poems*. Introduction de Louis Fréchette. New York & London: Putnam's Sons, 1897. 137 p.
- Durham, Jean George, comte de. « Proclamation d'adieu du 9 octobre 1838 » dans *Le Fantasque*. 13 octobre 1838. Québec: N. Aubin [etc.]1837-1849, p.221.
- Dyer, Richard. « The Role of Stereotypes » in *The Matter of Images: Essays on Representation*. London: Routledge, 1993, p. 11-18.
- Edwards, Lee M. *Domestic Bliss: Family Life in American Paintings, 1840-1910*. New York: Hudson River Museum, c.1986. 160 p.
- Fairchild, G.M. « Cornelius Krieghoff » in *From my Québec Scrap-Book*. Québec: Frank Carrel, 1907, p. 121-127.
- « Cornelius Krieghoff » in *Gleanings from Québec*. Québec: Frank Carrel, 1908, p. 66-74.
- Farr, Dorothy. *Horatio Walker, 1858-1938*. Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1977. 54 p.
- Fer, Biony. « What is Modern? » in Francis Francina et al, *Modernity and Modernism, French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven & London: Yale University Press, 1993, p. 3-49.
- Frenette, Yves. *Brève histoire des Canadiens français*. Montréal: Boréal, 1998. 209 p.
- Gagnon, François-Marc. « La peinture des années trente au Québec », *Annales d'histoire de l'art canadien*, III, nos 1 et 2 (1976), p. 2-20.
- « Un regard sur l'autre: l'iconographie canadienne-française et indienne de Krieghoff » dans Dennis Reid *Kriehoff: images du Canada*. Toronto: Musée des Beaux-arts de l'Ontario, 1999, p. 207-233.

- *Cornelius Krieghoff: l'image de l'autre*. Montréal: Université Concordia, 6 mars 2001. Manuscrits, conférence d'inauguration: Institut de recherche Gail et Stephen A. Jarislowsky en art canadien. 17 p. Version électronique, site web du département d'histoire de l'art de l'Université Concordia. URL: <http://art-history.concordia.ca>.
- Gessel, Paul. « Kreighoff's cartoonish Habitants a Canadian Embarrassment », *Ottawa Citizen*, November 24th 1999, p. F1.
- Giguère, Sylvie. *Le costume de l'habitant au Québec au XIX^e siècle*. S.l.: Centre de documentation Marius Barbeau, 1986. 182 p.
- Gilmor, Don et Pierre Turgeon. *Le Canada: une histoire populaire, des origines à la Confédération*. St-Laurent: Éditions Fides, 2000. 292 p.
- Gouin, Sir Lomer. « The Habitant of Quebec », *Canadian Magazine*, 34 (1910), p. 516-520.
- Groux, Lionel. *L'appel de la race*. Sous le nom de plume de Alonié de Lestres. Montréal: Bibliothèque de l'Action française, 1923. 278 p.
- *Chez nos ancêtres*. Montréal: Éditions Albert Lévesque, 1933. 92 p.
- *La naissance d'une race*. 3e édition. Montréal: Librairie Granger Frères Ltée, 1938. 285 p.
- Guillemette, Armand. « De Paris à Montréal » dans *Le Nigog*. Ottawa: Fides et le Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, 1987, p. 11-82.
- Hamel, Nathalie. « Le costume comme emblème identitaire: la construction de l'image vestimentaire des Canadiens français » dans Luc Noppen, dir. *Architecture, forme urbaine et identité collective*. Sillery: Éditions du Septentrion, 1995, p. 221-244.
- Harper, J. Russell. « A Sketch Book of Cornelius Krieghoff », *Canadian Art*, XII, No 4 (Summer 1952), p. 163-164.
- « Cornelius Krieghoff - 1815-1872 - Chroniqueur du Québec » dans *Exposition d'estampes en l'honneur de Cornelius Krieghoff 1815-1872*. Montréal: Musée McCord, 1972, s.p.
- *Krieghoff*. Second edition. Toronto: Key Porter Books, 1999. 197 p.
- Hémon, Louis. *Maria Chapdelaine*. (Édition originale; Montréal: J.A. Lefebvre, 1916) Montréal: Éditions TYPO, 1998. 200 p.

- Hume, Christopher. « Quaint at Firts Sight. The Art of Cornelius Krieghoff has long been dismissed. But look a bit deeper, and you can see Canada », *Toronto Star*, November 21st 1999, p. D14.
- Johns, Elizabeth. *American Genre Painting: the Politics of Everyday Life*. New Haven & London: Yale University Press, 1991. 250 p.
- Karel, David. *Horatio Walker*. Québec: Musée du Québec, 1987. 285 p.
- Kavanagh, Gaynor. « Making Histories, Making Memories » in *Making Histories in Museums*. London & New York: Leicester University Press, 1996, p. 1-14.
- Kestelman, Paula. « Monumental Buildings: Perspectives by Two Montreal Painters » in Paul-Simpson Housley, et al, ed. *A few Acres of Snow: Literary and Artistic Images of Canada*. Toronto & Oxford: Dundrun Press, 1992, p. 180-188.
- Laberge, Albert. *La scouine*. Édition originale, Montréal: A.Laberge, 1918. Montréal: L'Actuelle, 1972. 134 p.
- Lacasse, Yves. « Le monument aux Patriotes d'Alfred Laliberté », *Annales d'histoire de l'art canadien*, XVIII, no 1 (1997), p. 28-64.
- Lachance, André. *Vivre, aimer et mourrir en Nouvelle-France*. Montréal: Libre Expression, 2000. 222 p.
- Lacombe, Patrice. *La terre paternelle*. Paru d'abord dans la *Revue Canadienne* en 1846. Présentation par André Vanasse. Montréal: Hurtubise H.M.H., 1972. 119 p.
- Lacoursière, Jacques. « Montréal, le Québec et la Révolution française » dans *Montréal, le Québec et la Révolution française*. Ottawa: Archives nationales du Canada: 1989, p. 13-59.
- *Histoire populaire du Québec-des origines à 1791*. Québec: Éditions du Club Québec-Loisirs, 1997. 466 p.
- *Histoire populaire du Québec-de 1791 à 1841*. Québec: Éditions du Club Québec-Loisirs, 1997. 434 p.
- *Histoire populaire du Québec-de 1841 à 1896*. Québec: Éditions du Club Québec-Loisirs, 1997. 483 p.
- *Histoire populaire du Québec-de 1896 à 1960*. Québec: Éditions du Club Québec-Loisirs, 1997. 402 p.

- Lacroix, Laurier. « Cornelius Krieghoff: *Un Cabinet d'officier à Montréal* » dans *La peinture au Québec, 1820-1850: nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Québec: Musée du Québec, 1991, p. 339-341.
- Laliberté, Alfred. « Hommage » dans *Légendes, coutumes, métiers de la Nouvelle-France*. Montréal: Librairie Beauchemin, 1934, s.p.
- *Mes souvenirs*. Présenté par Odette Legendre. Montréal: Éditions du Boréal Express, 1978. 270 p.
- *Les artistes de mon temps*. Présenté par Odette Legendre. Montréal: Éditions du Boréal Express, 1986. 305 p.
- Langlois, Michel. « Bolduc, Louis » dans *Le dictionnaire biographique des ancêtres québécois (1608-1700)*. Sillery: La Maison des Ancêtres Inc., 1998, p.223-224.
- Lauzière, Arsène. *François-Marc Garneau*. Montréal et Paris: Fides, 1965. 95 p.
- Lavoie, Paul. « Horatio Walker, 1858-1938 », *Le Devoir*, 10 novembre 1938, p. 2.
- Legendre, Odette. *Alfred Laliberté et les Bois-Francs*. Arthabaska: Les Montages G.F. Enr., 1979. 22 p.
- *Alfred Laliberté, sculpteur*. Montréal: Boréal, 1989. 331 p.
- *Laliberté et Rodin*. Québec: Musée du Québec, 1998. 101 p.
- Lemay, Nicole. « Présentation de l'exposition » dans *Montréal, le Québec et la Révolution française*. Ottawa: Archives Nationales du Canada: 1989, p. 60-67.
- Lesage, Gilles. « Le cas Dollard des Ormeaux », *Revue Notre-Dame*, 10 (novembre 2000), p. 7-10.
- Linteau, Paul-André. *Histoire de Montréal depuis la Confédération*. Montréal: Boréal, 1992. 613 p.
- Lord, Barry. « Horatio Walker 1858-1938: Kingston Retrospective-Artistic Failure in a Successful Career », *Artmagazine*, 9, No 37 (March-April 1978), p. 34-35.
- Macdonald, J.F. *William Henry Drummond*. Toronto: Ryerson Press, 1923. 132 p.
- MacKie, Marlene. « Stereotypes, Prejudices, and Discrimination » in Rita M. Bienvenue and Jay E. Goldstein, ed. *Ethnicity and Ethnic Relations in Canada: a Book of Readings*. Toronto: Butterworths, 1987, p. 219-239.

- Maillard, Charles. « Préface » dans *Légendes, coutumes, métiers de la Nouvelle-France*. Montréal: Librairie Beauchemin, 1934, s.p.
- Martin, Denis. *L'estampe au Québec, 1900-1950*. Québec: Musée du Québec, 1988. 146 p.
- *Portraits des héros de la Nouvelle-France: images d'un culte historique*. Ville de la Salle: Les Éditions Hurtubise H.M.H. Ltée., 1988. 176 p.
- Massicotte, Edmond J. *Scènes d'autrefois*. Textes de Hector Grenon. Ottawa: les Éditions Alain Stanké Ltée, 1977. 122 p.
- McConkey, Kenneth. *Peasants-Paysanneries: 19th Century French and British Pictures of Peasants and Field Workers*. Newcastle upon Tyne Polytechnic Art Gallery, 1981.
- Montpetit, Raymond. « Alfred Laliberté et la célébration de l'histoire », *Vie-des-Arts*, XXIII, no 94 (printemps 1979), p. 22-26.
- Morisset, Gérard. *La peinture traditionnelle au Canada français*. Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1960. 216 p.
- Musée des Beaux-arts du Canada. « Krieghoff: images du Canada », *Vernissage*, vol.2, no 4 (automne 2000), p. 12-13.
- Musée du Québec. *Les bronzes d'Alfred Laliberté-Collection du Musée du Québec*. Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1978. 215 p.
- *Le Musée du Québec: 500 oeuvres choisies*. Québec: Musée du Québec, 1984. 378 p.
- Nora, Pierre. « Mémoire collective » dans Jacques Le Goff, et collab., *La nouvelle histoire*. Paris: Retz CEPL, 1978, p. 399.
- Parkman, Francis. *Old Regime in Canada: France and England in North America*. Boston: Little, Brown and Co., 1922. 559 p.
- Parkin, George R. « The French Canadian Question » in Carl Berger, ed. *Imperialism and Nationalism, 1884-1914: a Conflict in Canadian Thought*. Toronto: The Copp Publishing Co., 1969, p. 32-35.
- Porter, John R. *The Works of Joseph Légaré, 1795-1855*. Ottawa: The National Gallery of Canada, 1978. 160 p.

- *Pour la mémoire du sculpteur Alfred Laliberté (1878-1953)*. Ste-Foy: Département d'histoire, Université Laval, 1993. 143 p.
- Poulter, Gillian. « Representations as colonial Rhetoric », *The Journal of Canadian Art History*, 16, No.1 (1994), p. 10-29.
- Préfontaine, Fernand. « Le sujet en art », *Le Nigog*, 1, no 2 (février 1918), p. 44-48.
- « L'architecture à Montréal », *Le Nigog*, 1, no 6 (juin 1918), p. 189-192.
- Reid, Dennis. « Cornelius Krieghoff: l'évolution d'un artiste canadien » dans *Kriehoff: images du Canada*. Toronto: Musée des Beaux-arts de l'Ontario, 1999, p. 43-97.
- Ringuet. *Trente Arpents*. (Éd. Originale Paris: Flammarion, v.1938) Paris: Collection Bis / Les Éditions Flammarion, 2001. 288 p.
- Robitaille, Antoine. « Je me souviens » dans Stéphane Batigne, dir. *Québec: espace et sentiment*. Paris: Éditions Autrement, Collection Monde H S, no124, Février 2001, p. 147-171.
- Robson, Albert Henry. *Cornelius Krieghoff*. Toronto: Ryerson Press, 1937. 32 p.
- Roy, Pierre-Georges. *L'île d'Orléans*. Québec: Imprimeur du roi, Ls.A. Proulx et la commission des monuments historiques de la province de Québec, 1928. 505 p.
- Rumilly, Robert. *Henri Bourassa: la vie publique d'un grand Canadien*. Montréal: Les Éditions Chantecler Ltée., 1953. 791 p.
- *Histoire de la Société Saint-Jean Baptiste de Montréal, des Patriotes au Fleurdelisé, 1834-1948*. Montréal: l'Aurore, 1975. 564 p.
- Saisselin, Rémy G. *Style, Truth and the Portrait*. Cleveland: Cleveland Museum of Art / Harry N. Abrams, Inc. 1963. 215 p.
- Séguin, Robert-Lionel. *La civilisation traditionnelle de l'habitant aux 17e et 18e siècles: fonds matériel*. Deuxième édition. Montréal: Fides, 1973. 701 p.
- Silver, Kenneth. *Esprit de Corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press, 1989, 504 p.
- Soucy, M.J.B. « Horatio Walker: le grand peintre de la paysannerie du Québec », *Le Documentaire*, IV, no 4 (novembre 1941), p. 113-115.

- Taschereau, Louis-Alexandre. *L'habitant de Québec-La noblesse canadienne-française*. S.l: s.e., 1922.
- Têtu de Labsade, Françoise. *Le Québec: un pays, une culture*. Montréal: Boréal, 1990. 458 p.
- Trépanier, Esther. « Un nigog lancé dans la mare des arts plastiques » dans *Le Nigog*. Ottawa: Fides et le Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, 1987, p. 239-267.
- *Peintres juifs et modernité, Montréal 1930-1945*. Montréal: Centre Saydie-Bronfman, 1987. 181 p.
- « Deux portraits de la critique des années vingt: Albert Laberge et Jean Chauvin », *Annales d'histoire de l'art canadien*, XII, 2 (1989), p. 141-171.
- *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*. Québec: les Éditions Nota Bene, 1998. 395 p.
- Tulard, Jean, Jean-François Fayard et Alfred Fierro. *Histoire et dictionnaire de la Révolution française, 1789-1799*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1987, p. 592.
- Vanlaethem, France. « Embellir ou moderniser la ville » dans Isabelle Gournay, et collab., *Montréal Métropole 1880-1930*. Montréal: Boréal e le Centre Canadien d'Architecture, 1998, p. 147-167.
- Vézina, Raymond. *Cornelius Krieghoff: peintre de moeurs, 1815-1872*. Ottawa: Éditions du Pélican, 1972. 220 p.
- Wade, Mason. *Les Canadiens français, de 1760 à nos jours*. Traduction de Adrien Venne. Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1963. 2 vol.
- Weisberg, Gabriel P. *Beyond Impressionism-The Naturalist Impulse*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1992. 303 p.
- Winkworth, Peter. « Cornelius Krieghoff », *The Connoisseur*, 185, No. 745 (March 1974), p. 211-218.
- Wolff, Janet. *The Social Production of Art*. Second Edition. New York: New York University Press, 1993. 207 p.
- Woodcock, George. *A Social History of Canada*. Toronto: Penguin Books, 1989. 423 p.

Sites Internet

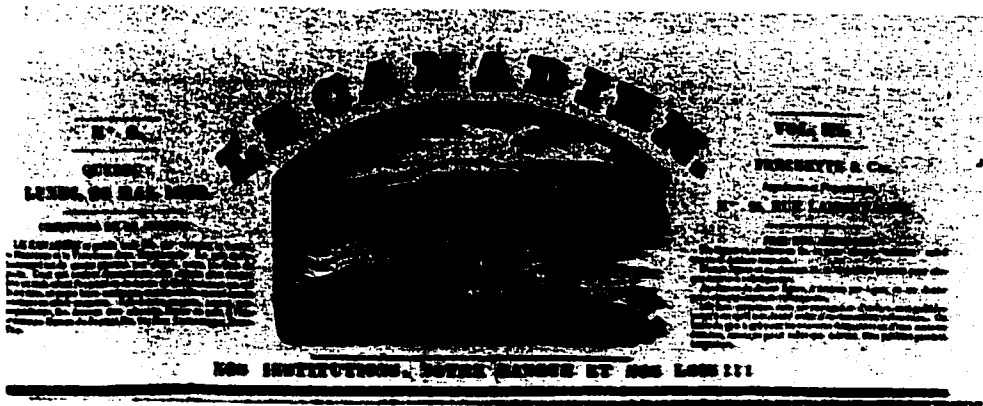
Gouvernement du Canada. *Les symboles du Canada*. [En ligne]. 23 janvier 2001. URL:
http://www.pch.gc.ca/ceremonial-symb/francais/emb_anthem.html

Musée du Château Ramezay. *Historique*. [En ligne] 28 mai 2001. URL:
http://www.chateauramezay.qc.ca/fr/découvrir_historique.htm

Illustrations



Ill. 1.1: Joseph Légaré, *Le Canadien*, 1833, huile sur toile, 16,8 x 24,1 cm. Musée du Québec, Québec.



Ill. 1.2: En-tête du journal *Le Canadien* de Québec, édition du 23 mai 1833. Reproduit dans John R. Porter, *The works of Joseph Légaré, 1795-1855* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1978) p. 44.



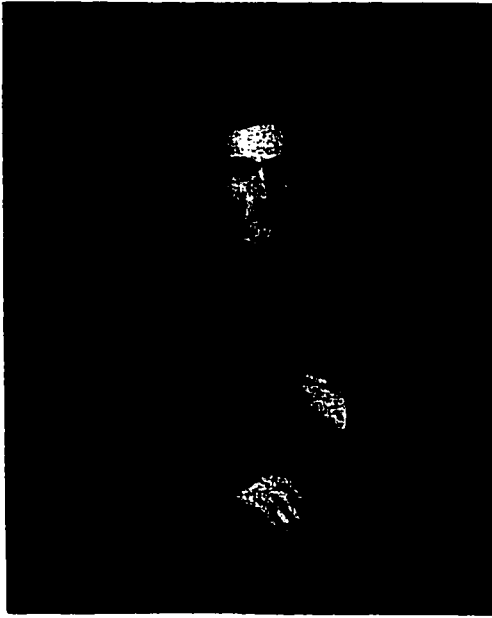
III. 1.3: Jane Ellice, croquis à l'aquarelle des rebelles de Beauharnois qui l'ont gardée captive en novembre 1838. 23,5 x 16,5 cm. Archives nationales du Canada, Ottawa.



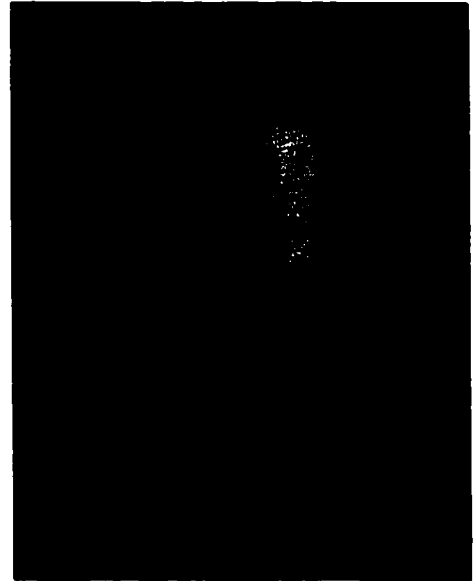
III. 1.4: John Crawford Young, *Habitans [sic] Lower Canada*, s.d., aquarelle, plume, encre et crayon, 18,7 x 13,3 cm. Musée Royal de l'Ontario, Toronto.



III. 1.5: James Duncan, *Vente de tissu canadien de fabrication domestique au marché, Montréal*, 1859, aquarelle et crayon, 23,1 x 33,3 cm. Musée Royal de l'Ontario, Toronto.



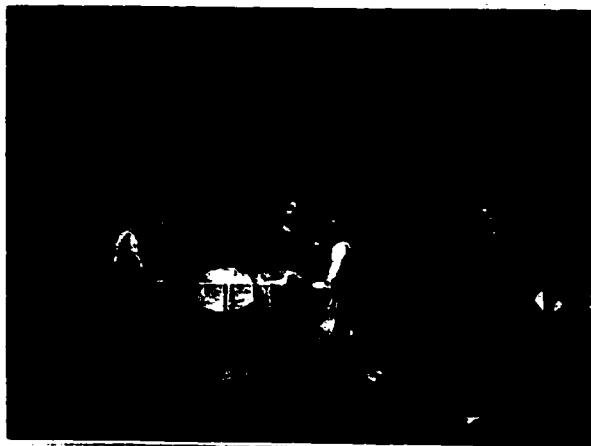
III. 1.6: Antoine Plamondon, *Joseph Guillet dit Tourangeau*, 1842, huile sur toile, 91 x 76,3 cm. Musée du Québec, Québec.



III. 1.7: Antoine Plamondon, *Madame Joseph Guillet dit Tourangeau*, 1842, huile sur toile, 9,21 x 76,6 cm. Musée du Québec, Québec.



III. 1.8: Théophile Hamel, *Autoportrait dans l'atelier*, vers 1849, huile sur toile, 53,5 x 41,6 cm. Musée du Québec, Québec.



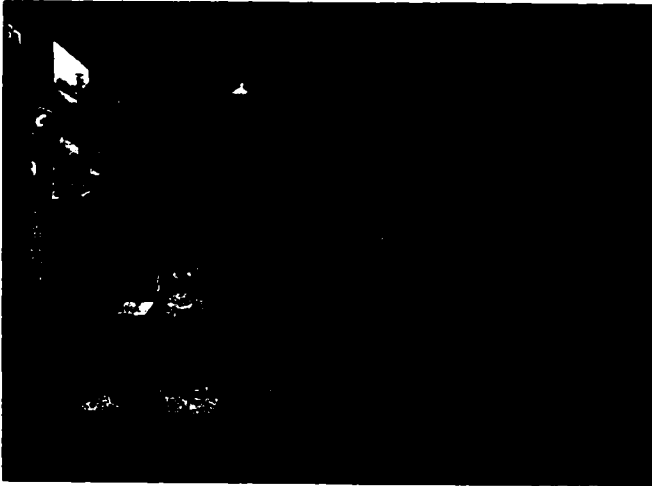
III. 2.1: Cornelius Krieghoff, *Canadien français jouant aux cartes*, 1848, aquarelle sur lithographie sur papier (Borum), image: 34,2 x 48,8 cm. Musée des Beaux-Arts du Canada.



III. 2.2: Cornelius Krieghoff, *Famille d'habitant avec un cheval et un traîneau*, 1850, huile sur toile, 46 x 67,5 cm. Collection Thomson, Toronto.

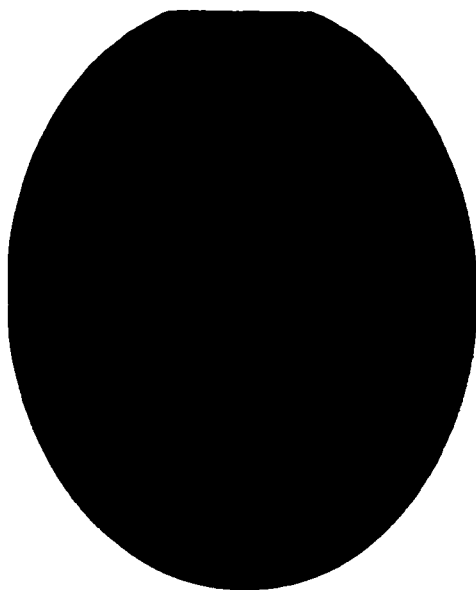


III. 2.3: Cornelius Krieghoff, *La récréation à l'école du village*, vers 1857, huile sur toile, 63,5 x 91,5 cm. Collection Thomson, Toronto.



III. 2.4: Cornelius Krieghoff, *Le cabinet d'un officier à Montréal*, 1846, huile sur toile, 44,5 x 63,5 cm. Musée Royal de l'Ontario, Toronto.

III. 2.5: Cornelius Krieghoff, *Maison de campagne du capitaine John Walker, près de Québec*, 1857, huile sur toile, 45,7 x 68,9 cm. Musée du Québec, Québec.



III. 2.6: Cornelius Krieghoff, *Tête d'habitant*, vers 1855, huile sur toile, 30,5 x 25,4 cm. Musée des Beaux-Arts de Montréal.

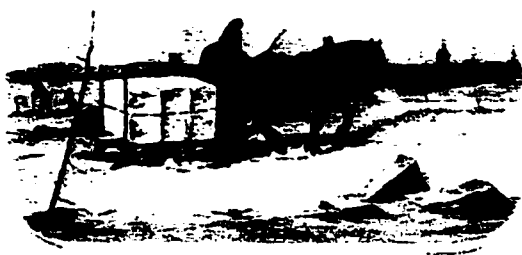


III. 2.7: Cornelius Krieghoff, *Pour le bon Dieu*, 1859, huile sur toile, 26,7 x 21,6 cm. Galerie Kastel, Montréal.

III. 2.8: Cornelius Krieghoff, *Va au diable*, 1859, huile sur toile, 26,7 x 21,6 cm. Galerie Kastel, Montréal.



III. 2.9: Cornelius Krieghoff, *La barrière de péage*, vers 1863, huile sur toile, 30,1 x 52,8 cm. Musée des Beaux-Arts de Montréal.



III. 2.10: Cornelius Krieghoff, *La coupe de la glace*, vers 1849, aquarelle sur lithographie sur papier (Sarony & Major), image: 17,1 x 24,9 cm. Collection Peter Winkworth, Londres.

III. 2.11: Cornelius Krieghoff, *La cabane à sucre au Canada*, vers 1849, aquarelle sur lithographie sur papier (Sarony & Major), image: 17,3 x 24,8 cm. Collection Peter Winkworth, Londres.



III. 2.12: Cornelius Krieghoff, *Après le bal, chez Jolifou*, 1856, huile sur toile, 61 x 91,5 cm. Collection Thomson.



Ill. 2.13: Horatio Walker, *De profundis*,
1916, huile sur toile, 280,3 x 166,4 cm.
Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.



Ill. 2.14: Jean-François Millet, *L'Angelus*, 1857-1859, huile sur toile, 55,5 x 66 cm. Musée
d'Orsay, Paris.



Ill. 2.15: Edmond Massicotte, *La visite du Jour de l'an*, 1928. Tel que reproduit dans Edmond J. Massicotte, *Scènes d'autrefois*, textes de Hector Grenon (Ottawa: les Éditions Alain Stanké Ltée, 1977).

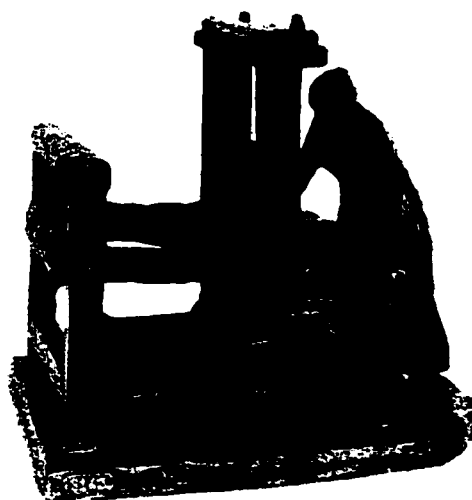


Ill. 3.1: Adrien Hébert, *Château Ramezay*, vers 1929-1930, eau-forte, image: 33,3 x 27,1 cm. Musée du Québec, Québec.



III. 3.2: Alfred Laliberté, *La dime du 26e enfant*, 1928-1932, bronze, h: 50,5 cm. Musée du Québec, Québec.

III. 3.3: Alfred Laliberté, *La tisseuse* (ou *La travailleuse au métier*) 1928-1932, bronze, h: 30,4 x L: 34,5 cm. Musée du Québec, Québec.



III. 3.4: Alfred Laliberté, *Le semeur*, 1928-1932, bronze, h: 45,8 cm. Musée du Québec, Québec.



III. 3.5: Alfred Laliberté, *La fermière*, fontaine du marché Maisonneuve, Montréal.

III. 3.6: Alfred Laliberté, *Monument à Louis Hébert*, Parc Montmorency, Québec.



III. 3.7: Alfred Laliberté, *La travailleuse canadienne*, 1928-1932, bronze, h: 49,7 cm. Musée du Québec, Québec.



III. 3.8: Alfred Laliberté, *Le ber*, vers 1915-1916, plâtre, 132 x 99 x 82 cm. Musée des Beaux-Arts de Montréal.

III. 3.9: Alfred Laliberté, *L'esclave de la mécanique*, 1929-1934, plâtre, 27 x 21 x 12 cm. Musée des Beaux-Arts de Montréal.



III. 3.10: Alfred Laliberté, *Le triomphe de la mécanique*, vers 1929, plâtre, 124 x 87 x 56 cm. Musée d'art de Joliette.