Bulletin 27/1976 The National Gallery of Canada/Galerie nationale du Canada, Ottawa

Bulletin

The National Gallery of Canada, Ottawa
Galerie nationale du Canada, Ottawa

27/1976

Table des matières
Table of Contents

Charles Huot et la peinture d'histoire
au Palais législatif de Québec (1883–1930)
par Robert Derome

Introduction **2**

I. La décoration du Palais législatif **2**

II. Les trois murales de Huot **10**

III. Revue de la critique **17**

IV. Analyse du «Débat sur les langues» **24**

V. La peinture d'histoire **32**

English Summary **43**
by Jean-René Ostiguy

Couverture
Photographie prise vers 1920 montrant Charles Huot, du haut des échafaudages, en train d'exécuter *Je me souviens*; au fond *Le débat sur les langues*.
CENTRE DE RECHERCHE EN CIVILISATION CANADIENNE-FRANÇAISE, UNIVERSITÉ D'OTTAWA, FONDS CHARLES HUOT (C.R.C.C.F.)

Cover
Photograph (*c.* 1920) showing Charles Huot on the scaffolding during the installation of *Je me souviens*; in the background is *The Language Debate*.
THE FRENCH-CANADIAN CIVILIZATION RESEARCH CENTRE, UNIVERSITY OF OTTAWA, CHARLES HUOT ARCHIVES

Introduction*

Le 11 novembre 1913 était inaugurée l'œuvre qui rendrait célèbre le peintre québécois Charles Huot (1855–1930), alors au faîte de sa carrière. Ce tableau décore aujourd'hui la salle des délibérations de l'Assemblée nationale du Québec (voir fig. 18). L'artiste y suggère une reconstitution historique de la séance du 21 janvier 1793 de l'Assemblée législative du Bas-Canada, formée l'année précédente en vertu de l'Acte constitutionnel de 1791. On y décrit cet instant dramatique où les députés eurent à se prononcer sur l'amendement de John Richardson à l'effet que «l'anglais sera considéré le texte légal». Porte-parole des élites intellectuelles et politiques du Québec en ce début du XXe siècle, Huot transposait en une création picturale l'essence même de leur pensée. Ayant satisfait à leurs exigences, on le remercia, en plus de le payer grassement, en le gratifiant du titre de peintre national. Sa gloire était dorénavant assurée par ce tableau qui demeure sans contredit un chef-d'œuvre. D'emblée, cette murale avait cristallisé diverses tendances de l'art québécois en gestation depuis une trentaine d'années. Par sa réalisation, elle marquait un jalon essentiel du programme de décoration picturale du Palais législatif amorcé en 1883.

*La préparation de cette étude a été grandement facilitée par l'étroite collaboration du Bureau d'accueil et d'information à l'Assemblée nationale du Québec, et par celle de Simone P. Huot, nièce de l'artiste. Le soutien constant du Centre de recherche en civilisation canadienne-française, gardien du fonds Charles Huot, nous fut d'un grand secours. Nous sommes également redevables au personnel de l'Inventaire des biens culturels, du Musée du Québec et des Archives nationales du Québec, ainsi qu'à nos collègues de la Galerie nationale du Canada. Que tous ceux qui ne sont pas spécifiquement mentionnés dans nos notes trouvent ici l'expression de notre plus profonde gratitude.

I. La décoration du Palais législatif

Avant de parler de décoration picturale, il sied de connaître l'édifice qui l'a reçue. L'historique des immeubles publics où logea le gouvernement québécois est particulièrement mouvementé: incendies, démolitions et déménagements le jalonnent[1]. Le pouvoir politique siégeait au Château Saint-Louis. Mais les besoins immobiliers du gouvernement, aigus, l'amenèrent à louer divers bâtiments dont le Palais épiscopal en 1777. Avec l'avènement du gouvernement représentatif en 1792, la chapelle servirait de salle des délibérations pour l'Assemblée législative. Finalement acquis en 1831, le gouvernement entreprend aussitôt d'agrandir l'édifice d'une aile. Sur le site de la chapelle on érige en 1833 le corps central de l'Hôtel du Parlement d'après les plans de Louis-Thomas Berlinguet (voir fig. 1). En 1850 on démolit l'aile restante du Palais épiscopal et on achève la construction de l'Hôtel du Parlement, entre 1851 et 1852, d'après les plans de Pierre Gauvreau et George R. Browne. En 1854 l'édifice brûle. Logés chez les Sœurs de la Charité, les bureaux du gouvernement sont de nouveau la proie des flammes. En 1859–1860 on construit un nouvel édifice sur l'emplacement actuel du parc Montmorency. D'une architecture banale, celui-ci fut également incendié, en 1883, alors qu'on s'affairait à construire le Palais législatif actuel.

Quand on considère cette énumération de catastrophes et qu'on lui ajoute les déménagements successifs du siège du Parlement sous l'Union[2], sans compter l'incendie dévastateur de Montréal en 1849, il n'est pas surprenant de constater que l'on ne connaisse pratiquement rien des décors intérieurs de ces édifices, qui ont péri avec nombre de biens culturels (archives, bibliothèques et musées inestimables). Une seule description, faite en 1852, nous permet d'évaluer sa décoration picturale[3]. Cependant, nous sommes beaucoup mieux renseignés sur l'actuel Hôtel du Gouvernement. Son architecte est Eugène-Étienne Taché. Ardent nationaliste, il s'inscrit dans le mouvement initié par l'historien François-Xavier Garneau qui avait publié son *Histoire du Canada*... en réponse à une boutade du rapport Durham à l'effet que les Canadiens étaient «sans histoire ni littérature»[4]. Taché illustrerait l'histoire de son pays par la décoration et l'architecture du Palais législatif, dont il voulait faire un panthéon. L'embellissement des édifices parlementaires rendrait donc hommage à nos gloires nationales tant par la sculpture que la peinture. Le tout serait couronné par la nouvelle devise du Québec, «Je me souviens», qui apparaît pour la première fois dans les plans et devis préparés par Taché[5]. En 1877 on s'attaqua à la construction des trois ailes affectées aux départements publics (les ministères actuels). Ces bureaux furent occupés dès 1880. Les fondations de la quatrième aile, le Palais législatif avec sa tour centrale, furent entreprises en 1881. On posa la pierre angulaire de cet édifice le 17 juin 1884[6]. L'ensemble des travaux ne fut terminé qu'en 1886.

1. JOHN GRANT actif vers 1825–1845
Les édifices du Parlement de Québec, vers 1833–1850
Aquarelle et plume sur mine de plomb, 17,9 x 30,3 cm (7-1/8 x 11-7/8 po)
ARCHIVES PUBLIQUES DU CANADA, OTTAWA

1. JOHN GRANT active *c.* 1825–1845
The Quebec Parliament Buildings, from 1833 to 1850
Watercolour and pen over pencil, 17.9 x 30.3 cm (7-1/8 x 11-7/8 in.)
PUBLIC ARCHIVES OF CANADA, OTTAWA

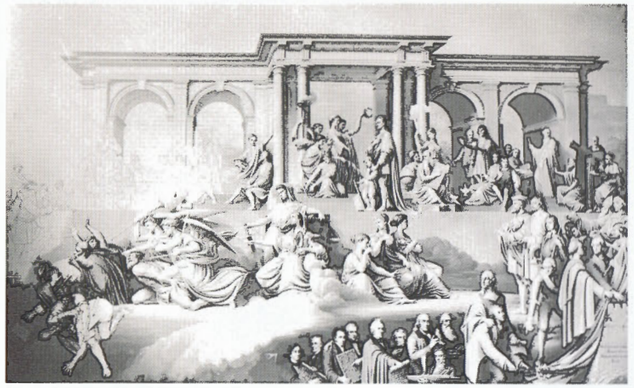
Dès 1883 Napoléon Bourassa avait soumis un projet détaillé de décoration intérieure et extérieure, dont il résumait ainsi la finalité: «ouvrir un champ digne et enviable à l'art national, [. . .] consacrer, dans une œuvre méritoire et durable, la mémoire des hommes et des faits glorieux de notre histoire.» L'artiste aurait pu ainsi réaliser sa «vieille ambition: celle d'établir ici l'art sur cette double base du culte religieux et du culte national.»[7] Bourassa était sans contredit un des candidats les mieux préparés pour la réalisation de cette tâche. Il avait acquis son expérience par la conception et la réalisation de deux grands ensembles décoratifs, la chapelle de Nazareth (1870–1872) et la chapelle de Notre-Dame-de-Lourdes (1873–1884)[8]. Il s'était aussi attaqué, en 1859, à une composition historique d'envergure destinée au Cabinet de lecture paroissial de Montréal et intitulée *L'Apothéose de Christophe Colomb*[9]. Le contrat ne fut jamais réalisé malgré un nouvel espoir également infructueux en 1865. Désabusé de cet échec, le peintre confia son carton à Joseph-Charles Taché, commissaire du Canada à l'Exposition internationale de Paris, qui l'y fit exposer en 1867. *L'Apothéose*... en revint avarié pour demeurer oublié jusqu'à ce que Bourassa en fasse le principal item de son projet de décoration pour le Palais législatif. Le Musée du Québec conserve cette esquisse réalisée entre 1859 et 1865, plusieurs dessins préparatoires et une huile de grandes dimensions (voir fig. 2). On conserve une autre composition historique de Bourassa, *Le Naufrage de l'Auguste* (fig. 3), également proposée pour la décoration du Palais législatif[10].

Malgré son religieux patriotisme, Bourassa ne parvint pas à faire vibrer les politiciens à cette peinture d'histoire, somme toute assez peu nationaliste. Il est cependant intéressant de souligner les sujets proposés dans le mémoire de Bourassa qui eurent une grande influence sur ses successeurs. L'imagination stimulée par l'espoir d'un contrat gouvernemental, plusieurs artistes n'auront de cesse d'exploiter ces sujets historiques que lorsque la décoration du Palais législatif aura été complétée, ou donnée à contrat ferme à l'un d'eux. «La visite de Jacques Cartier à la bourgade d'Hochelaga» inspirera Eugène Hamel (voir fig. 5) et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (voir fig. 8); «La défense du fort de Verchères par Mlle de Verchères» fut repris par Huot, Suzor-Coté et le sculpteur Philippe Hébert[11]; «La défense héroïque de Dollard au Long Sault» sera peinte par Suzor-Coté[12] et Charles Huot[13], tandis que Joseph Saint-Charles en réalisera une version pour la chapelle du Sacré-Cœur (église Notre-Dame de Montréal)[14]; «La mort de Montgomery à l'assaut de la barrière Près-de-Ville», *L'Apothéose*... et *Le Naufrage*... eurent moins de succès.

Alors que Philippe Hébert, le protégé de Bourassa, se voit confier la réalisation d'une dizaine de sculptures pour la façade[15], E.-É. Taché désire remplir les encadrements vides destinés à recevoir des œuvres picturales. Eugène Hamel, revenu de Rome en 1885, a déjà préparé une esquisse:

«*Nous avons remarqué, dans l'atelier de M. Hamel, une esquisse historique d'un grand intérêt, c'est la réception de Jacques Cartier à Montréal, par le chef de la bourgade d'Hochelaga. Le sujet est tiré de Garneau. C'est saisissant de vérité.* [. . .] *Nous engageons fortement le gouvernement à confier à M. Hamel la décoration des salles du nouveau parlement.*»[16]

Ses relations avec de nombreux hommes politiques qu'il a déjà portraituré[17], ainsi qu'une publicité journalistique bien orchestrée[18], lui permettent d'être considéré comme le peintre choisi à cette fin. En février 1886 Hamel offre son esquisse aux parlements de Québec et d'Ottawa, aux historiens et graveurs, ainsi qu'au Musée de l'université Laval[19]. En outre, il présente par écrit au département des Travaux publics un projet et devis de décoration intérieure[20] tout en les mandant «de vouloir bien ne rien décider avant d'[en] avoir pris communication». Aucune réaction n'y faisant suite, il récidive en annonçant qu'il a terminé deux esquisses, «La réception de C. Colomb par



2. NAPOLÉON BOURASSA 1827–1916
L'Apothéose de Christophe Colomb 1904–1912
Huile sur toile, 4,9 x 7,9 m (16 x 26 pi)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUÉBEC

2. NAPOLÉON BOURASSA 1827–1916
The Apotheosis of Christopher Columbus 1904–1912
Oil on canvas, 4.9 x 7.9 m (16 x 26 ft.)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUEBEC

Ferdinand & Isabelle et la Visite de J. Cartier à Mont Royal» (voir fig. 4, 5). Derechef, il annonce qu'il en a commencé deux autres. Apparemment confirmé dans cette voie, il «demande à toucher $1000.00 sur les travaux de ce genre faits & à faire, suivant [la] commande du gouvernement». Ernest Gagnon, secrétaire du département des Travaux publics, transmet ces doléances à l'architecte Taché. Le 13 décembre 1886 on émet un chèque de $250 à l'ordre du peintre. Les deux esquisses terminées sont exposées en mai 1888 dans la salle de l'Assemblée législative[21]. Jugeant qu'il avait été trop peu payé[22] et désirant écarter tout conflit d'intérêt (Hamel allait devenir fonctionnaire)[23], il avise le gouvernement en février 1889 qu'il renonce à décorer le Palais législatif et, à cet effet, il retire son projet[24]. Par ailleurs, on avait probablement été rebuté par cette imagerie peu enthousiasmante et par l'ésotérisme des sujets, articulés autour du thème central «Le triomphe de la civilisation sur la barbarie», tels que «La danse de guerre la nuit précédant le combat du lac Saint-Sacrement (8 mai 1608), d'après le récit de Champlain» et «Christophe Colomb après sa découverte de l'Amérique est reçu publiquement à Barcelone par le Roi et la Reine, Ferdinand et Isabelle». Néanmoins, trois thèmes proposés seront abondamment exploités par d'autres artistes: «Jacques Cartier plantant la croix sur laquelle il plaça les armes de France, prenant ainsi solennellement possession du pays au nom du Roy François Ier»; «La première messe dite à Montréal d'après le récit de Parkman»; «Frontenac reçoit l'envoyé de Philipps qui le somme de lui remettre le fort de Québec avec sa garnison».

Si des fonds étaient disponibles pour la sculpture, pourquoi retardait-on les travaux picturaux? D'une part, Bourassa et Hamel exigeaient des honoraires beaucoup trop élevés[25]. D'autre part, les projets soumis ne semblaient pas se fondre aux critères et à l'idéologie des politiciens, tel que le confirme un rapport de Taché soumis en 1886:

«Dans les façades de cet édifice, il a été fait une belle part à l'ornementation sculpturale; mais l'intérieur offre aussi un vaste champ à la décoration murale, à laquelle se prêtent avec tant de richesses les épisodes si variées & si grandioses de notre histoire.
Un artiste distingué de notre pays, M. Napoléon Bourassa, Vice-président de l'Académie Royale Canadienne des Beaux-Arts, possède tout le talent d'inspiration, la facilité de composition, les connaissances historiques et le patriotisme nécessaires à la conception d'un beau et noble travail de ce genre. Avec l'aide de Mr. Eugène Hamel et de M. Charles Huot qui connaissent à fond toutes les ressources de leur art, l'on pourrait doter notre pays d'une œuvre artistique telle qu'il n'en a pas encore été entrepris de semblable sur ce sol d'Amérique.
En accordant à ces artistes un montant égal aux deux tiers de la somme que l'on se propose de mettre à la disposition de M. Hébert, il serait facile, j'en suis certain, de leur permettre d'atteindre ce but.»[26]

Quatre ans plus tard, devant l'inaction du gouvernement, Louis Fréchette fait campagne en faveur de Hamel et Huot:

«On a commandé à Hébert de belles statues: qu'on nous donne aussi de belles peintures! Ce ne sera pas de l'argent mal placé: l'art est le vernis d'une nation, et c'est par ses peintres, ses statuaires et ses poètes qu'un peuple vit longtemps. Pourquoi MM. Huot et Hamel ne seraient-ils pas chargé de l'ornementation du palais législatif? M. Huot est un admirable décorateur; les immenses tableaux dont il a plafonné l'église Saint-Sauveur sont d'un effet splendide, et consacrent sa valeur comme peintre.»[27]

En 1890, Raymond Préfontaine, député de Chambly, se rend à Paris où il rencontre Charles Alexander Smith. L'artiste narre une aventure dont il vient d'être victime. Ayant gagné une médaille lors du dernier Salon, le jury, par méprise, l'a fait parvenir à un peintre américain du même nom. En guise de consolation, Préfontaine fait des offres de service à l'artiste. Smith les accepte d'emblée et propose de peindre une scène historique. On tombe d'accord sur

3. NAPOLÉON BOURASSA
Le Naufrage de l'Auguste vers 1883
Dessin au lavis rehaussé de craie blanche sur papier
33,2 x 42,8 cm (13-1/8 x 16-7/8 po)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUÉBEC

3. NAPOLÉON BOURASSA
The Sinking of the Auguste c. 1883
Wash drawing heightened with white chalk on paper,
33.2 x 42.8 cm (13-1/8 x 16-7/8 in.)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUEBEC

4. EUGÈNE HAMEL 1845–1932
La réception de Christophe Colomb à la cour d'Espagne par Ferdinand et Isabelle au retour de sa première expédition au Nouveau Monde 1885–1886
Huile sur toile, 35,4 x 76,7 cm (13-7/8 x 30-1/4 po)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUÉBEC

4. EUGÈNE HAMEL 1845–1932
The Reception of Christopher Columbus at the Spanish Court of Ferdinand and Isabella on His Return from the First Expedition to the New World 1885–1886
Oil on canvas, 35.4 x 76.7 cm (13-7/8 x 30-1/4 in.)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUEBEC

5. EUGÈNE HAMEL
La visite de Jacques Cartier au Mont Royal 1885–1886
Huile sur toile, 35,2 x 77 cm (13-7/8 x 30-1/4 po)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUÉBEC

5. EUGÈNE HAMEL
Jacques Cartier's Arrival at Mount Royal 1885–1886
Oil on canvas, 35.2 x 77 cm (13-7/8 x 30-1/4 in.)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUEBEC

6. Reproduction de *L'Assemblée des six comtés* (1890) de Charles Alexander Smith (1864–1915), sur un calendrier de la compagnie d'assurances La Sauvegarde, paru vers 1937.
COLLECTION ROBERT-LIONEL SÉGUIN, RIGAUD

6. Reproduction of *The Assembly of the Six Counties* (1890) by Charles Alexander Smith (1864–1915), taken from a calendar of the Safeguard Life Assurance Company published about 1937.
COLLECTION ROBERT-LIONEL SÉGUIN, RIGAUD

7. MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ
1869–1937
Mort de Montcalm 1902 (esquisse)
Huile sur toile, 54,4 x 85,1 cm (21-3/8 x 33-1/2 po)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUÉBEC

7. MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ
1869–1937
Death of Montcalm 1902 (sketch)
Oil on canvas, 54.4 x 85.1 cm (21-3/8 x 33-1/2 in.)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUEBEC

8. MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ
Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadacona 1907
Huile sur toile, 2,7 x 4 m (9 x 13 pi)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUÉBEC

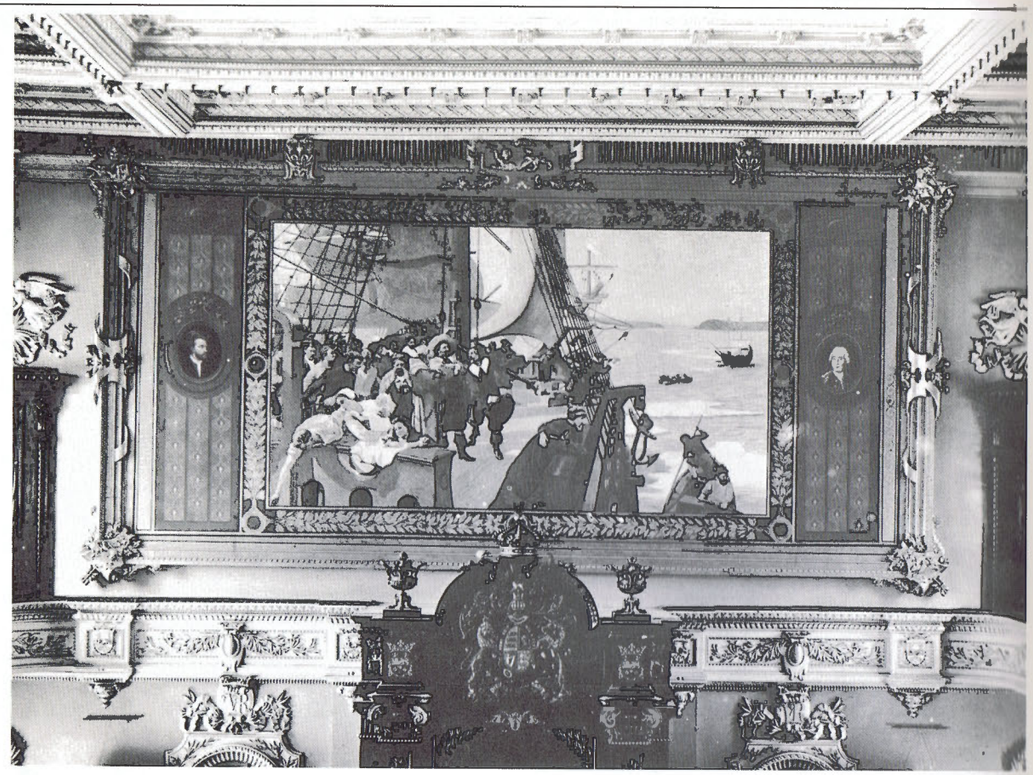
8. MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ
Jacques Cartier Meeting the Indians at Stadacona 1907
Oil on canvas, 2.7 x 4 m (9 x 13 ft.)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUEBEC

L'Assemblée des six comtés (fig. 6) tenue à Saint-Charles-sur-Richelieu en 1837 par les patriotes. De passage à Paris, le premier ministre Honoré Mercier voit cette toile, quelques jours avant qu'elle ne soit exposée au Salon. Il fait mander l'artiste, et tout en louant son talent, lui suggère d'atténuer le ton des inscriptions peintes sur les bannières. En supprimant toute sentence offensante, l'œuvre deviendrait acceptable aux membres de l'Assemblée législative. Un malencontreux changement de gouvernement décevra à la fois le client et l'artiste. Le nouveau premier ministre, Charles Boucher de Boucherville, élu en 1891, refusa de payer l'œuvre «sous prétexte que le sujet était trop révolutionnaire». Le tableau fut tiré au sort en décembre 1895 au Monument National de Montréal. Propriété de la Société Saint-Jean-Baptiste en 1901, il fit son entrée au Musée du Québec en 1937[28]. Roulé, à l'abri des regards dans un entrepôt, il n'a jamais été décrit ni photographié depuis[29]. C. B. de Boucherville, par son geste de censure politique, a donc contribué à entraver l'expression d'une certaine forme de nationalisme dans la peinture.

Les tergiversations se poursuivent si bien qu'en 1894 l'immense cadre de l'Assemblée législative situé au-dessus du trône de l'Orateur, et tel que photographié par J. E. Livernois[30], attend toujours sa décoration. En 1901 le gouvernement se décide enfin de faire ouvertement appel aux artistes afin qu'ils soumettent leurs projets:

«*AUX ARTISTES. Le gouvernement de la province de Québec vient de décider d'ouvrir un concours, entre nos peintres, pour un tableau historique qui devra orner la salle des délibérations de l'Assemblée législative. Le montant alloué au paiement de cette toile, de 25 pieds x 12 sera, dit-on, de $2,000.* [. . .] *On nous assure que le nombre des concurrents sera considérable et que MM. Jos Saint-Charles, Henri Beau, Franchère, Dyonnet et Suzor Côté sont déjà à l'ouvrage.*»[31]

Cet appel peut expliquer l'engouement des peintres pour les projets historiques à cette époque de notre



9. Photographie de *L'arrivée de Champlain à Québec* (1904) de Henri Beau (1863–1949), prise entre 1904 et 1931 dans la salle du Conseil législatif.
ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC, QUÉBEC

9. Photograph of *The Arrival of Champlain at Quebec* (1904) by Henri Beau (1863–1949), taken between 1904 and 1931 in the Legislative Council Chamber.
THE NATIONAL ARCHIVES OF QUÉBEC, QUEBEC

histoire de l'art. Même Napoléon Bourassa se remet à son *Apothéose de Christophe Colomb* en 1904 (fig. 2)[32]. Eugène Hamel, oubliant lui aussi son échec d'il y a vingt ans, s'intéresse de nouveau aux sujets historiques[33]. Mais il a toujours plus de succès avec ses portraits: en 1911 il peint Louis-Alexandre Taschereau et Lomer Gouin[34]. Le candidat le plus sérieux, Suzor-Coté, travaille à de nombreux sujets historiques. Il rêve «d'être le chantre de l'épopée de la Nouvelle-France.»[35] En 1902 il livre une toile intitulée la *Mort de Montcalm* (fig. 7). Ce tableau n'est qu'un stade intermédiaire conduisant à une œuvre d'envergure puisque le peintre prend la peine d'indiquer au bas: «Esquisse, Mort de Montcalm»[36]. Œuvre quelque peu romantique, la composition en est intéressante. Mais le sujet, rappel d'une défaite jugée comme une catastrophe nationale par ses contemporains, était peu enclin à susciter le même enthousiasme que *La mort du général Wolfe* (1770) de Benjamin West chez les conquérants[37]. En 1907 Suzor-Coté livre à la toile le fruit de plusieurs esquisses, *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadacona*, peint dans un style impressionniste (fig. 8). La couche picturale et les coloris en font une œuvre majeure. Bien que finalement acquise par le gouvernement, l'œuvre ne fut pas placée au Palais législatif mais à la bibliothèque du Parlement pour être ensuite reléguée au Musée du Québec[38].

Henri Beau a eu pour sa part plus de succès. Son œuvre, *L'arrivée de Champlain à Québec*, datée de 1904, avait été installée dans la salle du Conseil législatif (fig. 9). Insuffisamment grande pour remplir le cadre, on aménagea les espaces latéraux pour y installer les portraits de Jacques-Cartier et de Montcalm; on voulait ainsi symboliser l'alpha et l'omega de la Nouvelle-France. Cette habile composition, quelque peu pathétique, n'est pas sans rappeler, en ne parvenant toutefois pas à l'égaler, la *Dispersion des Acadiens* du même peintre, installée en 1901 au Monument Lefèbvre du Collège Saint-Joseph à Memramcook (Nouveau-Brunswick). Cette dernière avait valu à son auteur une 3e médaille à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Sa composition grandiose et équilibrée, avait eu, par ailleurs, le mérite de soulever l'enthousiasme général du public[39]. Tel ne fut pas le sort réservé à *L'arrivée de Champlain à Québec*. Tout en louant les qualités picturales de l'œuvre, on releva la raideur des voiles. Par contre, on fut plus sévère sur la reconstitution historique, lui reprochant des anachronismes et imprécisions[40]. Quoiqu'il en soit, l'œuvre était la première à avoir plu aux politiciens par son évocation patriotique de la Nouvelle-France. En cela elle confirmait tout un mouvement de pensée lancé par Jules-Paul Tardivel et soutenu par les intellectuels des milieux nationalistes[41].

Au début de 1910 la rumeur circule qu'une seconde œuvre picturale serait bientôt entreprise, cette fois par Charles Huot «peintre québécois». Le tableau projeté serait placé au-dessus du fauteuil de l'Orateur de l'Assemblée législative. Les journaux confirment cette nouvelle[42] qui se répand comme une traînée de poudre dans le milieu artistique. Suzor-Coté ne tarde pas à réagir. Voici ce qu'il écrit à Louis-Alexandre Taschereau, ministre des Travaux publics:

«*Je vois par les journaux de Samedi dernier que vous êtes sur le point de faire peindre un grand tableau décoratif pour la salle du conseil, et qu'un nom d'artiste seulement est mentionné . . . Vous voudrez bien vous rappeler sans doute que lorsque j'eus l'honneur d'être reçu à votre Cabinet au parlement en décembre dernier, vous m'avez dit formellement que ces travaux ne seraient donnés quà la suite d'un concours loyalement institué et jugé par un jury compétent. Vous savez que tous les artistes sont anxieux dêtre encouragés par le gouvernement, parce que cela leur procure l'occasion de faire une grande œuvre quils ne peuvent entreprendre autrement faute de moyens. Nous attendons ce concours avec grand hâte, et nul doute que plusieurs y sont préparés. Pour ma part j'ai étudié plusieurs sujets pour le paneau à décorer. J'espère donc que vous agirez comme vous m'avez dit, dans l'intérêt de l'art et des artistes, et que vous voudrez bien être assez bon de faire publier dans les journaux le sujet, la date et les conditions du concours prochain. Nous répondrons tous avec empressement, je serai très honoré dune réponse en attendant.*»[43]

Le temps que la nouvelle atteigne Paris et, Henri Beau récidive de façon similaire:

«*J'ai appris indirectement que le tableau, faisant pendant à celui que j'ai exécuté pour le conseil Législatif allait être donné à faire.*

En dehors de toute question d'intérêt, permettez-moi de vous marquer mon désespoir d'une pareille détermination qui est de nature à compromettre le projet d'ensemble décoratif que j'avais imaginé pour le Parlement.

J'ai fait une étude spéciale du monument quant à l'éclairage, les proportions et la couleur décorative. Et c'est après des essais répétés que j'ai conclu de la taille que devait avoir les personnages du tableau, des taches de couleur et du parti pris de lumière et d'ombre par rapport à l'éclairage spécial, éclairage venant des deux cotés le jour et du plafond le soir.

Tout cela devra être respecté sous peine de gâcher une œuvre bien commencée. J'avais dans la tête toute cette décoration et je comptais bien en faire l'œuvre de ma vie afin de léguer un monument décoré harmonieusement et intelligemment; une œuvre, enfin, qui peut être lue dans l'avenir par notre race avec orgueil, et fut digne du grand nom que nous représentons.

J'ai peur que confié à d'autres mains cet ensemble ne devienne une cacophonie de couleurs (si j'ose m'exprimer ainsi) et que les œuvres diverses ne s'entre détruisent. [. . .]»[44]

Pour sa part, Joseph Saint-Charles avait déjà soumis, le 2 mars, deux maquettes, une du prince Albert et l'autre de la reine Victoria, destinées aux niches de chaque côté du trône dans la même salle. Son tarif fut jugé trop élevé. Le 16 mars il présente une nouvelle soumission, abaissant son prix de $1000 à $800 pour chaque sculpture en plâtre dur[45]. Taschereau était donc décidé à enfin décorer cette auguste enceinte. Déjà commis auprès de deux artistes, les représentations de Suzor-Coté et Beau risquaient de compromettre son projet. À la fin avril 1910 il répond aux deux contestataires:

«*L'exécution de ce deuxième tableau n'a pas encore été décidée. Vous pouvez compter que rien ne sera conclu à la hâte, et que les représentations que vous faites à ce sujet seront l'objet de notre meilleure attention.*»[46]

«*Le tableau dont il est question n'est pas considérable, et je ne crois pas dans les circonstances qu'il serait opportun de demander un concours à tous les artistes du pays. Nous sommes cependant dans le moment à étudier la question de faire un grand tableau pour orner le plafond de la Salle des délibérations, et si nous nous décidons de faire la chose, un concours sera certainement demandé, et je serai particulièrement heureux de vous voir au nombre des concurrents.*»[47]

À peine un mois et demi plus tard, Thomas Chapais, Eugène Taché et le bibliothécaire de la législature, Ernest Myrand, soumettent à Taschereau ce louche et sibyllin rapport:

«*Conformément à votre désir nous avons étudié les deux esquisses d'un tableau ayant pour sujet: Une séance de la Chambre d'Assemblée du Bas-Canada, en 1792.*

L'une de ces esquisses a été présentée par monsieur Joseph St-Charles, artiste, de Montréal, l'autre, par monsieur Charles Huot, artiste, de Québec. Après en avoir discuté les mérites respectifs, nous en sommes arrivés à la conclusion unanime de vous recommander l'esquisse de monsieur Charles Huot.

Si vous le désirez, chacun de nous est prêt à vous transmettre par écrit les motivés de son verdict.»[48]

Ce simulacre de concours avait l'avantage de protéger artistes et fonctionnaires contre toute attaque éventuelle, et d'écarter définitivement tout candidat qui n'était pas déjà choisi. Saint-Charles, après avoir rencontré Taschereau une nouvelle fois, voit sa soumission confirmée le 12 juillet[49]. Une semaine plus tard, Charles Huot reçoit un projet de contrat de $5000 pour l'exécution de sa murale[50]. L'esquisse de Saint-Charles ne fut jamais retrouvée... Huot serait donc le second et dernier peintre à décorer de murales le Palais législatif.

II. Les trois murales de Huot

Le contrat du *Débat sur les langues* est signé le 16 août 1910 dans le bureau de Louis-Alexandre Taschereau[51], ce qui fait dire à Huot: «J'ai vu mon ministre aujourd'hui. Tout va très bien.»[52] En février 1911, *L'Action sociale catholique* publie un éloge du futur tableau du Parlement d'après l'esquisse (fig. 10, 11, 12)[53]. Le 24 avril Huot obtient des lettres de créance du gouvernement visant à faciliter les recherches ou travaux qu'il devra effectuer en France[54]. Ayant pris chambre à Paris, sa fille Alice est mise en pension à Amiens. Son atelier est installé dans une église, à Asnières:

«*Depuis que tu* [*Alice*] *es partie j'ai* [*Huot*] *été tous les jours à Asnières. J'ai eu aujourd'hui* [*7 juillet 1911*], *un modèle qui a posé dans l'église. Ça a bien marché. J'en ai un autre demain.*»[55]

Le 22 juillet il obtient du curé la permission de «travailler à la chapelle tout le temps nécessaire.»[56] Il décrit ainsi à sa fille la progression de ses travaux[57]:

«[*22 juillet*] *Je pars maintenant pour Asnières comme tous les jours. Je suis toute la journée tout seul, enfermé dans l'église avec le Saint Sacrement. Comme tu vois, je suis en bonne compagnie.*»

«[*28 juillet*] *Je me rappelle t'avoir dit que j'irais te voir peut-être samedi en quinze, si cela m'était possible. Mais cela ne m'est pas possible aujourd'hui, étant trop occupé avec mon tableau à Asnières.*»

«[*24 août*] *Dans quelque temps j'irai te voir, mais en ce moment je suis trop occupé, mon ouvrage avance vite. L'église est transformé en atelier et je tiens à la débarasser le plus tôt possible. J'ai aussi des costumes en location que je* [*ne*] *veux pas garder trop longtemps pour rien.*»

«[*18 septembre*] *Mon ouvrage est à présent presque fini. J'en ai encore pour quelques jours. J'ai trouvé un restaurant à Asnières pour déjeuner à midi.*»

«[*22 septembre*] *J'aurai fini demain soir samedi à Asnières et je t'assure que je n'en suis pas fâché, car je commençais à être tanné de ce manège là. Si dans une huitaine de jours je me décidais à faire mon tour à Brouages, tu prendrais ma chambre en attendant la tienne.*»

«[*25 septembre*] *J'ai complètement fini maintenant avec Asnières. Tout mon bagage est rendu à Paris, et j'y suis allé hier pour la dernière fois, c'était pour faire mes adieux au vicaire et lui donner un petit souvenir. Tu peux penser que je ne suis pas fâché d'en avoir fini là. Maintenant il s'agit de retourner à Québec. Mais je ne puis pas partir avant d'avoir vu Cormon* [*Fernand-Anne Piestre dit Cormon (1854–1924)*]. *Il est à la campagne en Savoie et ne sera de retour que vers le 14 oct. Je vais donc profiter de ce temps là pour faire mon petit voyage à Brouages.* [. . .] *Je n'ai plus rien à faire, maintenant qu'à me promener dans Paris et me préparer à partir.*»

À la mi-novembre Huot est de retour à Québec et poursuit ses travaux dans les locaux de l'École technique sur le boulevard Langelier[58]. Il demeure à Saint-Roch et ne «monte [que] bien rarement à la haute ville»[59], si ce n'est pour visiter quelques amis: les Chapais, Prince, Fréchette ou Magnan[60]. Ses travaux progressent, et il compte bien être prêt au printemps de 1912[61]:

«[*22 février*] *Moi, je ne serai pas prêt à monter travailler au Parlement avant six semaines. J'attends que la session soit fini.*»

«[*8 mars*] *Je ne sais pas encore ce que je ferai au printemps quand je quitterai St. Roch. Je n'ai pas encore eu le temps de chercher une pension en chambres dans la ville. Pour ma part, j'aimerais venir tous les jours en ville par le train électrique. Tout cela naturellement va dépendre de mon ouvrage au Parlement, mais je ne crois pas pouvoir déménager avant la fin avril, attendu que la session se prolonge plus qu'on ne l'avait pensé.* [. . .] *J'irai probablement faire un petit voyage à Ottawa au mois de mai ou dans le cours de l'été, pour travailler à la bibliothèque.*»

«[*13 mars*] *Monsieur Eugène Taché est mort. C'est une grande perte pour tout le monde.* [. . .] *Je vis sans grandes dépenses, pour me rattraper un peu, car le voyage en Europe a été bien coûteux.*»

«[*23 mars*] *je resterai encore un peu à st Roch jusqu'à ce que mon ouvrage à l'École technique soit fini. La session va se terminer la semaine prochaine et la semaine suivante je commencerai à travailler au Parlement, mais je continuerai tout de même à demeurer à st. Roch en attendant mieux.*»

Le différend suscité avec Suzor-Coté pour l'obtention du contrat semble résorbé puisque Huot termine cette dernière lettre en demandant à sa fille: «L'ami Suzor a-t-il fait son exposition chez Scott? A-t-il bien vendu?» Huot se demande même s'il ne ferait pas mieux d'aller s'établir à Montréal; mais son attachement à sa ville natale l'emporte.

Durant l'été de 1912 Huot rencontre peu d'amis; il se consacre tout entier à l'exécution du *Débat sur les langues:* «[. . .] mon ouvrage s'avance assez vite par les temps qui courent.»[62] Après un effort soutenu, il prend quelques moments de repos, en septembre, à l'Ermitage de Saint-Antoine au lac Bouchette, avec son vieil ami Elzéar Delamarre[63]. À son retour, il termine la grande toile qui est tendue dans les ateliers de l'École technique. Le 7 février 1913 «M. Huot informe [le ministre des Travaux publics] que son tableau est marouflé et qu'il espère le terminer bientôt.» Il demande un acompte de $2000 sur son contrat, somme qui lui est immédiatement octroyée[64]. Le 8 avril, *La Presse* publie en première page une photographie du peintre à l'œuvre au sommet des échafaudages. Il s'affaire à la finition[65].

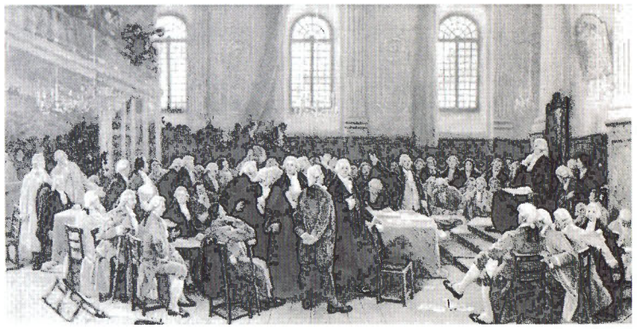
La technique utilisée par le peintre semble avoir été éprouvée à l'église Saint-Sauveur[66]. C'était en effet la première fois que Huot peignait d'aussi grandes toiles qui devaient ensuite être marouflées sur le plafond ou sur le mur. Après s'être procuré une quantité suffisante d'une toile à forte fibre, ultra résistante[67], les problèmes suivants se posèrent: comment préparer cette toile pour satisfaire à la fois l'esthétique voulue, la durabilité[68], et la souplesse indispensable à son transport et à son application sur le mur. Huot s'enquérit auprès de son ami le peintre Édouard Lefèvre, parent de son protecteur parisien Gustave

10. CHARLES HUOT 1855–1930
«*Débat sur les langues*» 1910–1913 (esquisse)
Huile sur carton, 11 x 23,5 cm (4-3/8 x 9-1/4 po)
à l'intérieur du cadre
COLLECTION PARTICULIÈRE

10. CHARLES HUOT 1855–1930
"*Language Debate*" 1910–1913 (sketch)
Oil on cardboard, sight 11 x 23.5 cm (4-3/8 x 9-1/4 in.)
PRIVATE COLLECTION

11. Photographie d'une esquisse du *Débat sur les langues* (1910–1913), prise dans l'atelier de Charles Huot.
COLLECTION SIMONE P. HUOT, QUÉBEC

11. Photograph of a sketch of *The Language Debate* (1910–1913), taken in the studio of Charles Huot.
COLLECTION SIMONE P. HUOT, QUEBEC



12. CHARLES HUOT
Le débat sur les langues 1910–1913 (esquisse)
Huile sur toile, 90,2 x 183 cm (35-1/2 x 72 po)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUÉBEC

12. CHARLES HUOT
The Language Debate 1910–1913 (sketch)
Oil on canvas, 90.2 x 183 cm (35-1/2 x 72 in.)
MUSÉE DU QUÉBEC, QUEBEC

13. Photographie d'une esquisse de *Je me souviens* (1914-1920), parfois intitulée *Évocation*.
C.R.C.C.F.

13. Photograph of a sketch of *Je me souviens* (1914–1920), sometimes entitled *Evocation*.
THE FRENCH-CANADIAN CIVILIZATION RESEARCH CENTRE, UNIVERSITY OF OTTAWA, CHARLES HUOT ARCHIVES

Lefèvre Niedermeyer directeur de l'École de musique religieuse[69]. À deux reprises, il lui transmet une recette pour préparer «la toile absorbante»[70]. Celle-ci semble combiner les caractéristiques désirées: fini mat (pour éviter les reflets qui nuiraient à la lisibilité de l'œuvre), souplesse et résistance accrue à l'humidité[71]. Une fois la toile marouflée, il ne reste plus qu'à y effectuer les dernières retouches. L'apparence finale s'apparente quelque peu à celle de la fresque.

Terminé en octobre, *Le débat sur les langues* est inauguré le 11 novembre 1913[72]. C'est un triomphe, tel que le confirme Huot à son ami Delamarre en décembre:

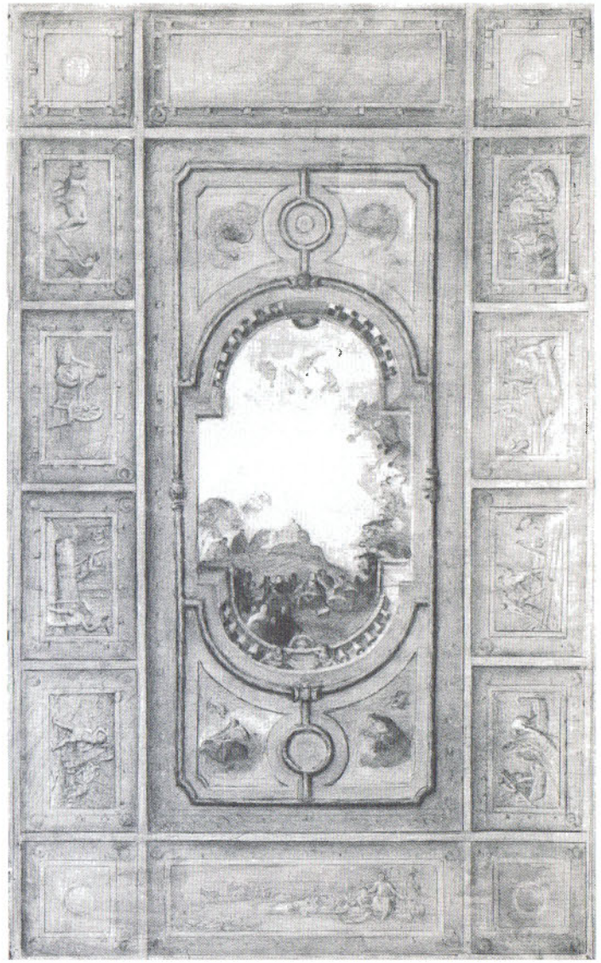
«*Le tableau continue toujours à jouir d'une bonne réputation. Je n'entends que des éloges de toutes parts. Espérons que cela va continuer.*»[73]

La même lettre annonce un second contrat, l'ornementation du plafond de la même salle d'une allégorie.

En février 1914, Huot définit à Delamarre le projet de sa deuxième murale:

«*Vous vous informez de mon tableau pour le Parlement. J'y travaille avec ardeur, c.-à-d. à l'esquisse. Le sujet auquel on semble s'arrêter c'est la devise «Je me souviens». Vous vous rappelez, nous en avons parlé, je crois. C'est très difficile à faire, car il faut y mettre nécessairement beaucoup de monde, ce qui rend le tableau très compliqué, et par conséquent coûteux* [. . .]. *Je vous écrirai plus au long la prochaine fois au sujet du motif du tableau auquel vous semblez tant vous intéresser. Vous pourrez ainsi nous donner votre avis, qui ne sera pas de trop.*»[74]

La ratification du contrat a lieu en juillet suivant[75]. Le prix atteint presque le double du premier travail, somme très importante à l'époque. Alors que son premier contrat avait été réalisé en moins de trois ans, celui-ci s'étendra sur six années. Cette commande, dont le sujet semble lui avoir été imposé, ne l'enthousiasme pas. Son caractère allégorique trop vague et son thème à la fois trop vaste et trop lâche ne réussissent pas à stimuler son imagination. Cet état de fait se répercute sur la durée du travail, qui traîne en



14. CHARLES HUOT
Projet de décoration pour le plafond de l'Assemblée législative 1914–1921 (esquisse)
Pastel et crayon sur papier marouflé sur toile, 111 x 67 cm (43-3/4 x 26-3/8 po)
GALERIE CHARLES HUOT, QUÉBEC

14. CHARLES HUOT
Project for the decoration of the Ceiling of the Legislative Assembly 1914–1921 (sketch)
Pastel and crayon on paper mounted on canvas, 111 x 67 cm (43-3/4 x 26-3/8 in.)
GALERIE CHARLES HUOT, QUEBEC

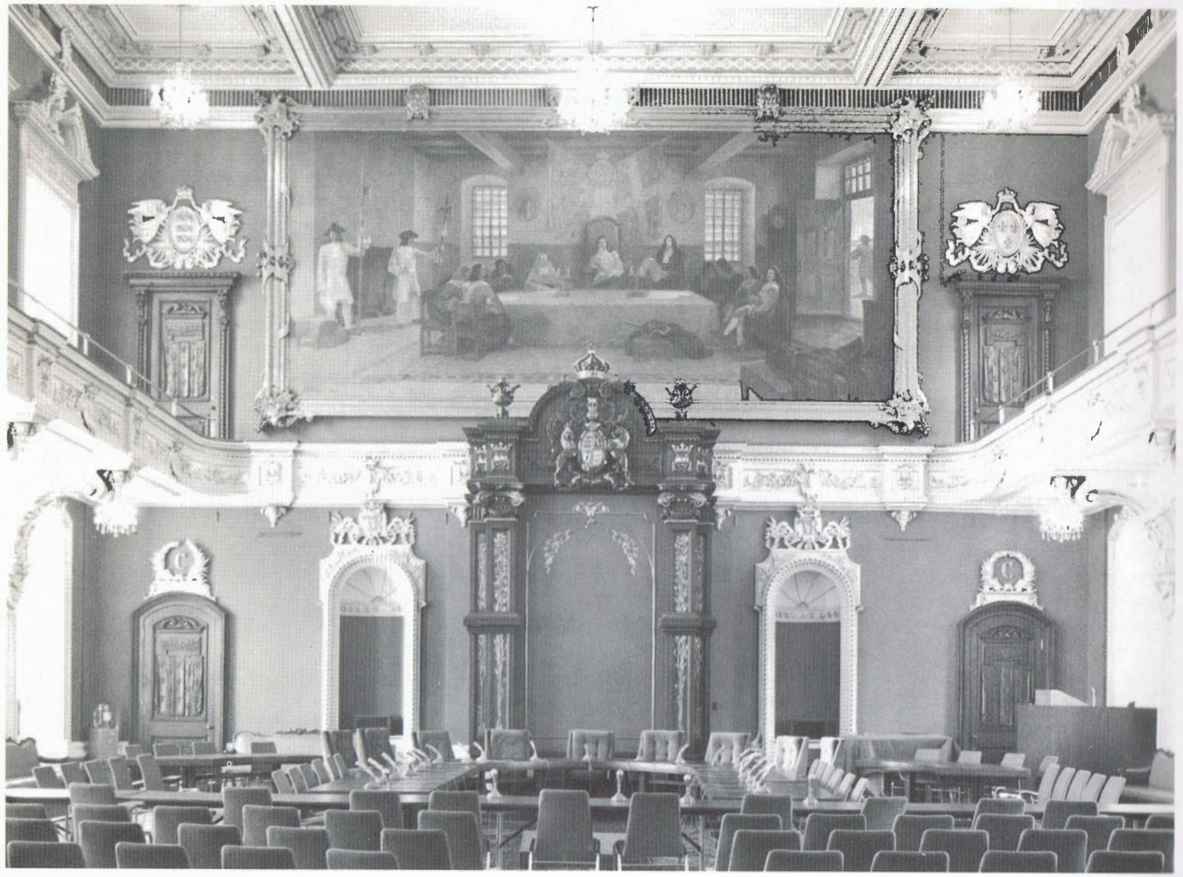
longueur, et l'ardeur consacrée à la réalisation de l'œuvre.

Une première esquisse est décrite et commentée par Ernest Gagnon dès janvier 1915 (voir fig. 13)[76]. En 1916 le peintre a déjà touché des acomptes de $2500 pour ses travaux préliminaires[77]. En 1917, il écrit à Alice:

«*Tu me demande si je vais aller à Montréal. Non, je ne puis pas y aller maintenant, je n'ai pas le temps du tout. Il faut que j'avance mon tableau, car je m'attends d'un jour à l'autre à la visite des ministres qui vont certainement trouver que ça ne va pas vite, et puis cela ferait mauvais effet.*»[78]

Ce qui ne manque pas d'arriver puisqu'en 1918 on le somme de «compléter [son] tableau du plafond sans retard»[79]. Son esquisse est apparemment modifiée à plusieurs reprises. En février 1919 il geind: «j'ai [. . .] travaillé après ces esquisses de plafond là. C'est bien difficile.»[80] Taschereau, insatisfait de la composition, exige qu'elle soit modifiée. La figure centrale, jeune femme assise sur un rocher, pensive, la tête appuyée sur son bras, est remplacée par une femme debout tenant une couronne de lauriers (voir fig. 17)[81]. De l'idée originale exprimée par le premier titre, *Évocation*, on passe à une apothéose de nos grands hommes. Cette mutation forcée détruit non seulement l'intention de l'artiste, mais le caractère poétique du sujet et l'équilibre de sa composition.

À l'automne 1919 la toile est marouflée sur le plafond. L'ébauche sera terminée sur place, retouchée à l'aide de pinceaux à très longs manches (voir couverture). Mais ce travail ne peut être terminé avant l'ouverture de la session. Du haut des échafaudages, Huot s'employera à cette tâche durant la prochaine vacance parlementaire. L'œuvre est finalement dévoilée juste avant Noël 1920[82]. L'année suivante est publiée une brochure explicative qui couronne l'entreprise et en scelle la valeur artistique et nationaliste[83]. Cependant, le peintre considère sa tâche inachevée. En février 1921 il voudrait aller se renseigner en



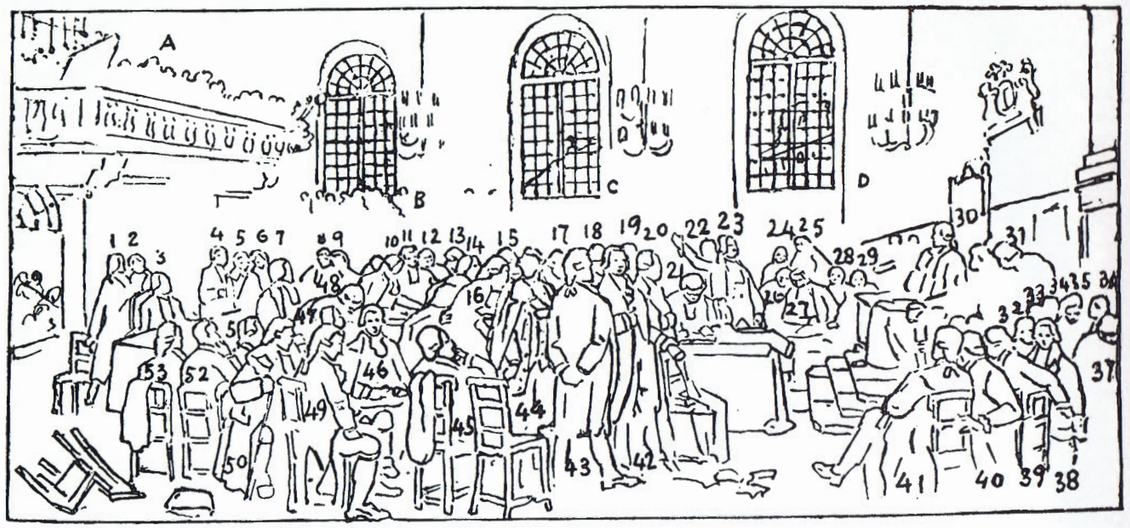
15. CHARLES HUOT
Le Conseil Souverain 1926–1931
Huile sur toile marouflée sur le mur, environ 3,9 x 8,7 m (13 x 29 pi)
Œuvre terminée par Henri Bélisle et Paul Bédard sous la direction de Charles Maillard et Yvan Neilson
SALLE DE L'ANCIEN CONSEIL LÉGISLATIF, ASSEMBLÉE NATIONALE, QUÉBEC

15. CHARLES HUOT
The Sovereign Council 1926–1931
Oil on canvas mounted on the wall, 3.9 x 8.7 m (13 x 29 ft.) approx.
Work completed by Henri Bélisle and Paul Bédard under the direction of Charles Maillard and Yvan Neilson.
LEGISLATIVE COUNCIL CHAMBER, NATIONAL ASSEMBLY, QUEBEC

Europe pour la parachever. Il demande $2000 et sollicite une «commande de tableaux à placer dans [les] caissons autour du tableau central». Il réitère sa demande en juillet sans plus de succès[84]. Les caissons destinés aux allégories des métiers demeureront vides. Le projet du peintre nous est cependant rendu accessible par l'esquisse qu'il nous en a laissé (voir fig. 14).

En 1926 Huot obtient son dernier contrat: remplacer le tableau de Henri Beau par une reconstitution du *Conseil Souverain* (fig. 15). Le contrat est de $8000[85]. Les journaux annoncent qu'il décorera également le plafond de cette salle[86]. En 1927 il obtient des lettres de créances qui lui faciliteront ses recherches «archéologiques» lors d'un séjour de trois mois en Europe[87]. Mais la maladie terrasse le peintre qui s'éteind le 27 janvier 1930[88]. L'œuvre ébauchée attend qu'on la termine dans les locaux de l'école des Beaux-Arts de Québec[89]. Le gouvernement agit avec célérité. Une nuée de peintres recueille les miettes. Horatio Walker touche $500 pour sa contribution, qui semble s'être limitée à établir la part des artistes impliqués «afin d'émettre des chèques à qui de droit»[90]. Charles Maillard et Ivan Neilson, respectivement directeurs des écoles des Beaux-Arts à Montréal et à Québec, recueillent officiellement l'honneur d'avoir terminé l'œuvre[91]. Maillard touche le plus gros magot puisqu'il a organisé et surveillé tous les travaux; Neilson se contente d'un rôle effacé[92]. Ceux qui ont véritablement peint l'œuvre sont deux étudiants: l'un de Québec, Paul Bédard, élève de Neilson; l'autre de Montréal, Henri Bélisle, élève de Maillard. Bédard et Neilson meurent en 1931, Maillard beaucoup plus tard. Henri Bélisle vit toujours et nous a révélé les circonstances de ce contrat. Lorsqu'il fut choisi par Maillard, la toile de Huot était dans la salle de sculpture de l'école des Beaux-Arts de Québec. Le sujet principal était assez avancé: la table avec les personnages assis autour, le mur derrière avec les drapeaux et les fenêtres. La partie gauche de la toile avec les deux hallebardiers était vierge; la partie droite avec la porte ouverte n'était qu'ébauchée. À l'aide des esquisses de Huot[93] on fit de grands dessins que l'on transféra au pochoir sur la toile. Des costumes et même des modèles ont été utilisés. Maillard se contenta de retoucher le travail lorsqu'il fut achevé. Le tout avait duré quatre ou cinq semaines, vers les mois de juillet et août 1930. L'exécution terminée, Bélisle et Bédard n'eurent plus rien à voir avec l'œuvre. Maillard veilla à son installation. Ce fut la dernière décoration murale du Palais législatif, bien que l'on eût proposé en 1959 de décorer le plafond de cette même salle[94].

Les commandes de Huot pour l'embellissement des édifices du Parlement ne s'arrêtèrent pas aux seules œuvres picturales. En décembre 1914 il fut payé $600 pour un tableau dont Henri Perdriau, verrier de Montréal, tira un vitrail pour la bibliothèque de la législature. Cette allégorie du savoir intarissable s'intitule «Je puise mais n'épuise» d'après une idée du bibliothécaire Ernest Myrand[95]. Le vitrail fut exécuté en 1915 sous la surveillance de Huot dont le gouvernement défraya le séjour à Montréal[96]. Il fut également consulté pour le tapis de l'Assemblée législative dont il fournit un modèle en 1914[97]. Il exécuta aussi quelques portraits et restaura d'autres tableaux défraîchis[98]. Mais, de façon plus exceptionnelle, Huot eût le privilège de loger son atelier dans les édifices mêmes du Parlement[99]. Peu après l'inauguration de son *Débat sur les langues*, il semblait acquis qu'il était devenu le peintre officiel du gouvernement et que lui seul décorerait de murales l'enceinte du Palais législatif.



DESSIN SCHEMATIQUE du tableau de M. Huot, le talentueux peintre Québecois, dans la salle de l'Assemblée Législative.

1 Young, John.
2 Lester, Robert.
3 Mackay, H., sergent d'armes.
4 Salaberry, Louis de. ✖
5 Panet Pierre-Louis.
6 Dambourgès. F.
7 Coffin, Thomas.
8 Jordan, Jacob.
9 Barnes, John.
10 Tod, James.
11 Panet, Bonaventure.
12 Lorimier, Guillaume de.
13 O'Hara, Édouard.
14 Legras-Pierroville, Pierre.
15 Boisseau, Nicolas-Gaspard.
16 Tonnancour, Joseph-Marie de.
17 Boileau, René.
18 Cherrier, Benjamin.
19 Olivier, Louis.
20 Dunière, Louis.
21 Philipps, Samuel, greffier de la Chambre.
22 Dufour, Joseph.
23 Lotbinière Chartier de. ✖
24 Boudreau, Jean.
25 St. Martin, Nicolas.
26 Durocher, Jean-Baptiste.
27 Marcoux, Pierre.
28 Dupré, Hyppolyte St. George.
29 Malhiot, François.
30 Panet, Jean-Antoine. ✖
31 Guéroux, Pierre.
32 Duchesnay, A.-J.
33 Lacroix, Joseph.
34 Digé, Jean.
35 Rivard, Augustin.
36 LaRoque, François-Antoine.
37 Rapporteur des Débats.
38 Taschereau, Gabriel-Elzéar. ✖
39 Rocheblave, Philippe de.
40 LaValtrie, de.
41 Rouville, Hertel de.
42 De Bonne, Pierre-Amable. ✖
43 Bédard, Pierre ✖
44 Papineau, Joseph. ✖
45 Walker James.
46 McGill, James. ✖
47 Lees John
48 Lynd, David.
49 Grant, William.
50 Richardson John. ✖
51 Frobisher, Joseph.
52 McNider, Mathieu.
53 Rapporteur de la Chambre.
A-B. Public.
C. Citadelle.
D. Château St-Louis.

Les noms suivis d'un ✖ désignent les personnages historiques dont le peintre a pu se procurer des portraits authentiques.

16. Reproduction du dessin schématique de Charles Huot, illustrant *Le débat sur les langues*, publiée dans l'opuscule d'Ernest Gagnon, *Tableau d'histoire*.
Nota: Les noms des personnages ont été intervertis pour les nos 17 et 39.

16. Reproduction of the schematic diagram of Charles Huot's *The Language Debate*, taken from the opuscule by Ernest Gagnon, *Tableau d'histoire*.
Note: the names of the persons for nos 17 and 39 are inverted.

III. Revue de la critique

Tout au long de sa carrière, Charles Huot eut l'opportunité de s'associer journalistes et gens de lettres. Relever les critiques et jugements qui ont été portés sur son projet décoratif du Palais législatif est donc intéressant à un double point de vue. Cela nous aide d'abord à mieux comprendre l'œuvre du peintre en nous situant d'emblée dans le contexte idéologique (culturel et social) de l'époque, avec son langage propre moulé sur ses arguments ou parti pris esthétiques et artistiques. Ensuite, cette revue de la critique nous permet de voir l'évolution de celle-ci jusqu'à nos jours et d'évaluer la pérennité de l'œuvre. Les travaux entrepris par Huot ne manquèrent pas d'attirer les journalistes, d'abord par le lieu même où ils se déroulaient, ensuite par leur ampleur qui nécessitait de spectaculaires échafaudages. En second lieu, tous les hommes politiques étaient appelés à voir ces travaux et en répandre rapidement la nouvelle dans les milieux les mieux informés, les plus huppés de la société.

Comme nous l'avons vu déjà, à elle seule l'esquisse du *Débat sur les langues* avait suscité les commentaires élogieux de *L'Action sociale catholique*. Pour sa part, *La Presse* publie en première page une photographie montrant l'artiste à l'œuvre. La conclusion de l'article oriente d'emblée toute approche critique dans un sens favorable, de par son seul argument d'autorité:
«*L'hon. M. Taschereau, ministre des Travaux Publics, est allé voir, hier, le tableau de M. Huot. Il a fort complimenté l'artiste pour le soin qu'il prend à accomplir ce travail. À ces compliments, nous joignons modestement les nôtres.*»[100]
À peine l'œuvre terminée, un ancien souscripteur de Huot, livre une brillante critique qui résume la pensée de ses contemporains:
«*Comment, cependant, n'être pas frappé des qualités générales de cette grande composition historique!* [. . .] *L'effet d'ensemble, nous le répétons, est saisissant. C'est une œuvre réfléchie et qui parle. Tout en observant certaine couleur locale, commandée par son sujet, l'artiste, fidèle aux traditions idéalistes, a écrit une page émouvante, d'une forte personnalité et pleine de style. Il y a de la mesure et du rythme dans ce morceau éloquent.*
De longues études, un labeur persévérant et long, valaient bien à l'artiste ce succès, précédé déjà de bien d'autres, mais où son talent ne s'était jamais aussi hautement affirmé que dans ce dernier essai. Il peut en être fier et attendre avec confiance les suffrages.
S'il est heureux que l'art relève ainsi de temps en temps les leçons de l'histoire, le gouvernement de la Province mérite d'être félicité; et nous aimons à croire encore que l'éminent dessinateur [*Eugène Taché*] *de la grande salle des députés, dont la mort il y a peu laissa tant de regrets, n'aurait pas rêvé plus vivante illustration de son patriotisme et de sa pensée.*»[101]
Hormisdas Magnan, qui fait paraître sa critique dans *La Vérité* du 1er novembre 1913, ajoute à l'idée de Prince:
«*Disons tout de suite que M. Huot a parfaitement répondu à l'attente générale et qu'il vient de livrer à la postérité une œuvre de grands mérites à tous les points de vue.* [. . .] *La première impression est donc favorable à l'artiste, et ce n'est pas peu dire. Car tout plaît et tout se compose bien dans le tableau de M. Huot.* [. . .] *On y voit peint de la manière la plus heureuse tout un jeune peuple représenté par ses députés, et luttant courageusement pour conserver ce qu'il a de plus noble, de plus beau et de plus précieux: sa propre vie nationale. Ce sujet bien canadien ne pouvait être traité que par un artiste canadien, et M. Huot était mieux que personne qualifié pour le traiter judicieusement.*»[102]

L'inauguration de l'œuvre était accompagnée d'une brochure d'Ernest Gagnon qui permettait de prolonger l'événement en l'officialisant pour la postérité[103]. Celle-ci contenait, en plus d'une photographie, un dessin schématique exécuté par Huot (voir fig. 16)[104]. Tout comme Magnan et Gagnon, plusieurs critiques jugeront l'œuvre tant avec des critères nationalistes qu'esthétiques. La presse anglophone, quoique plus réservée, y alla également d'une critique fort élogieuse:
«*Mr. Huot has placed upon canvas a vivid and animative representation of the first Legislative Assembly of Quebec.* [. . .] *The painting is unquestionably a work of a very high order and has been very generally commended.*»[105]
En 1914 on commente ainsi l'œuvre:
«[. . .] *l'admirable tableau de M. Charles Huot placé naguère en l'Hôtel du Gouvernement et représentant le «Premier Parlement Canadien» assure à* [. . .] *son auteur l'immortalité du souvenir.*»[106]

Alors que Thomas Chapais reconnaît surtout l'importance historique de l'événement[107], Alma Bélanger range l'œuvre au sommet de notre patrimoine artistique: «Toutes les difficultés de la peinture d'histoire, l'artiste les a surmontées dans ce chef-d'œuvre.»[108] Hormisdas Magnan résume ainsi sa pensée en 1926: «Ce tableau seul [. . .] suffirait à illustrer son auteur.»[109] Alors qu'en 1927 on annonce qu'il peindra sa troisième œuvre, *Le Conseil Souverain*, on parle avec éloge du *Débat sur les langues*, tout en passant sous silence *Je me souviens*. Encore une fois on mêle ici le nationalisme à l'esthétique[110]. De plus, le nationalisme s'y exprime en commun accord avec un fort sentiment de religiosité. *Le débat sur les langues* provoque chez les spectateurs le même réflexe que celui qui les amène à baisser le ton à l'église: dans ce cas c'est la présence divine qui les pousse à ce respect, dans l'autre c'est la présence des ancêtres glorifiés.

Le plus important biographe de Huot, Hormisdas Magnan, qui, en plus de moult articles, a publié une monographie en hommage à l'artiste deux ans après son décès, a exprimé des jugements qui ont fait école[111]. Ils ont été repris par les amis de Charles Huot[112] ou ses contemporains. Alonzo Cinq-Mars qui a vu le peintre exécuter *Le débat sur les langues* en parle en ces termes:

«*Il y mit tout son talent et tout son patriotisme.* [. . .] *C'est assurément l'œuvre maîtresse de Charles Huot, la mieux réussie des trois peintures monumentales que l'on voit dans le Palais législatif.*»[113]

Maurice d'Hesry, abonde dans le même sens[114]. Cette école de pensée survit encore en 1965 sous la plume d'Émile Falardeau:

«*À nos yeux, ce tableau signifie la première reconnaissance officielle de la langue française dans les affaires gouvernementales de notre pays. Nous vous demandons de bien en examiner la composition, façonnée d'une manière magistrale.* [. . .] *Des artistes de la trempe de Charles Huot méritent un meilleur sort, parce que ces gens-là sont aujourd'hui très peu connus. C'est grand dommage.*»[115]

La plupart de ces critiques étaient des dilettantes éclairés, sans autre formation artistique que celle d'autodidactes éclectiques. Leur approche a le grand mérite de nous révéler la vie intellectuelle contemporaine et de nous restituer la société par laquelle et pour laquelle fut créée l'œuvre. Loin d'être abstraite et désincarnée, elle est vécue affectivement, ce qui nous vaut son caractère émotif et passionné. Cette critique partisane n'est toutefois pas aveugle. Elle repose sur des données vérifiables: la valeur esthétique de l'œuvre, l'importance historique de cette entreprise artistique, le sentimentalisme de cette époque qui utilise la science historique à la glorification des temps forts de son histoire nationale.

Quoique moins vibrante, la critique anglophone louangea l'œuvre de Huot au Palais législatif, sans toutefois en exprimer toutes les implications nationalistes. L'élogieuse critique du torontois L. A. M. Lovekin, parue dans le *Saturday Night* en 1925[116], est rééditée quelques mois plus tard dans *Le Terroir*. Aussitôt récupéré, cet honneur d'outre-province raffermit le prestige de l'artiste:

«*Remercions M. Lovekin de sa judicieuse appréciation. Félicitons M. Huot d'être ce qu'il est par dessus tout: un initiateur chez nous dans l'art suprêmement difficile de la peinture d'histoire. Félicitons aussi le gouvernement de cette province d'avoir reconnu, comme il ne cesse de le faire dans les divers domaines de notre patrimoine intellectuel, le mérite de l'un des nôtres et d'avoir discerné et mis à profit l'un des caractères essentiels du talent de M. Huot. Le palais législatif, quoique à une échelle moindre, évidemment, serait-il en passe de devenir (M. Lovekin a indiqué lui-même ce parallèle) un second Westminster? Eugène-Étienne Taché en a dessiné les nobles lignes, Philippe Hébert en a sculpté les principales statues, Charles Huot en a peint les plus larges tableaux (2).*

Dans la petite maison qu'il occupe à Bergerville près de Québec, à l'orée du bois de Sainte-Foy et du bois Gomin, M. Huot vit retiré, au milieu de la plus charmante simplicité. Mais il n'est pas téméraire d'imaginer qu'il caresse toujours de beaux rêves. Ne serait-il pas regrettable de lui permettre de les laisser s'éteindre? Donnons plutôt à l'artiste (en la Chambre des communes et la salle du Sénat, par exemple, à Ottawa), l'occasion de peindre de nouvelles fresques qui complètent son œuvre. Soyons fiers de posséder en quelque sorte notre William Dyce. Elle s'honore la nation qui honore ses grands hommes. Elle s'honore doublement quand elle confie la mission de les célébrer au peintre dont le talent, toujours sûr, n'a jamais si pleinement correspondu à la pure beauté de notre histoire.

(2) On doit à M. Henri Beau la peinture murale de la salle du Conseil législatif et à MM. Henri Hébert et Alfred Laliberté des statues qui ornent la façade du Parlement.»[117]

Cet épisode a fait luire un moment aux yeux de l'artiste l'espoir d'obtenir un contrat de décoration à Toronto, ainsi qu'il l'écrit à Lovekin:

«*J'ai voulu servir notre grande patrie commune du Canada en me consacrant plus particulièrement à la peinture d'histoire. N'allez pas médire des édifices parlementaires de Toronto. Ils ont un caractère bien personnel que je distingue très bien. Soyez donc convaincu qu'une judicieuse décoration, au moyen de tableaux d'histoire, n'en gâterait pas l'aspect général, tout au contraire. Pour parler votre belle langue, je dirais «There is always, in everything, room for improvement». Je connais l'histoire de mon pays, l'histoire de nos provinces, et je vous avouerai que l'histoire de l'Ontario, – the Premier English Province of Canada – mérite qu'un artiste consacre son talent à la mettre en lumière.* [. . .] *Sans vous engager vous-même à quoi que ce soit, et sans même engager personne, je ferais, sur le motif proposé par vous ou votre gouvernement, une esquisse que je vous soumettrais.*»[118]

Une autre critique émanant du Canada anglais fut publiée par un de ses plus prolifiques peintres d'histoire, C. W. Jefferys. Doublé d'une personnalité d'historien, celui-ci a vu, étudié, copié ou dessiné, une très grande quantité d'illustrations de l'histoire canadienne d'un bout à l'autre du pays[119]. Il commente ainsi en 1942 l'entreprise du Palais législatif:

«*These are the most important works of their kind in the country, and represent the most ambitious project for the decoration of a public building which Canada has undertaken.* [. . .] *The details of architecture, costume and furnishings have been studied with care, and the picture is an accurate historical record as well as an admirable decoration.*»[120]

Avant d'aborder un autre courant critique, mentionnons l'opinion émise par R. H. Hubbard en 1963 au sujet du *Débat sur les langues*:

«*Le peintre a donné à ses personnages un cadre noble et des costumes pittoresques et, à l'ensemble de sa composition, un ordre concentrique et savant. A côté d'elle les* Pères de la Confédération *de Harris ont la mine terne et ennuyeuse.*»[121]

Cette revue critique serait incomplète si on n'y faisait mention des commentaires négatifs. En 1922 Ozias Leduc séjourne à Québec afin d'exécuter le portrait de l'honorable J. N. Francœur. Il note dans son carnet ses impressions au hasard des visites. Après une longue description de *Je me souviens*, il conclut:

«*La couleur de l'ensemble est assez vive, les valeurs sont bien établies. Cette composition est accompagnée de quatre figures allegoriques des saisons. Si vous voyez le rapport . . . Le tout est banal comme sont banales ces compositions si souvent repettees. Le dessin est lache et tous ces personnages plafonnent avec plus ou moins d'ensemble.*»[122]

17. CHARLES HUOT
Je me souviens 1914–1920
Huile sur toile marouflée sur le plafond, panneau central mesurant 18,1 x 6,9 m (59 pi 5 po x 22 pi 7-1/2 po)
SALLE DE L'ASSEMBLÉE LÉGISLATIVE, ASSEMBLÉE NATIONALE, QUÉBEC

17. CHARLES HUOT
Je me souviens 1914–1920
Oil on canvas mounted on the ceiling, central panel dimensions 18.1 x 6.9 m (59 ft 5 in. x 22 ft 7-1/2 in.)
LEGISLATIVE ASSEMBLY CHAMBER, NATIONAL ASSEMBLY, QUEBEC

Leduc ne semble pas avoir été touché par la glorification patriotique des grands hommes de la nation. Homme sage et retiré, son idéal était plus philosophique. Son appréciation repose donc sur la seule approche esthétique. Il semble attiré par le symbolisme de *Je me souviens* (fig. 17) qui a touché en lui une corde sensible. Par contre il ignore *Le débat sur les langues* (pourtant dans la même salle et que l'œil le moins averti ne peut pas escamoter) qui semble l'avoir laissé indifférent par la crudité de son réalisme.

En 1929 *Le débat sur les langues* est reproduit dans l'*Histoire de l'art...* d'André Michel. On y range Huot, à raison d'ailleurs, au rang des peintres académiques, lui faisant subir les mêmes critiques[123]. Aujourd'hui, ce courant historiographique est de plus en plus remis en question[124]. Mettre sous la même bannière esthétique Paul Delaroche, Jean-Paul Laurens et Charles Huot est faire preuve d'un raccourci historique pour le moins étonnant et oublier les nombreuses tendances esthétiques qui les séparent dans la chronologie. Il ne faut pas non plus oublier de situer l'œuvre dans la vie artistique canadienne de l'époque. La décoration du Palais législatif constituait un événement majeur et put jouir à ce seul titre d'une publicité incomparable. Les pouvoirs publics canadiens étaient habituellement peu enclins à subventionner les artistes dans la réalisation de projets décoratifs pour les édifices publics, et les travaux du Palais législatif de Québec demeurent à cet égard une manifestation privilégiée dans notre histoire de l'art[125]. Il ne faut pas oublier qu'au XIXe siècle la France avait connu cette frénésie décorative. Les grands bénéficiaires en avaient été les peintres académiques et non les novateurs ou dissidents[126]. À cet égard, la tentative de Huot, avec cinquante ans de retard, permet de franchir une étape de cette mise à jour en histoire de l'art.

Étudions maintenant les écrits de l'historien de l'art québécois Gérard Morisset. Ils ont fait école et ont largement contribué à donner mauvaise presse à Charles Huot, surtout parce que l'on a extrait quelques jugements sévères d'un contexte qui était beaucoup plus nuancé. Après avoir d'abord loué l'œuvre de Huot[127], Morisset fait volte-face et la juge d'après de nouveaux critères qui rejettent en bloc l'académisme au profit des dernières modes artistiques. Bien qu'il doive reconnaître l'existence de l'académisme, l'auteur incline peu à lui attribuer une place importante dans l'histoire de l'art, ni à octroyer quelque valeur esthétique aux œuvres qui en sont issues. Il situe très bien la suprême importance que l'on accordait alors à la peinture d'histoire, admettant même que Huot ait voulu la refléter dans son œuvre. Néanmoins, ces réserves ne l'empêchent pas d'être impitoyable:

«[. . .] *la peinture de Charles Huot nous apparaît aujourd'hui comme une suite d'essais où les préoccupations historiques l'emportent, et de beaucoup, sur les problèmes d'harmonies de couleur et de technique. Le peintre s'est souvent mué en historien méticuleux. Tel apparaît-il dans les immenses compositions du Parlement de Québec, le Premier Parlement de 1792* [Le débat sur les langues], *le plafond de la Chambre basse, et l'*Ouverture du Conseil souverain en 1663, *au Conseil législatif. Les erreurs historiques, les anachronismes, s'il en existe dans cet ensemble, ne peuvent choquer que les historiens. Mais l'honnête homme, qui regarde ces tableaux non pour s'instruire mais pour son plaisir, y découvre des vices de composition que l'artiste eut pu éviter; surtout dans la dernière murale, qui est médiocrement meublée et présente des vides désagréables.*»[128]

Morisset outrepasse la pensée artistique de l'époque lorsqu'il affirme que le chef-d'œuvre de Huot est son esquisse *La Bataille des Plaines d'Abraham*[129]. Si on attribue une haute valeur artistique à celle-ci, il n'est pas sûr qu'on la perçoive à travers la grille interprétative qui lui est contemporaine. Une forte ambivalence existait alors entre l'appréciation de l'esquisse et de l'œuvre finie, allant du rejet total de l'esquisse en tant que valeur esthétique (elle est alors considérée comme un brouillon ou une étape qui mène à l'œuvre finale) pour évoluer vers une appréciation de son aptitude à produire un «effet»[130]. Avant de porter un jugement sur la valeur de l'une par rapport à l'autre, il faudrait jeter plus de lumière sur les concepts véhiculés à cet égard par Huot lui-même[131] et ses contemporains.

Morisset ignore les innombrables critiques passionnées citées plus haut lorsqu'il déclare: «Ce qui manque à leur peinture [Eugène Hamel et Charles Huot], c'est le nerf, l'accent, le cri de l'homme qui découvre une beauté et l'exprime dans une sorte d'exaltation sacrée.»[132] Il eût voulu que Huot se mutât en novateur, en créateur de formes esthétiques nouvelles alors que son but était tout autre. Le cri et l'exaltation de Huot étaient surtout patriotique et subsidiairement esthétique, ce que Morisset lui-même reconnaissait. Il commente encore:

«*Eugène Hamel et Charles Huot forment un tandem d'artistes consciencieux et désaxés, amoureux de leur art mais ficelés dans des formules à leurs yeux évidentes, pleins de facilité et d'adresse mais incapables de se forger un langage personnel, un idiome original, un graphisme réfléchi. Au fond, ils écrivent la langue de tout le monde, avec un vocabulaire restreint et une syntaxe hésitante.*»[133]

Morisset n'a pas analysé en profondeur les tendances artistiques de cette époque. Il ne faut pas oublier que Huot a fait œuvre de pionnier dans la décoration d'édifices publics au pays. Outre cet aspect novateur, il ne faut pas négliger l'impact des contingences idéologiques et sociales. Les milieux politiques et intellectuels imposaient un cadre rigide auquel Huot dut s'astreindre s'il voulait obtenir ses contrats puis rejoindre son public; c'est précisément là que les entreprises des Bourassa, Hamel et Suzor-Coté avaient échoué. Huot y a parfaitement réussi si l'on en juge par les contrats obtenus et par les critiques de ses contemporains qui ont apprécié avec exaltation ses œuvres. On lui interdisait donc toute dérogation à l'esthétique admise tout en le contraignant d'écrire la langue de tout le monde. D'ailleurs Huot était aussi

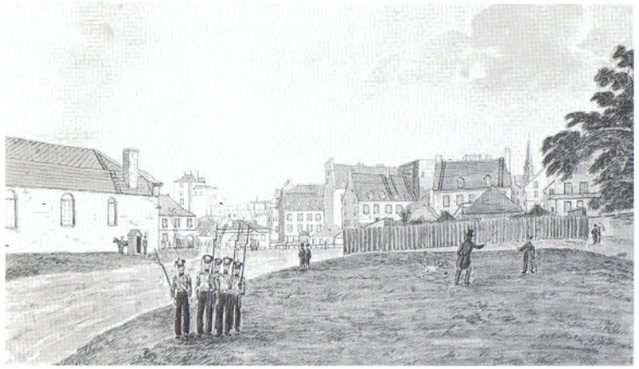
rébarbatif aux changements brusques et aux innovations fracassantes que la société ultramontaine dans laquelle il évoluait. Ainsi est-il en accord avec l'élite contemporaine lorsqu'il déclare que les peintres modernes ne sont que des bolcheviques, des anarchistes qui s'amusent à barbouiller des œuvres sans valeur esthétique ni contenu moral[134]. L'œuvre de Huot au Parlement marque donc une étape importante de notre histoire de l'art, car elle demeure le plus grand et le plus intéressant ensemble de cette nature. Comparée aux rares manifestations décoratives influencées par l'académisme français, elle prend figure de chef-d'œuvre dans l'art canadien.

De cette revue de la critique, il ressort clairement que la décoration murale la plus prisée fut *Le débat sur les langues* autant par ses valeurs esthétiques que nationalistes. La seconde, *Je me souviens*, fut surtout louée pour son apologie de nos gloires nationales. Le sujet, qui avait peu enthousiasmé le peintre, a été modifié à trop de reprises pour n'être pas laborieux. La dernière composition «qui est médiocrement meublée et présente des vides désagréables»[135] vaut presque uniquement pour sa reconstitution historique et son caractère décoratif. Ces deux derniers ouvrages souffrirent des dérogations majeures quant aux projets initiaux de l'artiste: l'un avait été soumis aux *desiderata* des politiciens, l'autre interrompu par la mort du peintre. Pour ces raisons, seul *Le débat sur les langues* fera l'objet d'une étude approfondie.

Jusqu'à ce jour cette œuvre a été connue sous plusieurs titres partiellement ou totalement inadéquats. Certains sont carrément erronés: 1o ceux qui donnent une fausse date par rapport à l'événement représenté, v.g.: «Une séance du premier parlement canadien en 1792»; «Premier Parlement – 1792»; «Le Premier Parlement de Québec en 1791»; «Premier Parlement de 1792»; 2o ceux qui affirment qu'il s'agit de la première séance de l'Assemblée législative, celle où on procéda à l'élection de l'Orateur, v.g.: «La première séance de l'Assemblée Législative de 1792»; «L'ouverture du premier Parlement canadien»; «Première séance du Parlement canadien». Cette dernière supposition ne peut être retenue puisque l'Orateur, déjà élu, préside l'Assemblée. La majorité des autres titres sont incomplets ou imprécis, v.g.: «Le Premier Parlement canadien»; «Une séance du Premier Parlement du Bas-Canada tenue le 21 janvier 1793»; «Premier parlement du Bas-Canada»; «Premier Parlement de Québec»; «Séance du 21 janvier 1793 de l'Assemblée législative du Bas-Canada». Tous ces titres présentent le même vice de forme: on y prend le cadre physique, historique et politique de l'événement pour le sujet. Tous les auteurs, après avoir énoncé ce titre, se sentent obligés d'expliquer le véritable sujet qui est le débat sur les langues tenu lors de la séance du 21 janvier 1793 de l'Assemblée législative du Bas-Canada. Il peut être intéressant de se demander jusqu'à quel point cette façon de procéder ne fut pas adoptée pour éviter une discussion sur le sujet du tableau qui aurait pu provoquer la répétition de la mésaventure vécue par C. A. Smith. Signalons par ailleurs que l'expression «premier parlement» est une traduction littérale de l'anglais «First Parliament» qui signifie «première législature», c'est-à-dire la période durant laquelle une assemblée législative exerce ses pouvoirs. Bien que cette extension de sens soit acceptée en français, l'usage en est désuet et engendre la confusion. De plus, son utilisation dans le titre ajoute une redondance à la date déjà exprimée. Un retour aux sources nous permet de constater que le seul titre authentique qui fut donné par Huot est celui qui apparaît à l'endos d'une esquisse (voir fig. 10); il se lit comme suit: «*Débat sur les langues*». Ainsi, pour être fidèle au titre donné par le peintre lui-même, pour dissiper la confusion créée par la force de l'habitude, et pour conférer une appellation complète qui corresponde au véritable sujet du tableau, il semblerait plus juste de le désigner comme suit: *Le débat sur les langues: séance de l'Assemblée législative du Bas-Canada le 21 janvier 1793* (fig. 18).

18. CHARLES HUOT
Le débat sur les langues: séance de l'Assemblée législative du Bas-Canada le 21 janvier 1793 1910–1913
Huile sur toile marouflée sur le mur, 3,9 x 8,7 m (13 x 29 pi)
SALLE DE L'ASSEMBLÉE LÉGISLATIVE, ASSEMBLÉE NATIONALE, QUÉBEC

18. CHARLES HUOT
The Language Debate: The Sitting of the Legislative Assembly of Lower Canada on 21 January 1793 1910–1913
Oil on canvas mounted on the wall, 3.9 x 8.7 m (13 x 29 ft.)
LEGISLATIVE ASSEMBLY CHAMBER, NATIONAL ASSEMBLY, QUEBEC



19. JAMES PATTERSON COCKBURN 1779–1847
Le Parlement et le Château vus de la Grande Batterie 1829
Aquarelle, plume et encre sur crayon, 27 x 48,2 cm
(10-5/8 x 19 po)
ROYAL ONTARIO MUSEUM, TORONTO

19. JAMES PATTERSON COCKBURN 1779–1847
The Parliament and the Château Viewed from the Grand Battery 1829
Watercolour, pen and ink over crayon,
27 x 48.2 cm (10-5/8 x 19 in.)
ROYAL ONTARIO MUSEUM, TORONTO

20. JAMES PATTERSON COCKBURN (attribué à Mme E. F. Hale)
Le Parlement vu du Château Saint-Louis vers 1830
Lavis et plume, 130 x 20,6 cm (51-1/8 x 8-1/8 po)
ARCHIVES PUBLIQUES DU CANADA, OTTAWA

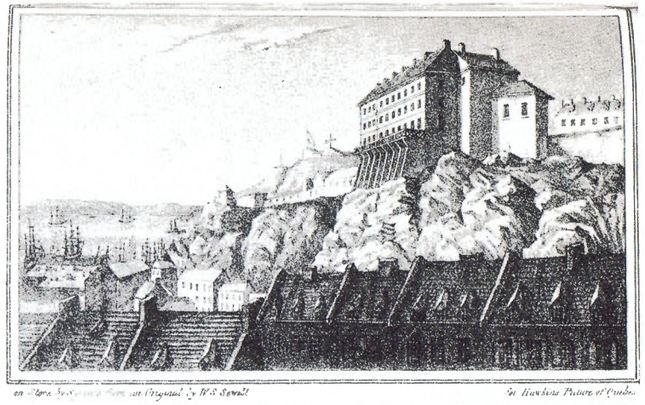
20. JAMES PATTERSON COCKBURN (attributed to Mrs E. F. Hale)
Parliament Viewed from the Château Saint-Louis c. 1830
Wash and pen, 130 x 20.6 cm (51-1/8 x 8-1/8 in.)
PUBLIC ARCHIVES OF CANADA, OTTAWA

IV. Analyse du «Débat sur les langues»

Sujet imposé, proposé ou d'initiative propre, nous sommes forcés d'admettre que le point de départ du peintre était assez mince:
«*Tout ce que l'on sait, c'est que le premier parlement canadien siégea dans la chapelle du palais épiscopal, alors située à l'endroit appelé aujourd'hui jardin Montmorency* [. . .] *l'on connaît les noms des membres de ce parlement et l'on possède les portraits de quelques-uns* [. . .]. *Voilà tout ce que savait M. Charles Huot quand il a entrepris d'exécuter le tableau que lui commandait le gouvernement.*»[136]

En 1896 Henri Têtu avait publié son *Histoire du Palais épiscopal de Québec*. Huot put y glaner quelques illustrations: celle de Richard Short montrant les ruines du Palais après le Siège de Québec en 1759; celle de James Smillie montrant la chapelle de profil et le Château Saint-Louis en perspective; et, le plan d'une partie de Québec en 1793[137]. Cela lui permettait de visualiser l'extérieur de l'édifice, façade et profil, et de le localiser dans la ville. La maquette de la ville de Québec par Jean-Baptiste Duberger et John By confirme à quelques variantes près les mêmes détails architecturaux. Huot a peut-être eu la chance de l'étudier[138]? James Patterson Cockburn a également laissé deux vues de cette chapelle, une de profil (voir fig. 19)[139] qui restitue une perspective plus juste que celle de Smillie, l'autre étant une vue de la façade telle qu'aperçue du haut du Château Saint-Louis (voir fig. 20)[140]. Tous ces documents concordent en ce qui touche les ouvertures et fenêtres: en façade la porte centrale flanquée de deux niches et surmontée d'un œil de bœuf; le mur du côté nord percé par trois fenêtres en plein cintre, semble-t-il; l'autre mur, qui fait corps avec le Palais épiscopal, ouvert seulement par deux fenêtres.

Les plans de Joseph-Gaspard Chaussegros de Léry dressés en 1743[141] confirment cette description, à



21. Lithographie de Robert Auchmaty Sproule (1799–1845), d'après William S. Sewell (1798–1866), montrant le Château Saint-Louis et la Citadelle de Québec, publiée en 1834 dans le *Hawkins's Picture of Quebec* . . ., p. 128.

21. Lithograph by Robert Auchmaty Sproule (1799–1845), after William S. Sewell (1798–1866), showing the Château Saint-Louis and the Citadel of Quebec, published in 1834 in *Hawkins's Picture of Quebec* . . ., p. 128.

l'exception d'une des trois fenêtres du versant nord, remplacée par un projet d'agrandissement (non réalisé) d'une aile qui devait être le pendant de l'autre[142]. Cependant, un détail nous informe sur l'intérieur de la chapelle: soit l'existence d'un vestibule, fermé par un mur sous le jubé, duquel on pouvait se rendre à la salle latérale au rez-de-chaussée du Palais. L'accès au jubé se faisait obligatoirement par une salle au premier étage du Palais puisqu'il n'y avait aucun escalier à l'intérieur de la chapelle. Ces plans sont antérieurs aux travaux de restauration exécutés par de Léry[143].

L'édifice fut passablement endommagé lors du bombardement de Québec en 1759[144]. Lorsque Mgr Jean-Olivier Briand entreprit de le restaurer vers 1767, il y consacra de fortes sommes[145]. On ne possède aucune indication sur les travaux effectués[146]. Toutefois, la structure ne semble pas avoir été altérée de façon sensible. Nous sommes donc réduits à extrapoler l'apparence qu'avait l'intérieur de la chapelle en 1792 lorsque le gouvernement décida d'y loger l'Assemblée législative[147]. Smillie et Cockburn ont tous deux relevé un détail architectural intéressant: la cheminée du coin nord, près de l'entrée. À l'intérieur devait y correspondre un appareil de chauffage, d'autant plus que l'événement en question se passe en plein hiver.

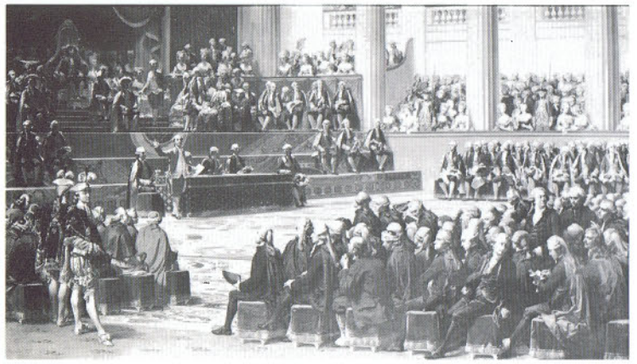
Même si Huot n'a pu avoir accès à la totalité de ce matériel iconographique, il a tout de même réussi à s'en tirer fort élégamment dans la reconstitution architecturale de cette chapelle. Dans ses esquisses il avait déjà introduit trois fenêtres et un jubé. L'esquisse finale proposait la même idée sans modification mais avec plus de détails (voir fig. 12). La perspective y était plate, le mur du fond étant parallèle à la surface de la toile. Cette composition entraînait le même statisme que n'avait pu éviter Robert Harris dans *Les Pères de la Confédération* (fig. 26)[148]. Huot modifia heureusement cette composition lors de l'exécution. Le parallélépipède de l'édifice s'illustre en oblique, créant ainsi une véritable vue orthogonale qui modifie complètement la perception de l'espace, y ajoutant dynamisme et mouvement. Les dimensions du vaisseau, environ 65 pieds sur 36[149], semblent avoir été prises en considération. L'alignement des planches du parquet crée la profondeur par leur point de fuite. La représentation tronquée des trois fenêtres, situées dans un plan oblique par rapport au spectateur, crée une autre dimension qui situe l'avant-plan à droite et son point de fuite au fond de la salle à gauche du tableau. Cet artifice de composition servira à situer l'action dans le tiers droit du tableau.

Ayant établi la perspective et les murs, il reste au peintre à détailler le décor intérieur. Le résultat constitue un stéréotype des églises québécoises traditionnelles[150]: un jubé avec rampe à balustre (habituellement la table de communion) monté sur des colonnes d'ordre ionique; de faux pilastres d'ordre composite scandent les murs en alternance avec des chutes d'armes ou trophées imprécis. Une démarcation horizontale sépare ce décor idéel traité en grisaille du lieu de l'action peint en couleurs vives sur un fond plus chaud de boiseries vernies.

Le reste de la reconstitution historique repose sur les accessoires: armoiries, lustres, mobilier, costumes. Huot n'a pas détaillé les armoiries, se limitant aux traits généraux distinctifs, ce qui lui évite des recherches trop poussées[151]. Les lustres peuvent cadrer avec l'époque[152]. Cependant le fauteuil de l'Orateur est celui que Huot avait sous les yeux à l'Assemblée législative[153]. Les chaises sans style définissable semblent provenir d'une école ou d'un bureau du gouvernement; elles conviennent peu à l'époque illustrée. Quant aux fauteuils du greffier et du sergent d'armes, ils sont plutôt victoriens. Le costume civil est celui de la cour, porté lors des cérémonies officielles jusqu'en 1810[154]. On peut lui reprocher d'être un peu théâtral[155]. La masse, assez peu définie, correspond au modèle traditionnel encore en usage de nos jours. L'authentique, de la main de François Baillairgé[156], a probablement été consumée dans l'un des incendies. Quant aux costumes des militaires, ils semblent

22. KARL ANTON HICKEL 1745–1798
Intérieur de la chapelle St Stephen de Westminster en 1793 où siégeait l'ancienne Chambre des Communes 1793
Huile sur toile, 3,2 x 4,5 m (11 x 15 pi)
NATIONAL PORTRAIT GALLERY, LONDRES

22. KARL ANTON HICKEL 1745–1798
Interior of the Old House of Commons in St Stephen's Chapel at Westminster in 1793 1793
Oil on canvas, 3.2 x 4.5 m (11 x 15 ft.)
NATIONAL PORTRAIT GALLERY, LONDON



23. AUGUSTE COUDER 1790–1873
Ouverture des États généraux à Versailles le 5 mai 1789 1839
MUSÉE DU CHÂTEAU DE VERSAILLES

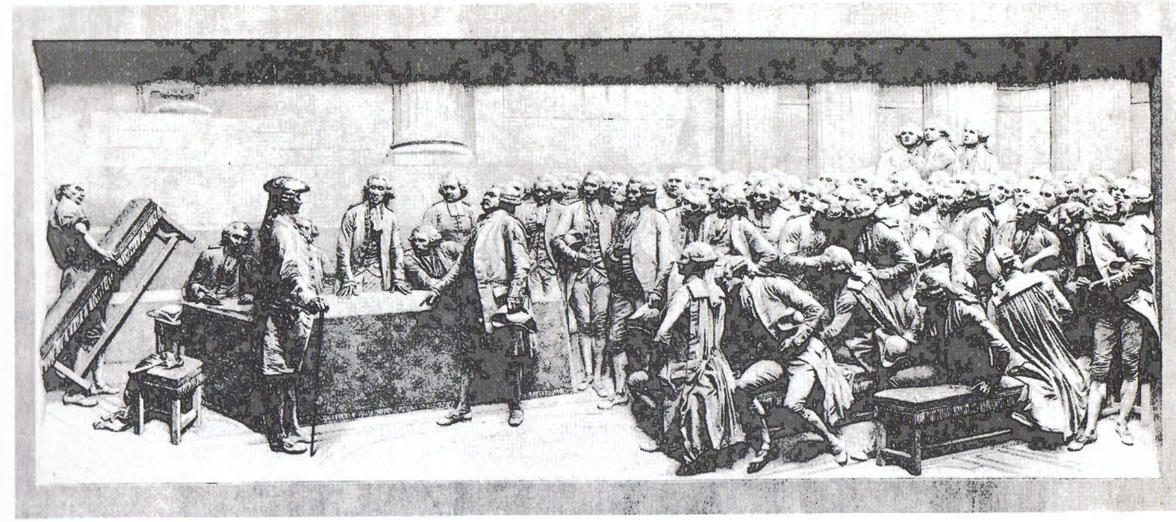
23. AUGUSTE COUDER 1790–1873
Opening of the States General at Versailles on 5 May 1789 1839
MUSÉE DU CHÂTEAU DE VERSAILLES

relever plus d'un modèle français que du costume véritable des troupes cantonnées à Québec à cette époque[157]. Ces militaires assistent le sergent d'armes et assurent la sécurité des parlementaires. Le grenat du tapis de table choquera peut-être le spectateur qui voit cette murale dans la pièce qu'on appelle aujourd'hui «le salon vert». Le fait est pourtant authentique: en 1852 *The Quebec Mercury* confirme l'utilisation du rouge à la fois dans la Chambre d'assemblée et dans celle du Conseil législatif[158]. Un dernier détail, la neige et son éclairage caractéristique, très bien rendu, situe cet événement dans la bonne saison.

La seule véritable licence que se soit permise le peintre est d'avoir ouvert les fenêtres sur une vue du Château Saint-Louis et de la Citadelle. En fait, de ce côté on devrait voir les jardins du Séminaire. Le pittoresque Château créait un effet spectaculaire qui permettait une heureuse métaphore picturale: symbole du pouvoir colonial anglais mais rappel de l'ancien régime, cette ambivalence s'accorde bien avec l'objet des débats qui est la survie de la langue française malgré la puissance politique britannique. La représentation de la Citadelle est pour sa part anachronique puisque sa première pierre n'a été posée qu'en 1820[159]. Huot utilisa comme source iconographique la gravure de Robert Auchmaty Sproule, parue en 1834 dans le *Hawkins's Picture of Quebec...*, année de l'incendie du Château Saint-Louis (voir fig. 21)[160].

Huot a pu lire dans le même volume:
«*It has been stated that the sittings of the PROVINCIAL ASSEMBLY were held in the BISHOP'S Chapel until 1834. It will be remembered, that the HOUSE OF COMMONS in ENGLAND holds its sittings in what was once the small Chapel of ST. STEPHEN, WESTMINSTER.*»[161]

Karl Anton Hickel a peint une toile qui illustre ce fait (voir fig. 22). Elle fut reproduite en 1901 dans le catalogue *The National Portrait Gallery*[162]. Peintre contemporain de l'événement, Hickel s'est surtout attardé à portraiturer les parlementaires. La similitude



24. Gravure au burin de Ad. Lamotte d'après le haut-relief en plâtre de Aimé-Jules Dalou (1838–1902), *Mirabeau répondant à Dreux-Brézé: séance des États généraux le 23 juin 1789* (1883), publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, t. II, p. 390.

24. Engraving by Ad. Lamotte after the plaster relief by Aimé-Jules Dalou (1838–1902) *Mirabeau Responding to Dreux-Brézé: The Sitting of the States General on 23 June 1789* (1883), published in *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, vol. II, p. 390.

du sujet et du décor (les loges, le chandelier, les armoiries et surtout les trois grandes fenêtres cintrées), la contemporanéité des événements, les attitudes générales des personnages attentifs aux paroles et aux gestes de l'Orateur, permettent une comparaison avec *Le débat sur les langues*.

La source iconographique ayant servi à la mise en place des nombreux personnages est un relief du sculpteur français Jules Dalou. Huot avait lui-même signalé cette influence à un journaliste de *La Presse:*
«*La scène nous rappelle un peu celle que le sculpteur Dalou a représenté dans un haut-relief où il montre Mirabeau adressant au marquis de Dreux-Brézé l'apostrophe foudroyante que voici: «Allez dire à votre maître que nous sommes ici par la volonté du peuple et que nous n'en sortirons que par la force des baïonnettes.*»[163]

L'événement historique reconstitué par Dalou (voir fig. 24) est contemporain de celui illustré par Huot. Le sujet de Mirabeau ainsi que le thème plus large de *L'Ouverture des États généraux* avaient fait l'objet de plusieurs interprétations[164]. Celle d'Auguste Couder au Musée du château de Versailles (voir fig. 23) a pu inspirer le geste déclamatoire de Chartier de Lotbinière, ainsi que les attitudes et costumes des deux militaires postés près de l'entrée.

L'œuvre de Dalou avait obtenu la médaille d'honneur au Salon de la Société des artistes français en 1883[165]; à cette époque Huot habitait Paris[166]. Du plâtre fut tiré un bronze qui se trouve aujourd'hui dans la Chambre des députés, dite salle Casimir-Périer, au Palais Bourbon[167]. Bien que le cadre architectural et le mobilier soient complètement différent du *Débat sur les langues*, on peut signaler une certaine similitude dans la disposition des personnages autour d'une table recouverte d'un tapis. L'action se passe dans le tiers droit ou gauche. Dalou laisse un vide autour de ce centre d'attraction et les personnages s'assemblent jusqu'au fond de la salle en affichant des comportements variés. Huot a emprunté à Dalou les attitudes et costumes de quelques personnages, ainsi

que de quelques groupes qu'il a déplacés et remaniés: P.-A. de Bonne (voir fig. 16, nº 42); S. Phillips, le greffier de la Chambre (nº 21); P. Marcoux (nº 27); W. Grant (nº 49); J. Tod, B. Panet et G. de Lorimier (nºs 10, 11, 12); P. Guéroux (nº 31).

Alors que chez Dalou l'ensemble des personnages forme un groupe compact dont se détachent les principaux acteurs, Huot a scindé ses députés en plusieurs groupes, de part et d'autre de la table, créant ainsi une composition adaptée aux exigences de son sujet. Mis à part Jean-Antoine Panet qui préside l'Assemblée du haut de son fauteuil et l'Orateur Chartier de Lotbinière, le groupe principal est placé au centre du tableau. En plus d'être debouts et d'occuper le cœur de la composition, un éclairage spécial est comme braqué sur eux, ce qui a pour effet de reléguer dans l'ombre le second groupe principal, les députés assis dans le tiers gauche de la composition. Le troisième groupe en importance occupe le côté droit et remplace l'anecdotique homme de main qui transporte un banc dans le Dalou. Quelques groupes secondaires occupent le fond de la scène, derrière la table. Huot a donc simplifié Dalou et l'a adapté au contexte. Les attitudes anecdotiques et surfaites, en devenant plus familières, gagnèrent en crédibilité. Les poses désinvoltes donnèrent place à des gestes quotidiens. Bref, Huot modifia la composition au profit du réalisme et de la véracité. Ce parti pris évite de dissiper l'attention du spectateur afin de l'orienter vers la tension des débats, l'importance de l'enjeu et les prises de position opiniâtrement divergentes, qui constituent le véritable sujet du tableau.

Huot a représenté quarante-neuf députés. Le cinquantième, Berthelot d'Artigny, avait été élu en 1793 lors d'une élection complémentaire dans la circonscription de Québec[168]. Toutefois, seulement trente-neuf membres de l'Assemblée ont voté lors de la séance du 21 janvier 1793[169]. Le peintre a donc choisi de faire une synthèse historique en incluant tous les députés élus plutôt que les seuls membres présents. Les groupes constitués par le peintre sont parfaitement cohérents: ils correspondent exactement à la polarisation des voix lors de la séance du 21 janvier 1793. Ils valent également pour la tendance générale du vote (voir tableau 1, page 30). Quelques détails l'illustrent bien. La plus grande quantité des «back-benchers» sont placés en arrière. Deux vendus et un partagé (nºs 4, 5, 6) font bande à part; ils s'interrogent sur le geste qu'ils vont poser. Le troisième Canadien appuyant le bloc ministériel, Pierre Guéroux, est isolé (nº 31). Le spectacle de ces Canadiens vendant leur vote pour obtenir des postes administratifs devint familier par la suite[170]. La véracité de cette mise en scène nous révèle donc le souci et le soin qui furent apportés aux recherches et à la représentation.

Seul le brio du peintre pouvait créer cette cohérence malgré les rares sources iconographiques disponibles. Cette contingence obligeait à représenter de dos, ou à l'arrière-plan, ceux dont Huot n'avait pu se procurer de portrait. Seulement dix personnages sont représentés sous leurs traits réels (voir fig. 25a–25j). La majorité de ces portraits proviennent de la collection de J. E. Livernois, qui avait la passion de photographier toutes les illustrations de personnages historiques qui lui passaient sous les yeux[171]. Ces impressionnantes archives photographiques, que Huot avait déjà utilisées en 1897 pour l'exécution d'un portrait de l'abbé Henri Cimon[172], lui furent donc d'un grand secours. Quelques autres portraits proviennent des familles héritières ou d'autres sources[173]. Huot a poussé le mimétisme jusqu'à les représenter, pour la plupart, dans les mêmes poses avec les mêmes coiffures ou vêtements (voir tableau 2, page 30). Cette recherche d'authenticité amène certaines figures à poser pour la postérité au lieu de participer à l'action du débat, ce qui n'enlève cependant rien au mouvement d'ensemble imprimé.

Thomas Chapais, ami intime de Huot avec qui il avait étudié au Collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière[175], a fourni à l'artiste des informations historiques en échange de certains services professionnels. En 1908 Chapais écrit au peintre pour lui livrer des informations relatives au costume des membres du Conseil Souverain. Huot songeait donc déjà au sujet de sa dernière murale! Par contre, Chapais presse Huot de veiller aux préparatifs du tricentenaire de Québec:

«*N'oubliez pas* [. . .] *de communiquer avec MM. Gravel et Villeneuve pour l'ornementation de mon* Don de Dieu [*la reconstitution du vaisseau de Champlain réalisée pour les fêtes du tricentenaire de Québec*]. *Veuillez envoyer au sculpteur un petit croquis pour les canons, et aller, si vous le pouvez, le plus tôt possible indiquer quelle peinture il faut donner à la bande qui fait le tour du vaisseau et aux boudins latéraux du château d'arrière. Pensez aussi à nos pavillons. Vous voyez que je vous traite comme un collaborateur.*»[176]

Chapais, que Huot a par ailleurs portraituré[177], fournit à l'artiste sinon le sujet du *Débat sur les langues* du moins la portion la plus substantielle d'informations historiques relatives aux débats. Lors du simulacre de concours pour choisir entre l'esquisse de Huot ou de Saint-Charles, on peut donc avancer que Chapais était à la fois juge et parti. Parmi nos historiens, il est celui qui s'est le plus attardé à cet événement, affirmant que le principal orateur de cette séance du 21 janvier 1793 était Chartier de Lotbinière, ce que Huot a scrupuleusement respecté[178]. De plus, Chapais a publié un article spécifiquement consacré à l'œuvre de Huot. Il y défend surtout l'importance historique de l'événement:

«*Le souvenir politique évoqué avec tant de bonheur par le pinceau de l'artiste est assurément l'un des plus émouvants de notre histoire. Le mémorable débat qu'il rappelle méritait la place d'honneur qu'on lui a réservé dans la décoration de notre palais législatif. En effet, ce qui était en cause le jour où se déroula l'incident fixé sur cette toile, le 21 janvier 1793, c'était l'un des droits nationaux auxquels nous sommes le plus attachés, l'usage officiel de notre langue dans nos délibérations parlementaires.* [. . .] *Le tableau de M. Charles Huot est une magnifique et vivante évocation de cette belle page d'histoire.*»[179]

Récapitulons brièvement les circonstances historiques[180]. Le traité de Paris (1763) ne stipule rien sur la question de la langue. En 1774 l'Acte de Québec établit le droit français «à l'égard de toute contestation relative à la propriété et aux droits civils». Le droit criminel anglais est confirmé. Cependant l'Acte «ne contient aucune disposition générale sur la langue». Bientôt l'animosité gagne la population:

«*Les colons anglais réclament une assemblée élue ou représentative et l'adoption de l'anglais comme seule langue officielle, ainsi que la suppression du droit français. Comme l'expérience a démontré que les Canadiens français n'abandonneront aisément ni leur droit ni leur langue, le Parlement du Royaume-Uni* [. . .] *divise la province de Québec en deux parties selon la répartition linguistique et culturelle de ses habitants. Le partage fut donc l'une des premières mesures pour résoudre la question linguistique.*»

Mais l'Acte constitutionnel de 1791 ne résout pas tous les problèmes; «[. . .] des scènes acrimonieuses ont lieu à l'assemblée législative du Bas-Canada, particulièrement au sujet de la langue de l'Orateur». Finalement, Jean-Antoine Panet l'emporta sur le candidat anglophone William Grant. Déjà, deux blocs s'étaient constitués chez les députés: les Canadiens et les Britanniques. Se mettant à l'œuvre, la Chambre forma un comité chargé de préparer les règlements[181]. Ce dernier soumit la proposition suivante au sujet de la langue lors de la séance du 21 janvier 1793:

«[*Il est*] *Résolu que cette Chambre tiendra son journal en deux régistres, dans l'un desquels les procédés de la Chambre et les motions seront écrits en langue françoise avec la traduction des motions originairement faites en langue angloise et dans l'autre seront entrés; les procédés de la Chambre et les motions en langue angloise, avec la traduction des motions originairement faites en langue françoise.*»[182]

En contrepartie John Richardson proposa l'amendement suivant:

«*mais quoique le journal soit ainsi tenu en anglois et en françois, et tous Bills qui peut être introduit, ou Loix qui peuvent être statuées, seront traduits d'une langue à l'autre, à tel point de leur progrès qui sera déterminé: cependant afin de préserver cette unité de langue légale indispensablement nécessaire dans l'Empire, et touchant tel changement en icelle, une Législature subordonnée n'est point compétente, l'anglois sera considéré le texte légal.*»[183]

Un débat mouvementé s'ensuivit[184]. C'est ce moment dramatique que nous présente Huot. Plusieurs tiennent en main leur discours, une chaise est renversée, des papiers jonchent le sol. À l'appui de la thèse anglaise se firent entendre J. Richardson (nº 50), P. L. Panet (nº 5), W. Grant (nº 49), J. McGill (nº 46), J. Lees (nº 47) et J. Young (nº 1). Parmi les interventions des Canadiens, *La Gazette de Québec* a reproduit les textes de Chartier de Lotbinière, de Rocheblave, et Taschereau[185]; ceux de Papineau, de Bonne et Bédard ne nous sont pas parvenus. En réponse à ce débat journalistique, un «By Stander» livrera le 14 février sa vision partisane des faits[186]. Le texte de Chartier de Lotbinière s'avéra le plus convaincant et la Chambre vota 26 contre 13 pour le rejet de l'amendement de Richardson[187]. Le lendemain, 22 janvier, ce même député proposa une motion précédée d'un long préambule; celui-ci fut rejeté par la Chambre mais publié dans *La Gazette de Québec* du 21 février[188]. Cette motion voulait faire de l'anglais le texte légal. Elle fut rejetée par 27 voix contre 9. Lees tenta en vain un nouvel effort dans ce sens; sa proposition de considérer dans tous les cas l'anglais comme «langue statuante» fut renvoyée par 25 voix contre 11[189]. Finalement, on décida que toutes les lois, «sans égard à la langue dans laquelle elles auront été proposées, seront traduites et adoptées dans les deux langues. Selon une modification apportée à cette règle, le texte officiel sera en français s'il s'agit du droit civil, et en anglais pour les affaires pénales.»[190] Bien que Chapais interprétât cet événement comme une grande victoire morale de la langue française, qui obtenait un droit de cité officiel, il admettait tout de même avec lucidité et consternation la leçon des faits:

«[. . .] *le département colonial n'était pas prêt à reconnaître une langue autre que la langue anglaise comme le texte légal de la législation d'une colonie britannique; mais* [. . .] *il admettait l'existence du bilinguisme pratique* (1).

(1)–*De tout ceci il faut conclure que, sous le régime inauguré en 1791, la langue officielle fut* légalement *la langue anglaise.*»[191]

Terminons tout de même par cet espoir prophétique de Chapais à propos de la langue française:

«*Notre langue sortait de ce débat honorée et fortifiée. Elle avait subi le baptême du feu. Elle était reconnue en fait comme une de nos deux langues parlementaires officielles. Et si à une époque ultérieure était réservée la proclamation de son statut légal et constitutionnel, dès ce moment elle acquérait une nouvelle possession d'état, acheminement certain vers la dernière étape de sa victoire.*»[192]

Tableau 1
Groupes des députés et tendance des votes[a]

Groupe central (dix députés)

nº	nom	tendance générale[b]	vote du 21 janvier 1793[c]
14	Legras-Pierreville, P.	BC	contre
15	Boisseau, N.-G.	BC (PV)	contre
16	Tonnancour, J.-M. de	BC (PV)	contre
17	Rocheblave, P. de	BC	contre
18	Cherrier, B.	BC	contre
19	Olivier, L.	?	
20	Dunière, L.	BC	contre
42	Bonne, P.-A. de	BC (CP)	contre
43	Bédard, P.	BC	contre
44	Papineau, J.	BC	contre

Groupe de gauche (neuf députés)

7	Coffin, T.	BM	
45	Walker, J.	BM (PV)	
46	McGill, J.	BM	pour
47	Lees, J.	BM	pour
48	Lynd, D.	BM	
49	Grant, W.	BM	pour
50	Richardson, J.	BM	pour
51	Frobisher, J.	BM (PV)	pour
52	McNider, M.	BM	pour

Groupe de droite (dix députés)

31	Guéroux, P.	BM (CA)	
32	Duchesnay, A.-J.	BC (CP)	contre
33	Lacroix, J.	BC	contre
34	Digé, J.	BC (CP)	contre
35	Rivard, A.	BC	contre
36	Laroque, F.-A.	?	
38	Taschereau, G.-E.	BM (CP)	contre
39	Boileau, R.	BC (PV)	contre
40	La Valtrie, de	?	contre
41	Rouville, H. de	BC	contre

Autres groupes (arrière-plan) (vingt députés)

nº	nom	tendance générale[b]	vote du 21 janvier 1793[c]
1	Young, J.	BM	pour
2	Lester, R.	BM	pour
4	Salaberry, L. de	BC (CP)	
5	Panet, P.-L.	BM (CA)	pour
6	Dambourgès, F.	BM (CA)	pour
8	Jordan, J.	BM (PV)	pour
9	Barnes, J.	BM	pour
10	Tod, J.	BM	
11	Panet, B.	BC (PV)	
12	Lorimier, G. de	BC (PV)	contre
13	O'Hara, E.	BM	pour
22	Dufour, J.	BC (PV)	contre
23	Lotbinière, C. de	BC (CP)	contre
24	Boudreau, J.	BC	contre
25	St. Martin, N.	BC (PV)	contre
26	Durocher, J.-B.	BC (CP)	contre
27	Marcoux, P.	BC	contre
28	Dupré, H. St. G.	BC (PV)	contre
29	Malhiot, F.	BC (CP)	contre
30	Panet, J.-A.	BC	

a Les renseignements sur le vote des députés sont tirés de J. Hare: *op. cit.*, p. 361–395.
b Tendance générale du vote des députés lors du premier parlement (1793–1796), basée sur l'expression de 18 votes. Signification des sigles: BC—bloc canadien; BM—bloc ministériel (Britanniques); PV—membres qui ont exprimé peu de votes; CP—Canadiens partagés; CA—Canadiens appuyant le bloc ministériel; ?—inconnu.
c Vote du 21 janvier 1793 sur l'amendement de John Richardson: «Que l'anglais sera considéré comme la langue légale.» 39 députés ont voté: 26 Canadiens contre; 11 Britanniques et 2 Canadiens pour. Les espaces vides identifient les dix députés qui n'ont pas voté.

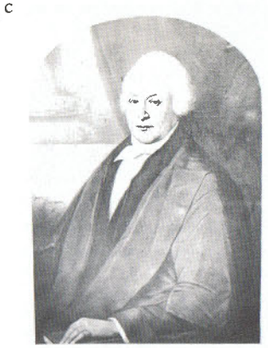
Tableau 2
Portraits utilisés (voir fig. 25a–25j)[174]

nº	nom			
4	Salaberry, L. de	△	○	□
17	Rocheblave, P. de	△	○	□
23	Lotbinière, C. de		○	□
30	Panet, J.-A.		○	□
38	Taschereau, G.-E.		○	□
42	Bonne, P.-A. de	△	○	□
43	Bédard, P.			
44	Papineau, J.	△		
46	McGill, J.	△	○	□
50	Richardson, J.	△		

△ même pose.
○ même coiffure.
□ même vêtement.

a

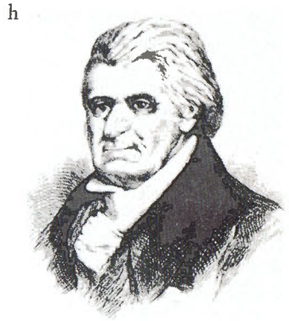
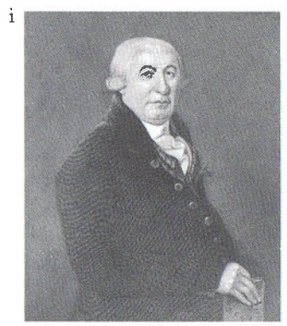
b

c

d

e

f

g

h

i

j

25.
a) Portrait de L. de Salaberry (voir fig. 16, nº 4)
b) Portrait de P. de Rocheblave (nº 17)
c) Portrait de C. de Lotbinière (nº 23)
d) Portrait de J.-A. Panet (nº 30)
e) ANONYME
Portrait de G.-E. Taschereau (nº 38)
Huile sur ivoire, 9,1 x 7,3 cm (3-5/8 x 2-7/8 po)
ARCHIVES PUBLIQUES DU CANADA, OTTAWA
f) Portrait de P.-A. de Bonne (nº 42)
g) Buste de P.-S. Bédard (nº 43)
h) Portrait de J. Papineau (nº 44)
i) Portrait de J. McGill (nº 46)
j) Photographie de J. Richardson (nº 50)

25.
a) Portrait of L. de Salaberry (see fig. 16, no. 4)
b) Portrait of P. de Rocheblave (no. 17)
c) Portrait of C. de Lotbinière (no. 23)
d) Portrait of J.-A. Panet (no. 30)
e) ANONYMOUS
Portrait of G.-E. Taschereau (no. 38)
Oil on ivory, 9.1 x 7.3 cm (3-5/8 x 2-7/8 in.)
PUBLIC ARCHIVES OF CANADA, OTTAWA
f) Portrait of P.-A. de Bonne (no. 42)
g) Bust of P.-S. Bédard (no. 43)
h) Portrait of J. Papineau (no. 44)
i) Portrait of J. McGill (no. 46)
j) Photograph of J. Richardson (no. 50)

V. La peinture d'histoire

Bien que la peinture d'histoire fut considérée comme le genre suprême par les peintres des XVIIIe et XIXe siècles, la terminologie recouvre une notion plus souvent supposée qu'exprimée. Le sens qu'on lui accorde varie beaucoup au cours des temps, d'un théoricien à l'autre[193]. Toutefois la définition synthétique de Jean Locquin en englobe les principaux aspects:

«*Rentrait dans la «Peinture d'histoire», au XVIIIe siècle, toute œuvre dont le sujet, emprunté à un texte historique ou littéraire, mettait en scène un ou plusieurs personnages, réels ou non.*»[194]

Lentement, l'idéologie révolutionnaire ou républicaine fera évoluer le genre vers les sujets tirés de l'histoire nationale, répondant ainsi à l'appel de J.-J. Rousseau à exalter par la peinture «les défenseurs de la patrie, ou ces hommes plus grands encore qui l'ont enrichie par leurs vertus»[195]. Cette idéologie, partagée par les pouvoirs publics, allait faire fleurir au XIXe siècle la peinture officielle destinée aux édifices publics[196].

En 1806, Millin donne aux représentations de faits historiques la première place dans le palmarès des sujets pour la peinture d'histoire; il relègue ainsi au second rang la mythologie, les allégories, batailles, tableaux de famille et de société[197]. Par contre, l'intégration des sujets nationaux au genre n'est pas encore complètement réalisée puisqu'en 1810 on sent le besoin de distinguer entre «tableaux d'histoire» et «tableaux français»[198]. L'aspect moralisateur des sujets nationaux dans la peinture est bien mis en valeur par J. B. Deperthes lorsqu'il dit que le style historique doit susciter un vif intérêt chez le spectateur, évoquer de nobles sentiments ou stimuler son imagination[199]. On n'est plus très loin de la pensée qui sera exprimée par les critiques de Huot[200] lorsque Jules Renouvier allie la religion au nationalisme dans sa critique du *Serment du Jeu de Paume* de David:

«*Les hommes du temps, pris dans toute la réalité de leurs types et de leur costume, y étaient élevés au rang des héros par leur attitude et au rang des saints par leur expression.*»[201]

Huot a également suscité des commentaires élogieux parce qu'il avait réussi un dosage parfait dans «ce mélange d'idéal et de réalisme» tant apprécié des peintres d'histoire français[202], et préconisé par l'architecte du Palais législatif. Taché, dans sa correspondance avec Philippe Hébert, soutenait «qu'une représentation idéalisée pèche par manque de réalisme et une représentation réaliste par manque d'idéal»[203]. Biographe du peintre, Henri Beaudet situe d'emblée sur le même terrain son approche critique par la citation liminaire de son opuscule: «Réaliser d'idéal et idéaliser le réel, – telle est la fonction de l'art. *Signé:* Hello.»[204]

Au dire de ses contemporains, Huot avait donc parfaitement réussi à incarner dans son œuvre le concept qu'ils se faisaient de la peinture d'histoire. Dès lors il n'est pas étonnant de constater, dans la formulation qu'on en a fait, le tribut payé à l'héritage idéologique français ci-dessus esquissé:

«*En résumé, la qualité dominante de l'artiste s'est affirmée comme franchement nationale: c'est la synthèse de l'art français à la belle nature canadienne, à l'histoire religieuse et civile du pays natal. M. Huot a réussi à poétiser, à idéaliser, à réaliser les plus belles scènes de la nature et les plus belles pages du présent et du passé: ses tableaux, son œuvre entière, constituent un hommage et une apologie en faveur de la patrie.*»[205]

«Poétiser, idéaliser et réaliser», voilà les qualités de la peinture nationale, qu'elle soit de paysage ou d'histoire. Sa finalité est morale et éducative, hommage et apologie. L'ultramontanisme ajoute à cette idéologie l'alliance presque indissociable de l'histoire religieuse et civile, d'où le même culte et respect voué aux deux. Cette double idéologie s'incarne admirablement dans les sculptures allégoriques qui surmontent les frontons du Palais législatif; issues du programme décoratif de Taché et exécutées par Philippe Hébert, elles s'intitulent *Poésie et histoire*, *Religion et patrie*[206]. Somme toute, l'œuvre de Huot résume les temps forts de l'idéologie québécoise de son époque: langue, religion, patrie, histoire. La langue sauvegarde la foi et toutes deux garantissent le maintien de l'identité nationale à travers l'histoire. La seule variante par rapport aux idéologies françaises est la satisfaction d'avoir réussi la synthèse artistique de l'esthétique française aux sujets indigènes. Nous sommes donc ici en présence non pas d'une idéologie de rattrapage, mais d'un mariage parfait entre l'esprit français et la société québécoise, entre une culture et un territoire. C'est là un ressourcement sentimental à même la substantifique mœlle de l'ancienne mère-patrie qui permet ce retour tant désiré, sinon de fait du moins en esprit, aux conditions sociales et culturelles d'avant la Conquête.

L'intérêt accordé par Huot à la peinture d'histoire se manifeste dès le début de sa carrière. En 1875, à peine un an après son arrivée à Paris, il écrit à son père:

«*Il est presqu'impossible à un peintre de faire des tableaux d'histoire au Canada: il n'y trouverait ni les musées, ni les costumes antiques. On ne pourrait* [. . .] *pas composer, à moins de n'être copiste. Quant à moi j'aime mieux composer un tableau de genre, que de copier un tableau historique. Cependant, je suis persuadé que l'on ne me laisserait pas suivre la spécialité de mon professeur, Mr. Cabanel; il ne fait que des Vénus et des sujets mythologiques.*»[207]

Bien que ce dernier aphorisme s'avère désormais une réalité historique, l'œuvre du Palais législatif dément ces idéaux de jeunesse. Que ce soit pour l'argent ou la gloire, Huot dut composer avec les réalités socio-culturelles du Québec lors de la réalisation de son projet décoratif. Bien qu'il eût à sa portée toutes les sources nécessaires à la réalisation des sujets tirés de l'histoire nationale, il insista pour se rendre en Europe à plusieurs reprises afin, disait-il, de faire des «recherches archéologiques». En fait, ces voyages visaient surtout le ressourcement esthétique, mais également

intellectuel et moral. Cet «état de grâce» stimulait l'imagination tout en procurant la volonté nécessaire afin d'atteindre la rigueur historique tant recherchée. Ce trait différencie Huot des autres peintres d'histoire canadiens:

«*Apart, however, from this lack of government initiative, there is doubtless another and very urgent economic reason why historical painting in Canada has hitherto failed to receive the practical encouragement which as a subject it merits, a reason which explains, in part at least, why many of our artists in Canada have been loath to undertake it: It demands on the part of the painter an amount of reading and research out of all proportion to the time required for the actual painting. There are also the exigencies of the subject often arising out of the period in which the scene is presented.* [. . .] *In short, as one writer has pithily summarized it, the historical artist much have in addition to the persistency of a trained researcher, a vivid historic imagination, the skeptical mind of the scientist, the industry of a beaver, and the nose of a detective for clues. Small wonder, then, that few artists are prepared to enter such an exacting field – considering the lack of patronage, private and public, and the pitiful inadequacy of the reward. As was implied at the outset, they order these things better, if not in France, then certainly in the United States and England. Quite obviously we, as Canadians, might do worse than copy their example.*»[208]

Huot remporte la palme et réussit à satisfaire aux exigences des historiens les plus méticuleux et critiques tel Arthur G. Doughty:

«*Mr Huot has spent many months in studying the topography of the Plains of Abraham in order to present a correct view of the site of the famous conflict. With the assistance of topographical plans made shortly after the event, the artist has been able to produce a faithful sketch of the battlefield.* [. . .] *Mr. Huot is the first artist who has attempted to depict this scene from a careful and patient study of contemporary documents.*»[209]

Le point de comparaison le plus immédiat dans l'art canadien demeure *Les Pères de la Confédération* de Robert Harris (fig. 26)[210]. Commandes gouvernementales pour orner les Parlements, les deux œuvres représentent une assemblée. Non seulement l'événement illustré par Harris a-t-il l'avantage d'être moins éloigné dans le temps (16 ans) que celui de Huot (120 ans), ce qui simplifie les recherches, mais le nombre de personnages est beaucoup moindre, ce qui facilite le travail de composition. Un autre avantage de Harris fut d'avoir à sa disposition une photographie, ou un portrait, et une bonne description de tous les protagonistes; certains d'entre eux étaient mêmes encore vivants. L'intention de Harris était avant tout celle d'un archiviste; il ne voulait pas réaliser une œuvre d'art mais un document historique[211]. Cette option affecta directement l'œuvre, qui fige pour la postérité, tel la photographie, cet événement. Le résultat s'accorde avec ce choix par le statisme de la composition et des personnages. Tout autre est l'œuvre de Huot: dynamisme et mouvement la caractérisent. La composition, comme nous l'avons vu, y est pour beaucoup. L'assemblage des députés en groupes animés y joue également pour une bonne part. Le but n'est pas de constituer un document d'archives, mais d'illustrer la pensée d'un peuple en marche. L'événement historique n'est donc plus statique, figé dans le passé, mais présent, vécu, assumé par la majorité des contemporains qui veulent en faire le moteur de leur action, la nourriture de leur courage pour continuer leur progrès. Bien qu'utilisant les sources historiques, le peintre y insuffle une idéologie et leur donne vie en incarnant ses phantasmes, rêves et espoirs.

Les autres peintres d'histoire canadiens offrent peu de points de comparaison avec Huot. G. A. Reid[212], après un voyage en France en 1888–1889, a projeté pour l'Hôtel de ville de Toronto une décoration inspirée de son pendant parisien. Il envisage de faire équipe avec Cruickshank, Challener et Grier. Après plusieurs échecs auprès des autorités municipales (n'étant pas parvenu à les convaincre du point de vue esthétique, ni éducatif ou historique), il décide de réaliser, à ses propres frais, la décoration qu'il a imaginée. Non seulement les sujets allégoriques, mais toute l'entreprise est à l'opposé de celle de Huot dont l'initiative était partagée par le gouvernement. Quant aux sujets historiques proprement dits chez Reid, ils célèbrent des faits précis, illustrent des arrivées et voyages saillants ou s'attardent à des descriptions ethnologiques et topographiques. Ces œuvres de commande, expression légitime du goût de l'époque, n'expriment donc pas des visées nationalistes aussi viscérales que celles de Huot. Ainsi en est-il des peintres postérieurs tels C. W. Jefferys, A. S. Scott et C. W. Simpson, dont les illustrations tombent souvent dans l'imagerie de pacotille. Leur principal intérêt est d'illustrer, là commencent et s'arrêtent toutes leurs prétentions[213]. Le seul à s'être attardé à des assemblées délibérantes est C. W. Simpson à l'occasion du Jubilé de la Confédération[214]. On est ici à cent lieues des travaux historiques de Huot.

L'influence de l'esthétique française sur l'œuvre de Huot a déjà été démontrée. Ajoutons cependant une comparaison avec Jean-Paul Laurens, tant par la manifestation tardive de leur intérêt pour la peinture d'histoire que par certaines caractéristiques picturales liées surtout à l'utilisation des couleurs ainsi qu'à la composition. Un dernier rapprochement reste à faire avec les États-Unis. Plusieurs assemblées historiques y furent illustrées. Leurs sujets et leur esprit se rapprochent davantage de Huot que les œuvres des artistes canadiens déjà nommés. Edwin Austin Abbey a peint une *Apothéose de la Pennsylvanie* pour la Chambre des représentants de Harrisburg[215] qui aurait fait rêver Napoléon Bourassa. Toutefois, les gestes déclamatoires et héroïques, la composition animée et le caractère patriotique s'apparentent plus à l'esprit de Huot. Celui-ci n'a rien à envier aux compositions gauches et d'un style primitif des peintres Robert Edge Pine et Edward Savage, *Le Congrès votant l'Indépendance, le 4 juillet 1776*[216], ou George Catlin,

26. Photographie des *Pères de la Confédération* (1884) de Robert Harris (1849–1919), œuvre qui décorait l'édifice du Parlement d'Ottawa avant l'incendie de 1916.
ARCHIVES PUBLIQUES DU CANADA, OTTAWA

26. Photograph of *The Fathers of Confederation* (1884) by Robert Harris (1849–1919); the work decorated the Parliament Building, Ottawa, before the fire of 1916.
PUBLIC ARCHIVES OF CANADA, OTTAWA

La Convention de Virginie en 1829–1830[217], qui payent tribut à l'influence britannique héritée des Karl Anton Hickel, Peter Tillemans ou Charles Philips[218]. Huot ne verse pas non plus dans la grandiloquence aristocratique des George Hayter en Angleterre[219] ou Samuel F. B. Morse aux États-Unis[220]. On ne peut non plus le rapprocher, comme on pourrait le faire pour Harris, des Américains Christian Schussele ou John Sartain[221]. Par contre, plusieurs points rapprochent Huot de l'œuvre de John Trumbull, *La déclaration d'Indépendance, le 4 juillet 1776 à Philadelphie* (fig. 27) ou *La démission du général Washington, à Annapolis, Maryland, le 3 décembre 1783*[222]. Signalons: les proportions du cadre architectural par rapport aux personnages; la composition par groupes avec des vides volontaires; la juste mesure gardée dans l'anecdote et le pathétique; le parti pris réaliste fondé sur la véracité historique mais tempéré par un idéalisme élevé; le caractère crucial et mouvementé de l'événement pour l'histoire nationale; la volonté partagée de ces deux peintres, reflets de leurs époques respectives, d'illustrer par leur art la lutte de leur peuple pour former une nation[223].

27. JOHN TRUMBULL 1756–1843
La déclaration d'Indépendance, le 4 juillet 1776 à Philadelphie
1818–1824
Huile sur toile marouflée sur le mur, environ 3,7 x 5,5 m (12 x 18 pi)
ROTONDE DU CAPITOLE, WASHINGTON

27. JOHN TRUMBULL 1756–1843
The Declaration of Independence at Philadelphia, 4 July 1776
1818–1824
Oil on canvas mounted on the wall,
3.7 x 5.5 m (12 x 18 ft.) approx.
CAPITOL ROTUNDA, WASHINGTON

Notes

Nota: Tous les textes cités dans cet ouvrage reproduisent fidèlement l'ortographe des textes originaux.
Abréviations: A. H.: Alice Huot; ANQ-Q: Archives nationales du Québec, Québec; APC: Archives publiques du Canada, Ottawa; C.E.: correspondance expédiée; C. H.: Charles Huot; C.R.: correspondance reçue; C.R.C.C.F.: Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Université d'Ottawa, fonds Charles Huot; IBC: Inventaire des biens culturels du Québec, Centre de documentation, fonds Gérard Morisset, Québec; L.R.: lettres reçues; T.P.: Département des Travaux publics et du travail.
La Presse est un quotidien de Montréal.

1. Sur l'histoire du Palais législatif on pourra consulter les ouvrages ou articles suivants:

ANQ-Q, Greffe John Petitclerc, 23 novembre 1850, nº 5945.

Hélène-Andrée Bizier et Jacques Lacoursière: *Notre Palais législatif est né dans la douleur*, dans *Perspectives* de *La Presse*, vol. 18, nº 36 (4 septembre 1976), p. 2–4.

C.-M. Boissonnault: *Les édifices parlementaires de Québec en 1867*, dans *Contact* (septembre 1955), p. 9–10.

Gaston Deschênes et Michel Desgagnés: «Les édifices parlementaires situés à Québec de 1792 à 1976», texte dactylographié, 4 pages.

Édouard Fabre-Surveyer: *Il y a 134 ans aujourd'hui s'ouvrait le premier Parlement du Bas-Canada; l'Ancien Palais législatif*, dans *La Presse* (17 décembre 1927), p. 1, 12.

Ernest Gagnon: *Le Palais législatif de Québec*, C. Darveau, Québec, 1897.

Fernando Lemieux: *Les parlements québécois: une histoire physique mouvementée*, dans *Le Soleil*, Québec (26 mai 1976).

Rapport des commissaires des Travaux publics, dans *Journaux de l'Assemblée législative*, Québec, Appendice G (14 janvier 1834).

Henri Têtu: *Histoire du Palais épiscopal de Québec*, Pruneau et Kirouac, Québec, 1896.

2. De 1838 à 1840, le Conseil Spécial était logé à Montréal. Ensuite, «le Parlement siégea à Kingston de 1841 à 1843; à Montréal de 1844 à 1849; à Toronto, de 1850 à 1851; à Québec, de 1852 à 1855; à Toronto, de 1856 à 1859; à Québec, de 1860 à 1865; à Ottawa, en 1866.» Voir Ernest Gagnon: *Le fort et le château Saint-Louis (Québec), étude archéologique et historique*, Beauchemin, Montréal, 1912, p. 192–193.

3. *The Quebec Mercury*, de Québec (31 août 1852). (L'auteur remercie Nicole Cloutier et John R. Porter qui lui ont communiqué cette information.)

4. Jacques Lacoursière, Jean Provencher et Denis Vaugeois: *Canada-Québec, synthèse historique*, Éditions du Renouveau Pédagogique Inc., Montréal, 1973, p. 316, 378–379.

5. Cette devise se verrait officialisée par la signature du contrat de construction daté du 9 février 1883. Voir E. Gagnon: *Le Palais législatif de Québec...*, note p. 15.

6. *Ibid.*, p. 22ss.

7. Lettre de Napoléon Bourassa à Siméon Lesage, député commissaire des Travaux publics (19 mars 1883): *Mémoire et considérations au sujet de la décoration extérieure et intérieure du nouveau Palais législatif.* Voir ANQ-Q, fonds Napoléon Bourassa, AP-B-16-1. (L'auteur remercie Anne Bourassa qui lui a procuré des photocopies de ce document.) Pour une transcription de ce document voir Raymond Vézina: *Napoléon Bourassa (1827–1916); Introduction à l'étude de son art*, Éditions Élysée, Montréal, 1976, p. 187–193.

8. Anne Bourassa: *1827–1916 un artiste canadien-français Napoléon Bourassa*, publié à compte d'auteur, Montréal, 1968, *passim*; Roger Le Moine: *Napoléon Bourassa, l'homme et l'artiste*, dans *Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française*, nº 8, Éditions de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1974, *passim;* R. Vézina: *op. cit., passim.*

9. *Lettres d'un artiste canadien: N. Bourassa*, Desclée de Brouwer et Cie, Bruges-Paris [1929], p. 38.

10. A. Bourassa: *op. cit.*, p. 20 et 23.

11. Charles Huot, *La défense du fort de Verchères par Mlle de Verchères*, huile sur toile, 24,1 x 19,1 cm (9-1/2 x 7-1/2 po), collection particulière.

Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Madeleine de Verchères*, pastel, 44,8 x 25,1 cm (17-5/8 x 9-7/8 po), Musée du Québec, Québec.

Philippe Hébert, *Madeleine de Verchères* (1913), monument, bronze, 6,7 m (22 pi), Verchères.

12. «Le combat de Dollard des Ormeaux 1660, reproduction in color of an oil by Suzor-Coté 1926. The fierce fight with the Indians in the center. The river and Indians running to left. Two canoes drawn up on the shore in left foreground. 12″ x 16″ 5/8. Source: Canadian Imperial Bank of Commerce, Toronto.» Voir Musée McCord, Montréal, index sur fiches, nº 5520. (L'auteur remercie Charles C. Hill et Murielle Laramée qui lui ont communiqué cette information.) On pourra retrouver cette même illustration aux APC.

13. Charles Huot, *Dollard et ses compagnons*, huile sur toile, 38,4 x 48,4 cm (15-1/8 x 19-1/16 po), non signé, non daté, Galerie nationale du Canada, Ottawa.

Charles Huot, *Dollard des Ormeaux au Long Sault*, huile sur carton, 15,2 x 20,3 cm (6 x 8 po), non signé, non daté, collection Michel Champagne, Québec.

14. *Album souvenir du 75e anniversaire Association Saint-Jean-Baptiste de Montréal* (24 juin 1909), illus. p. 11.

15. ANQ-Q, T.P., Index des L.R., 1886, p. 256 (nº 1230), 257 (nº 4071), 161 (nos 717, 847, 1230, 3185, 4071).

Bruno Hébert: *Philippe Hébert sculpteur*, «Vies Canadiennes», Fides, Montréal, 1973, *passim.*

16. *Le Journal de Québec* (16 juillet 1885), p. 2 (transcription à l'IBC, dossier Eugène Hamel, fiches nos 13735–13740).

17. «M. Eugène Hamel [. . .] vient de terminer le portrait de l'honorable M. Starnes pour la galerie des présidents du Conseil législatif. On sait que M. Hamel a déjà peint ainsi les autres présidents, l'honorable M. de Boucherville, l'honorable M. Ross et l'honorable M. Lemaire, ainsi que les honorables MM. Blanchet, Fortin et Beaubien, pour la Chambre d'Assemblée.» Voir *La Minerve*, Québec (11 avril 1881), p. 3 (transcription à l'IBC, dossier Eugène Hamel, fiches nos 13856–13857).

18. Les voyages, expositions et autres faits concernant la vie privée ou professionnelle d'Eugène Hamel sont abondamment couverts par la presse. Voir IBC, dossier Eugène Hamel, *passim.*

19. *Le Journal de Québec* (1er février 1886), p. 2 (transcription à l'IBC, dossier Eugène Hamel, fiches nos 13742–13747).

20. On peut retrouver une copie de ce projet de Hamel à la Bibliothèque de la législature, Québec, Documents de la Session, Index du contenu, B. 27, t. 21, nº 73 (1888).

21. *Le Journal de Québec* (21 mai 1888), p. 2 (transcription à l'IBC, dossier Eugène Hamel, fiche nº 13752). Ces deux tableaux sont aujourd'hui au Musée du Québec, Québec. L'un d'eux porte au verso l'inscription suivante: «Christophe Colomb à la cour de Ferdinand et d'Isabelle après son retour du Nouveau Monde. Projet de tableau faisant partie d'un plan de décoration historique pour le Parlement et proposé au gouvernement de cette province. Le tableau qui aurait 31 pieds de long par 13 pieds de haut, occuperait l'espace réservé au dessus du trône de l'Orateur. Cette esquisse a été faite dans le but de donner une idée de la couleur et de l'effet général du tableau. Ce sujet, tiré de l'histoire de Christophe Colomb (Rosaly de Lourgues) a été composé par Eugène Hamel, artiste peintre. Les personnages seraient de grandeur naturelle.»

22. Louis Fréchette parlant des décorations picturales du Parlement affirme: «[. . .] M. Hamel a dû travailler plus pour la gloire que pour l'argent.» Voir Louis Fréchette: *À propos de peinture*, dans *Le Canada artistique*, vol. I, nº 11 (novembre 1890), p. 180–181.

23. Raymond Vézina: *Théophile Hamel peintre national (1817–1870)*, Éditions Élysée, Montréal, vol. I, 1975, p. 251.

24. ANQ-Q, T.P., Registres des L.R., 1886, vol. I, p. 333 (nº 2031), p. 348 (nº 2115); vol. 2, p. 246 (nº 3519).

25. Le projet de Bourassa se soldait à $42 000 tandis que celui de Hamel atteignait $48 000.

26. Lettre d'Eugène-Étienne Taché à l'hon. John J. Ross (10 juin 1886), même référence que *supra*, note 20.

27. L. Fréchette: *op. cit.*

28. L'historique de cette œuvre a été compulsé à partir des sources suivantes: Robert-Lionel Séguin: *L'esprit révolutionnaire dans l'art québécois de la déportation des Acadiens au premier conflit mondial*, Éditions Parti-Pris, Montréal, 1972, p. 64–67. *La Presse* (3 décembre 1901), p. 5 (transcription à l'IBC, dossier Québec-Parlement). Musée du Québec, Québec, Livre d'accession, vol. I, p. 51; *ibid.*, système de classification de Gérard Morisset, dossier Charles Alexander Smith (cat. nº p–28).

29. Il n'existe aucune photographie de la toile. Les illustrations reproduites par R.-L. Séguin (*op. cit.*) proviennent de *La Presse* (6 décembre 1895), et d'un calendrier de la compagnie d'assurances La Sauvegarde paru vers 1937. Jules S. Lesage semble se référer à cette œuvre dans son article sur les tableaux d'histoire exécutés pour la décoration du Palais législatif: «À noter encore, d'une époque plus rapprochée, l'œuvre d'un artiste dont le nom sur la toile jaunie paraît illisible, et qui représente dans un genre très décoratif: *«une assemblée politique en plein air à Saint-Denis en 1837»*, où sur l'estrade se reconnaissent les chefs de la Rébellion, les Chénier, les Nelson, que domine la haute stature de Louis-Joseph Papineau, le célèbre tribun haranguant la foule houleuse qui l'écoute et toutes ses paroles vibrantes, prémices d'une libération prochaine.» Voir Jules S. Lesage: *Mélanges. Notes artistiques et propos littéraires*, Québec, 1946, p. 25.

30. J. E. Livernois: *Quebec of today, photo-gravures*, The Albertype Co., New York, 1894, n.p.

31. *La Presse* (3 décembre 1901), p. 5 (transcription à l'IBC, dossier Québec-Parlement).

32. «Cette fois, Bourassa doit apporter de sérieuses modifications au plan initial. Depuis qu'il a tracé les premières esquisses, cinquante ans auparavant, d'autres personnages ont occupé la scène politique. Et il doit leur ménager une place. En dépit de tant d'efforts et de labeurs, l'Apothéose était destinée à connaître un destin obscur. Après avoir été entreposée dans un grenier, elle a été reléguée, il y a quelques années, dans les sous-sols du Musée du Québec où elle se trouve toujours.» Voir R. Le Moine: *op. cit.*, p. 147–148.

33. Eugène Hamel, *Guillaume II de Nassau et d'Orange*, 1909 (copie d'une toile de Van Dyck), dessin au crayon sur carton, 20,6 x 22,2 cm (8-1/8 x 8-3/4 po), Musée du Québec, Québec.

34. Eugène Hamel, *Portrait d'Alexandre Taschereau*, 1911, huile sur toile, 148 x 101,6 cm (58-1/4 x 40 po), Musée du Québec, Québec.

Eugène Hamel, *Portrait de Lomer Gouin*, 1911, huile sur toile, 147,3 x 101,6 cm (58 x 40 po), Musée du Québec, Québec.

35. Hugues de Jouvancourt: *Suzor-Coté*, Éditions La Frégate, Montréal, 1967, p. 46.

36. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Mort de Montcalm*, 1902, huile sur toile, 54,3 x 82,6 cm (21-3/8 x 32-1/2 po), Musée du Québec, Québec.

Suzor-Coté a peint une autre version de ce thème qui se trouve au musée régional de Rimouski (huile sur toile, 81,6 x 100 cm [32-1/8 x 39-3/8 po]).

37. Voir la documentation à la Galerie nationale du Canada, Ottawa, dossiers de conservation.

38. Paul Rainville: *L'arrivée de Cartier à Stadacona*, dans *Sélection du Reader's Digest* (novembre 1948), couverture et p. 143.

39. *Dispersion des Acadiens. Tableau du peintre canadien Henri Beau*, Collège Saint-Joseph (Nouveau-Brunswick), juin 1956. (Photocopie à la Bibliothèque de la Galerie nationale du Canada, Ottawa, dossier Henri Beau.) Ce tableau se trouve aujourd'hui au Musée Acadien, Université de Moncton (information communiquée à l'auteur par Laurier Lacroix).

40. En 1603, Champlain s'était embarqué «à bord de la Bonne-Renommée comme simple passager». En passant devant Québec, au mois de juin, «Champlain demeure assez indifférent». En 1608, «c'est sur une barque, et non à bord du *Don-de-Dieu*, qu'il remonta le fleuve [à partir de Tadoussac] pour fonder une habitation, le 3 juillet, à la «pointe de Québec».» Bien entendu, il n'y avait pas plus de femmes et d'enfants à bord des vaisseaux, que de banquises dans le fleuve en juin 1603 ou juillet 1608. Voir Alonzo Cinq-Mars: *Notre histoire illustrée au Palais législatif de Québec*, dans *La Patrie du dimanche*, Montréal (5 avril 1959), p. 48, 49, 57; Marcel Trudel: *Samuel de Champlain*, dans *Dictionnaire biographique du Canada, vol. I: de 1000 à 1700*, George W. Brown édit., University of Toronto Press et Les Presses de l'université Laval, Toronto et Québec, 1966, p. 193 et 194.

41. Maurice Séguin: *L'idée d'indépendance au Québec, genèse et historique*, «Collection 1760», Les Éditions Boréal Express, Trois-Rivières, 1971, p. 51–56.

42. «À l'exclusion de tout autre journal, nous annonçions, il y a trois mois, que M. Charles Huot, peintre québécois, avait été chargé du tableau projeté au-dessus du fauteuil du président, dans la salle de l'assemblée législative; et notre prophétie se trouve réalisée.» Voir *Brébeuf et Marquette*, dans *La Presse* (12 mars 1910), p. 38.

43. ANQ-Q, T.P., L.R., nº 810 (15 mars 1910).

44. *Ibid.*, nº 809 (6 avril 1910).

45. *Ibid.*, nº 397 (2 mars 1910).

46. Cf. *supra*, note 44.

47. Cf. *supra*, note 43.

48. ANQ-Q, T.P., L.R., nº 1291 (10 juin 1910).

49. Cf. *supra*, note 45.

50. Chambre du Conseil exécutif, Arrêté en conseil nº 573 (19 juillet 1910).

51. ANQ-Q, T.P., Registres des L.R., 1910, vol. 2, p. 57 (nº 1670).

52. C.R.C.C.F., C. H., C.E. à A. H., 16 août [1910], P24/1/6–21.

53. «Je viens de lire dans l'Action Sociale un très bel éloge de votre tableau d'après votre esquisse.» Voir C.R.C.C.F., C. H., C.R. d'Elzéar Delamarre (5 février 1911), P24/1/7–22. Sur les relations entre Huot et Delamarre, voir l'excellente étude de Maurice d'Hesry: *Charles Huot et l'abbé Delamarre*, dans *Saguenayensia*, Chicoutimi, septembre–

octobre 1960, p. 129–133; novembre–décembre 1960, p. 142–148; janvier–février, 1961, p. 3–10.

54. C.R.C.C.F., C. H., Lettres de créances et de recommandation (24 avril 1911), P24/1/4–3.

55. C.R.C.C.F., C. H., C.E. à A. H. (7 juillet 1911), P24/1/6–34.

56. *Ibid.* (22 juillet 1911), P24/1/6–36.

57. *Ibid.* (22 et 28 juillet, 24 août, 18, 22 et 25 septembre 1911), P24/1/6–36, 37, 40 à 43.

58. «Les journaux annonçent votre arrivée [. . .]. Je suis heureux de vous savoir de retour et en bonne santé & content de votre voyage; mais est-il vrai que vous installez immédiatement votre tableau à la Chambre d'Assemblée?» Voir C.R.C.C.F., C. H., C.R. d'Elzéar Delamarre (17 novembre 1911), P24/1/7–23; C.E. à A. H. (15 et 21 décembre 1911, 11 et 27 janvier 1912). Voir aussi A. Cinq-Mars: *op. cit.*

59. C.R.C.C.F., C. H., C.E. à A. H. (21 décembre 1911), P24/1/6–46.

60. *Ibid.* (1912), P24/1/6–47 à 73.

61. *Ibid.* (22 février, 8, 13 et 23 mars 1912), P24/1/6–52, 54, 55, 57.

62. *Ibid.* (26 juillet 1912), P24/1/6–63.

63. *Ibid.* (août et septembre 1912), P24/1/6–65 à 73.

64. Cf. *supra*, note 51.

65. «La salle de l'Assemblée Législative de Québec présente actuellement un aspect inaccoutumé. D'immenses échafaudages se dressent au-dessus du trône de l'Orateur, et un grand drap blanc cache le reste de la salle aux regards de ceux qui pénètrent dans cette enceinte. [. . .] Grâce à l'obligeance de M. Huot, nous avons pu, hier, examiner le travail de l'artiste et en faire prendre une photographie.» Voir *Un gigantesque travail artistique se poursuit à l'Assemblée législative*, dans *La Presse* (8 avril 1913), p. 1–2.

66. Louis Fréchette: *Décoration de l'église Saint-Sauveur à Québec*, dans *La Semaine religieuse de Montréal*, vol. XX, nº 1 (2 juillet 1892), p. 4–8; vol. XX, nº 2 (9 juillet 1892), p. 22–28; Ernest Gagnon: *Charles Huot et l'église Saint-Sauveur*, dans *La Revue canadienne*, vol. III, nº XXVI, 3e série (1890), p. [463]–465.

67. C'est ce que révèle l'étude de l'œuvre sur place ainsi que les agrandissements photographiques. Le *Chemin de la croix* des sœurs Antoniennes, à Chicoutimi, semble avoir été peint sur des retailles de ce matériau. Les toiles marouflées d'Hébertville (lac Saint-Jean) semblent également provenir de la même source.

68. Bourassa et Hamel avaient stipulé dans leurs projets respectifs que les œuvres finies devraient pouvoir supporter des nettoyages périodiques. (Cf. *supra*, notes 7 et 20.)

69. C.R.C.C.F., C. H., C.R. d'Édouard et Gustave Lefèvre (6 et 17 janvier, 3 et 10 mars 1888, 29 avril 1899), P24/1/7–85 à 89; C.E. à Charles Huot (père), (1874–1887), P24/1/6–127 à 158.

70. «Vous pouvez très bien préparer la toile dont vous m'avez envoyé un échantillon, voici la manière: après avoir bien tendue votre toile sur le chassis vous passez une couche de colle de peau sur la toile de manière à coller tous les menus poils de la toile.

Ensuite vous faites une préparation avec la même colle de peau et du plâtre très fin, c'est-à-dire que le plâtre est mélangé avec la colle de peau et cela sur le feu; vous appliquez cet enduit quand il est encore tiède sur votre toile et vous avez une toile absorbante au premier chef et qui peut très bien être marouflée ensuite: Il est bien entendu qu'avant d'appliquer votre enduit sur la toile il faut que la première couche de colle soit bien sèche.

Il vous faut aussi trouver du plâtre extrêmement fin et très pur c'est une condition de réussitte.

Voilà cher Mr Charles la recette espérons que vous en tirerez un bon parti.» Voir C.R.C.C.F., C. H., C.R. d'Édouard Lefèvre (10 mars 1888), P24/1/7–88.

«Vous me demandez la manière pour préparer la toile absorbante. Je crois vous l'avoir indiqué autrefois néanmoins je vais vous l'indiquer de nouveau. Il faut d'abord enduire la toile d'une couche de colle de peau très étendue d'eau. Quand votre toile est bien sèche vous passez dessus la préparation que voici: Prenez du blanc de céruse ajoutez-y de l'ocre jaune ou rouge, ou du noir suivant la teinte que vous préférez. comme liquide mettez de l'huile de lin et de la térébenthine, plus de térébenthine que d'huile, un peu plus d'un quart d'huile pour 3 de térébenthine. Du reste c'est une expérience à faire pour vous même. En principe si vous voulez obtenir une toile bien matte la quantité de térébenthine doit l'emporter sur la quantité d'huile. Il ne faut pas que votre enduit soit trop compacte car la toile se fendillerait. Il faut tout simplement que votre toile soit couverte de manière à ne plus voir le tissus. Je ne connais que cette manière de préparer la toile absorbante. C'est un m.d de couleurs qui me la indiqué.» Voir *ibid.* (29 avril 1889), P24/1/7–89.

71. Pour plus de détails sur ces techniques, voir Ralph Mayer: *The artists' handbook of materials and techniques*, 3e édition revue et augmentée, Viking Press, New York, 1970; Ralph Mayer: *A dictionary of art terms and techniques*, Crowell, New York, 1969; Harold James Plenderleith: *La conservation des antiquités et des œuvres d'art*, Eyrolles, Paris, 1966. (L'auteur remercie de son aide Rodrigue Bédard de l'Institut canadien de conservation, Ottawa.)

72. E[rnest] G[agnon]: *Tableau d'histoire*, s. édit., s.l. [11 novembre 1913].

73. Lettre de C. H. à Elzéar Delamarre (8 décembre 1913), citée par M. d'Hesry: *op. cit.*, p. 132 et note 20.

74. Lettre de C. H. à Elzéar Delamarre (17 février 1914), citée par M. d'Hesry: *op. cit.*, p. 132 et note 21.

75. ANQ-Q, T.P., Registres des L.R., 1914, vol. 2, p. 11 (nº 1530).

76. C.R.C.C.F., C. H., Spicilège, p. 59, P24/3/18, *À la mémoire de Charles Huot*, dans *L'Événement* (29 janvier 1930), (reproduction d'un article de Pierre Sailly [pseudonyme d'Ernest Gagnon] publié dans *Le Devoir*, Montréal [janvier 1915]). Étant donnée la longueur de cette intéressante description, nous ne pouvons nous permettre de la reproduire ici.

77. Cf. *supra*, note 75.

78. C.R.C.C.F., C. H., C.E. à A. H. (7 avril 1917). P24/1/6–59.

79. ANQ-Q, T.P., Index des L.R., 1918, p. 138 (nº 376).

80. C.R.C.C.F., C. H., C.E. à A. H. (25 février 1919), P24/1/6–99.

81. C.R.C.C.F., C. H., Spicilège, p. 17, P24/3/18, *L'embellissement du Parlement à Québec*, dans *La Presse* (13 novembre 1920).

82. *Ibid.*, *Inauguration d'un magnifique tableau*, dans *Le Soleil*, Québec (23 décembre 1920).

83. J.-G. Paradis: *Sur un tableau d'histoire de Charles Huot*, Québec, 1921.

84. ANQ-Q, T.P., Index des L.R., 1921, p. 155 (nos 403 et 1772).

85. C.R.C.C.F., C. H., C.E. à Antonio Galipeault (24 ou 27 février 1926), P24/1/6–5. Le tableau de Henri Beau se trouve aujourd'hui au Musée du Québec.

86. «M. Charles Huot, peintre québécois bien connu, vient de passer un arrangement avec le président du conseil législatif, l'hon. Adélard Turgeon, pour la décoration de la salle du conseil législatif, non seulement en ce qui regarde le renouvellement du tableau qui est au-dessus du trône de l'orateur, mais aussi quant à la décoration du plafond de la salle, comme il a été fait dans celle de l'assemblée législative. Aussi, M. Huot a-t-il déjà commencé l'esquisse de quelques allégories historiques qui orneront le plafond de la salle rouge et or de la chambre haute.» Voir C.R.C.C.F., C. H., Spicilège, p. 21, P24/3/18, *La salle du conseil législatif de Québec sera décorée à neuf*, dans *La Presse* [s.d.].

87. C.R.C.C.F., C. H., Lettres de créances et de recommandation (12 avril 1927), P24/1/4–4; Spicilège, p. 55, P24/3/18, *Un tableau historique*, article non identifié.

88. C.R.C.C.F., C. H., Spicilège, p. 48–49, 54–80, P24/3/18, voir les nombreux articles (janvier–février 1930).

89. Interview de Henri Bélisle par Robert Derome enregistré à Montréal le 13 février 1976. (L'auteur remercie Henri Bélisle de son aimable collaboration.)

90. ANQ-Q, T.P., Registres des L.R., 1930–1931, p. 20 (nº 20), 12 mars, 6 et 9 mai 1932.

91. C.R.C.C.F., C. H., Spicilège, p. 71, P24/3/18, voir l'article *Le dernier tableau de Charles Huot* (1930).

92. ANQ-Q, T.P., Registres des L.R., 1930–1931, p. 20 (nº 20) et p. 25 (nº 23); 1930–1932, *passim*.

93. La Galerie Charles Huot, 1 rue du Trésor à Québec, possède plusieurs de ces esquisses.

94. A. Cinq-Mars: *op. cit.*

95. Hormisdas Magnan: *Charles Huot, artiste-peintre, officier de l'Instruction publique, sa vie, sa carrière, ses œuvres, sa mort*, s. édit., Québec, 1932, p. 25–27.

96. ANQ-Q, T.P., Index des L.R., 1914, p. 119 (nos 1530, 3004), 239 (nos 1530, 3004); 1915, p. 118 (nº 2048); Registres des L.R., 1914, vol. 2, p. 201 (nº 3004).

97. ANQ-Q, T.P., Index des L.R., 1914, p. 119 (nº 767).

98. *Ibid.*, 1919, p. 140 (nº 699); 1923, p. 173 (nº 1075); 1923–1924, p. 100 (nº 78 ou 28). *État des comptes publics de la Province de Québec pour 1918–19*, E. E. Cinq-Mars édit., Québec, p. 151.

99. «C'est dommage que Lucile soit partie car vous [Alice Huot et Lucile] auriez pu aller peut être travailler à l'atelier du Parlement.» Voir C.R.C.C.F., C. H., C.E. à A. H., n.d., P24/1/6–9.

100. *Un gigantesque travail . . .*

101. C.R.C.C.F., C. H., Spicilège, p. 52, P24/3/18, J. E. Prince: *Au Palais législatif. Le tableau de M. Huot*, dans *L'Action sociale catholique*, Québec (28 novembre 1913).

102. C.R.C.C.F., C. H., Spicilège, p. 46–47, P24/3/18, Hormisdas Magnan: *Le Premier parlement canadien, tableau de Charles Huot à l'Assemblée législative*, dans *La Vérité*, Québec (1er novembre 1913).

103. E. G[agnon[: *Tableau d'histoire . . .*

104. Le gouvernement avait versé $35 à Huot pour l'exécution de ce dessin schématique. Voir ANQ-Q, T.P., Index des L.R., 1913, p. 110 (nº 2707).

105. C.R.C.C.F., C. H., Spicilège, p. 25, P24/3/18, voir découpure du *Standard*, [s.d.].

106. P. V. Charland: *Notre-Dame de Québec, le nécrologue de la crypte* [*suite*], dans *Bulletin des recherches historiques* (BRH), vol. II, nº 9 (septembre 1914), p. 278–279.

107. Thomas Chapais: *Un tableau d'histoire*, dans *Almanach de l'Action sociale catholique*, 1919, p. 27–28.

108. Mia Isola [pseud. d'Alma Bélanger]: *Charles Huot*, dans *La Revue moderne*, vol. 6, nº 11 (septembre 1925), p. 12–14.

109. Hormisdas Magnan: *La famille Huot*, dans *BRH*, vol. XXXII, nº 9 (septembre 1926), p. 542–548.

110. C.R.C.C.F., C. H., Spicilège, p. 18, P24/3/18, *Le berceau de nos libertés. Le gouvernement provincial commande à M. Charles Huot un tableau historique*, dans *La Presse* (20 janvier 1927).

111. H. Magnan: *Charles Huot, artiste-peintre . . .*

112. À titre d'exemple voir Alphonse Désilets: *Ateliers de Québec . . ., III, Horatio Walker, Charles Huot*, dans *Concorde*, nº 11 (novembre 1954), p. 7–8. Désilets avait préfacé l'ouvrage de H. Magnan: *Charles Huot, artiste-peintre . . .*

113. A. Cinq-Mars: *op. cit.*

114. M. d'Hesry: *op. cit.*

115. Émile Falardeau: *La première reconnaissance du français*, dans *Le Petit Journal*, Montréal (3 janvier 1965), p. A–22.

116. C.R.C.C.F., Spicilège, p. 31, P24/3/18, L. A. M. Lovekin: *Epochs of history in mural decorations at the Parliament*, dans *Saturday Night*, Toronto (23 février 1925).

117. Maurice Hébert: *La peinture murale et la peinture du plafond de la salle de l'Assemblée législative*, dans *Le Terroir*, vol. VI, nº 3 (juillet 1925), p. 33–35.

118. C.R.C.C.F., C. H., C.E. à L. A. M. Lovekin (18 mars 1925), P24/1/6–168.

119. William Colgate: *C. W. Jefferys*, The Ryerson Press, Toronto [1945].

120. C. W. Jefferys et T. W. McLean: *The picture gallery of Canadian history, vol. I, Discovery to 1763*, The Ryerson Press, Toronto, 1942, p. 190.

121. R. H. Hubbard: *L'évolution de l'art au Canada*, publié sous les auspices du Conseil d'administration de la Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1963, p. 74.

122. ANQ-M(ontréal), fonds Ozias Leduc, petit carnet rouge, p. 13–19.

123. André Michel: *Histoire de l'art, Tome VIII, L'art en Europe et en Amérique au* XIXe *siècle et au début du* XXe, *troisième partie*, Librairie Armand Colin, Paris, 1929, p. 1201–1203.

124. Geneviève Lacambre et Jacqueline de Rohan-Chabot: *Le musée du Luxembourg en 1874, peintures*, catalogue d'exposition, Grand Palais (31 mai – 18 novembre 1974), Éditions des Musées nationaux, Paris, 1974, p. 3–11; Éveline Schlumberger: *Revoilà les académiques!*, dans *Connaissances des arts*, nº 268 (juin 1974), p. 72–83.

125. L'œuvre de Huot au Palais législatif contredit l'interprétation de Colgate applicable au seul Canada anglais: «Regrettably, I think, in another field, little or nothing has been done by governments, universities or municipalities to encourage historical painting in Canada. The result is, that most of our public buildings are almost entirely devoid of pictures and mural paintings that serve to keep fresh in our minds events of our historic past. And, quite obviously as yet, national sentiment is not strong enough to initiate and support any move in that direction. Which is a pity.» Voir William Colgate: *Canadian art, its origin & development*, The Ryerson Press, Toronto, 1943 (réédité en 1967), p. 240.

126. Citons comme seul exemple la décoration de l'Hôtel de ville de Paris. Voir Lucien Lambeau: *L'Hôtel de ville de Paris*, «Les richesses d'art de la ville de Paris», H. Laurens édit., Librairie Renouard, Paris, 1908.

127. «Examinez bien la seule toile de Charles Huot que possède la Galerie nationale d'Ottawa. Sur les côteaux arrondis de l'Ile, un *habitant* arrête son attelage de bœufs et allume sa pipe; à gauche, une vieille maison de pierre; au-delà du Saint-Laurent, la côte de Beaupré. La composition est solide, le coloris charmant; l'ensemble émeut par une

grandiose simplicité.» Voir Gérard Morisset: *Peintres et tableaux II*, «Les arts au Canada français», Éditions du Chevalet, Québec, 1937, p. 175.

128. Ne pouvant nous permettre de reproduire intégralement, à cause de sa longueur, cette critique inspirée, nuancée et lucide, nous en recommandons fortement la lecture. Voir Gérard Morisset: *La peinture traditionnelle au Canada français*, «L'encyclopédie du Canada français, t. II», Le Cercle du livre de France, Ottawa, 1960, p. 166–167.

129. *Ibid.*, p. 168. En plus de la version réduite conservée dans la collection Corbeil (R. H. Hubbard: *Peintres du Québec, Collection Maurice et Andrée Corbeil*, catalogue d'exposition, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1973, p. 110–111 [cat. nº 39].), il en existe une autre à la Citadelle de Québec.

130. Albert Boime: *The Academy and french painting in the nineteenth century*, Phaidon, Londres, 1971, p. 79–101 (IV The academic sketch), p. 102–121 (V The sketch in practice), p. 166–184 (IX The aesthetics of the sketch).

131. L'étude de sa correspondance ne révèle rien à cet égard. Par contre, Henri d'Arles, ami de Huot, livre dans deux volumes la pensée artistique du peintre. Plusieurs passages concernent les esquisses et ébauches. Voir C.R.C.C.F., C. H., C.E. et C.R., P24/1/6 et 7; Henri Beaudet: *Chez un peintre, Mr Charles Huot*, s. édit., Québec, mai 1900, p. 2, 3, 6, 7; Henri d'Arles [pseud. de Henri Beaudet]: *Propos d'art*, Daniel V. Wien & Co., New York, 1903, p. 33ss, 40, 74.

132. G. Morisset: *La peinture traditionnelle . . .*, p. 164.

133. *Loc. cit.*

134. «Les fortes études qu'il a faites [. . .] l'ont éloigné à tout jamais de cette école impressionniste, dont l'unique règle est la fantaisie, et dont les œuvres incomplètes ne peuvent susciter que des admirations d'un jour.» Voir H. Beaudet: *Chez un peintre . . .*, p. 2–3.

«Charles Huot [. . .] revient d'un voyage de quatre mois en France [. . .]. Il vista les divers Salons, celui des Artistes Français dont le jury lui parut moins sévère qu'autrefois; celui des Indépendants où, dit-il, règnent la pornographie et le bolchevisme.» Voir Jean Chauvin: *Ateliers, Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens illustrées de reproductions d'œuvres*, Louis Carrier & Cie, Les Éditions du Mercure, Montréal et New York, 1928, p. 202–203.

135. Cf. *supra*, note 128.

136. *Un gigantesque travail . . .*

137. H. Têtu: *op. cit.*, p. 49, 96, 256.

138. Conservée depuis 1812 à Woolwich (Angleterre), le gouvernement anglais consentit en 1908 à s'en départir en faveur du gouvernement canadien. Transportée à Québec les années suivantes, elle fut restaurée puis exposée en 1919. Voir Gérard Morisset: *La maquette de Jean-Baptiste Duberger*, dans *Technique* (avril 1952), p. 219–227. (L'auteur remercie de son aimable collaboration Bernard Pothier, conservateur de cette maquette au Musée canadien de la Guerre, Ottawa.)

139. Mary Allodi: *Canadian watercolours and drawings in the Royal Ontario Museum*, The Royal Ontario Museum, Toronto, 1974, vol. I, nº 333; Christina Cameron et Jean Trudel: *Québec au temps de James Patterson Cockburn*, Éditions Garneau, Québec, 1976, p. 109 (nº 85).

140. L. A. Aylmer: *Recollections of Canada* (l'original est aux ANQ-Q), dans *Rapport de l'archiviste de la province de Québec pour 1934-1935*, Rédempti Paradis édit., Québec, 1935, p. 280 (dixième illustration); C. Cameron et J. Trudel: *op. cit.*, p. 111 (nº 88). Une autre version de cette vue est aux APC, Section des peintures, dessins et estampes. L'attribution à Mme E. F. Hale ne peut être maintenue puisque celle-ci décédait en 1823 (J. Russell Harper: *Early painters and engravers in Canada*, University of Toronto Press, Toronto, 1970, p. 139), alors que Lady Aylmer est arrivée à Québec en 1830. Liée à J. P. Cockburn, la majorité des illustrations contenues dans son journal sont de la main de ce dernier. (L'auteur remercie Jean Trudel de son aide.)

141. APC, Collection nationale des cartes et plans, Québec, 1743 (M/350), cinq photographies des plans originaux conservés au Ministère de la France, Outre-Mer, Atlas colonies 111 (St-Méry) nos 95–100.

142. John Bland: *La chapelle du Palais épiscopal de Québec*, dans *Vie des Arts*, vol. XIX, nº 76 (automne 1974), p. 52–54.

143. H. Têtu: *op. cit.*, p. 65, 247–249.

144. *Ibid.*, p. 48, voir la gravure de Richard Short qui représente les ruines du Palais épiscopal.

145. «[. . .] il [Mgr Briand] y consacra d'abord une somme de onze mille livres, puis une autre de quinze mille qu'il fut obligé d'emprunter et qui lui permit de terminer l'ouvrage.» (Voir H. Têtu: *op. cit.*, p. 70). Par contre Mgr Briand écrit à M. Marchand, vicaire général à Boucherville, le 18 janvier 1769: «[. . .] le retablissement de l'Eveché [. . .] a couté près de 30:000 il en reste plus de 17000 [. . .]». (Voir Archives de l'archevêché de Québec, I-133, Ev. Q.) Au sujet du financement de ces travaux voir Auguste Gosselin: *L'Église du Canada après la conquête, 1e partie, 1760-1775*, s. édit., Québec, 1916, p. 181, 207–208.

146. Trois sources d'archives furent vérifiées. À cet égard l'auteur remercie de leur aide: l'abbé Armand Gagné, archiviste de l'archidiocèse de Québec; l'abbé Honorius Provost, archiviste du Séminaire de Québec; Dorice Dubé, du Ministère des Affaires indiennes et du Nord, qui a dépouillé les marchés de construction aux ANQ-Q pour toute cette période.

147. Au jugement de Têtu qui déclare que «la chapelle était d'assez pauvre apparence» (H. Têtu: *op. cit.*, p. 70–71), on peut opposer le témoignage d'un contemporain, Joseph Bouchette: «It [le Palais épiscopal] contained a chapel with every suitable convenience, and was by no means destitute of embellishment.» Voir Joseph Bouchette: *The British Dominions in North America* [. . .], Longman, Londres, 1832, vol. I, p. 250.

148. Voir les illustrations dans l'article de Moncrieff Williamson: *Robert Harris and The Fathers of Confederation*, dans *Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, vol. 6, nº 2 (1968), p. 8–21.

149. J. Bouchette: *op. cit.*

150. Alan Gowans: *Church architecture in New France*, University of Toronto Press, Toronto, 1955; Commission des monuments historiques de la province de Québec: *Les vieilles églises de la province de Québec 1647-1800*, Québec, 1925; Ramsay Traquair: *The old architecture of Quebec*, MacMillan, Toronto, 1947. Notons cependant le commentaire suivant de Huot: «On sait aussi que cette chapelle [du Palais épiscopal] était construite sur le modèle de la chapelle du Val-de-Grâce, à Paris [. . .]» (Voir *Un gigantesque travail . . .*). Huot se réfère sûrement ici à la description de Bacqueville de la Potherie, et telle que citée par Têtu: «Ses dedans sont magnifiques par son retable d'autel, dont les ornements sont un raccourci de celui du Val-de-Grâce.» (Voir H. Têtu: *op. cit.*, p. 34.) Au sujet du Val-de-Grâce, voir *Dictionnaire des églises de France, t. IV, Ouest et Île-de-France*, Robert Laffont édit., Paris, 1968, IVc, p. 113–115.

151. «L'écu semble être meublé d'une croix, ce qui suggère une division en quatre parties comme l'était l'écu royal de 1910. D'autre part, l'écu de 1792 était redivisé à l'intérieur du premier et quatrième quartier. Le premier quartier était parti, c'est-à-dire divisé en deux parties verticalement. Le quatrième quartier aussi parti était chargé d'une pointe (triangle occupant la base de l'écu) et aussi d'un écusson en cœur (petit écu au centre du quartier). Or ces divisions n'apparaissent nullement sur la représentation faite par Huot.» Plusieurs autres détails rendent compte du peu d'intérêt porté par Huot à la science héraldique: supports, heaume, couronne. Lettre d'Auguste Vachon (conservateur, Collections spéciales, APC) à l'auteur, 28 septembre 1976. Les armoiries royales d'Angleterre sont illustrées dans J. H. et R. Pinches: *The Royal heraldry of England*, dans *Heraldry Today*, Londres, 1974, p. 205, 214, 236, 258. (L'auteur remercie Robert A. Pichette, président de la Société héraldique du Canada, pour ses judicieux commentaires.)

152. Jean Palardy: *Les meubles anciens du Canada français*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1963, p. 341ss.

153. André Beaulieu: *L'Assemblée nationale du Québec*, L'Éditeur officiel, Québec, 1973, illus. p. 37.

154. Lettre de Pamela Blackstock (conservateur des costumes, Parcs Canada, Ottawa) à l'auteur, 7 octobre 1975.

155. On a vu que Huot avait loué des costumes, probablement de théâtre, alors qu'il travaillait à son tableau à Asnières. Cf. *supra*, note 59 (24 août 1911).

156. Il existe un dessin de celle-ci de la main de l'auteur. Voir ANQ-Q, AP, François Baillairgé, *Journal*, p. 136.

157. Voir fig. 24 de laquelle Huot semble s'être inspiré; ce costume peut être celui des gardes du roi. En ce qui concerne Québec, le seul régiment en garnison dans la ville en 1793 est le «7th Regiment of Foot (Royal Fusiliers)». Arrivé en 1791, il partira pour Halifax en 1794. «Le costume porté par ce régiment se résume ainsi: habit rouge avec collet, revers et parements bleu foncé, boutonnières blanches (le galon a une ligne bleue) pour les soldats, or pour les officiers. Veste et culottes blanches, guêtres noires, boutons d'étain pour les soldats, or pour les officiers. Ce corps ne portait pas le chapeau (presque bicorne à cette époque) mais le bonnet d'ourson, distinction réservée aux grenadiers et aux régiments de Fusilliers de l'armée britannique. Suspendus à des bandoulières blanches étaient la giberne (noire) du côté droit et la bayonnette du côté gauche. La bandoulière de cette dernière comporte une plaque ovale de cuivre jaune fixée à l'endroit où les deux bandoulières se croisent. Il n'y a pas de ceinturon.» Lettre de René Chartrand (conservateur, Parcs Canada, Ottawa) à l'auteur, 8 mars 1976. R. Chartrand termine sa lettre en affirmant «que le peintre a fait une recherche très sommaire sur ces sujets.»

Pour de plus amples informations, consulter Richard Cannon: *Historical record of the 7th regiment or Royal Fusiliers*, Parker, Londres, 1847; Cecil C. P. Lawson: *A history of the uniforms of the british army*, Norman military publications, Londres, 1961, p. 65–67, illus.; Hew Strachan: *British military uniforms 1768-1796, The dress of the british army from official sources*, Arms and armour press, Londres, 1975, p. 170–183, 194–199, 206–207, planches 36–37, 52, 53.

158. *The Quebec Mercury* (31 août 1852).

159. G. Morisset: *La maquette . . .*, p. 223.

160. Alfred Hawkins: *Hawkins's Picture of Quebec with historical recollections*, publié à compte d'auteur, Québec, 1834, illus. p. 128. La même illustration fut également reproduite dans *Les fêtes du troisième centenaire de Québec 1608-1908*, Comité du «Livre-Souvenir» des fêtes jubilaires édit., Québec, 1911, p. 88; Ernest Gagnon: *Le fort et le château Saint-Louis . . .*, p. 185.

161. A. Hawkins: *op. cit.*, p. 253.

162. *The National Portrait Gallery*, Lionel Cust édit., Cassell and Company, Londres, Paris, New York et Melbourne, 1901, vol. I, p. 318, illus.

163. *Un gigantesque travail . . .*

164. Le sujet du *Mirabeau* avait fait l'objet d'un concours public en 1831 sous l'initiative du roi Louis-Philippe. Parmi les inscrits, trente-huit artistes avaient été sélectionnés. Voir A. Boime: *op. cit.*, p. 117–118.

165. Ulrich Thieme et Felix Becker: *Allgemeines lexikon der bildenden künstler von der antike bis zur gegenwart*, E. A. Seemann, Leipzig, 1913, vol. VIII, p. 306–307.

166. Huot a habité Paris de 1874 à 1889. Philippe Hébert séjourna dans la même ville de 1888 à 1894, où fraternisaient les artistes québécois dans leur amicale baptisée «La Boucane». Hébert habitait Impasse du Maine, tout comme Dalou, avec qui d'ailleurs il se lia. Voir B. Hébert: *op. cit.*, p. 68–69.

167. Henriette Caillaux: *Aimé-Jules Dalou (1838-1902)*, Delagrave, Paris, 1935, p. 21, 37, 47–49, 135–136. Le plâtre donné par l'État au Musée de Toul (Meurthe-et-Moselle) en 1891 fut détruit dans l'incendie de 1939. (Lettre de Michel Hachet, conservateur du Musée de Toul, à l'auteur, 1er décembre 1976.)

168. John Hare: *L'Assemblée législative du Bas-Canada: députation et polarisation politique*, dans *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 27, nº 3 (décembre 1973), p. 394.

169. *Journal of the House of Assembly, Lower-Canada*, John Neilson édit., Québec, 1793, p. 145. «Les absences oscillèrent autour de 60% en moyenne jusqu'en 1808. En 1809 et en 1810, les absences tombèrent à 40% (voir Charles Valois, *La Chambre d'Assemblée du Bas-Canada, 1792-1815*, thèse de maîtrise présentée à l'Université de Montréal, 1960).» Voir J. Hare: *op. cit.*, p. 369, note 9.

170. J. Hare: *op. cit.*, p. 372–374.

171. Les portraits suivants se trouvent aux ANQ-Q, Iconothèque, fonds Livernois: L. de Salaberry (GH970-186), C. de Lotbinière (N476-29), J.-A. Panet (N476-28), P.-A. de Bonne (N476-6), P.-S. Bédard (N272-64), J. Papineau (N476-9), J. McGill (GH770-107), J. Richardson (N476-7). (L'auteur remercie Louise H. Minh, archiviste responsable de ce fonds.)

172. À l'endos du portrait de l'abbé Henri Cimon, peint par Charles Huot et conservé au Petit séminaire de Chicoutimi, on lit sur un billet jauni collé au dos de la toile: «Portrait à l'huile copiée sur une photographie prise chez J. E. Livernois 1897».

173. On trouve dans le fonds Huot des photographies des portraits de G.-E. Taschereau et de P.-A. de Bonne, ainsi qu'une carte postale de la State Historical Library of Wisconsin qui illustre le portrait de P. de Rocheblave. Voir C.R.C.C.F., C. H., Spicilège, p. 13, P24/3/18. Voir aussi *Un gigantesque travail . . .*

174. Le portrait original de Joseph Papineau, peint par Louis Dulongpré, se trouve à la Galerie nationale du Canada, Ottawa; une gravure en fut publiée dans *L'Opinion publique* en 1873. Plusieurs portraits de J. McGill se trouvent au Musée McCord, Montréal: deux huiles, une miniature et plusieurs gravures.

175. Collaboration: *Catalogue des anciens élèves du collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière, 1827-1927*, L'Action sociale, Québec, 1927, p. 275, 278, 286, 291. Charles Huot est entré en janvier 1866, sorti en juillet 1870, terminant en première commerciale. Thomas Chapais est entré en septembre 1868, sorti en juin 1875, terminant en philosophie junior. Notons que Louis Fréchette (septembre 1857 à février 1859) et Ernest Gagnon (septembre 1857 à juillet 1863) avaient également étudié au même collège.

176. C.R.C.C.F., C. H., C.R. de Thomas Chapais (8 juillet 1908), P24/1/7–11.
177. «Parmi les portraits dus au pinceau de cet artiste, signalons encore ceux [. . .] du sénateur Thomas Chapais (l'un de ses plus intimes amis) [. . .]» C.R.C.C.F., C. H., Spicilège, p. 48–49, P24/3/18, *M. Charles Huot succombe à une courte maladie*, dans *L'Événement*, Québec (28 janvier 1930), p. 3 et 13.
178. Thomas Chapais: *Cours d'histoire du Canada, Tome II (1791-1814)*, Garneau, Québec, 1921, p. 70.
179. T. Chapais: *Un tableau d'histoire . . .*
180. Sauf avis contraire, cet historique et les citations entre guillemets sans autre référence proviennent du *Rapport de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme, Introduction générale, Livre I, Les langues officielles*, Imprimeur de la Reine, Ottawa, 1967, p. 43–45.
181. T. Chapais: *Cours d'histoire . . .*, p. 63ss.
182. *Journal of the House . . .*, p. 139.
183. *Ibid.*, p. 143.
184. T. Chapais: *Cours d'histoire . . .*, p. 66ss.
185. *La Gazette de Québec* (31 janvier 1793), p. [3]–5; (7 février 1793), p. [3]–4.
186. *Ibid.* (14 février 1793), p. [2].
187. *Journal of the House . . .*, p. 145.
188. *La Gazette de Québec* (21 février 1793), p. [5–8].
189. T. Chapais: *Cours d'histoire . . .*, p. 75.
190. *Rapport de la Commission royale . . .*, p. 45.
191. T. Chapais: *Cours d'histoire . . .*, p. 80–81 et note 1.
192. T. Chapais: *Un tableau d'histoire . . .*
193. Sur ce sujet, voir René Verbraeken: *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Léonce Laget, Paris, 1973, p. 37.
194. Jean Locquin: *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du* XVIIIe *siècle*, Henri Laurens édit., Paris, 1912, p. [IX] et note 1.
195. J.-J. Rousseau: *Discours sur les sciences et les arts*, cité par R. Verbraeken: *op. cit.*, p. 38.
196. A. Boime: *op. cit.*
197. Aubin Louis Millin: *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, 1806, t. I, p. 684, cité par R. Verbraeken: *op. cit.*, p. 42 et note 27.
198. Jean Locquin: *op. cit.*, p. 215.
199. J. B. Deperthes: *Théorie de paysage*, Paris, 1818, p. v–vi, cité et traduit par A. Boime: *op. cit.*, p. 140 et note 36.
200. Cf. *supra*, p. 17 et note 110.
201. Jules Renouvier: *L'histoire de l'art pendant la Révolution*, Paris, 1863, p. 77, cité par R. Verbraeken: *op. cit.*, p. 157 et note 93.
202. R. Verbraeken: *op. cit.*, p. 157ss.
203. B. Hébert: *op. cit.*, p. 74.
204. H. Beaudet: *op. cit.*, p. [1].
205. C.R.C.C.F., C. H., Biographies, [s.d.], P24/1/3–4.
206. B. Hébert: *op. cit.*, p. 71; A. Beaulieu: *op. cit.*, illus. p. 9, 28, 29, 32.
207. C.R.C.C.F., C. H., C.E. à Charles Huot (père), (9 février 1875), P24/1/6–134.
208. W. Colgate: *Canadian art . . .*, p. 240–242.
209. [Arthur G. Doughty]: *Wolfe and Montcalm, Catalogue of plans, portraits, views and souvenirs of the Siege of Quebec, on exhibition at the Franciscan Convent, Grande Allée, Quebec* [Québec, 1902?]. Cette exposition semble faire suite au recueil de documents originaux, *The Siege of Quebec* (6 vol.), publié en 1901 par A. G. Doughty et G. W. Parmelee.
210. M. Williamson: *op. cit.*
211. *Ibid.*, p. 8–11 et note 6.
212. Muriel Miller Miner: *G. A. Reid Canadian artist*, The Ryerson Press, Toronto, 1946.
213. Voici à titre d'exemples, quelques ouvrages significatifs choisis parmi tant d'autres: Frank Carrel et Louis Feiczewicz: *The Quebec Tercentenary Commemorative history*, Daily Telegraph, Quebec, 1908; Arthur G. Doughty: *A daughter of New France, being a story of the life and times of Magdelaine de Verchères 1665-1692*, Mortimer Press, Ottawa, 1916; C. W. Jefferys: *Canada's past in pictures*, The Ryerson Press, Toronto, 1934; C. W. Jefferys et T. W. McLean: *The picture gallery of Canadian history*, The Ryerson Press, Toronto, 1942–1950, 3 vol.
214. William Smith: *L'évolution du gouvernement en Canada, avec une introduction par A. G. Doughty. Illustrations en couleurs par Chas. W. Simpson, R.C.A. Volume-souvenir publié sous la direction de A. G. Doughty par le Comité national du jubilé de la Confédération. Le très honorable Geo. P. Graham, président du comité exécutif*, 1928.
215. *Edwin Austin Abbey (1852-1911)*, catalogue d'exposition, Yale University Art Gallery, 1974, p. 16, fig. 11.
216. The National Capital sesquicentennial commission: *1492-1900 American processional*, The Corcoran Gallery of Art, Washington, 1950, p. 70 (cat. nº 55).
217. *Ibid.*, p. 115 (cat. nº 124).
218. Oliver Millar: *The Tudor, Stuart and early Georgian pictures in the collection of her majesty the Queen*, Phaidon, Londres, 1963, vol. 2, planches 206, 207.
219. *The National Portrait Gallery . . .*, vol. II, p. 120 (nº 999), 186 (nº 54).
220. *The genius of american painting*, John Wilmerding édit., William Morrow & Company, New York, 1973, p. 111.
221. The National Capital sesquicentennial commission: *op. cit.*, p. 171 (cat. nº 216).
222. Theodore Sizer: *The works of colonel John Trumbull artist of the american revolution*, Yale University Press, New-Haven, 1950, nº 32 et 37.
223. Hormisdas Magnan, biographe et ami intime du peintre, a fidèlement transposé en verbes les concepts artistiques de Charles Huot. C'est de lui que nous empruntons cette idée qu'il formulait ainsi: «On y voit peint de la manière la plus heureuse tout un jeune peuple représenté par ses députés, et luttant courageusement pour conserver ce qu'il a de plus noble, de plus beau et de plus précieux: sa propre vie nationale.» J. E. Prince et Ernest Gagnon, tous deux amis intimes de l'artiste, formulèrent la même idée de façon similaire. (Cf. *supra*, notes 101, 102 et 103.)

En résumant l'intention iconographique des murales de la Rotonde du Capitole, Irma B. Jaffe démontre que les quatre peintures de Trumbull constituent «[. . .] a richly resonating hymn to the Republic, throughout which the themes of the Declaration of Independence – human liberty and dignity, and the necessity to struggle to achieve them – are elaborated and realized.» Voir Irma B. Jaffe: *Trumbull: The Declaration of Independence*, «Art in Context», Penguin, Londres, 1976, p. 110.

Summary: Charles Huot and the Decoration of the Legislative Assembly

by J.-R. Ostiguy

On 21 January 1793 the Legislative Assembly of Lower Canada debated a motion to establish the use of both French and English in parliamentary affairs. This dramatic moment was chosen as the subject for Charles Huot's historical painting *The Language Debate* (see fig. 18), commissioned by the provincial government in 1910 as part of the decorative programme for the Legislative Assembly Building.

The architect for the building, Eugène Taché, had envisioned a decorative programme of sculpture and painting that would review and extol the events and glories in Quebec's history. As early as 1883, projects were submitted for both the interior and the exterior decoration of the building (when it was still under construction) by Napoléon Bourassa, who understood the general purpose behind the decorative scheme and had experience in the realization of large ornamental ensembles. Eugène Hamel also submitted a written project, but both his and Bourassa's proposals were considered too expensive.

In 1886, the year the construction of the building was completed, the first contracts were awarded – but only for sculpture – to Bourassa's protégé, Philippe Hébert. Thus, while the ornamentation of its façade was begun, the areas reserved for paintings in the interior of the building remained empty.

In 1890, a commission for a large painting was given to Charles Alexander Smith. The choice of this artist for a mural depicting the rebellion of 1837–1838 was a curious one. It aroused a good deal of controversy, and a later government refused to accept the work on the pretext that it was "too revolutionary."

In 1901 the government again turned its attention to the interior decoration and a competition was announced in the Quebec newspapers. The article also mentioned that Suzor-Coté and Henri Beau were then working on historical subjects. The interest of Bourassa and Hamel in the project had been revived. Beau's 1904 painting *The Arrival of Champlain at Quebec* was selected and installed in the Legislative Council Chambers.

Although Charles Huot's name had been mentioned since 1886, it was not until 1910 that he was officially considered for a commission. In that year, a jury comprising Thomas Chapais, Eugène Taché, and Ernest Myrand recommended that Huot be assigned to depict a scene from the 1793 session of the Assembly of Lower Canada.

Agreement was reached, and the contract for *The Language Debate* was signed in August 1910. In the spring of 1911, Huot obtained the financial support to enable him to travel to France. He improvised a studio in a church in Asnières, near Paris, and arranged for models to pose in costumes he considered appropriate to his subject. Returning to Quebec City in mid-November, Huot found space at the École Technique on Langelier Boulevard where he could continue his work. The painting was completed in October of 1913 and the unveiling ceremony took place in the Legislative Assembly Chamber on 11 November 1913.

The painting was an immediate success and was highly acclaimed. Huot's reputation as an historical painter was established, particularly for his ability to pictorially translate the ideologies and emotions of the intellectual and political élites of his day. Critics, such as J. E. Prince and Hormisdas Magnan, wrote of the high level of academic competence and praised the perfect balance the artist had achieved between realism and idealism.

To create an historically accurate reconstruction of an event which had occurred almost 120 years before must have presented a considerable challenge. Yet an analysis of *The Language Debate* and a comparison with material from other sources reveal how thoroughly Huot researched his subject. When accurate information was available to him (e.g., portraits of individual deputies), he incorporated it in the scene; when information was lacking, he developed interesting, and plausible, solutions. He did, however, take one deliberate licence: he included the Château Saint-Louis and the Citadel in the view seen through the windows in the background.

Once the iconography had been established, it still remained for Huot to organize the figures with the other pictorial elements into a rational system which would also serve to express the drama of the debate. His positioning of the deputies in groups around the principal figures (Chartier de Lotbinière, Jean-Antoine Panet, and Joseph Papineau) corresponds to the votes on the motion, and also succeeds in conveying some of the emotion of the actual event.

In this context, it is interesting to note that the first sketches present a rather static composition similar to *The Fathers of Confederation* by Robert Harris. Yet in his final version Huot managed to animate the scene, to convey movement and dynamism, and thus to involve the spectator in the composition.

Huot was awarded two more commissions for the decoration of the Legislative Assembly Building, but neither of these subjects really captured his imagination. In 1914, he began the preliminary work on an allegory of the motto *Je me souviens*. The sketches for this project were accepted and a contract signed, although modifications of the central figure were made. Huot found the commission difficult and it was not until the autumn of 1919 that the sketched canvas was affixed to the ceiling of the Legislative Assembly Chamber; the work *Je me souviens* was completed in late 1920. The last contract, awarded in 1926, was for *The Sovereign Council*, intended to replace Beau's earlier work. Huot died in 1930 when this painting was only partially completed; it was finished by other artists.

During the 1930s and 1940s critical opinion of Huot's work changed. Gérard Morriset, in particular, was somewhat unfair to the artist when he used criteria for evaluation that did not take into consideration the standards accepted by the society of Huot's period.

Today, however, Huot's reputation as a painter has been re-established. One can refer to many historical paintings in Europe and America which employ themes similar to *The Language Debate*. Among these, John Trumbull's *The Declaration of Independence* can be said to resemble Huot's work in the measure of its narrative style and its quality of pathos; stylistically, Jean-Paul Lauren's work is similar. Huot had said that he was inspired by the famous relief (see fig. 24) by Aimé-Jules Dalou; yet the fact remains that Huot's composition is entirely original and entirely appropriate to his subject. *The Language Debate* must be considered his masterpiece and deserves meticulous study.

Provenance des photographies
The Architect of the Capitol, Washington: 27; Archives publiques du Canada, Ottawa: 1, 20, 26; Anne Bourassa, Montréal: 2; Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Université d'Ottawa, Ottawa: 16; Robert Derome, Ottawa: couverture, 6, 10, 13, 14, 15, 17, 25b–e; Fonds Livernois, Iconothèque, Archives nationales du Québec, Québec: 9 (N476-11, CP2), 25a (GH970-186), 25f (N476-6), 25g (N272-64), 25h (N476-9), 25j (N476-7); Galerie nationale du Canada, Ottawa: 21, 24; Giraudon, Paris: 23; Simone P. Huot, Québec: 11; Kedl, Québec: 18; Musée McCord, Montréal: 25i; Musée du Québec, Québec: 3, 12 (Patrick Altman), 5 (Luc Chartier), 7 (Neuville Bazin); National Portrait Gallery, Londres: 22; Office du film du Québec, Québec: 4, 8; Royal Ontario Museum, Toronto: 19.

Photographs
The Architect of the Capitol, Washington, D.C.: 27; Anne Bourassa, Montreal: 2; Robert Derome, Ottawa: cover, 6, 10, 13, 14, 15, 17, 25b–e; The French-Canadian Civilization Research Centre, University of Ottawa, Ottawa: 16; Giraudon, Paris: 23; Simone P. Huot, Quebec: 11; Kedl, Quebec: 18; Livernois Papers, Iconographical Section, The National Archives of Québec, Quebec: 9 (N476-11, CP2), 25a (GH970-186), 25f (N476-6), 25g (N272-64), 25h (N476-9), 25j (N476-7); McCord Museum, Montreal: 25i; Musée du Québec, Quebec: 3, 12 (Patrick Altman), 5 (Luc Chartier), 7 (Neuville Bazin); The National Gallery of Canada, Ottawa: 21, 24; National Portrait Gallery, London: 22; Office du film du Québec, Quebec: 4, 8; Public Archives of Canada, Ottawa: 1, 20, 26; Royal Ontario Museum, Toronto: 19.

The *Bulletin* is published twice yearly by the National Gallery of Canada, Ottawa.
Obtainable from: National Museums of Canada
Marketing Services Division,
Ottawa, Canada K1A 0M8.

Le *Bulletin* est une revue semestrielle de la Galerie nationale du Canada, Ottawa.
Diffusé par les Musées nationaux du Canada
Service du marketing
Ottawa, Canada K1A 0M8.

General Editor of Canadian Bulletins/Rédacteur en chef des Bulletins canadiens: Jean-René Ostiguy

Graphisme/Design: Eiko Emori
Impression/Printing: Richelieu Graphics Ltd.

© Galerie nationale du Canada pour la Corporation des musées nationaux du Canada, Ottawa, 1977
IMPRIMÉ AU CANADA
ISSN 0027–9323

© The National Gallery of Canada for the Corporation of the National Museums of Canada, Ottawa, 1977
PRINTED IN CANADA
ISSN 0027–9323