

## Soixante-huit dans la galerie des Orateurs

Jean-Christian Pleau

Volume 44, numéro 3 (257), septembre 2002

Transmissions

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32987ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pleau, J.-C. (2002). Soixante-huit dans la galerie des Orateurs. *Liberté*, 44(3), 102–113.

## Soixante-huit dans la galerie des Orateurs

Jean-Christian Pleau

*[Roquentin :] « C'est comme ce vieux monsieur derrière vous, qui boit de l'eau de Vichy. [...] Vous ne voyez pas que c'est un salaud ?*

*[L'Autodidacte :] – Mais, monsieur, en admettant qu'il paraisse ce que vous dites, comment pouvez-vous juger cet homme sur sa mine ? Un visage, monsieur, ne dit rien quand il est au repos. »*

*Aveugles humanistes ! Ce visage est si parlant, si net – mais jamais leur âme tendre et abstraite ne s'est laissée toucher par le sens d'un visage.*

Sartre, *La Nausée*

On sait que l'hôtel du Parlement, à Québec, est décoré d'une quarantaine de toiles représentant les « orateurs » et présidents de l'Assemblée nationale. Je ne sais si cette galerie de portraits, digne au moins du musée de Bouville, a beaucoup retenu l'attention – je veux dire en dehors du cercle des spécialistes qui veillent sur ce patrimoine. Il existe pourtant un beau livre des Publications du Québec,

dont le commentaire est de Jacques Lacoursière, consacré à l'histoire de la présidence de l'Assemblée<sup>1</sup>. Mais les concepteurs de l'ouvrage ne s'intéressaient pas aux tableaux, et encore moins aux peintres, dont il faut chercher les noms dans une table à la fin de l'ouvrage. D'ailleurs, pour une raison inconnue, l'éditeur a souvent préféré reproduire des photographies plutôt que les toiles de la galerie. À défaut d'une visite au Parlement, lequel, il est vrai, demeure parfaitement accessible au grand public, on est obligé de se rabattre sur une brochure des plus modestes publiée par l'Assemblée nationale en 1984<sup>2</sup> – brochure évidemment déjà incomplète, puisque la collection s'augmente d'une toile à chaque législature. Cette galerie unique regroupe pourtant quelques-uns des noms marquants de la peinture québécoise sur une période de plus d'un siècle, et sa valeur documentaire ne fait pas le moindre doute. Toutefois, si ces portraits m'ont intéressé, ce n'est pas précisément pour des raisons d'ordre pictural, mais plutôt parce qu'ils m'ont paru rendre visible – d'une manière inattendue – le tournant moderne de l'histoire du Québec dans les années soixante.

Au premier regard, on croira remarquer trois périodes bien distinctes dans la galerie. D'abord, les toiles les plus anciennes : celles-ci sont souvent sombres, comme il convient à des portraits officiels, et qui plus est d'un magistrat aussi austère que l'orateur de l'Assemblée législative. À quelques exceptions près, l'orateur est vêtu de son habit de cérémonie (frac, toge, tricorne, gants), vêtement non

---

<sup>1</sup> Jacques Lacoursière, *Monsieur le Président. Les orateurs et les présidents depuis 1792*, Sainte-Foy, Publications du Québec, 1997, 124 p.

<sup>2</sup> *La galerie des présidents. Biographie des orateurs de l'Assemblée législative et des présidents de l'Assemblée nationale*, Québec, Assemblée nationale, 1984, 80 p.

dépourvu d'élégance qui permet au peintre d'heureux effets de clair-obscur. Il va de soi que la pose, toujours solennelle, est aussi en rapport avec la gravité de la fonction. Quelques détails supplémentaires reviennent parfois d'une toile à l'autre : le trône, le manuel de procédure – qui sont en somme les attributs du sujet. Dans tous les cas, il s'agit d'un art assez lourd, académique. Je serais tenté de dire « victorien », bien qu'il s'agisse pour l'essentiel de toiles peintes en plein vingtième siècle. Mais c'est un art qui s'intègre à merveille au décor monumental voulu par Eugène-Étienne Taché, l'architecte du « Palais législatif ». Plus important encore : c'est un art sûr de son langage, qui sait précisément ce qu'il veut signifier, et qui dispose des moyens nécessaires à cette fin. Le qualifier de conservateur ou de réactionnaire n'aurait rien de désobligeant : disons plutôt que cela relèverait de la tautologie.

Après cette période initiale, où dominant les noms d'Eugène Hamel et de Joseph Saint-Charles, avec des contributions de Suzor-Côté, d'Ozias Leduc, et de quelques autres, vient une période creuse, où l'art du portrait officiel paraît être tombé en désuétude. Peut-être parce que les peintres académiques se faisaient déjà plus rares ? Ou parce que l'intérêt des commanditaires eux-mêmes pour ce type de tableaux commençait à faiblir, entraînant inévitablement une réduction des fonds consacrés à la galerie ? Quoi qu'il en soit, dans les années cinquante et soixante, les toiles sont remplacées par des photographies. Mais le changement, si j'ose dire, n'est que superficiel. Si le passage à la photographie peut être vu comme un appauvrissement de la technique, les conventions du portrait ne sont pas modifiées pour autant : les photographes, souvent

anonymes, procèdent à une mise en scène du sujet en tous points identique à celles des tableaux de l'époque antérieure. De même, les photographies plus anciennes que l'on retrouve dans le livre de Lacoursière peuvent passer pour de simples variantes des tableaux de la galerie ; et dans deux cas au moins – précisément les toiles d'Ozias Leduc et de Suzor-Côté – on jurerait que le tableau a été peint d'après la photographie. Tout au plus remarque-t-on une présence accrue des accessoires (les fameux « attributs ») dans les photographies : ils viennent d'ailleurs à point nommé pallier ce qui manque en dignité aristocratique à ces bons notables canadiens-français. Les peintres, plus facilement que les photographes, peuvent, par de savantes retouches, transformer le premier notaire de campagne venu en homme du monde distingué : à cet égard, la comparaison des photographies avec les tableaux est souvent très amusante. Mais dans l'ensemble, on peut dire que le support importe peu, puisque l'essentiel – c'est-à-dire le langage – n'est pas remis en question.

Puis vint la Révolution tranquille. Du point de vue qui m'occupe – celui des institutions parlementaires –, elle ne commence pas avec Jean Lesage, mais semble plutôt avoir été retardée jusqu'à la date hautement symbolique (quoique pour d'autres raisons !) de 1968<sup>3</sup>. C'est à ce moment, sous le ministère unioniste de Jean-Jacques Bertrand, que l'Assemblée législative devint l'Assemblée nationale, que « l'orateur » adopta le titre de « président ». (Du moins officiellement : car c'était devenu le terme usuel

---

<sup>3</sup> Rappelons que c'est à l'automne 1968 que la vague internationale d'agitation étudiante atteignit le Québec.

depuis déjà un certain temps.) « L'Imprimeur de la Reine » fut rebaptisé « Éditeur officiel du Québec » ; la procédure parlementaire dans son ensemble fut modernisée, et le Conseil législatif, chambre haute non élective qui était l'une des singularités du Parlement québécois – il n'y en avait plus dans aucune autre province depuis 1928 –, accepta d'entériner sa propre disparition. Cette série de réformes eut son pendant dans l'ordre symbolique : le président de l'Assemblée nationale renonça à son costume traditionnel, et ne parut plus désormais qu'en complet-veston, comme tous les autres députés.

Peu de temps après – sous la présidence du libéral Jean-Noël Lavoie, dans les années soixante-dix – on recommença à faire appel à des peintres pour continuer la série des portraits présidentiels. C'est alors que se remarque l'espèce de révolution picturale dont je parlais. Non pas que le style des nouveaux tableaux tranche de manière spectaculaire avec celui des anciens. À vrai dire, dans un des cas, on rappela même l'un des peintres ayant contribué à la série dans les années quarante, Francesco Iacurto. Pourtant, les six toiles de la période moderne donnent nettement l'impression que quelque chose a changé. Et cela s'explique simplement : c'est que l'unanimité de langage a disparu. L'artiste désormais est contraint de réinventer avec plus ou moins de bonheur les conventions du genre qu'on lui impose. Hélas, il ne paraît plus très bien savoir quelles idées on lui demande d'exprimer. J'ai grand-peur que son public ne le sache pas non plus.

Peut-on tout de même trouver quelques points communs à ces toiles de l'après-soixante-huit ? Il en est un qui

est la conséquence immédiate des changements protocolaires dont j'ai parlé : la disparition des attributs vestimentaires symboliques. Certains des peintres s'accrochent pourtant aux symboles qui demeurent – le trône ou le manuel –, d'autres essaient de s'en affranchir le plus possible, représentant le président hors de la Chambre, à son bureau, ou carrément à l'extérieur du Parlement. C'est le cas du portrait de Clément Richard par Jean-Paul Lemieux, le seul de ces tableaux que l'on puisse dire connu. Cela dit, avec le vêtement de cérémonie, c'est aussi toute l'atmosphère ténébreuse et empesée (« victorienne ») entourant les orateurs qui se trouve dissipée, pour faire place à une utilisation plus libre de la couleur. (Ce qui ne veut pas dire nécessairement plus heureuse...) Mais au-delà de ces traits généraux, il est sans doute vain de chercher quelque unité que ce soit dans des œuvres aussi disparates. Pourtant, malgré cette variété de style, il demeure que ces six tableaux ont provoqué chez moi un malaise identique – et cela indépendamment de leur qualité intrinsèque. Il est vrai qu'il y a au moins une de ces six toiles qui rappelle fâcheusement la rue du Trésor ; mais même l'excellent tableau de Lemieux ne me paraissait pas moins gênant à cet égard.

À quoi pouvait tenir cette impression ? J'ai pensé d'abord pouvoir mettre en cause le contraste entre les figures et le cadre qui les entoure : un homme en complet-veston a forcément l'air un peu nu dans un décor monumental comme celui de la Chambre. Cela joue bien sûr plus fortement chez les trois peintres qui ont voulu indiquer ce cadre dans leur portrait ; mais cela vaut aussi pour les autres, par une inévitable association avec le reste des

toiles de la galerie, ou simplement avec l'architecture de cette dernière. Toutefois, je crois que ce contraste n'est que le signe le plus visible d'un problème bien plus vaste, que peut-être on aura déjà pressenti en me lisant. Pour le résumer en un mot, je dirais que c'est celui du rejet de ce qu'on pourrait appeler le principe d'autorité.

Si l'on y songe, c'est bien là ce qui était en jeu, en effet, dans les diverses réformes parlementaires de 1968. Qu'était-ce, par exemple, que le Conseil législatif, sinon l'incarnation institutionnelle de cette conviction : que le *notable*, fort de son éducation, de son expérience, mais surtout de son patrimoine, qui faisait de lui l'un des membres les plus importants du corps de la nation, disposait d'une autorité naturelle qui surpassait de loin celle des représentants élus par la masse du peuple ? Il est clair qu'en 1968, nul ne pouvait plus accepter un tel principe, et l'abolition du Conseil ne faisait que prendre acte de cette évolution des mentalités. L'invraisemblable survie du Sénat fédéral, de ce point de vue, n'est qu'un accident qui s'explique par l'incurable paralysie constitutionnelle de la Confédération canadienne : mais le fait demeure que nul ne croit plus depuis longtemps à l'autorité du Sénat canadien. Certes, la transformation sociale que j'évoque n'a pas dû se faire du jour au lendemain – quelque surprenante qu'ait pu être parfois la Révolution tranquille. Déjà sous Duplessis, la confiance dans l'autorité des notables devait être entamée, ou du moins elle n'était plus assez solide pour qu'une institution comme le Conseil législatif se permît d'être autre chose qu'un symbole sans portée réelle quant à l'exercice concret du pouvoir. N'empêche : c'est en 1968 que le symbole devient tellement intolérable que les conseillers



eux-mêmes n'osent plus s'opposer à leur propre disparition, réclamée par tous les partis. Il est vrai que Bertrand avait acheté leur consentement d'une généreuse pension de 10 000 \$; Lesage, qui pensait s'en tirer à meilleur compte, s'était heurté peu de temps auparavant à un refus catégorique des intéressés...

Évidemment, cet exemple n'a pas d'application immédiate dans le domaine de la peinture, mais je crois qu'il aide à comprendre la nature des changements plus « visuels » – et en apparence plus frivoles – de cette année 1968, à commencer par la suppression du costume présidentiel. J'imagine que, si le président – à l'époque Gérard Lebel – a décidé de renoncer à ce signe distinctif, c'est que celui-ci a dû subitement lui apparaître comme dépourvu de sens. Ou disons mieux : que le sens en question, si confusément qu'il le perçût, désormais lui répugnait. Je ne sais pas si l'on a beaucoup réfléchi à l'époque sur la portée de cette révolution vestimentaire. (J'en doute fort.) Peut-être a-t-on parlé d'archaïsme, de tradition désuète, comme on fait d'habitude dans ces cas-là. Mais cette explication est superficielle : tout costume de ce type est forcément arbitraire, et il ne peut conférer de distinction que dans la mesure où il tranche avec le vêtement quotidien. Le tricorne et la toge, pour le bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, n'étaient pas moins inhabituels qu'ils ne le paraissent vers 1968. En revanche, ce bourgeois du siècle précédent comprenait fort bien le principe d'autorité, et il savait ce que c'était que la gravité du magistrat. On comprend donc ce que j'ai voulu dire : le président, à mon sens, a renoncé à son costume pour la même raison que l'on abolissait le Conseil législatif – parce que tous deux renvoyaient à un univers idéologique que

l'on estimait incompatible avec la modernité démocratique. Mais la conséquence de tout cela, c'est que le président se trouve maintenant nu (symboliquement !) dans une architecture qui est restée monarchique. Et que les peintres officiels ne savent plus du tout comment affronter cette contradiction – les meilleurs d'entre eux, comme Lemieux, ne s'en tirant qu'en entraînant le président à l'extérieur de la Chambre, voire en occultant la dimension politique du sujet.

À bien y songer, il me paraît que ce rejet des symboles traditionnels de l'autorité, qu'il ne convient pas d'assimiler trop vite à un rejet de l'autorité elle-même, est peut-être un trait spécifique de la société québécoise moderne. Évidemment, il y a beaucoup de sociétés contemporaines qui se targuent d'un grand égalitarisme, et mon intention n'est pas de départager les prétentions de chacune – encore moins de revendiquer naïvement le premier prix pour le Québec. Ce qu'on peut constater, toutefois, c'est que la volonté d'égalitarisme n'exclut pas parfois l'attachement irréfléchi à des traditions qui perpétuent dans l'imaginaire social l'idée même de l'autorité. Je pourrais citer l'exemple de la Nouvelle-Zélande ou de l'Australie, que par hasard je connais assez bien. Mais sans même aller si loin, et sans chercher au-delà du domaine de la « mode » parlementaire, on pourra noter que le Parlement d'Ottawa conserve les fracs et les tricornes, et que celui de Westminster, évidemment le plus monarchique de tous en dépit des modernisations voulues par Tony Blair, offre encore au public un bel étalage de perruques et de bas de soie. (Dans un vague éclair de bon sens, les parlementaires québécois du XIX<sup>e</sup> siècle avaient dû juger que ces derniers ne convenaient aux

rigueurs du Nouveau-Monde.) On voit que je ne tire pas de conclusions hâtives, je constate simplement ceci : il y a des sociétés où les systèmes symboliques rejetés par le Québec ont encore cours. J'avoue que j'observe ici, comme au microscope, un secteur bien limité de la vie politique, étranger à la vie quotidienne, et assez peu connu du public. Pourtant, je crois qu'il n'y aurait pas trop de difficulté à montrer le rapport entre les microphénomènes que j'évoque (les réformes de 1968) et certains faits bien plus visibles, comme l'universalisation progressive du tutoiement dans la société québécoise. Le Québécois moderne, au contraire de l'ancien Canadien français, est allergique à presque tous les signes de l'autorité. Politiquement, on peut trouver la chose fort rassurante, et s'en réjouir. En revanche, dans d'autres domaines (comme celui de la pédagogie), cette allergie pourrait être à l'origine de bien des dérapages dont on commence à peine à mesurer les conséquences. Mais comme tout cela dépasse mon propos, disons seulement que cette situation pose des problèmes insolubles pour la décoration de notre Parlement.

Dira-t-on que j'exagère, que le problème d'intégration que j'évoque pourrait être résolu avec un peu plus de talent ou d'imagination esthétique ? Tout à l'heure, je n'ai pas parlé d'Umberto Bruni – peintre québécois encore très actif dans les années soixante-dix, mais formé vers 1930 par Guido Nincheri, resté très proche en esprit des tendances du début du siècle – à qui on fit appel, entre 1975 et 1977, pour combler certaines des lacunes de la collection de portraits de l'Assemblée nationale. C'est pourquoi il y a dans la section ancienne de la galerie, à côté des Hamel, trois toiles

contemporaines du Lemieux, mais qu'on jurerait avoir été peintes vers 1910. À moins d'être prévenu, on ne se rendrait jamais compte que ces toiles appartiennent chronologiquement à la série moderne. Ne serait-ce pas là l'exemple à suivre, la seule solution possible? On peut en douter. D'abord, Bruni appartenait de plein droit à l'avant-soixante-huit (disons même l'avant-Borduas), et je ne pense pas qu'on puisse en dire autant de qui que ce soit aujourd'hui. Et, d'autre part, on lui demandait de peindre des orateurs morts il y a plus d'un demi-siècle, en plein *Ancien Régime*. S'il avait dû entreprendre des présidents de l'époque péquiste, ou simplement de l'ère *bourassique*, il eût sans doute été aussi embarrassé que son ami lacurto, qui pourtant avait œuvré avec succès sous Duplessis... Et quand même on trouverait aujourd'hui des peintres capables de ce genre de pastiche, le résultat ne nous donnerait sans doute l'impression que d'une mascarade incompréhensible. Disons à tout le moins que cela ne paraît pas une solution d'avenir.

Serait-ce donc le portrait lui-même qui est un genre condamné, une *chose du passé* (comme l'art tout entier l'était pour Hegel)? Je me le demande. L'autre jour, j'ai feuilleté par hasard un album de portraits dessinés par David Hockney. Pas d'anachronisme, une esthétique qui ne doit rien à l'académisme, qui ne sonne pas faux et qui retient l'attention. Certes, on me dira que cela n'a plus rien à voir avec nos portraits d'orateurs, que cela ne résout nullement le problème du portrait officiel. Mais Hockney non plus n'avait aucune raison de se poser un pareil problème. En revanche, de l'artiste qui accepte – à ses risques et périls – une commande de l'Assemblée nationale, il me semble

qu'on est en droit d'attendre davantage. Et si par malheur il n'a pas de solution originale à nous offrir, ne devrait-il pas au moins faire preuve d'un peu de compréhension, voire de respect, pour ce monument d'un autre âge qu'est la galerie des Orateurs ?