
Horatio Walker; 1858-1938. *Exposition* *présentée au Musée du Québec du* *25 septembre au 23 novembre 1986*

Catalogue: David Karel, *Horatio Walker; 1858-1938*, Musée du Québec (Fides), 1986.
311 p., 24 hors texte couleur, 218 ill. n/b.

JEAN-RENÉ OSTIGUY

Hull, Québec

L'exposition *Horatio Walker; 1858-1936* complétait de façon magistrale celle du même titre organisée par l'Agnes Etherington Art Center, neuf ans plus tôt; elle comportait un plus vaste et meilleur assortiment des oeuvres et s'accompagnait d'un catalogue s'imposant comme l'ouvrage le plus complet sur l'artiste. Il appartenait au Musée du Québec de comprendre en profondeur l'oeuvre de celui à qui il avait réservé une place de choix dans ses collections bien avant son ouverture officielle en 1933. De plus, tout récemment, en 1983, le musée ajoutait à son fonds les oeuvres restantes de l'atelier de Sainte-Pétronille. On pourrait presque dire que, de cette manière, Walker représente beaucoup de l'inconscient du Musée du Québec. Pour ce musée, Walker, n'est-ce pas un peu ce que le Groupe des Sept s'est avéré être pour les musées d'Ottawa et de Toronto, ce que Paul-Émile Borduas demeure encore pour le Musée d'art contemporain de Montréal?

Rien ne fut négligé dans la présentation de cette exposition rétrospective où on avait retenu la préférence de Walker pour les murs de couleur rouge et son goût des éclairages généreux. Les 108 oeuvres au catalogue étaient réparties de part et d'autre du foyer central animé par un montage théâtral évoquant l'atelier de l'artiste à l'Île d'Orléans (Fig. 40).

Les plus grandes et audacieuses toiles, *Boeufs à l'abreuvoir* (1899), *Labourage à l'aube* (1900), *De profundis* (1916) et *Deo Gratias* (1919), donnaient le coup d'envoi dans la première salle (Fig. 41). Bien espacées, il paraissait difficile de ne point saisir en chacune d'elles le souffle épique qui les animait. Les dessins et les tableaux de moindre format ser-

vaient de repos, de même que les aquarelles, lesquelles étaient principalement disposées dans le décrochement du fond de la salle.

Même principe d'accrochage pour la deuxième salle où pourtant l'intérêt s'avérait moins soutenu. Là, les petits dessins de sujets agraires (Fig. 42) exécutés de routine paraissaient trop nombreux et les toiles peut-être moins convaincantes aussi, pour des raisons semblables. On ne pouvait plus revivre dans cette salle autant d'émotions que dans la première. C'était une façon de rappeler que Walker s'était trop adonné à « la manie des vaches » (cow craze). Par bonheur la célèbre composition *Noce canadienne* (1930), bel exemple des plus subtils emprunts au peintre américain Albert Pinkham Ryder, venait raviver l'intérêt du visiteur. On avait sans doute eu raison de disposer au fond de la salle *L'Aurore* et *Le Crépuscule*, ces deux tableaux symboliques de 1916 que Clarence Gagnon, après le décès de l'artiste, avait conseillé de détruire. Ils aidaient à comprendre comment, associant le paysage de « son île » à des figures allégoriques, Walker s'était fabriqué une mythologie personnelle.

Le conservateur invité, responsable de l'exposition, le professeur David Karel de l'Université Laval n'a pas caché, malgré sa grande admiration, les faiblesses de l'artiste; son catalogue d'exposition rassemble de façon objective tout ce que l'on doit savoir de Walker et de ses oeuvres.

Divisé en trois chapitres, ce catalogue raconte en détail l'évolution de l'artiste. Le chapitre central conçu par le directeur du Musée d'art de l'Université de l'Arizona, Peter Birmingham, vient éclairer le sens de la tradition de l'École de Barbizon trans-

plantée en Amérique vingt ans après sa naissance. On l'aurait voulu plus long cependant, pour mieux évoquer le sens des démarches opposées conduisant à l'impressionnisme et au post-impressionnisme, « aux recherches formelles » qui elles aussi sont transplantées en Amérique. Les premier et dernier chapitres comportent soit un préambule, soit une conclusion, et s'accompagnent d'un résumé à chacune de leurs subdivisions. On y découvre une recherche méticuleuse de la démarche picturale de Walker. Les emprunts de l'artiste à Jean François Millet y sont soupesés, tout comme ceux qu'il fait aux Hollandais, les frères Maris, à Anton Mauve, aux peintres écossais, enfin à son ami américain A. P. Ryder. Le professeur Karel n'oublie pas les relations de l'artiste avec les collègues canadiens de l'Arts Club de Toronto.

Le troisième chapitre, intitulé *Walker et le Québec*, livre le résultat le plus spectaculaire des recherches historiques du professeur Karel, soit le détail des interventions d'Horatio Walker dans les politiques culturelles du Québec reliées à la fondation comme à l'administration des écoles des beaux-arts et à celles de la création du Musée de la Province.

La critique journalistique de langue française s'est inspirée du catalogue dès l'ouverture de l'exposition. Elle en a souligné l'apport savant. Somme toute, un savoir nouveau, celui de « l'historien objectif », a alimenté la critique. Il ne semble pas cependant que la compréhension de l'oeuvre de Walker ait été franchement renouvelée par l'exposition. Peut-être David Karel espérait-il beaucoup plus de ce côté. Walker a sans doute été tiré de l'oubli relatif où on le tenait depuis quarante ans, mais pourquoi Marie Delagrave cite-t-elle cette phrase de l'auteur du catalogue

dans son article pour le journal *Le Soleil* dès le début de l'exposition? « Mais l'avant-garde demeure une position parmi d'autres. En 1986, on peut jeter un coup d'oeil plus objectif sur l'histoire de l'art et admettre la coexistence de plusieurs thèses en peinture ».

On comprendrait difficilement que la réception critique soit grandement modifiée aujourd'hui par le mouvement de la post-modernité qui, s'il réclame la liberté des credos, ne se souvient pas moins de ce qui l'a précédé dans l'immédiat. Une haute et débordante estime fut accordée à Walker au Québec, au cours des années 20 et 30. Elle a été le fait d'une intelligentsia gouvernementale et de certains écrivains et historiens tels Paul Lavoie et Pierre Georges Roy. Elle a même touché des artistes comme Rodolphe Duguay et, de moindre façon, Marc-Aurèle Fortin. Ces débordements ont été qualifiés de sentimentaux par Gérard Morisset dès le début des années 40. Depuis les recherches de David Karel et de son équipe de jeunes historiens, il semble bien que l'on pourrait attribuer les éloges sans réserves de Paul Lavoie soit à un certain nationalisme folkloriste, soit à une volonté mal comprise de démarcation culturelle en regard de Toronto. On aurait voulu que le catalogue offre un éclaircissement à ce sujet, une opinion, si l'on veut, une façon moins « objective » de contribuer à la réception critique de l'oeuvre d'Horatio Walker. Le drame de l'artiste « inspiré » et « entêté » ressort bien dans tout cela, mais on semble l'excuser assez facilement de son passéisme. On oublie de mieux évoquer la coexistence d'autres thèses, celle de Suzor-Côté par exemple, comme si ces dernières ne pouvaient absolument pas traduire certaines valeurs typiques du Québec en raison de leur accent sur des « recherches formelles ».

Hull, Québec



FIGURE 40. Reconstitution partielle de l'atelier de Sainte-Pétronille (Photo: Musée du Québec).



FIGURE 42. *L'heure de la traite*, no. 6, sans date, fusain, 41,3 × 60,8 cm. Collection: Musée du Québec (Photo: Patrick Altman).



FIGURE 41. Première salle de l'exposition Walker (Photo: Musée du Québec).