

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CHAMP DES DÉCORS POLYCHROMES DANS LES ÉGLISES AU QUÉBEC  
ENTRE 1850 ET 1930

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
VÉRONIQUE BELLEROSE

AVRIL 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Pierre-Édouard Latouche, professeur en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, pour ses conseils et son soutien tout au long de la réalisation de ce mémoire de maîtrise.

Merci à François Beaudin, archiviste de la paroisse Saint-Viateur-d'Outremont, pour l'accès à plusieurs documents d'archives et à Paul Monty, chercheur indépendant, pour l'accès à une importante base de données portant sur l'artiste décorateur Louis-Eustache Monty.

Merci également à toutes les paroisses qui m'ont ouvert leur porte, entres autres : Saint-Michel de Vaudreuil, Notre-Dame-de-Bon-Secours, Saint-Irénée, Notre-Dame de Montréal, Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, Saint-Pierre-Apôtre, Le Gésù, Notre-Dame-de-Lourdes, Saint-Léon-de-Westmount, Saint-Édouard, Saint-Roch, Saint-Sauveur, Notre-Dame-des-Victoires, Sainte-Anne-de-Beaupré, Notre-Dame de Québec, Saint-Esprit de Rosemont, Saint-Antoine-de-Padoue, Saint-Jean-Baptiste.

J'aimerais également souligner l'aide précieuse de ma famille et de mes amis, qui m'ont encouragé dans la réalisation de ce projet.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	iii
LISTE DES GRAPHIQUES .....	v
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ .....	vii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 .....	11
LE CORPUS DE DÉCORS POLYCHROMES AU QUÉBEC : UN ENSEMBLE CONSTITUÉ ENTRE 1850 ET 1930.....	11
1.1. Le corpus selon l'approche par biographie d'artistes .....	12
1.1.1. Les artistes italiens et allemands (avant 1870) .....	12
1.1.2. Napoléon Bourassa et ses élèves (1870-1890) .....	14
1.1.3. Les muralistes et les décors d'Ozias Leduc (1890-1950).....	16
1.1.4. Dom Bellot et la Modernité (1930-1960) .....	20
1.1.5. Premier bilan.....	21
1.2. Mesure de contrôle : Le corpus selon l'approche par la base de données de l' <i>Inventaire des lieux de culte du Québec</i> .....	24
CHAPITRE 2 .....	29
FORMATION ET RENOUVÈLEMENT DES RÉSEAUX : DES ARTISTES ÉTRANGERS AUX DÉCORATEURS CANADIENS .....	29
2.1. Les décorateurs étrangers.....	29
2.2 Les artistes québécois .....	32
2.2.1 Napoléon Bourassa.....	32
2.2.2. Le cours de peinture décorative .....	36
2.2.3. Toussaint-Xénophon Renaud .....	42
2.2.4. Autres artistes.....	43
2.3. Peintres-décorateurs et architectes-peintres, l'exemple de la basilique Notre-Dame de Montréal .....	45
CHAPITRE 3 .....	48
PRINCIPES ET LANGAGE PARTAGÉS DANS L'EMPLOI DE LA POLYCHROMIE.....	48

3.1. La couleur dans le christianisme .....	48
3.2. Histoire de la couleur dans les églises du Québec .....	51
3.3. Motifs décoratifs .....	54
3.4. Des décors historiés aux décors ornementaux .....	56
3.4.1. Décors historiés.....	57
3.4.2. Décors ornementaux .....	61
3.4.3. Décors historiés et ornementaux.....	66
CONCLUSION.....	70
ANNEXE .....	73
BIBLIOGRAPHIE .....	96

## LISTE DES GRAPHIQUES

Graphique 1.1. Nombre d'églises décorées par Renaud, entre 1896 et 1942 .....	17
Graphique 1.2. Églises décorées par Monty, entre 1887 et 1933.....	18
Graphique 1.3. Églises décorées par Leduc, entre 1886 et 1942 .....	19
Graphique 1.4. Églises décorées par Nincheri, entre 1915 et 1949 .....	20
Graphique 1.5. Nombre total d'églises polychromes décorées entre 1850 et 1950 selon les monographies et biographies d'artistes (272) .....	22
Graphique 1.6. Nombre total d'églises polychromes décorées entre 1850 et 1950 selon les monographies et biographies d'artistes, par artistes.....	23
Graphique 1.7. Nombre total d'églises polychromes décorées entre 1850 et 1950 selon l' <i>Inventaire des lieux de culte du Québec</i> (182).....	25
Graphique 1.8. Nombre sélectionné d'églises polychromes décorées entre 1850 et 1950 selon l' <i>Inventaire des lieux de culte du Québec</i> (89).....	27

## LISTE DES FIGURES

Figure 1. BOURASSA, Napoléon, Chapelle Nazareth, Montréal, 1870. ....	74
Figure 2. BOURASSA, Napoléon, Église dite Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, Montréal, 1881. ....	75
Figure 3. BOURGEOU, Victor, Basilique Notre-Dame, Montréal, 1880. ....	76
Figure 4. MELOCHE, François-Édouard, Église Saint-Michel, Vaudreuil-Dorion, 1883. ....	77
Figure 5. MONTY, Louis-Eustache, Église Saint-Norbert, Saint-Norbert, 1900. ....	78
Figure 6. MELOCHE, François-Édouard, Église Notre-Dame-de-la-Visitation, Champlain, 1883. ....	79
Figure 7. ROUSSEAU, Joseph-Thomas et Virginie DION, Chapelle du monastère du Précieux-Sang de Saint-Hyacinthe, 1876. ....	80
Figure 8. ROUSSEAU, Joseph-Thomas, Sanctuaire de Saint-Joseph, Saint-Césaire, 1889. ....	81
Figure 9. ROUSSEAU, Joseph-Thomas, SUZOR-CÔTÉ, Marc-Aurèle et Joseph RICHER, Église Saint-Christophe-d'Arthabaska, Victoriaville, 1888. ....	82
Figure 10. MELOCHE, François-Édouard, Église dite chapelle Notre-Dame-de-Bon- Secours, Montréal, 1892. ....	83
Figure 11. MELOCHE, François-Édouard, Église Saint-Philippe, Brownsburg- Chatham, 1889. ....	84
Figure 12. MELOCHE, François-Édouard, Église Saint-Télesphore, Saint- Télesphore, 1894. ....	85
Figure 13. MONTY, Louis-Eustache, Chapelle des sœurs Adoratrices du Précieux- Sang, Trois-Rivières, 1907. ....	86
Figure 14. MONTY, Louis-Eustache, Église Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, Montréal, 1914. ....	87
Figure 15. RENAUD, T.-X., Église dite chapelle Sanctuaire du Saint-Sacrement, Montréal, 1915. ....	88
Figure 16. Cathédrale Marie-Reine-du-Monde, Montréal, n. d. ....	89
Figure 17. RENAUD, T.-X., Église Saint-Irénée, Montréal, 1923. ....	90
Figure 18. LEDUC, Ozias, Notre-Dame-de-la-Présentation, Shawinigan, 1942-1955. .....	91
Figure 19. NINCHERI, Guido, Église Saint-Viateur-d'Outremont, Montréal, 1927. ....	92
Figure 20. LEDUC, Ozias, Chapelle de l'Archevêché de Sherbrooke, 1932. ....	93
Figure 21. NINCHERI, Guido, Église L'Annonciation, Oka, 1932. ....	94
Figure 22. NINCHERI, Guido, Église Saint-Léon-de-Westmount, 1937. ....	95

## RÉSUMÉ

Des centaines d'églises québécoises, œuvres patrimoniales majeures, sont construites et décorées au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle. Dans leurs intérieurs, la polychromie est recherchée par le clergé et vantée par les artistes-décorateurs, particulièrement entre 1850 et 1950. Avant et après ces dates, l'utilisation monochrome du blanc est davantage priorisée. À travers les différentes monographies d'artistes et la base de données en ligne du Conseil du Patrimoine religieux du Québec, l'*Inventaire des lieux de cultes du Québec*, près d'une centaine de décors polychromes ont pu être identifiés au premier chapitre. Ce mémoire cherche à montrer que l'utilisation de la polychromie par les artistes-décorateurs constitue un effet d'ensemble présentant les caractéristiques d'un champ artistique. Alors que les premiers artistes-décorateurs sont issus de l'immigration italienne et allemande, les artistes québécois vont finalement prendre le marché grâce aux réseaux de formation initiés par Napoléon Bourassa dans les années 1870 et poursuivis par François-Édouard Meloche dans les années 1880. Plusieurs artistes vont se spécialiser et prendre le marché de la décoration polychrome des intérieurs d'églises. François-Édouard Meloche, Toussaint-Xénophon Renaud, Louis-Eustache Monty, Joseph-Thomas Rousseau, Guido Nincheri et Ozias Leduc sont les artistes-décorateurs les plus prolifiques en termes de décorations polychromes. La polychromie peinte, peinture appliquée, sera celle qui les intéresse, contrairement à la polychromie structurelle, réalisée grâce à la couleur des matériaux. Certaines couleurs, comme le rose, le bleu, le vert et le violet, seront davantage utilisées par les artistes. Ces couleurs ne sont pas choisies au hasard et entrent dans l'histoire des couleurs valorisées par le clergé surtout à partir de la Renaissance. Une vingtaine de décors seront davantage étudiés au dernier chapitre pour montrer les techniques de décoration employant la polychromie (motifs décoratifs, trompe-l'œil, toiles marouflées, peinture appliquée directement sur le mur).

MOTS CLÉS : ÉGLISES QUÉBÉCOISES, DÉCORS POLYCHROMES, HISTOIRE DE L'ART DU QUÉBEC, HISTOIRE DU QUÉBEC, RELIGION CATHOLIQUE AU QUÉBEC

## INTRODUCTION

Le visiteur même occasionnel d'églises au Québec aura certainement observé, ne fût-ce que distraitement, l'inégale présence de couleurs dans les intérieurs selon la date de construction du lieu de culte. Alors que les églises les plus anciennes, édifiées avant le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle apparaissent surtout monochromes, et celles édifiées après 1930 semblent tirer leurs couleurs essentiellement de quelques matériaux dominants dans la construction, celles bâties entre ces deux dates présentent fréquemment des décors caractérisés par une polychromie abondante meublant les surfaces entre les scènes figuratives et les parties structurales intérieures. De plus, peu importe l'identité des artisans les ayant exécutés, leur état de conservation ou leur localisation dans des églises urbaines ou rurales, ces intérieurs, du moins sous l'angle de la polychromie, offrent comme un air de parenté. Tant et si bien que nous pouvons penser à l'existence d'une école ou d'un mouvement de décor polychrome ayant traversé l'art religieux de l'époque, nonobstant l'indéniable singularité de chaque intérieur. C'est cette intuition, voulant que l'ensemble de ces décors forment un tout cohérent, renvoyant à l'idée d'école ou de mouvement artistique, qui représente le point de départ de ce mémoire.

Avant de présenter l'état de la littérature sur la question de la peinture décorative religieuse, démarche qui permettra de préciser notre problématique, conceptualisons tout d'abord ce que nous entendons par polychromie intérieure pour mieux circonscrire notre objet de recherche. Il existe deux types de polychromie : la polychromie structurelle et la polychromie peinte<sup>1</sup>. La première consiste en une polychromie des matériaux directement, sans transformation. Par exemple un bâtiment en brique dont

---

<sup>1</sup> WALKER, C.J. (2001). *British architectural polychromy : 1840-1870*, Thèse de doctorat, Londres : Université de Londres, p. 216-254.

ces dernières seraient de différentes teintes et créeraient un motif. Elle n'est pas utilisée dans les intérieurs auxquels nous nous intéresserons.

La polychromie peinte est quant à elle beaucoup plus utilisée : il s'agit de couleurs appliquées à plein ou en motifs décoratifs sur les murs, les colonnes et la voûte. L'application à plein de la couleur est un type de polychromie où des couleurs sont sélectionnées sans autre but que de colorer différentes surfaces. Dans la polychromie qui nous intéresse, les artistes ont réfléchi le choix des couleurs. En effet, ces dernières sont sélectionnées pour former un tout et elles entrent en relation avec l'architecture, les tableaux, les sculptures.

Outre cette polychromie faisant fonction de cadre autour des scènes figuratives et de liant aux parties architecturales, on trouve aussi une polychromie imitant des matériaux peints. Celle-ci est très présente dans les églises du Québec. Il s'agit de donner l'impression d'un matériau qui n'est pas là, grâce à la peinture. Par exemple, le marbre et la pierre sont souvent imités sur une surface en bois ou en plâtre pour donner l'illusion de l'utilisation de ces matériaux. Il peut également s'agir de bois de piètre qualité peint pour ressembler à un plus noble.

C'est la polychromie décorative dans les décors intérieurs, celle qui opère la transition entre les scènes figuratives et l'architecture qui fait l'objet de ce mémoire. En principe, nos recherches dans la littérature existante auraient dû nous conduire autant en histoire de la peinture qu'en histoire de l'architecture<sup>2</sup>. En pratique toutefois, comme elle est toujours peinte c'est avant tout vers les études en histoire de la peinture, plutôt que de

---

<sup>2</sup> En ce sens elle partage l'entre-deux disciplinaires propre à la question du cadre d'une œuvre. À ce sujet, Janet Brooke parle « de la "zone grise" complexe et fluide qu'il [le cadre] occupe entre l'œuvre d'art et son environnement ». Voir le numéro consacré à la thématique de l'encadrement et de son recadrage dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, Vol. 35-2, (2014).

l'histoire de l'architecture, que nous nous sommes tournés pour notre état de la recherche.

Du fait que la plupart des études sur les décors peints réalisés dans les églises québécoises à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle se sont concentrées sur les scènes figuratives, la question de la polychromie générale des intérieurs, c'est-à-dire de la couleur des parties architecturales et des décorations, n'a été traitée qu'accessoirement. Puisque les parties non figuratives des décors tombaient, en général, sous la responsabilité de l'artiste exécutant les sections narratives, les constats cumulés par les études sur ces artistes, et leurs ateliers, peuvent nous permettre d'établir un premier bilan sur l'usage et la pratique de la polychromie au Québec à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, dans une courte étude parue en 1980, Laurier Lacroix trace un premier et à ce jour seul portrait d'ensemble de la peinture murale au Québec<sup>3</sup>. Il avance qu'à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, cette dernière se transforme pour passer d'une partie du décor à une totalité, un ensemble décoratif. Les artistes et les curés créent désormais l'église comme une œuvre d'art à part entière : ils ne se contentent plus d'acheter un tableau et de l'accrocher, comme c'est le cas par exemple avec le fonds de tableaux Desjardins, ils agencent plutôt les œuvres iconographiques, souvent peintes directement sur le mur ou sur des toiles marouflées, avec les motifs décoratifs et les éléments d'architecture. Bien que Lacroix n'ait pas spécifiquement précisé sa pensée à propos des sections non figuratives, il observe que les œuvres font partie d'un tout et qu'elles doivent être étudiées selon leur emplacement. Une œuvre conçue pour être à un certain endroit perd une partie de son effet si elle est déplacée. Cette façon de voir l'église comme un tout artistique serait venue remplacer les décors blancs ou monochromes à partir du milieu

---

<sup>3</sup> LACROIX, Laurier (1980). « La peinture murale dans les églises du Québec », *Sessions d'étude - Société canadienne d'histoire de l'Église catholique*, vol. 47, p. 95-98, [En ligne], Érudit, <http://id.erudit.org/iderudit/1007110ar>. Consulté le 10 février 2018.

du XIX<sup>e</sup> siècle, dans un contexte où des artistes allemands et italiens immigrèrent au Québec, et sont engagés par le clergé pour réaliser différents intérieurs d'églises. L'engouement pour la peinture murale aurait perduré, selon Lacroix, jusqu'aux années 1960, pour finalement disparaître dans la foulée du concile Vatican II. Le texte propose donc une vision d'ensemble de la peinture décorative qui tout en identifiant des périodes et des artistes, considère néanmoins l'ensemble comme formant un tout, un moment précis de l'histoire de l'art.

La question des décors non figuratifs et de la diffusion de cette pratique est abordée plus spécifiquement dans le mémoire de Cécile Belley (1989) intitulé *François-Édouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*<sup>4</sup>. Dans un chapitre clé sur l'enseignement donné par Meloche à l'École des arts et manufactures, Belley y voit une institutionnalisation de la peinture murale. Mais elle ne développe pas l'idée au-delà du rôle joué par Meloche dans cette évolution. Au moment où son mémoire est terminé, Meloche est un artiste pratiquement oublié. La même année paraît l'ouvrage *Les arts sacrés au Québec* par Jean Simard où, dans un chapitre sur la peinture, l'auteur aborde la polychromie des intérieurs d'églises au Québec<sup>5</sup>. Il nomme néanmoins peu d'artistes-décorateurs. Ainsi, il mentionne à peine Meloche, ce qui amène à penser qu'il ne connaissait pas les recherches de Belley complétées la même année. Il s'intéresse cependant au travail de Napoléon Bourassa et d'Ozias Leduc.

Alors que Laurier Lacroix avait attiré l'attention sur les artistes issus de l'immigration italienne et allemande, Ginette Laroche, en 1991, poursuit les recherches dans cette

---

<sup>4</sup> BELLEY, Cécile (1989). *François-Édouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia.

<sup>5</sup> SIMARD, Jean (1989). *Les arts sacrés au Québec*, Boucherville : Éditions de Mortagne.

voie et souligne, dans une étude sur le décor intérieur de l'église du Gesù, à Montréal, l'apport du peintre-décorateur allemand Daniel Muller<sup>6</sup>. Dans son article, l'auteure s'intéresse aux liens entre le décor « plastique » et les scènes figuratives. Cette étude précède la thèse de Marlène Grenier<sup>7</sup>, sous la direction de David Karel, qui porte sur l'influence de plusieurs générations de peintres d'origine allemande à la décoration murale religieuse au Québec. Par cette recherche, Grenier a donné une image plus complète des influences et des circuits par lesquels des mouvements européens, notamment l'engouement des romantiques pour les primitifs italiens, auraient pu passer au Québec. L'auteure s'intéresse à la polychromie en soulignant comment celle-ci a pu être utilisée pour mettre l'architecture en valeur ainsi que pour créer des trompe-l'œil. Une notion importante présentée par Grenier est l'unité des décors qui se révèle comme un objectif commun à toute cette époque, et dans lequel la polychromie joue un rôle fondamental. La même année paraît le catalogue de l'exposition *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*<sup>8</sup>, présentée au Musée du Québec<sup>9</sup>. Ce catalogue s'intéresse surtout aux tableaux de l'artiste et moins à ses décors à grande échelle. Ces derniers figurent toutefois dans la liste des œuvres réalisées par l'artiste et présentée à la fin de l'ouvrage.

Depuis 2006, les monographies d'artiste et de décors se multiplient, chacune contribuant à une meilleure connaissance du milieu des peintres décorateurs. Ainsi, en 2006, Marc Renaud publie une monographie sur Toussaint-Xénophon Renaud qui explique ses liens avec Napoléon Bourassa et François-Édouard Meloche<sup>10</sup>. Dans ce

---

<sup>6</sup> LAROCHE, Ginette (1991). « Les jésuites du Québec et la diffusion de l'art chrétien : L'église du Gesù de Montréal, une nouvelle perspective », dans *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art Canadien*, [en ligne ], 1 janvier 1991, Vol.14 (2).

<sup>7</sup> GRENIER, Marlène (1996). *Les artistes propagateurs de l'idéal allemand en art pictural et en sculpture au Canada au XIXe siècle*, Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval.

<sup>8</sup> LACROIX, Laurier (dir.) (1996). *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, Catalogue d'exposition, Québec : Musée du Québec, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

<sup>9</sup> Maintenant le Musée national des beaux-arts du Québec

<sup>10</sup> RENAUD, Marc (2006). *Toussaint-Xénophon Renaud, décorateur d'églises et artiste peintre : élève de Napoléon Bourassa*, disciple d'Édouard Meloche, Outremont : Carte Blanche.

qui est plutôt un inventaire de l'ensemble du travail réalisé par l'artiste qu'une étude poussée des décors, l'auteur souligne l'importance des intérieurs d'églises pour les paroisses. Selon lui, l'artiste aurait décoré quelques centaines d'églises dont plusieurs sont disparues à la suite d'un incendie, d'une restauration ou d'une fermeture du lieu de culte. Élisabeth Vallée poursuit l'étude de Bourassa et bien qu'il s'agisse encore d'une approche surtout biographique, l'auteure compile néanmoins les renseignements existants sur l'artiste pour permettre de mieux comprendre non pas seulement ce dernier, mais aussi son époque<sup>11</sup>.

La grande rétrospective sur Napoléon Bourassa, tenue en 2011 au Musée national des beaux-arts du Québec, représente un moment important dans l'historiographie des décors peints au Québec<sup>12</sup>. Le catalogue accompagnant l'exposition aborde en détail le travail de Bourassa, son esthétique et les principes qui le guidaient dans ses choix de couleurs. La même année paraissait un mémoire sur le décor intérieur de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Bourassa par Vincent Giguère<sup>13</sup>. L'auteur s'intéresse à l'Immaculée Conception en tant que nouvelle doctrine religieuse au moment de la construction et de la décoration de la chapelle, ainsi qu'à l'apparition de la Vierge à Lourdes. Il insiste également sur les couleurs, les différentes sources d'influences de l'artiste, ainsi que sur la construction de la chapelle, mais dans une moindre mesure que sur la doctrine elle-même. En 2010, la décoration de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan (1942-1955) est étudiée par Lévis Martin, dans un ouvrage entièrement dédié à ce décor. L'accent est surtout mis sur l'étude iconographique du décor, mais l'auteur s'intéresse en moindre mesure à la décoration comme tout

---

<sup>11</sup> VALLÉE, Anne-Élisabeth (2010). *Napoléon Bourassa et la vie culturelle à Montréal au XIXe siècle*, Montréal : Leméac.

<sup>12</sup> BÉLAND, Mario (dir.) (2011). *Napoléon Bourassa : la quête de l'idéal*, Catalogue d'exposition, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

<sup>13</sup> GIGUÈRE, Vincent (2011). *La Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal : Histoire, composition et fonction du décor intérieur*, Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval.

artistique. Enfin, en 2014, Marie-Paule Naud publie une monographie sur le décor d'Ozias Leduc pour l'église Saint-Romuald de Farnham<sup>14</sup>. Dans cette étude, l'auteure s'intéresse beaucoup aux liens entre l'artiste et le commanditaire puisque Leduc travailla avec le curé pour créer l'ensemble décoratif ainsi que sa symbolique.

La somme des études parues depuis les années 1980 a permis d'établir l'importance des décors d'églises pour l'histoire de l'art au Québec. La prédilection des chercheurs pour l'approche biographique dans les études postérieures à celle de Lacroix n'a pas permis de poursuivre l'idée implicite dans son article, soit que l'ensemble de ces décors forme un tout indépendamment des personnalités qui y ont œuvré. Alors que l'article dessinait la trame d'une histoire de l'art muraliste au Québec, les études postérieures, en favorisant, de bon droit, une approche strictement biographique, au demeurant essentielle à la connaissance du corpus de décor, ont repoussé la prise en compte d'un éventuel langage pictural et chromatique commun. C'est donc une histoire de l'art des décors polychromes visant à démontrer leur cohérence et leurs liens que nous proposons, reprenant la réflexion initiée par Lacroix, mais enrichie bien entendu par les études biographiques publiées depuis.

Dans cet objectif, il nous a paru intéressant d'appuyer notre recherche sur un cadre théorique issu de la sociologie, soit celui de champ artistique. Le concept de champ artistique soutient qu'indépendamment des créations individuelles des artistes, l'ensemble des œuvres créées à une époque, et dans un médium particulier, reflètent la multitude d'interactions momentanément « stabilisées » entre ces artistes au cours

---

<sup>14</sup> NAUD, Marie-Paule (2014). *Ozias Leduc et la décoration intérieure de l'église Saint-Romuald de Farnham (1905-1912)*, Québec : Les Éditions GID.

d'une période. L'effet d'ensemble, ou « de système<sup>15</sup> », l'impression de parentés entre des décors, résulte de l'ensemble de ces interactions, qui forment le champ.

C'est le sociologue Howard Becker, issu de l'école interactionniste de Chicago qui, dans son ouvrage *Le monde de l'art*, a le mieux défini la notion de champ comme clé pour comprendre les réseaux de production artistique<sup>16</sup>. Il montre que la dimension collective de la création et de la diffusion d'œuvres d'art naît, d'une part, du partage des mêmes valeurs et des mêmes conventions et donc de l'appartenance commune à un même « monde vécu », et se trouve réalisé, d'autre part, dans les interactions qui se développent entre les individus.

Au Québec, les études en histoire de l'art ayant employé le concept de champ artistique comme cadre théorique sont nombreuses. On pense, entre autres : au mémoire de Christine Rolland intitulée *Interactions entre les champs politique et artistique au Québec : l'exposition à Spolète en Italie (1962)* ; à l'article de Rose-Marie Arbour sur « Le champ de l'art moderne et les femmes artistes au Québec dans les années 1960 » ; et à l'essai de Guy Bellavance et Benoît Laplante « Professionnalisation et socialisation du champ artistique : la formation professionnelle des artistes au XXe siècle<sup>17</sup> ».

---

<sup>15</sup>« [...] ces interactions [entre acteurs œuvrant au sein d'un même champ] se pérennisent dans des réseaux, se construisent autour de conventions et font progressivement effet de système dans ce que l'auteur appelle des "mondes de l'art" ». (BENGHOZI, Pierre-Jean et BECKER, Howard S. (1990). « Les mondes de l'art », dans *Revue française de sociologie*, 31-1.)

<sup>16</sup> BECKER, Howard (1988). *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion.

<sup>17</sup> ROLLAND, Christine (1995). *Interactions entre les champs politique et artistique au Québec : l'exposition à Spolète en Italie (1962)*, mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal. ARBOUR, Rose-Marie (2000). « Le champ de l'art moderne et les femmes artistes au Québec dans les années 1960 », dans TRASFORINI, Antonia (dir.). *Arte a Parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milan : Franco Angeli Editore, p. 116-126. BELLAVANCE, Guy et Benoît LAPLANTE (2002). « Professionnalisation et socialisation du champ artistique : la formation professionnelle des artistes au XXe siècle », dans LEMIEUX Denise (dir.). *Traité de la culture*, Sainte-Foy : Les Éditions de l'IQRC, p. 313-339.

Comme on peut le constater en parcourant les intitulés, toutes ces études portent sur l'art au Québec au XX<sup>e</sup> siècle, alors qu'on assiste à une forte institutionnalisation du domaine, et que les acteurs peuvent ou ont pu témoigner directement dans des enquêtes, méthode que préfère la sociologie. Toutefois, nous pensons que la théorie de champ artistique peut être employée pour faire ressortir la cohérence et l'unité des acteurs et de la production artistiques à des époques plus anciennes, et dans des milieux moins formellement institutionnalisés, ou perçus comme tels. En appliquant la théorie du champ artistique au monde des décors polychromes, l'hypothèse du mémoire se précise : soit de démontrer comment ces interactions se sont stabilisées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle dans le milieu des peintres muralistes québécois.

À cette fin, notre mémoire est divisé en trois chapitres. Le premier chapitre a pour objectif de démontrer quantitativement et chronologiquement l'existence d'un corpus important de décors polychromes dans l'architecture religieuse québécoise et la stabilité de ce corpus sur une période de temps. Nous procéderons en deux parties. Dans la première nous reprendrons les différentes monographies d'artistes et de décors, à partir desquels seront extrait le nombre des décors polychromes exécutés, et leur répartition chronologique, indépendamment du fait que ces décors existent encore ou qu'ils aient été détruits ou dénaturés. En deuxième partie, nous vérifierons si la somme de ces décors peut raisonnablement prétendre à l'exhaustivité. Pour cela, nous avons mis en œuvre un outil de contrôle, en employant une base de données contemporaine — *l'Inventaire des lieux de culte au Québec* — permettant de proposer un corpus d'églises polychromes indépendamment des biographies employées en première partie.

Le second chapitre démontre l'existence de réseaux d'interactions stables entre artistes et artisans ayant été actifs dans la création de ces décors. Nous aborderons dans ce chapitre tout ce qui touche les rapports de maître à élève (qui a été formé par qui ?). À l'exception de la première génération d'artistes étrangers, toutes les autres générations

à partir de Bourassa sont issues de celle qui précède. Il y a donc une forte endogamie professionnelle entre les diverses cohortes de muralistes. Nous aborderons aussi tout ce qui indique une forme ou une autre d'institutionnalisation de l'apprentissage, soit bien entendu la création de cours spécialisés, mais aussi les chantiers qui ont fait figure en quelque sorte d'écoles pratiques. À ces chantiers-écoles, formateurs, nous opposerons le concours pour le décor de l'église Notre-Dame de Montréal, qui mit en lumière une rivalité entre peintres-décorateurs et architectes-décorateurs. À travers ce conflit, remporté par les architectes-décorateurs, les limites disciplinaires de la peinture décorative se précisèrent, et par là même la constitution du champ.

Le troisième chapitre sera consacré exclusivement à l'analyse formelle des décors. Nous tenterons de démontrer l'existence de normes formelles partagées, communes et stables : principes issus de la tradition chrétienne réglant l'usage symbolique de la couleur ; principe d'unité du décor, qui se révèle au fond le grand objectif du champ et de ceux qui s'y activent ; gamme de couleurs qui sont reprises d'un décor à l'autre résultant d'un langage chromatique partagé ; références à des sources théoriques communes (Chevreul, Martinau, Liénard & Umé...).

## CHAPITRE 1

### LE CORPUS DE DÉCORS POLYCHROMES AU QUÉBEC : UN ENSEMBLE CONSTITUÉ ENTRE 1850 ET 1930

Notre objectif dans ce premier chapitre est de cerner quantitativement et chronologiquement le corpus de décors intérieurs polychromes dans l'architecture religieuse. Nous voulons montrer que ce corpus est plus que la somme des décors individuels réalisés par des artistes, qu'il s'agit d'un mouvement plus large, dont la mesure la plus évidente est, tout simplement, la quantité et la durée. Bref, de manière chiffrée nous voulons démontrer dans ce chapitre qu'il y a un champ de la polychromie, et que celui-ci a duré près d'un siècle, avec un début timide vers 1850, une montée à partir de 1896, un apogée au tournant du siècle jusqu'aux années 1920, suivi d'une période où le mouvement s'estompe pour prendre fin définitivement vers les années 1950.

Pour cerner quantitativement et chronologiquement le champ de la polychromie, nous avons procédé en deux temps. Nous avons d'abord repris les différentes monographies d'artistes actifs dans le domaine de la décoration murale d'églises et relevé le nombre de décors polychromes réalisés par chaque artiste, et l'année d'exécution, peu importe l'état de conservation actuelle de ces décors. Dans la mesure du possible, nous avons cherché à distinguer s'il s'agit bel et bien d'un décor complet polychrome ou de l'exécution de tableaux figuratifs historiés uniquement, une nuance importante que les auteurs des monographies d'artistes n'apportent pas toujours.

En un deuxième temps, nous avons cherché à vérifier si la somme des décors extraits des biographies d'artistes pouvait raisonnablement être considérée comme complète. Les monographies en question sont-elles représentatives du champ ? Pour cela, nous

nous sommes appuyés sur un outil de contrôle constitué indépendamment des biographies d'artistes. Il s'agit de la base de données de l'*Inventaire des lieux de culte du Québec* réalisé par le Conseil du patrimoine religieux du Québec (CPRQ). Cet inventaire donne accès à des fiches d'informations ainsi qu'à des photographies couleur extérieures et intérieures de chaque bâtiment religieux, toutes confessions confondues, érigées avant 1975 dans la province de Québec, permettant d'identifier, entre autres, un corpus d'églises polychromes.

### 1.1. Le corpus selon l'approche par biographie d'artistes

Nous avons regroupé les biographies d'artistes et les catalogues raisonnés qu'elles contiennent en quatre périodes : avant 1870, avec les artistes italiens et allemands ; entre 1870 et 1890, avec Bourassa et ses élèves ; entre 1890 et 1930, avec la décoration des muralistes et les décors d'Ozias Leduc et finalement, entre 1930 et 1950, avec l'apparition de la modernité et l'école de Dom Bellot. Ce découpage est emprunté au court article sur la peinture murale dans les églises québécoises de Laurier Lacroix<sup>18</sup>.

#### 1.1.1. Les artistes italiens et allemands (avant 1870)

Au Canada, avant le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes étrangers sont valorisés et ceux qui immigreront d'Europe n'ont pas de difficulté à se trouver un emploi dans le domaine des arts, que ce soit visuel ou décoratif. Le premier artiste repéré par l'historiographie ayant réalisé un décor religieux polychrome est Angelo Pienovi (vers 1773-1845). Originaire d'Italie, Pienovi arrive à Montréal de New York en 1828 pour réaliser la

---

<sup>18</sup> LACROIX, Laurier (1980). « La peinture murale dans les églises du Québec », *Sessions d'étude - Société canadienne d'histoire de l'Église catholique*, vol. 47, p. 95-98, [En ligne], Érudit, <http://id.erudit.org/iderudit/1007110ar>. Consulté le 10 février 2016.

décoration de l'église Notre-Dame, dont l'édification vient de se terminer. Après avoir complété ce décor peint en 1832, il réalise la décoration de l'église des Sœurs de la Charité de l'Hôpital Général de Montréal (1832). On ne lui connaît aucun autre décor religieux<sup>19</sup>.

Daniel Müller est le premier d'une petite cohorte d'artistes allemands ayant réalisé des décors polychromes au Québec. Il est engagé pour décorer le Gesù, à Montréal, qu'il complète entre 1864 et 1865. Toujours en 1864-1865, Julius Heldt, Allemand d'origine, réalise six travaux de décorations à Montréal, dont quatre religieux : le dôme de l'Hôtel-Dieu (1864), la voûte de la chapelle du Grand Séminaire (1865), la chapelle de l'Asile Saint-Patrick (1865) et l'église Sainte-Anne (1865)<sup>20</sup>. Les œuvres de William Lamprecht sont surtout aux États-Unis, et peuvent être admirées à Boston, Brooklyn, Cincinnati, Chicago et New York. Au Québec, il réalise le décor de Saint-Romuald entre 1868 et 1869. L'artiste s'entoure de quatre artistes germaniques pour l'aider : Thien (fresquiste), Louis Lang (fresquiste), Rudniüller (sculpteur) et Schneider (architecte)<sup>21</sup>.

Entre 1875 et 1885, Luigi Cappello (1843-1902), artiste d'origine italienne, obtient plusieurs contrats de décoration au Québec. Décorateur et peintre, il est difficile de savoir s'il a participé aux décors complets ou à la réalisation d'œuvres plus figuratives ou ornementales<sup>22</sup>. Il a travaillé dans les églises de Saint-Hugues (1875), Saint-Alexandre de Kamouraska (1876), Saint-Rémi de Napierville (1877), Sainte-Anne de

---

<sup>19</sup> KAREL, David (1988). « Pienovi, Angelo », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne ], [http://www.biographi.ca/fr/bio/pienovi\\_angelo\\_7F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/pienovi_angelo_7F.html). Consulté le 18 juillet 2018.

<sup>20</sup> GRENIER, Marlène (1996). *Les artistes propagateurs de l'idéal allemand en art pictural et en sculpture au Canada au XIXe siècle*, Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval, p.118.

<sup>21</sup> Ibid. p. 115.

<sup>22</sup> LACROIX, Laurier (1989). « Italian art and artists in nineteenth-century Quebec : a few preliminary observations », dans Hamel, David, trad., *Arrangiarsi : the Italian immigration experience in Canada*, Roberto Perin et Franc Sturino, Guernica : Montréal, p. 163–178.

Yamachiche (1879), Saint-Isidore de Laprairie (La Prairie) (1885), Saint-Joachim à Pointe-Claire (1885), Notre-Dame (1879) et Saint-Joseph (1884-1885) à Montréal. En 1896–1897, il réalise sa dernière commande connue, le décor de la chapelle des ursulines de Trois-Rivières<sup>23</sup>.

### 1.1.2. Napoléon Bourassa et ses élèves (1870-1890)

Napoléon Bourassa (1827-1916) est le premier artiste d'origine canadienne à exécuter des peintures murales religieuses<sup>24</sup>. Le premier contrat de décoration qui lui est confié est celui de la chapelle Nazareth de Montréal (1870). L'artiste réalise cet ensemble décoratif en deux ans seulement, car le curé (et commanditaire) le pousse à terminer le plus rapidement possible. Il se voit ensuite confier la conception de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. Commencée en 1872, elle sera complétée en 1881. Bourassa réalise par la suite plusieurs projets de décoration de lieux de cultes tout au long de sa carrière, mais les fonds manquent souvent et seulement les deux décors ci-dessus sont réalisés.

François-Édouard Meloche (1855-1914), décorateur d'origine montréalaise, devient rapidement populaire au Québec, mais aussi en Ontario et jusqu'au nord des États-Unis où il réalise plusieurs intérieurs d'églises. Son premier décor est celui de l'église Saint-Polycarpe de Valleyfield en 1880-81. Selon Belley, Meloche aurait réalisé par la suite une quarantaine de décors religieux au Canada et aux États-Unis, attestant d'une popularité qui ne se dément pas pendant deux décennies, pour s'interrompre subitement

---

<sup>23</sup> LACROIX, Laurier et Alexandra SHTYCHNO (1994). « Capello, Luigi Giovanni Vitale », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne ],

[http://www.biographi.ca/fr/bio/capello\\_luigi\\_giovanni\\_vitale\\_13F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/capello_luigi_giovanni_vitale_13F.html). Consulté le 18 juillet 2018.

<sup>24</sup> VALLÉE, Anne-Élisabeth (2010). *Napoléon Bourassa et la vie culturelle à Montréal au XIXe siècle*, Montréal : Leméac, p.184.

à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle où il disparaît dans l'oubli pour des raisons incertaines<sup>25</sup>. Meloche donne lui-même une idée de cette popularité dans une note écrite le 2 janvier 1886, il a alors trente ans, faisant état de ses réalisations. Il y indique avoir déjà travaillé sur dix intérieurs d'églises :

J'ai décoré jusqu'à ce jour 10 églises, et je regrettes [sic] de ne les avoir pas fait photographier. Je vous en aurais envoyer [sic] des copies. Je vous en nommerai quelques unes [sic] cependant. Les églises de Saint-Polycarpe, de St-Ignace, de Champlain, de Rigaud, de la Pointe-au Père, de Ste-Angèle de Laval, de St-Luc, de St-Zotique, de Vaudreuil, sont de mes entreprises<sup>26</sup>.

Dans sa monographie, Renaud identifie 14 décors d'églises que Meloche aurait réalisés au Québec : Saint-Polycarpe (1880), Sainte-Madeleine (1881), Notre-Dame-de-la-Visitation (1881), Saint-Michel (1883), Saint-Ignace d'Antioche (1884), Saint-Jacques (1885), Notre-Dame-de-Bon-Secours (1886), Sainte-Marie de Beauce et Saint-Jean-Baptiste (1887), Saint-Jean-l'Évangéliste, Saint-Simon-et-Saint-Jude et Saint-Pierre de La Vernière (1888), Chapelle des sœurs de Miséricorde (1889), Saint-Philippe (1891) et Saint-Télésphore (1894). Dans son mémoire, Cécile Belley ajoute la cathédrale Sainte-Cécile et l'église Saint-Zotique (1886)<sup>27</sup>. En regardant les études biographiques, seize décors d'églises ont été réalisés par Meloche, entre 1881 et 1894.

---

<sup>25</sup> BELLEY, Cécile (1989). *François-Édouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia, p. iii. ; Sur la fin de la carrière de Meloche voir, Marc Renaud (2006), p.49.

<sup>26</sup> Université du Québec à Montréal (1982). *Fonds d'archives du Conseil des arts et manufactures, 1857-1926*, 0,36 m de documents textuels et 6 bobines de microfilm. 32P-520/20

<sup>27</sup> BELLEY, Cécile (1989). *François-Édouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia, p. 17-18.

### 1.1.3. Les muralistes et les décors d'Ozias Leduc (1890-1950)

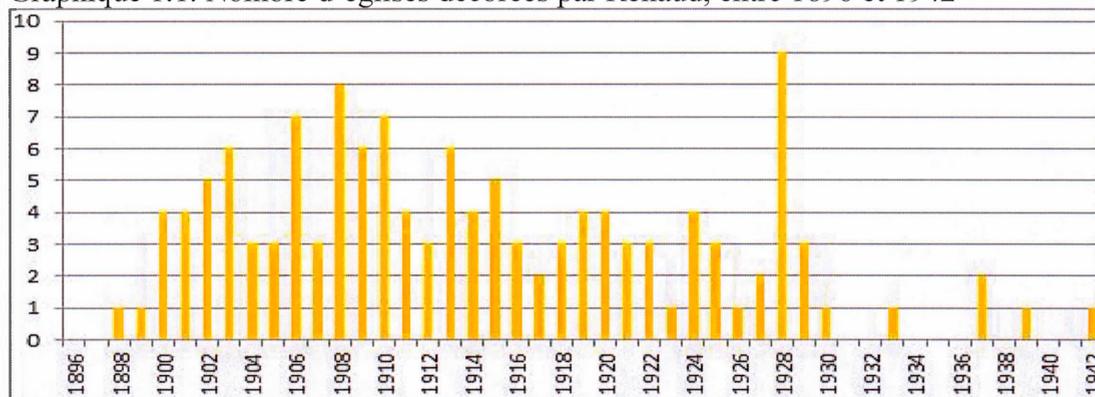
La décennie 1890, marquée par la fin de la carrière de Meloche au Québec, voit apparaître plusieurs nouveaux acteurs dans le champ de la peinture décorative. Parmi eux, Toussaint-Xénophon Renaud (1860-1946) se révèle l'artiste entrepreneur le plus prolifique du champ de la peinture décorative. Nous n'avons pas tenu compte des décors qu'il a réalisés alors qu'il est en association avec Meloche, pour éviter de compter deux fois les mêmes décors. Nous lui attribuons uniquement ceux qu'il réalise à partir de 1896, alors qu'il devient décorateur d'églises à son compte. Selon son biographe, il aurait décoré 198 églises, chapelles, hospices, hôpitaux, collèges, orphelinats, salons bourgeois et théâtres, réparties au Québec, en Ontario et au nord des États-Unis<sup>28</sup>. Parmi ces décors, 131 se trouvent au Québec<sup>29</sup>. Son dernier décor date de 1942, pour la chapelle de l'Hôpital de Miséricorde de Montréal, mais déjà à partir de la crise de 1929, les commandes se font beaucoup plus rares. Afin de ne pas énumérer toutes les églises où Renaud a travaillé, ce corpus est présenté sous forme statistique dans le graphique ci-dessous, illustrant sa production au Québec, par année. Ce graphique montre que la production de décors par Renaud augmente rapidement au début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1908, puis diminue progressivement jusqu'en 1930, excepté pour l'année 1928 qui est son année la plus importante.

---

<sup>28</sup> RENAUD, Marc (2006). *Toussaint-Xénophon Renaud, décorateur d'églises et artiste peintre : élève de Napoléon Bourassa*, disciple d'Édouard Meloche, Outremont : Carte Blanche, p.12.

<sup>29</sup> Ibid. p. 192 à 196.

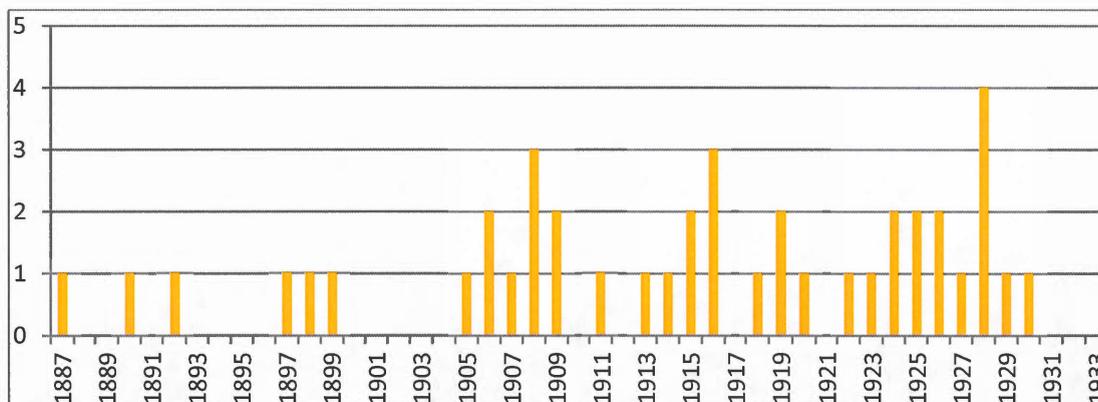
Graphique 1.1. Nombre d'églises décorées par Renaud, entre 1896 et 1942



Parmi la génération de peintres des années 1890 figure aussi Louis-Eustache Monty (1873-1933), né à Saint-Césaire au Québec. En tout, soixante-sept décors d'églises et de chapelles, dont quarante-deux québécois, lui sont attribués entre 1887 et 1933. Il a également travaillé au Nouveau-Brunswick, en Ontario et au nord des États-Unis. Il n'existe pas de monographie traitant de l'œuvre de Monty bien que son nom soit mentionné dans plusieurs ouvrages. Son œuvre a toutefois attiré l'attention d'un chercheur indépendant qui a monté un important dossier documentaire sous forme numérique que nous avons pu consulter<sup>30</sup>. Ce dossier donne accès à une liste de ses créations, mais aussi à une biographie et des articles traitant de son travail. Nous ne nommerons pas toutes les églises qu'il a décorées et insérons plutôt un graphique indiquant la quantité de décors qu'il a réalisés, par année. Ce graphique montre que, contrairement à Renaud, Monty a eu une production beaucoup plus stable dans le temps. Il est actif surtout entre 1905 et 1930. Comme Renaud, l'année 1928 se révèle la plus productive.

<sup>30</sup> MONTY, Paul, *Archives personnelles sur Louis-Eustache Monty*, avant novembre 2016.

Graphique 1.2. Églises décorées par Monty, entre 1887 et 1933



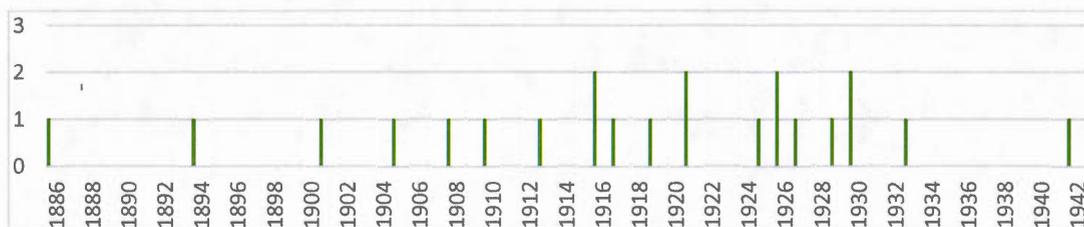
Ozias Leduc (1864-1955) est l'artiste le plus connu ayant émergé dans les années 1890. Il réalise des décors d'églises jusqu'à sa mort survenue en 1955. Leduc était plus peintre que décorateur, et il s'intéressait plus aux œuvres figuratives qu'ornementales. Les œuvres sont en lien les unes avec les autres et l'unité du lieu est donc toujours présente, mais l'accent est mis davantage sur l'histoire que sur le décor. Leduc a réalisé plusieurs chemins de croix ou tableaux, mais peu d'ensembles décoratifs étendus. Selon Marie-Hélène Naud, l'artiste a participé à la décoration d'un total de trente-trois églises, baptistères et chapelles au Québec et aux États-Unis, sans pour autant en faire la liste<sup>31</sup>. Dans son article sur les décors d'églises, Lacroix cite à titre d'exemples d'églises contenant des décors muraux et figuratifs de Leduc les églises Saint-Hilaire (1892-1894), Saint-Enfant-Jésus-du-Mile-end (1916-1919), la chapelle épiscopale de Sherbrooke (1922-1932) et Notre-Dame-de-la-présentation de Shawinigan-sud (1941)<sup>32</sup>. Pour la liste complète des décors d'églises exécutés par Ozias Leduc, il faut toutefois se tourner vers le catalogue de l'exposition tenue en 1996, où les auteurs ont

<sup>31</sup> NAUD, Marie-Paule (2014). *Ozias Leduc et la décoration intérieure de l'église Saint-Romuald de Farnham (1905-1912)*, Québec : Les Éditions GID, p.15.

<sup>32</sup> LACROIX, Laurier (1980). « La peinture murale dans les églises du Québec », *Sessions d'étude - Société canadienne d'histoire de l'Église catholique*, vol. 47, p. 95-98, [En ligne], Érudit, <http://id.erudit.org/iderudit/1007110ar>. Consulté le 10 février 2016, p.97.

distingué les scènes strictement figuratives des décors comportant figures et ornements<sup>33</sup>. En nous basant sur cette liste, vingt-deux églises québécoises ont été retenues, décorées en partie ou en entier par Leduc, entre 1886 et 1942. Ce total est rapporté dans le graphique ci-dessous. Comme c'était le cas pour Monty, Leduc a une production de décors plutôt stable dans le temps. On note tout de même que ce sont les années 1916 à 1930 qui sont les plus prolifiques pour l'artiste.

Graphique 1.3. Églises décorées par Leduc, entre 1886 et 1942



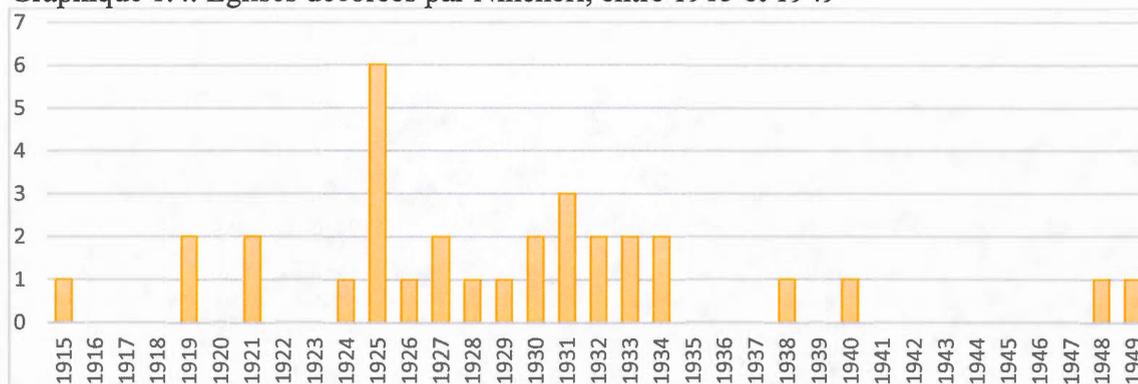
Originaire de Florence en Italie, Guido Nincheri (1885-1973) arrive à Montréal en 1914 avec une formation de l'Académie des Beaux-Arts de Florence en peinture, architecture et décoration. Il commence la décoration d'églises au Québec avec le baptistère de Saint-Viateur-d'Outremont en 1916. Il réalise ensuite la décoration de l'église elle-même entre 1921 et 1927. Mélanie Grondin dénombre 149 travaux de Nincheri<sup>34</sup>. Elle les classe par catégorie de travaux, soit les vitraux, les décorations, la peinture murale ou la peinture. La distinction entre décoration et peinture murale n'est pas expliquée dans l'ouvrage. Nous pensons que la peinture murale désigne les œuvres figuratives réalisées directement sur le mur ou sur toile marouflée alors que la décoration désigne plutôt l'ensemble décoratif de l'église. Parmi les 149 travaux de Nincheri, nous en avons sélectionné 32 qui sont réalisés avant 1950 au Québec. Ces décors sont présentés dans le graphique ci-dessous. Nincheri réalise ses décors surtout

<sup>33</sup> LACROIX, Laurier (dir.) (1996). *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, Catalogue d'exposition, Québec : Musée du Québec, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

<sup>34</sup> GRONDIN, Mélanie (2018). *The Art and Passion of Guido Nincheri*, Montréal : Vehicule Press. p. 187-204

entre 1924 et 1934, avec une forte hausse en 1925. Les périodes où Nincheri ne réalise pas de décors sont celles où il a travaillé ailleurs qu'au Québec.

Graphique 1.4. Églises décorées par Nincheri, entre 1915 et 1949



#### 1.1.4. Dom Bellot et la Modernité (1930-1960)

Originaire de Paris, Dom Bellot (1876-1944) séjourne au Québec pour la première fois en 1934 pour une série de conférences. À partir de 1936, il travaille au parachèvement de l'Oratoire Saint-Joseph ainsi qu'à la construction et la décoration de l'abbaye Saint-Benoît-du-Lac. En 1936, l'Oratoire est déjà en construction, mais à la suite de la mort d'Alphonse Venne, premier architecte de la basilique, le travail est confié à Dom Bellot, qui doit respecter l'idée de base de Venne tout en y ajoutant sa propre signature<sup>35</sup>. Dom Bellot s'intéresse beaucoup à la polychromie, mais de façon beaucoup plus expressive que les décorateurs vus jusqu'ici. Aux fins de ce travail, nous n'avons pas tenu compte des décors exécutés par les disciples québécois de Dom Bellot actifs avant 1950, soit Adrien Dufresne (1904-1983) et Edgar Courchesne (1903-1979),

<sup>35</sup> TARDIF-PAINCHAUD, Nicole (1978). *Dom bellot et l'architecture religieuse au Québec*, Québec : Presses de l'Université Laval, p.57.

puisque leurs décors, bien que polychromes, relèvent de la polychromie structurelle (essentiellement une brique colorée) et non pas de la polychromie peinte, comme nous l'avons mentionné en introduction.

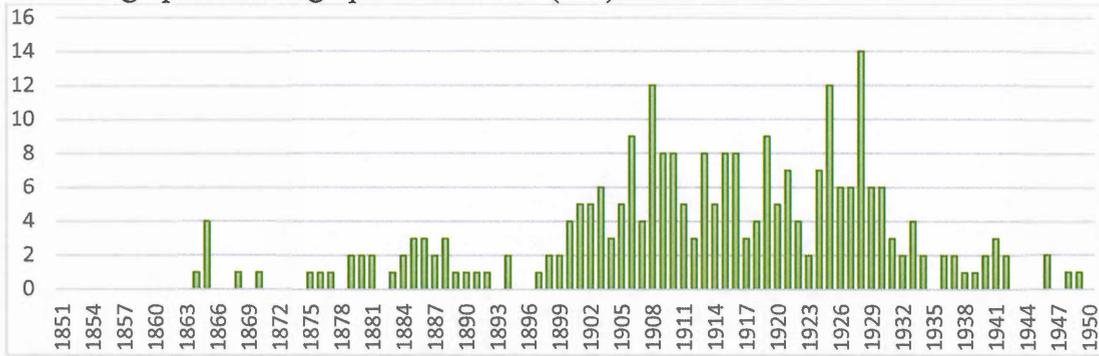
#### 1.1.5. Premier bilan

En tenant compte uniquement de ces biographies et catalogues raisonnés, nous avons identifié un total de 272 églises, décorées par 11 artistes-décorateurs ou architectes (graphiques 1.5 et 1.6). Les ouvrages biographiques et les monographies existantes permettent d'avancer les constats suivants : les travaux de décoration des églises au Québec sont un phénomène artistique important entre 1850 et 1950, marqué par une concentration d'activités entre 1896 et 1930. Les années les plus prolifiques sont les années 1908, 1925 et 1928, tandis que les creux se situent dans les années 1890, au début des années 1920 et finalement après 1929. À partir des années 1930, bien que Nincheri, Leduc et Renaud soient toujours actifs, la sobriété décorative revient au goût du jour. De plus, la crise de 1929 rend les contrats beaucoup plus rares. Nincheri va se spécialiser dans la fabrication de vitraux, Leduc va davantage s'intéresser aux œuvres iconographiques et au symbolisme et Renaud va privilégier la peinture de chevalet<sup>36</sup>. Avec l'apparition de l'architecture moderne et sa prédilection pour des décors plus sobres, les décors polychromes se font alors beaucoup plus rares.

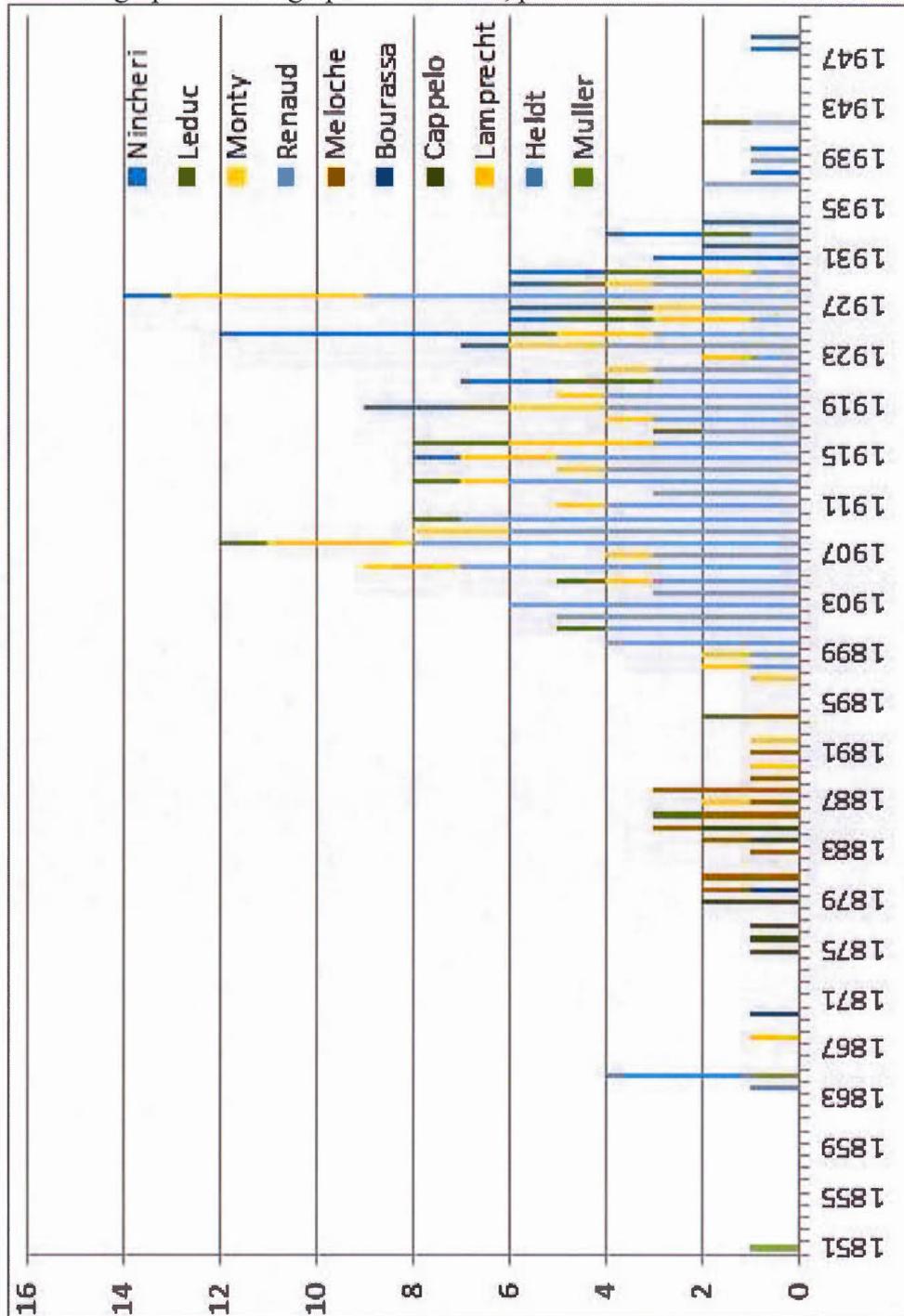
---

<sup>36</sup> RENAUD, Marc (2006). *Toussaint-Xénophon Renaud, décorateur d'églises et artiste peintre : élève de Napoléon Bourassa, disciple d'Édouard Meloche*, Outremont : Carte Blanche, p. 171.

Graphique 1.5. Nombre total d'églises polychromes décorées entre 1850 et 1950 selon les monographies et biographies d'artistes (272)



Graphique 1.6. Nombre total d'églises polychromes décorées entre 1850 et 1950 selon les monographies et biographies d'artistes, par artistes



## 1.2. Mesure de contrôle : Le corpus selon l'approche par la base de données de l'*Inventaire des lieux de culte du Québec*

Les différentes monographies d'artistes consultées permettent de saisir l'importance du nombre de décors réalisés entre 1850 et 1950, notamment au cours des années d'intense popularité de ces décors entre 1896 et 1930, suivie d'un rapide déclin, comme l'atteste la ligne du temps générée en additionnant ces différents travaux. Nous pouvons toutefois nous questionner à savoir si d'autres artistes ont pu être mis de côté par l'historiographie existante. Des artistes ou des décors importants ont-ils été oubliés ? Pour contre vérifier si l'évolution que nous avons retracée à partir d'une catégorie de données bien spécifique, soit les monographies, correspond à la réalité historique, nous confrontons, dans cette deuxième section, ces résultats à ceux obtenus à partir d'une base de données indépendante des monographies.

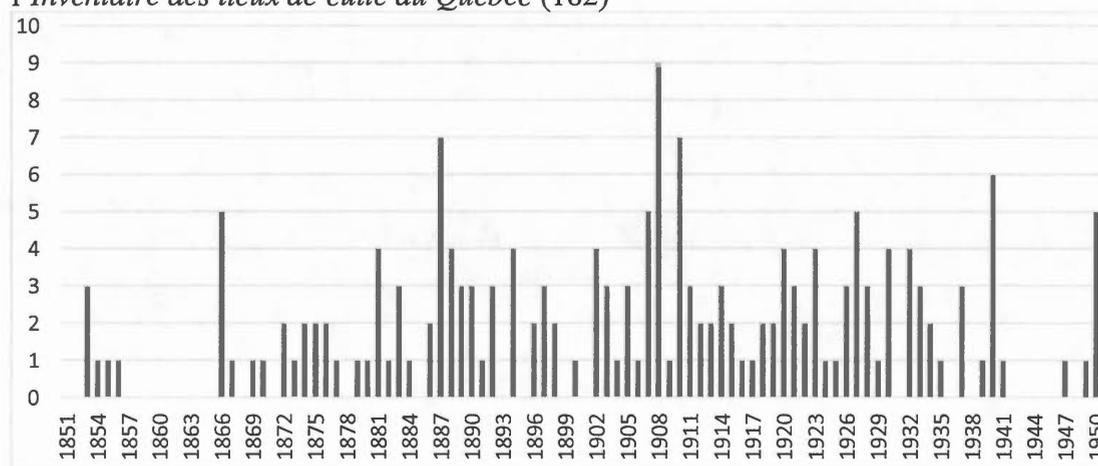
Pour ce faire, nous avons créé une mesure de contrôle à partir de la base de données de l'*Inventaire des lieux de culte du Québec* du Conseil de patrimoine religieux du Québec (CPRQ), en tenant compte de la définition et des paramètres de recherche formulés en introduction, c'est-à-dire les églises catholiques présentant un décor polychrome peint et non pas structurel<sup>37</sup>. Nous avons parcouru l'inventaire entre 1800 et 1950, une large

---

<sup>37</sup> La base de données permet d'effectuer des recherches selon diverses catégories dont, entre autres, la localisation, le nom du lieu de culte, la tradition religieuse, la typologie (basilique, église, mosquée, etc.), l'état (démoli, recyclé, fermé), l'année de construction, la présence de décors peints, le concepteur. Plusieurs difficultés ont été rencontrées avec *lieuxdeculte.qc.ca*. Premièrement, malgré le fait qu'il soit possible de faire une recherche selon la présence de décors peints, la définition de ce concept est large et les réponses positives ne sont pas toujours pertinentes. Entre 1850 et 1950, si l'on fait une recherche incluant seulement les décors peints, 147 églises ressortent et seulement 85 de ces dernières sont incluses dans notre base de données. Deuxièmement, seulement 58 décors sur les 182 sont datés. Pour les décors non-datés, nous avons utilisé l'année de fin de construction comme date du décor. Comme les paroisses pouvaient manquer de fonds, plusieurs années pouvaient s'écouler avant que les décors ne soient réalisés. De plus, ceux-ci pouvaient être refaits ultérieurement et une église datant du XVIII<sup>e</sup> siècle peut très bien avoir des décors du XX<sup>e</sup>. Enfin, il est impossible d'extraire les églises autrement que par ordre alphabétique de nom de lieux de culte actuel alors qu'il aurait été préférable de pouvoir consulter les fiches de façon chronologique.

période allant bien au-delà des dates reconnues pour la peinture décorative, mais assurant d'en cibler d'éventuelles manifestations très précoces ou très tardives. Les fiches de tous les lieux de cultes catholiques ont été consultées, soit un total de 1210 fiches. Précisons que l'inventaire présente les églises dans leur état actuel. Parmi ces 1210 églises, nous en avons identifié 182 dont les décors correspondent, à la suite d'un premier dépouillement général conforme, à nos critères de décor polychrome<sup>38</sup>. En tenant compte des monographies et biographies, ce total s'élevait à 272 décors. Comme l'inventaire *Lieux de culte* ne tient pas compte des églises détruites, incendiées ou tout simplement redécorées, cette différence s'explique aisément. La répartition chronologique de ces 182 églises apparaît dans le graphique ci-dessous :

Graphique 1.7. Nombre total d'églises polychromes décorées entre 1850 et 1950 selon l'*Inventaire des lieux de culte du Québec* (182)



En comparant les graphiques 1.5 et 1.7, on constate une apparition élevée de décors polychromes entre 1865 et 1890, suivie d'une diminution marquée jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. La quantité de décors augmente par la suite dans les deux graphiques

<sup>38</sup> Nous avons inclus dans ce décompte les lieux de culte anciennement catholique, mais ayant changé de tradition religieuse depuis.

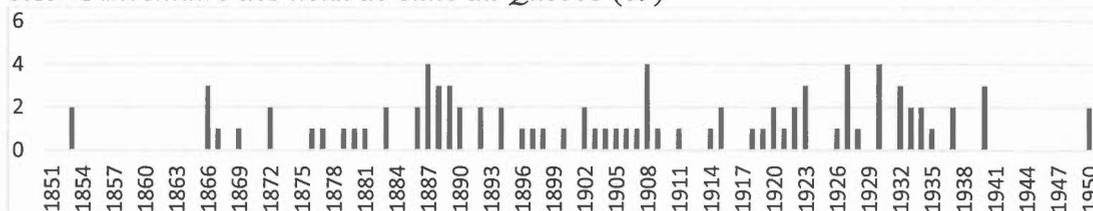
jusqu'aux années 1930. Toutefois, dans l'ensemble, on observe une quantité plus élevée de réponses positives au XIX<sup>e</sup> siècle dans le graphique 1.7 que dans le graphique 1.5. Ce dimorphisme s'explique par le fait que l'inventaire du CPRQ enregistre l'année de construction des églises, et non celle de leur décoration. Plusieurs églises ont donc pu être construites avant 1850, pour voir leur décor intérieur réalisé entre 1850 et 1950. Dans le graphique 1.7, on observe également un creux au moment de la Première Guerre mondiale, ce qui n'est pas le cas dans le graphique 1.5. Il est possible que la construction d'églises ait diminué pendant la guerre, mais que la décoration ait tout de même continué.

Au fil de la recherche pour ce travail, notre sensibilité à repérer un décor intérieur ayant maintenu son intégrité s'est bien entendu développée. Cette modification dans le contexte de cueillette nous a incités à revoir l'extraction des données que nous avons prises dans l'inventaire du CPRQ. C'est ainsi que nous avons révisé le nombre total de décors qui est passé de 182 églises polychromes à 89 églises dont la polychromie nous semblait d'origine<sup>39</sup>. Ces 89 églises ont été inventoriées sur *Lieux de culte* le plus souvent avec la date réelle de décoration, ce qui permet une analyse chronologique avec une plus petite marge d'erreur. Cette nouvelle sélection permet de comparer nos résultats et ainsi vérifier davantage nos données. Le graphique ci-dessous présente les 89 églises selon l'année de décoration, lorsque disponible, ou l'année de fin de construction.

---

<sup>39</sup> Il est normalement assez évident de constater des rénovations dans le décor, mais certaines églises peuvent tout de même avoir été retouchées.

Graphique 1.8. Nombre sélectionné d'églises polychromes décorées entre 1850 et 1950 selon l'*Inventaire des lieux de culte du Québec* (89)



Nous pouvons voir dans ce graphique une hausse des décors polychromes en 1887, en 1908, en 1927 et en 1930. Le creux des années 1890 est encore présent, mais nous avons ici un autre creux dans les années 1910. Nous pouvons également observer que le tournant du siècle semble une période charnière moins considérable que dans les graphiques 1.5 et 1.7. En revanche, le ralentissement d'activités en 1923-24 est commun aux trois graphiques.

Dans l'ensemble, les données prises dans les monographies et biographies d'artistes sont donc confirmées par celles prises dans l'*Inventaire des lieux de culte du Québec*. Très peu de décors sont réalisés avant 1880 et les années 1900-1930 sont les plus prolifiques. Deux périodes se démarquent comme ayant été celles où la polychromie est plus populaire : les années 1880 à 1890 et les années 1900 à 1930. La première période est caractérisée par les décors de Bourassa, Rousseau et Meloche alors que la seconde voit Renaud, Leduc, Monty et Nincheri prendre beaucoup de place.

En étudiant notre base de données de 89 églises extraites de l'*Inventaire des lieux de culte du Québec*, nous pouvons observer que la plupart des décors qui y figurent ont été identifiés par les études existantes sur les décors d'églises au Québec. Si certains artistes comme Bourassa et Leduc avaient déjà une notoriété importante, d'autres comme Meloche et Renaud étaient beaucoup moins connus. Dans l'ensemble toutefois

on peut constater qu'en ce qui touche le corpus de décors, les études sont à peu près complètes.

Pour terminer ce chapitre, nous pouvons affirmer que la polychromie dans les intérieurs d'églises est un phénomène mesurable dans le temps et que les années 1880-1930 sont les plus intéressantes pour cette étude. L'intuition de Lacroix selon qui le corpus de décors polychromes québécois correspond à une école artistique, à un champ, est donc confirmée lorsqu'on analyse cette réalité de manière quantitative.

## CHAPITRE 2

### FORMATION ET RENOUVÈLEMENT DES RÉSEAUX : DES ARTISTES ÉTRANGERS AUX DÉCORATEURS CANADIENS

Dans ce chapitre, nous abordons le groupe des peintres décorateurs auteurs des décors polychromes analysés quantitativement dans le premier chapitre. En déplaçant notre étude du corpus, de son étendue et de sa distribution dans le temps, aux individus qui l'ont produit, nous voulons approfondir notre hypothèse suivant laquelle, la peinture polychrome présente les caractéristiques d'un champ. Pour cela nous démontrerons que les peintres décorateurs, lorsqu'analysés comme groupe, se positionnent les uns par rapport aux autres non pas de manière aléatoire, ni selon une logique de liens familiaux (père/fils-frères ; oncle/neveux), cette dernière encore explicative à l'époque des vocations artisanales, mais en réseau. Nous montrerons que ce réseau est caractérisé par une formation qui se professionnalise et se spécialise. Ainsi, le domaine de la peinture décorative s'émancipe d'autres formations parallèles comme les cours généraux de dessins et de peinture par la création d'un cours spécialisé. Dans ce contexte, la transmission de compétences de maître à apprenti sans lien de parenté en devient une d'enseignant à élève. La professionnalisation de cette formation se démarque aussi d'un autre groupe, soit celui des architectes-peintres dans des circonstances particulières, celles du parachèvement du décor de l'église Notre-Dame de Montréal qui oppose Napoléon Bourassa à Victor Bourgeois.

#### 2.1. Les décorateurs étrangers

Au Canada, avant le XX<sup>e</sup> siècle, les artistes venus d'Europe sont valorisés et n'ont pas de difficultés à se trouver un emploi dans le domaine des arts visuels ou décoratifs.

Grenier note que la sympathie envers les artistes étrangers atteignait parfois la « xénolatrie » au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. Jusqu'au milieu des années 1870, deux cohortes d'artistes italiens et allemands alternent dans la réalisation des quelques décors peints. Ces cohortes opèrent en vase clos et aucun ne fera école. La cohorte suivante, composée uniquement de peintres québécois, fonctionne selon un mode qui en est l'exact opposé. Napoléon Bourassa, figure tutélaire de ce mouvement, insistera toujours sur la discontinuité entre son art et celui des artistes italiens et allemands l'ayant précédé<sup>41</sup>.

On sait peu de choses sur Angelo Pienovi (1773-1845). David Karel l'identifie comme peintre et décorateur. Ainsi, le détail de sa carrière en Europe nous échappe, sinon qu'il a eu une formation dans une académie de Rome. Pienovi a une formation européenne probablement assez classique<sup>42</sup>. Pour l'église Notre-Dame de Montréal, pour laquelle il réalise le premier décor peint, l'artiste devait suivre des indications très précises de l'architecte et des membres du clergé<sup>43</sup>, ce qui laisse penser que Pienovi ne crée pas directement, mais qu'il réalise plutôt une commande. Il n'a pas eu d'apprentis dans le domaine de la peinture décorative, mais Karel croit que Pienovi conseilla le jeune Victor Bourgeau, alors dans ses premiers pas en charpenterie et en architecture<sup>44</sup>. Parmi les artistes italiens actifs au Québec figure aussi Luigi Capello (1843-1902) formé à l'Académie royale des beaux-arts de Turin, auprès des professeurs Enrico Gamba et Andrea Gastaldi. Il étudie également à l'Académie de Rome avant de traverser en

---

<sup>40</sup> GRENIER, Marlène (1996). *Les artistes propagateurs de l'idéal allemand en art pictural et en sculpture au Canada au XIXe siècle*, Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval, p. 6.

<sup>41</sup> BOURASSA, Napoléon (1865). « Causerie Artistique », dans *La Revue canadienne*, juin 1865, vol. 2, no. 6, p. 378.

<sup>42</sup> KAREL, David (1988). « Pienovi, Angelo », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne ], [http://www.biographi.ca/fr/bio/pienovi\\_angelo\\_7F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/pienovi_angelo_7F.html). Consulté le 18 juillet 2018.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> KAREL, David (1988). « Bourgeau, Victor », dans *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 117.

Amérique en 1875<sup>45</sup>. Il réalise autant des peintures murales que des tableaux, pour plusieurs églises du Québec. Capello est le seul artiste-décorateur étranger actif avant 1900 ayant formé un artiste canadien puisqu'il eut Ozias Leduc comme apprenti.

Parmi le contingent de peintres allemands actifs au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>, Daniel Muller, qui réalise le décor de l'église du Gesù à Montréal à partir de 1865, fut certainement le plus important. Formé à l'Académie de Düsseldorf dans l'atelier des maîtres Sohn et Schadow, Muller travaillait dans l'idéal de Friedrich Overbeck (1789-1869) et de peintres nazaréens voulant que la peinture soit intégrée à l'architecture et que l'accent soit mis sur l'iconographie<sup>47</sup>. Il n'a pas d'apprentis connus au Québec. Son compatriote William Lamprecht tirait également son inspiration du style nazaréen<sup>48</sup>. Il fait des études artistiques à l'Académie de Munich de 1859 à 1867. Il y reçoit le prix d'excellence, puis immigre en Amérique. Référé par la congrégation religieuse des Dominicains de New York au curé de Saint-Romuald, ce dernier aurait directement pris contact avec Lamprecht pour réaliser le décor de son église. Pour sa part, Julius Heldt aurait été recommandé par des Munichoïses influents<sup>49</sup>. On ne lui connaît pas d'apprentis.

---

<sup>45</sup> LACROIX, Laurier et Alexandra SHTYCHNO (1994). « Capello, Luigi Giovanni Vitale », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne ], [http://www.biographi.ca/fr/bio/capello\\_luigi\\_giovanni\\_vitale\\_13F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/capello_luigi_giovanni_vitale_13F.html). Consulté le 18 juillet 2018.

<sup>46</sup> GRENIER, Marlène (1996). *Les artistes propagateurs de l'idéal allemand en art pictural et en sculpture au Canada au XIXe siècle*, Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval, p.104.

<sup>47</sup> Ibid. p. 106.

<sup>48</sup> Ibid. p. 108.

<sup>49</sup> Ibid. p. 118.

## 2.2 Les artistes québécois

### 2.2.1 Napoléon Bourassa

Apprenti du peintre Théophile Hamel (1817-1870) pendant quelques mois, Napoléon Bourassa (1827-1916) complète sa formation en Europe. C'est là qu'il trouve ses sources d'inspiration plutôt qu'avec Hamel. Il passe trois ans à Florence, à Rome et en France à partir de 1852<sup>50</sup>. Il y rencontrera l'évêque de Montréal, Mgr Bourget, et obtiendra grâce à ce dernier une audience auprès du pape Pie IX. En 1853, Bourassa tente d'obtenir les coordonnées de Friedrich Overbeck, artiste nazaréen<sup>51</sup>, mais nous ignorons encore à ce jour s'il réussit à le contacter ou à le rencontrer. Dans *La Revue canadienne* de juin 1865, Bourassa expose très clairement dans quelle filiation artistique il situe son art. Les artistes étrangers ayant travaillé au Québec y occupent une place peu enviable. Ainsi, il mentionne les œuvres de l'allemand John Heldt réalisées au Québec, leur reprochant de ne pas être à la hauteur : « Le brave allemand n'était qu'un bon décorateur de café-chantant, qu'un peintre en ornements qui ne s'est fait artiste que pour la circonstance, et pour le pays<sup>52</sup> ». À ces exemples locaux, il oppose la grande tradition de la peinture murale polychrome d'Europe :

En France, en Allemagne et même en Angleterre, les gouvernements et les corporations ont donné récemment leur attention et leur encouragement à ce genre de peinture ; aussi, a-t-on vu apparaître dans les églises et les palais de

---

<sup>50</sup> VÉZINA, Raymond (1998). « Bourassa, Napoléon », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne ], [http://www.biographi.ca/fr/bio/bourassa\\_napoleon\\_14F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/bourassa_napoleon_14F.html). Consulté le 18 juillet 2018.

<sup>51</sup> Bourassa s'intéresse à l'art nazaréen, populaire en Europe surtout avant 1840, étant donné l'importance du catholicisme pour ces artistes ainsi que le retour de la fresque et donc, de la peinture décorative. Les Nazaréens s'inspirent de l'art gothique et du début de la Renaissance (Masaccio, Fra Angelico, le Pérugin, Raphaël), voir : FRIDE-CARRASSAT, Patricia (2008). *Les mouvements dans la peinture*, Paris : Larousse, p.49-50.

<sup>52</sup> Ibid. p. 378.

Paris, Berlin, des Dresde, de Munich, des œuvres dont l'inspiration, le caractère et le style sont dignes des plus grands [sic] époques de l'art<sup>53</sup>.

Il nomme également les grands artistes associés à ce mouvement et les mets sur un pied d'égalité avec les artistes de l'Antiquité et de la Renaissance : « C'est ainsi que Cornélius, Overbeck, Kaulbach, en Allemagne, Ingres, Delaroche et Flandrin en France ont pu s'élever à ces hauteurs, où la Grèce et l'Italie ont placé Parrhasius Apelles, Xeuxis, Raphaël, Léonard de Vinci et le Corrège<sup>54</sup> ». En parlant ainsi, Bourassa tente de valoriser la peinture décorative et ainsi s'attirer des contrats auprès du clergé. Bourassa souligne la nouveauté de la mode polychrome et félicite les membres du clergé pour leurs initiatives des dernières années :

C'est une excellente idée que l'on a eue depuis quelques années de faire exécuter des peintures murales dans nos églises : c'est ouvrir à l'art les voies les plus larges, le champ le plus fécond, celui qui lui a toujours fait produire les œuvres les plus grandioses, les plus immortelles<sup>55</sup>.

Selon Bourassa, de tous les types d'œuvres d'art, seule la fresque est vouée à la postérité. Il donne comme exemple les œuvres antiques retrouvées à Pompéi de même que la voûte de la chapelle Sixtine réalisée par Michel Ange au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Lors du discours d'inauguration de la chapelle Nazareth en 1872, Bourassa réitérera sa dette exclusive aux maîtres européens, mentionnant Ingres et Flandrin au nombre des artistes modernes l'ayant inspiré. Bourassa veut montrer qu'il s'inscrit dans la même tradition que ces artistes :

---

<sup>53</sup> BOURASSA, Napoléon (1865). « Causerie Artistique », dans *La Revue canadienne*, juin 1865, vol. 2, no. 6, p. 376.

<sup>54</sup> Ibid. p. 377.

<sup>55</sup> Ibid. p. 376.

Deux artistes ont excellé à retrouver la sainte tradition chrétienne, le premier M. Ingres, savant, sérieux, austère, plein de force et de puissance, le second, son élève, M. Hyppolite [sic] Flandrin plus tendre, plus doux et incomparablement plus pénétré de l'esprit de la foi et du sentiment des saintes vertue [sic ]du christianisme<sup>56</sup>.

Bourassa veut recevoir les mêmes considérations que les grands artistes de la Renaissance italienne, mais il semble plutôt être vu comme un artisan par les commanditaires des œuvres. D'ailleurs, les études sur Bourassa ont rapporté les contrats commencés, mais inaboutis, à l'ambition trop grande de l'artiste, ou bien à une situation économique difficile, mais sans évoquer plus en détail cette conjoncture<sup>57</sup>. En 1880, Bourassa lui-même disait que les artistes canadiens pouvaient difficilement survivre grâce à leur art : « Jusqu'alors le portrait avait été le seul gagne-pain du peintre en ce pays ; mais, depuis l'invasion des photographes dans le domaine de l'art, ce gagne-pain ne pouvait plus même porter ce nom modeste<sup>58</sup> ». Bourassa fera quelques portraits, mais pas assez pour pouvoir en vivre, et comme les contrats de décorations se font rares, sa situation financière ne se rétablira jamais tout à fait. En se rapportant au graphique 1.5 du chapitre un, il est possible d'identifier plus clairement cette conjoncture, soit la grande dépression de 1876-1893. Celle-ci n'affecte pas juste Bourassa, mais l'ensemble des églises du Québec qui, durant cette longue période, ne reçoivent pratiquement aucun décor polychrome. À ce titre, Bourassa est aussi affecté dans son projet que Borduas le sera 60 ans plus tard lors de la crise de 1929.

Parmi les projets de Bourassa approuvés par le clergé, mais abandonnés, mentionnons : de 1875 à 1890, un projet de chapelle pour le cimetière Côte-des-Neiges

---

<sup>56</sup> BOURASSA, Napoléon (1872). « Chapelle de Notre-Dame de Nazareth », dans *La Minerve*, 25 juin 1872, p.1.

<sup>57</sup> Ibid. p. 172 à 174

<sup>58</sup> BOURASSA, Napoléon (1880c). « Causerie faite par M. Bourassa, à la chapelle Notre-Dame de Lourdes, à Montréal, le 22 juin dernier », dans *L'Opinion Publique*, 27 juillet 1880, p. 366.

(1875), pour l'église Saint-Patrice de Fraserville (1878), l'église Saint-Hugues (1879), la chapelle du couvent des sœurs de la Présentation de Saint-Hyacinthe (1878-1880) et l'église Immaculée-Conception de Saint-Ours (1880). Ses projets les plus importants non réalisés sont ceux du décor de la basilique Notre-Dame de Montréal (1872-1873), ainsi que ceux de la cathédrale de Saint-Hyacinthe (1885-1892)<sup>59</sup>.

Malgré le peu de cycles décoratifs à son actif, Bourassa a néanmoins réussi à faire école dans le domaine, mais uniquement avec son second chantier, soit celui de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. En effet, à l'occasion de son premier grand décor, celui de la décoration de la chapelle Nazareth, Bourassa semble avoir opéré quasiment seul. Dans une lettre envoyée à F. L. Dessaulles et datée du 9 mars 1872, il explique que les deux enfants qui l'aide - un certain Victor Morin et un autre qu'il ne nomme pas —, sont des ouvriers et non des élèves ou des apprentis<sup>60</sup>. Il en va tout autrement avec la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, commencée en 1872, qui a servi d'école pour plusieurs artistes-décorateurs, tels François-Édouard Meloche et Toussaint-Xénophon Renaud. Sur ses apprentis, Bourassa dira : « Je pris à mon atelier quelques enfants qui se présentaient comme apprentis, et, pendant que je m'occupais des détails de la construction, je les formais au dessin<sup>61</sup> ». Il ajoute également que : « Chacun avait une tâche proportionnée à ses forces, et, celle-ci accomplie, il pouvait passer à une supérieure. C'est ainsi que quelques-uns ont pu s'avancer, depuis les simples ornements plaqués jusqu'à l'exécution de la figure<sup>62</sup> ». Bourassa se place ici au même niveau que les artistes européens qui, traditionnellement, n'hésitent pas à prendre des apprentis pour les aider à la tâche ainsi qu'à les former. Napoléon Bourassa a eu une

---

<sup>59</sup> BÉLAND, Mario (dir.) (2011). *Napoléon Bourassa : la quête de l'idéal*, Catalogue d'exposition, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 172.

<sup>60</sup> BanQ-Q, collection C.-A.-Q., Lettre de N. B. à F. L. Dessaulles, Montréal, 7 décembre 1872, dans BÉLAND, Mario (dir.) (2011). *Napoléon Bourassa : la quête de l'idéal*, Catalogue d'exposition, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 139 et 246.

<sup>61</sup> BOURASSA, Napoléon (1880c). « Causerie faite par M. Bourassa, à la chapelle Notre-Dame de Lourdes, à Montréal, le 22 juin dernier », dans *L'Opinion Publique*, 27 juillet 1880, p. 368.

<sup>62</sup> Ibid.

influence certaine sur l'utilisation de la polychromie puisqu'il a enseigné à plusieurs jeunes artistes qui suivront ses traces. Son principal apprenti, Meloche, développera une technique de décoration beaucoup plus rapide et donc moins dispendieuse pour les paroisses, technique qu'il enseignera par la suite dans un cours de peinture décorative. Les commandes vont se multiplier. Quant à Renaud, il devient maître de la décoration « clef en main » à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle.

### 2.2.2. Le cours de peinture décorative

Le grand essor des décors polychromes constaté au premier chapitre correspond à l'émergence d'une troisième génération d'artistes issue exclusivement de Bourassa. Si le chantier de Notre-Dame de Lourdes fut le rouage essentiel de cette passation entre générations, pour la génération de François-Édouard Meloche, c'est l'École des arts et manufactures qui jouera ce rôle. Ce dernier a en effet enseigné à plusieurs futurs décorateurs qui ont aussi travaillé dans ce domaine. La correspondance de Meloche avec S.C. Stevenson, secrétaire du Conseil des arts et manufactures, sous forme de pétition tout d'abord pour la création du cours, puis par la suite, sous forme de rapport annuel, a été conservée. La lecture de ces pièces fait apparaître les logiques justifiant une formation spécifique en peinture décorative distincte des cours de dessins comme ceux qu'offrait Bourassa. On y observe aussi les efforts de réseautage de la part de Meloche, ainsi que de promotion du cours<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> En 1861, Bourassa fait paraître une publicité annonçant ses leçons de dessin et de peinture. L'année suivante, il donne un cours pratique de dessin à l'École normale Jacques-Cartier pendant 2 semestres. En 1863, il fait paraître une publicité pour un cours de dessin qu'il offre dans son atelier et obtient un contrat d'enseignement jusqu'en 1867 en dessin et peinture au Collège Sainte-Marie. En 1865, il donne également des cours de dessins pour l'Institut des artisans canadiens, dont il est l'un des membres fondateurs. En 1869, il enseigne le dessin ornemental à l'École d'art et de dessin de la Chambre des arts et manufactures. En 1870, il enseigne le dessin et la peinture aux Sœurs de la Charité d'Ottawa. À ce

La création du cours *Decor Painting* au Conseil des arts et manufactures en 1886 est sans doute une autre cause de la popularité des décors peints dans les églises puisqu'il engendre une toute nouvelle main-d'œuvre. Le cours, donné par Meloche, visait à répondre à une demande de plus en plus grande. Ce dernier écrit, le 2 janvier 1886, à Stevenson, pour le convaincre de créer le cours en question : « Depuis quelques années la peinture décorative a pris de grands développements, et les artistes qui s'y sont livrés ont reçu un encouragement qui est de bon augure pour l'avenir. Beaucoup de jeunes gens aujourd'hui se livrent à l'étude de cet art utile entre tous<sup>64</sup> ». Meloche note des difficultés rencontrées par ces jeunes gens et critique les ateliers, qui « [...] ne sont pas pourvu [e] s des matériaux nécessaires à leurs études<sup>65</sup> ». Pour Meloche, un cours donné dans une école serait une bien meilleure façon de former les jeunes qui s'intéressent à ce type d'art :

[...] le gouvernement agirait sagement en venant en aide à ces jeunes gens, et en fondant un "Cours de dessin, et de peinture décorative". Un cours comme celui-là, et un cours pratique surtout, développerait les talents d'un grand nombre et leur faciliterait les moyens de pourvoir à leur existence. [...] Un cours de décoration à l'école du Gouvernement, serait très fréquenté. Et vous prouverait par ses résultats qu'il répond à un besoin réel<sup>66</sup>.

Le cours est créé et donné de l'automne 1886 à 1899. Chaque année, Meloche envoie un rapport annuel sous forme de lettre au secrétaire du Conseil des Arts et Manufactures. Il en profite souvent pour donner son opinion sur la fréquentation des élèves ou sur des moyens d'améliorer le cours. En 1887, il suggère d'installer la lumière électrique, qui permettrait « de travailler la couleur, au lieu de ne faire que de la

---

sujet voir : BÉLAND, Mario (dir.) (2011). *Napoléon Bourassa : la quête de l'idéal*, Catalogue d'exposition, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 242-247.

<sup>64</sup> Université du Québec à Montréal (1982). *Fonds d'archives du Conseil des arts et manufactures, 1857-1926*, 0,36 m de documents textuels et 6 bobines de microfilm, 32P-520/20.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ibid. Lettre du 2 janvier 1886

grisaille<sup>67</sup> ». Il propose également de donner une bourse à l'élève le plus méritant et d'inviter le public pour favoriser le réseautage :

Je crois qu'en invitant le public à visiter les travaux des élèves, dans le cours de l'été, cela créerait un courant sympathique de la part de personnes haut placées ; et en induirait [sic] plusieurs à souscrire à une bourse que vous pourriez fonder. La dite [sic] bourse serait donnée à la fin de l'année au plus méritant des élèves. Vous pourriez établir 2 ou 3 autres prix de moindre importance, également<sup>68</sup>.

Cette bourse servira non seulement à motiver les élèves, mais également à favoriser les rencontres avec des bienfaiteurs qui encouragent le cours de Meloche<sup>69</sup>. La peinture décorative gagne alors en popularité et Meloche est reconnu jusqu'à Chicago, où il gagne une médaille à la World's Columbian Exposition en 1893<sup>70</sup>.

En 1886, Meloche note 32 élèves inscrits au cours. En 1887, 38 inscriptions, dont 19 élèves plus assidus (lettre du 28 mars 1887). En 1890, 24 inscriptions, dont 17 plus assidus (lettre du 27 mars 1890). En 1887, Meloche indique que « [...] l'ouverture des ronds à patiner, [...] l'époque des fêtes du Nouvel an, et du Carnaval<sup>71</sup> » est responsable de la diminution des élèves aux cours. Il ajoute que le manque de matériel est aussi responsable de cette diminution. Néanmoins, à partir de 1890, Meloche indique que le cours est plus populaire chaque année et il est optimiste pour l'avenir puisque : « Le nombre d'élèves est suffisant et à présent que l'élan est donné, il ne peut qu'augmenter. Et de fait je m'attends à recevoir un grand nombre d'élèves l'an prochain ; trop peut-

<sup>67</sup> Ibid. 32P-520/21, lettre du 28 mars 1887.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> BELLEY, Cécile (1989). *François-Édouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia, p. 57.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Université du Québec à Montréal (1982). *Fonds d'archives du Conseil des arts et manufactures, 1857-1926*, 0,36 m de documents textuels et 6 bobines de microfilm, 32P-520/21, lettre du 28 mars 1887.

être, pour un seul cours<sup>72</sup> ». Il explique cet optimisme par le fait que le cours pourrait être fréquenté par les membres d'une nouvelle association : « Il s'est formé une association de peintres et de décorateurs à Montréal, et les chefs du mouvement veulent que les membres fréquentent les cours de peinture décorative donnés par le Conseil des Arts et Manufactures<sup>73</sup> ». La formation de cette association est une autre preuve de la popularité des décors peints et leur intérêt pour le cours de Meloche montre la valeur attribuée à ce dernier par ses pairs. Pourtant, en 1890, Meloche a seulement 17 élèves inscrits au cours<sup>74</sup>. L'année suivante, le nombre d'élèves inscrits augmente considérablement étant donné la nouvelle possibilité pour les élèves de décorer une église au sein de leur formation. Dans sa lettre du 8 avril 1891, il note que 37 élèves se sont inscrits au cours et que 25 étaient plus assidus<sup>75</sup>. Il note également que la majorité de ses élèves sont Canadiens-français, mais qu'il y a également un Allemand, un Italien et quelques Anglais.

Alors que Meloche enseigne d'abord dans une salle de classe sous forme d'atelier<sup>76</sup>, son cours se transforme en 1890-91 puisque le Conseil de l'école permet aux élèves de décorer une église presbytérienne désaffectée située sur la rue St-Gabriel, à Montréal<sup>77</sup>. En réponse à cette décision, Meloche note que les élèves ont été plus assidus aux cours et il espère que l'église reste disponible dans le futur :

La vieille église de la rue St-Gabriel, par ses dimensions et les divisions architecturales intérieures, me permet de donner avec tous ses développements, un cours ininterrompu de cinq années. Après ce terme on peut renouveler [sic]

---

<sup>72</sup> Ibid. 32P-520/22, lettre du 27 mars 1890.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Ibid. Lettre du 8 avril 1891.

<sup>76</sup> Les plus avancés aident ceux qui commencent, (Ibid. 32P-520/21, Lettre du 28 mars 1887).

<sup>77</sup> Ibid. 32P-520/22, 8 avril 1891.

les études pourvu que l'on recouvre d'une couche de peinture les travaux exécutés pendant les cinq premières années<sup>78</sup>.

L'enseignement de la peinture décorative se spécialise de plus en plus, passant de maître à apprentis dans des églises où le maître a un contrat ; à élèves à professeur dans une salle de classe ; à élèves à professeur dans une église où la formation des élèves est le seul but. Les élèves sont de plus en plus spécialisés et le recours à un équipement spécifique, rendu disponible par le cours, s'inscrit à nos yeux dans la spécialisation de l'enseignement qui caractérise cette troisième génération de peintres décorateurs. Cette spécialisation explique aussi le fait que les décorateurs prennent beaucoup moins de temps que la génération précédente. Alors que Bourassa mettait énormément d'importance sur l'iconographie, la nouvelle génération insiste davantage sur le décor en général. Par exemple, Notre-Dame de Lourdes (Fig. 2) compte infiniment plus de détails que Saint-Philippe (Fig. 11). Les décors sont simplifiés et les œuvres historiées prennent désormais beaucoup moins de place.

Bien que le Conseil des Arts et Manufactures soit présent dans plusieurs villes québécoises à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, le cours de décoration se donne seulement à Montréal, Lévis et Québec. Celui de Montréal est le plus documenté et le premier à voir le jour. Les cours de Lévis et de Québec sont apparus en réponse à une demande importante puisque le diocèse de Québec est aussi riche en polychromie que celui de Montréal. Les cours ont cependant été peu populaires en comparaison à celui de Montréal, probablement parce qu'ils sont donnés trop tard, au moment où la polychromie commence à décliner<sup>79</sup>. Il ne faut pas non plus sous-estimer la popularité de Meloche, qui dépassait de loin celle des autres professeurs pour lesquels nous n'avons pratiquement aucune information. Le cours de peinture décorative va

---

<sup>78</sup> Ibid. 32P-520/22

<sup>79</sup> Les cours débutent en 1905-1906 pour Lévis et 1889-1890 pour Québec.

finalement fermer en 1902 en raison du trop petit nombre d'élèves inscrits, mais nous ignorons combien ils étaient à ce moment<sup>80</sup>.

Doit-on voir dans le déclin des inscriptions un désintérêt pour les décors polychromes ? Selon le graphique 1.5, la fermeture du cours n'a pas d'influence sur la quantité de décors polychromes réalisés, au contraire. Les années 1900 à 1930 sont très prolifiques en ce qui concerne la réalisation de décors, et cela est probablement dû au fait que les élèves de Meloche sont formés, rapides et sont engagés par le clergé, souvent à titre d'assistants, ce qui accélère le travail des maîtres d'œuvre. L'économie va mieux et les églises ont suffisamment de moyens pour s'intéresser à la beauté de leurs intérieurs.

Plusieurs des étudiants de Meloche ont réussi à se tailler une place de choix dans le monde de la peinture décorative. À titre d'exemple, deux des artistes-décorateurs de la chapelle Sacré-Cœur (basilique Notre-Dame de Montréal) sont des élèves de Meloche, soit Joseph-Charles Franchère et Joseph St-Charles qui sont inscrits au cours à titre de peintres-décorateurs<sup>81</sup>. Ils ont d'ailleurs travaillé auprès de leur maître pour la décoration de plusieurs églises entre 1884 et 1888<sup>82</sup>. Il y a cependant plus de références à propos de la réalisation de tableaux qu'au décor lui-même et par conséquent, ils étaient probablement davantage artistes-peintres que décorateurs. C'est pourquoi nous n'en parlons que brièvement. Renaud est également un élève de Meloche, qui va réaliser un nombre de décors considérable comme nous avons pu le constater dans notre premier chapitre (Graphique 1.1.).

---

<sup>80</sup> Meloche n'est plus professeur à partir de 1899. Son élève, Joseph-Charles Franchère (1866-1921), prend alors le cours en charge. Voir BELLEY, Cécile (1989). *François-Édouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia, p. 63-67.

<sup>81</sup> LEBLANC, Marie-Chantal (2008). *Formation artistique et contexte social des peintres canadiens à Paris (1887-1895)*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, p.14.

<sup>82</sup> Ibid. Annexe 2. (Lettre de Meloche à St-Charles datée du 19 mars 1888)

### 2.2.3. Toussaint-Xénophon Renaud

Élève de Bourassa, puis de Meloche, Renaud commence sa carrière en tant que contremaître principal associé à Meloche, et ce, dès la mise en chantier de Saint-Polycarpe en 1880<sup>83</sup>. Renaud travaille avec ce dernier jusqu'en 1896 où il prend de l'autonomie et devient lui-même décorateur d'églises à son compte. Il sera très populaire jusqu'à la crise de 1929 où les contrats se font beaucoup plus rares. Renaud s'associe souvent avec des architectes de renom pour décorer les intérieurs des nouvelles églises. Il se fera ainsi une bonne réputation et plusieurs contacts importants dans le monde de la construction d'églises. Par exemple, l'entrepreneur Louis-Joseph Fauteux opte pour Renaud comme décorateur en 1896 et est si satisfait qu'il l'engage pour au moins vingt-cinq autres églises par la suite<sup>84</sup>. À notre connaissance, ce dernier n'a pas enseigné dans une institution et n'a pas eu d'apprentis.

Meloche et Renaud travailleront dans un style simplifié par rapport à leur maître et enseigneront eux aussi par la suite. Renaud est présent sur plusieurs listes d'élèves pour le cours *Decor Painting* donné au Conseil des arts et manufactures par Meloche à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils travaillaient en collaboration jusqu'à ce que Renaud développe de l'indépendance et qu'il réalise lui-même ses décors. Plus intéressés par l'aspect décoratif des intérieurs que leur maître, qui cherchait davantage à illustrer des scènes religieuses, Meloche et Renaud utilisent néanmoins une palette très semblable à Bourassa. Nous y reviendrons plus en détail au chapitre suivant.

---

<sup>83</sup> RENAUD, Marc (2006). *Toussaint-Xénophon Renaud, décorateur d'églises et artiste peintre : élève de Napoléon Bourassa, disciple d'Édouard Meloche*, Outremont : Carte Blanche, p. 31.

<sup>84</sup> Ibid. p. 57.

Alors que Bourassa se plaignait que les commanditaires étaient trop pressés d'avoir un décor fini et qu'il manquait de temps pour réaliser une œuvre à la hauteur de ses attentes<sup>85</sup>, Meloche et Renaud règlent la question en développant un modèle de décor polychrome plus rapide à exécuter. Ils donnent une place beaucoup moins importante aux œuvres figuratives que le faisait Bourassa. C'est ainsi qu'ils réussissent à réaliser plusieurs décors par année, alors que Bourassa mettait plusieurs années à en réaliser un seul. Il faut se rappeler qu'à l'époque, l'originalité n'est pas importante pour le clergé. Ainsi, plusieurs curés demandent aux artistes-décorateurs d'imiter une église en particulier qu'ils ont pu admirer dans une autre paroisse et qui a été décorée par le même artiste ou un autre, c'est le cas de l'église Notre-Dame de la Visitation de Champlain (Fig. 6), où les commanditaires ont spécifié qu'ils voulaient un décor inspiré de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes<sup>86</sup>. Renaud profitera souvent du bouche-à-oreille puisque les curés de paroisses voisines n'hésiteront pas à l'engager après avoir vu la décoration d'une paroisse voisine<sup>87</sup>. Cette habitude a favorisé la diffusion des mêmes formules d'une église à l'autre et a contribué à l'homogénéité remarquable de ces intérieurs réalisés dans une même période.

#### 2.2.4. Autres artistes

Un autre apprenti de Théophile Hamel qui formera quelques artistes-décorateurs est Joseph-Thomas Rousseau (1852-1896), qui est plus peintre que décorateur. Dès le début des années 1880, Rousseau fait quelques œuvres mineures pour des églises, puis

---

<sup>85</sup> BOURASSA, Napoléon (1880c). « Causerie faite par M. Bourassa, à la chapelle Notre-Dame de Lourdes, à Montréal, le 22 juin dernier », dans *L'Opinion Publique*, 27 juillet 1880, p. 368.

<sup>86</sup> Nous y reviendrons au prochain chapitre.

<sup>87</sup> RENAUD, Marc (2006). *Toussaint-Xénophon Renaud, décorateur d'églises et artiste peintre : élève de Napoléon Bourassa, disciple d'Édouard Meloche*, Outremont : Carte Blanche, p. 80-81.

il part étudier en Italie et laisse quelques projets en suspens. À son retour en 1884, il s'installe à Saint-Hyacinthe et obtient un premier contrat de décoration pour la chapelle du monastère du Précieux-Sang (1886-87). Rousseau dira qu'il s'agissait de l'entreprise la plus considérable de sa carrière (Fig. 7)<sup>88</sup>. Il reçoit l'aide d'une religieuse de la congrégation des Sœurs du Précieux-Sang : Virginie Dion, dites Sœur Véronique-de-la-Passion. Par la suite, Rousseau fera plusieurs décors tout aussi considérables, comme l'église Saint-Christophe d'Arthabaska (1888) et l'église Saint-Joseph de Saint-Césaire (1889). Les églises ont toutes été modifiées et il est difficile d'avoir une idée exacte des décors d'origine. À son tour, Rousseau forme Monty ainsi que Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, qui sera lui aussi plus peintre que décorateur. Il participe néanmoins à la décoration de quelques églises auprès de son maître.

Alors que Napoléon Bourassa rêvait de vivre de décors d'églises, mais devait faire des tableaux puisque la demande était davantage là, la situation est inversée pour Ozias Leduc (1864-1955) qui doit faire des décors d'églises pour vivre. À l'époque, la décoration d'église est la forme d'art qui permet le plus facilement à un artiste de gagner sa vie<sup>89</sup>. Cela s'explique par le fait que la photographie est de plus en plus accessible et alors que Bourassa aurait pu vivre de ses portraits même si la demande est déjà à la baisse, cela devient impossible pour Leduc. Maître de Borduas (1905-1960), dont la présentation n'est plus à faire, ce dernier connaît la situation inverse : il souhaite faire des décors d'églises, mais la demande n'étant plus là il se tourne vers la peinture de chevalet et vers l'abstraction.

---

<sup>88</sup> DION, Jean-Noël (n.d.). *La chapelle du Précieux-Sang à Saint-Hyacinthe*, [en ligne ], [http://www.adoratricesps.net/application/content/patr\\_chappelle\\_texte.html](http://www.adoratricesps.net/application/content/patr_chappelle_texte.html). Consulté le 18 juillet 2018.

<sup>89</sup> MICHEL, André (1994). « Ozias Leduc, le sage de Mont-Saint-Hilaire : Un peintre, sa montagne, son village », dans *Continuité*, no. 60, printemps 1994, [en ligne ], <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/fr/revues/continuite/1994-n60-continuite1054729/16015ac.pdf>. Consulté le 18 juillet 2018, p.3.

### 2.3. Peintres-décorateurs et architectes-peintres, l'exemple de la basilique Notre-Dame de Montréal

Comme nous l'avons mentionné dans notre premier chapitre, la basilique Notre-Dame, construite entre 1824 et 1829, est décorée une première fois par Angelo Pienovi lors de son arrivée à Montréal en 1828. Cette première décoration ne satisfait pas les commanditaires qui devront attendre plusieurs années pour la refaire étant donné le manque de fonds. Contrairement à la chapelle de Nazareth ou à Notre-Dame de Lourdes dont la décoration est donnée d'emblée à Bourassa, le cas de la basilique diffère. Les commanditaires organisent un concours en 1872 pour le contrat de décoration. Bien que certains éléments soient imposés, ils laissent une assez grande liberté aux décorateurs afin de choisir ce qui leur convient le mieux. Leur premier choix de décorateur sera Napoléon Bourassa. Cependant, ce dernier a de la difficulté à concevoir un décor satisfaisant et les sulpiciens octroieront finalement le contrat à Victor Bourgeau, un menuisier, charpentier, sculpteur et architecte et non un décorateur.

La décoration de la basilique Notre-Dame de Montréal posait plusieurs difficultés. Bourassa, dans sa causerie artistique de 1867, critique la basilique et ses commanditaires passés. Il qualifie son intérieur de « vilain<sup>90</sup> » et met la faute sur le fait qu'il n'y a pas eu de direction artistique concernant l'intérieur. Faute de moyens, les sulpiciens ont plutôt ajouté des éléments sans véritable vision d'ensemble : « [...] si l'on eut donné à ces désirs un but unique, une direction constante et éclairée, que de peine et d'inutiles dépenses on eut épargnées!<sup>91</sup> ». Il liste ensuite quelques tentatives de rendre l'intérieur plus agréable, sans véritable succès. Au début des années 1870, Bourassa travaille à plusieurs plans pour modifier l'intérieur, mais non sans difficultés.

---

<sup>90</sup> BOURASSA, Napoléon (1867). « Causerie Artistique », dans *La Revue canadienne*, octobre 1867, vol. 4, no. 10, p. 796.

<sup>91</sup> Ibid. p. 797.

Ainsi, dans un article paru dans *La Minerve* en juillet 1872, il médite un refus possible de cette commande : « [...] une que je ne puis pas accepter, la décoration de l'église Notre-Dame<sup>92</sup> ». Il ajoute également qu'il n'a pas à s'expliquer puisqu'il l'a déjà fait auprès des personnes concernées. Néanmoins, en décembre de la même année, il écrit à F. L. Dessaulles qu'il est à l'étude de Notre-Dame<sup>93</sup>. Finalement, après avoir accepté ses plans en 1873, les sulpiciens les rejettent l'année suivante, préférant ceux de Victor Bourgeau.

Malgré le fait que Victor Bourgeau ne soit pas décorateur, ce sont ses plans qui seront sélectionnés pour le décor peint de l'intérieur de la basilique Notre-Dame de Montréal (Fig. 3). Dans sa causerie de 1867, Bourassa dit de Bourgeau qu'il est un ami, qu'il « [...] fait preuve d'un talent et d'un goût remarquable<sup>94</sup> », mais qu'il manque d'éducation, ce qu'il excuse puisque selon lui, ils sont « [...] sur une terre [...] peu soucieuse du passé<sup>95</sup> ». Il l'accuse de « [...] ne pas connaître suffisamment l'archéologie, et de ne pas assez respecter certaines lois d'harmonie fondées sur le symbolisme chrétien et consacrées [sic] par les siècles et les grands maîtres<sup>96</sup> ». Bourassa, peintre décorateur, critique Bourgeau, architecte, de ne pas être suffisamment spécialisé dans le domaine de la peinture murale pour accomplir des travaux de décoration. D'ailleurs, la formation de Bourgeau est bien peu documentée, si ce n'est qu'il a probablement été l'apprenti de Pienovi dans les années 1830<sup>97</sup>.

---

<sup>92</sup> BOURASSA, Napoléon (1872 b). « Peinture à fresque et décoration de Notre-Dame », dans *La Minerve*, 3 juillet 1872, p.3.

<sup>93</sup> BanQ-Q, collection C.-A.-Q., Lettre de N. B. à F. L. Dessaulles, Montréal, 7 décembre 1872, dans BÉLAND, Mario (dir.) (20112). *Napoléon Bourassa : la quête de l'idéal*, Catalogue d'exposition, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p.150.

<sup>94</sup> BOURASSA, Napoléon (1867). « Causerie Artistique », dans *La Revue canadienne*, octobre 1867, vol. 4, no. 10, p. 795.

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> NOPPEN, Luc (1982). « Bourgeau, Victor », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne ], [http://www.biographi.ca/fr/bio/bourgeau\\_victor\\_11F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/bourgeau_victor_11F.html). Consulté le 18 juillet 2018.

Alors que Bourassa tente de montrer l'importance de la connaissance des maîtres anciens et des grands cycles décoratifs religieux européens pour la formation des décorateurs, Bourgeau est plutôt un autodidacte qui va réaliser des commandes précises. En fait, le décor de Notre-Dame, qu'il réalise avec ses couleurs saturées, est un calque de celui de la Sainte-Chapelle de Paris, restaurée entre 1836 et 1862 par les architectes Félix Duban et Jean-Baptiste Lassus. Le décor intérieur richement polychrome de la basilique Notre-Dame de Montréal est sans doute le plus reconnu dans les églises québécoises, alors qu'il est le moins représentatif de la décoration murale de l'époque, du fait que ce ne soit pas un peintre décorateur, mais bien un architecte qui l'a conçu.

Pour conclure, les artistes-décorateurs qui ont œuvré entre 1850 et 1930 sont presque tous issus des formations de Bourassa et de Meloche et la formation elle-même a beaucoup changé au fil du temps, se spécialisant de plus en plus. La formation des peintres-décorateurs passe ainsi de maître à apprentis, à une salle de classe avec professeur et élèves et enfin à une formation donnée dans un espace aménagé pour la formation et la pratique de décors religieux, soit l'église Saint-Gabriel. Les décors polychromes vont par la suite perdre en popularité pour passer aux décors modernes et beaucoup plus sobres. Dans le chapitre suivant, nous nous intéressons aux décors eux-mêmes. Nous analyserons ces derniers pour comprendre les choix esthétiques des peintres-décorateurs et en quoi ces choix répondaient et mettaient en œuvre des normes et principes communs.

## CHAPITRE 3

### PRINCIPES ET LANGAGE PARTAGÉS DANS L'EMPLOI DE LA POLYCHROMIE

Après avoir délimité quantitativement et chronologiquement le corpus des décors polychromes au Québec, puis avoir reconstitué les réseaux de formation des acteurs qui y furent actifs, ce troisième et dernier chapitre a pour objectif de faire ressortir l'existence de principes communs qui réglaient la composition formelle des décors et leur polychromie. Ce langage décoratif partagé attestant, selon nous, sur le plan formel, de l'existence d'un champ artistique. Pour ce faire, nous rappellerons tout d'abord brièvement les principes qui régissaient l'emploi de la couleur dans le christianisme. Puis, nous aborderons l'emploi de la polychromie dans le contexte général des décors religieux au Québec. Enfin, nous analyserons les couleurs employées dans un échantillon de vingt-deux églises.

#### 3.1. La couleur dans le christianisme

Le rouge, le noir et le blanc sont les couleurs les plus utilisées partout dès l'Antiquité<sup>98</sup>. La couleur rouge est alors synonyme de royauté et les empereurs portaient souvent des tuniques de cette couleur<sup>99</sup>. Le bleu est la couleur des barbares, de l'étranger. Ce sont les peuples du Nord, comme les Germains, qui aiment le bleu. Le christianisme naissant adoptera ces couleurs et dès le VI<sup>e</sup> siècle, Grégoire le Grand admet l'usage de cinq

---

<sup>98</sup> PASTOUREAU, Michel et Dominique SIMONNET (2005). *Le petit livre des couleurs*, Paris : Éditions du Panama, p. 31.

<sup>99</sup> LANOË-VILLÈNE, Georges (2010). *Dictionnaire de la symbolique des couleurs*, Maison de Vie, p.198.

couleurs dans la célébration de l'office divin : le blanc, le rouge, le vert, le violet et le noir<sup>100</sup>.

La couleur bleue est acceptée plus tardivement, autour du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, et ne cessera par la suite de se diffuser. Le bleu est la couleur associée le plus souvent à la Vierge Marie à partir du XII<sup>e</sup> siècle et deviendra dès lors synonyme de pureté<sup>101</sup>. C'est aussi à cette époque que cette couleur est employée pour représenter le ciel : auparavant, il était noir, rouge, blanc ou doré<sup>102</sup>. Le vert, bien que très présent dans le culte religieux, ne l'a pas toujours été. Il était effectivement difficile d'obtenir un vert stable et exempt de toxicité avant la Renaissance.

Au XII<sup>e</sup> siècle, pour l'abbé Suger de Saint-Denis à Paris, tout comme pour les abbés de Cluny des deux siècles précédents, l'espace liturgique doit être magnifique. Les vitraux, l'or, les marbres, la peinture de même que le mobilier doivent être colorés et resplendissants. Pour ces clercs, la couleur est synonyme de lumière, elle est une manifestation de Dieu. Mais il n'y a pas unanimité au sein de l'église. Pour Bernard de Clairvaux, la couleur est matérielle, elle cache la vérité. Il était d'avis qu'il fallait dépouiller les lieux de cultes puisque Dieu est simplicité : « Les Pères sont plutôt hostiles aux couleurs. Ils observent que la Bible en parle peu. Ils y voient une futilité, un ornement stérile qui gaspille temps et argent, et surtout un masque trompeur qui détourne de l'essentiel<sup>103</sup> ». Ils faisaient d'ailleurs un lien entre le mot *color* et le verbe *celare* qui se traduisent par cacher, tromper<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup> Ibid. p. 58.

<sup>101</sup> PASTOUREAU, Michel et Dominique SIMONNET (2005). *Le petit livre des couleurs*, Paris : Éditions du Panama, p. 18-19.

<sup>102</sup> Ibid. p.18.

<sup>103</sup> PASTOUREAU, Michel (1989). « L'Église et la couleur des origines à la réforme », *Bibliothèque de l'école des chartes*, vol. 147, no 1, p. 203-230, [En ligne], Persée, [http://www.persee.fr/doc/bec\\_0373-6237\\_1989\\_num\\_147\\_1\\_450535](http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450535). Consulté le 10 février 2016, p. 206.

<sup>104</sup> Ibid.

À partir de la Contre-Réforme, et ce jusqu'aux années 1830, la couleur perd beaucoup de son attrait dans la décoration des églises : les couleurs de l'Antiquité et du Moyen-Âge se sont effacées et les gens les ont oubliées. Ils voient donc un passé incolore qu'ils cherchent à copier. Par la suite, étant donné le développement de la science, notamment la chimie, des pigments sont retrouvés sur des bâtiments historiques et des sculptures anciennes. Ces découvertes expliquent en partie la revalorisation de la couleur dans le domaine des arts et en architecture au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut ajouter que les universités et les premiers cours d'histoire de l'art sont alors donnés et l'on assiste donc à une plus importante analyse des œuvres du passé. Les monuments sont classés patrimoniaux et sont revalorisés non seulement par ces nouveaux historiens de l'art, mais également par les gouvernements<sup>105</sup>.

Des architectes restaurateurs comme Viollet-Le-Duc, Duban et Hittorff s'intéressent à l'utilisation de la polychromie dans les bâtiments antiques et médiévaux. Ils ont cherché également à transposer les couleurs retrouvées dans l'architecture moderne. Mais la théorie et la pratique se rejoignent difficilement et bien qu'ils vantent l'utilisation de la couleur dans les monuments historiques, ils l'utilisent rarement. Viollet-le-Duc n'a jamais remis de couleur dans les portails ou les statues, pourtant dans son Dictionnaire raisonné d'architecture, il insiste sur l'idée que la peinture est intimement liée à l'architecture :

Plus on remonte vers les temps antiques, plus on reconnaît qu'il existait une alliance intime entre l'architecture et la peinture. Tous les édifices de l'Inde, ceux de l'Asie Mineure, ceux d'Égypte, ceux de la Grèce, étaient couverts de peinture en dedans et au-dehors<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> LE GENDRE, Armelle (2014). *Comment regarder... une église : histoire, culte, symboles*, Malakoff : Hazan, p.84.

<sup>106</sup> VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (2009/1854). *Encyclopédie Médiévale d'après le « Dictionnaire raisonné d'architecture » de Viollet-Le-Duc*, Paris : Bibliothèque de l'Image, p.614.

### 3.2. Histoire de la couleur dans les églises du Québec

Les murs blancs aux touches de dorure dans les voûtes, les statues et les colonnes prédominent dans les intérieurs d'églises au Québec au XVIII<sup>e</sup> siècle, et cela jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La seule exception est le décor de l'église Notre-Dame de Montréal réalisé par Pienovi en 1828. Cette situation ne fait toutefois pas l'affaire de tous. L'évêque de Québec, Mgr Plessis, n'aimait pas les églises de son diocèse, dont il qualifie les intérieurs lumineux et blancs de « grosses lanternes ». Lors de son voyage en Europe en 1819-1820, Plessis est séduit par les intérieurs en marbre polychrome qu'il découvre à Milan, Florence et Rome. Le récit manuscrit de ce voyage, dont des copies étaient lues dans les séminaires, n'est pas à négliger dans les facteurs ayant pu convertir une génération de curés à opter pour des sanctuaires moins monochromes<sup>107</sup>.

Comme démontré au premier chapitre, la diffusion des décors polychromes commence au Québec vers 1850, pour se généraliser dans les années 1890 et cela jusqu'aux années 1930. L'observation attentive des décors intérieurs des 89 églises ayant maintenu, selon nous, l'intégrité de leur polychromie (graphique 1.8) nous a permis d'obtenir une idée précise des gammes chromatiques employées dans le champ de la peinture murale au Québec à cette époque.

On constate que les artistes utilisent rarement une seule couleur. Les couleurs utilisées dans les églises québécoises qui nous intéressent sont principalement le vert, le bleu, le rose et le violet. Le vert est souvent utilisé pour les vêtements liturgiques. Il est choisi pour les jours où les autres couleurs ne conviennent pas, comme couleur « normale<sup>108</sup> ».

<sup>107</sup> LATOUCHE, Pierre-Édouard (2012). « Usage et décor des sanctuaires dans le Journal d'un voyage en Europe (1819) de Mgr Joseph-Octave Plessis » dans *Journal de la Société d'Études de l'Architecture au Canada*, vol.XXXVII, n° 1, pp. 27-36.

<sup>108</sup> LE GENDRE, Armelle (2014). *Comment regarder... une église : histoire, culte, symboles*, Malakoff : Hazan, p.124.

Dans les décors, le vert fonctionne également comme couleur par défaut : il ne choque pas et est symboliquement neutre. Le bleu, couleur préférée en Europe et en Amérique du Nord depuis longtemps, est employé souvent dans la voûte, en représentation du ciel. C'est le cas de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation (Fig. 18) et de la chapelle de l'archevêché de Sherbrooke (Fig. 20) où la voûte représente un ciel étoilé. C'est également le cas à l'église Saint-Léon de Westmount (Fig. 22) où la voûte est constituée de plusieurs éléments figuratifs sur un fond bleu ainsi qu'à la Chapelle des sœurs Adoratrices du Précieux-Sang à Trois-Rivières (Fig. 13) où des anges flottent dans un ciel bleu. Les voûtes sont par contre rarement réalisées dans une seule couleur, elles sont souvent découpées, notamment pour y insérer des représentations figuratives. Comme ces représentations utilisent souvent le bleu, les voûtes ne pouvaient pas être entièrement de cette couleur afin d'établir un contraste. Le rose est alors souvent employé, par exemple pour l'église Saint-Michel (Fig. 4). De plus, le rose n'est pas une couleur saturée, il met donc en valeur les scènes figuratives plutôt que rivaliser avec elles. Ce souci de faire ressortir les scènes historiées explique pourquoi dans les surfaces faisant liaison avec les parties structurales l'utilisation du rouge, trop saturé, était le plus souvent proscrite, et le rose, moins violent, le remplace<sup>109</sup>. Outre le rouge transformé en rose et le vert présent dans presque toutes les églises polychromes, le violet est également employé à l'occasion, entre autres dans l'église du Gesù, à l'église Saint-Télésphore (Fig. 12), ainsi que dans la chapelle Notre-Dame-de-Bon-Secours (Fig. 10).

En 1870-72, Bourassa a son premier contrat de décoration pour la chapelle Nazareth (Fig. 1). Bien que cette chapelle soit détruite en 1960, le guide de Martineau<sup>110</sup> (1872) la décrit et mentionne que Bourassa a utilisé des tons plutôt pâles, mais avec des teintes

<sup>109</sup> On qualifie de saturées les couleurs pures, sans ajout d'une autre couleur, de noir ou de blanc.

<sup>110</sup> Cité dans : BÉLAND, Mario (dir.) (20112). *Napoléon Bourassa : la quête de l'idéal*, Catalogue d'exposition, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 142.

variées, s'approchant du style et des couleurs d'Hippolyte Flandrin<sup>111</sup>. À la chapelle Notre-Dame de Lourdes (Fig. 2), l'artiste s'est longuement attardé à l'effet d'ensemble, aux harmonies de couleurs et à la lumière<sup>112</sup>. Cette chapelle est probablement l'une des décorations d'églises les plus publicisées de l'époque et le travail de Bourassa sera admiré par les nombreux visiteurs.

J'ai voulu faire une œuvre utile et durable, qui n'exclue pas la grâce et la beauté, mais sans y sacrifier exclusivement, j'ai pris une teinte claire et douce pour base générale à laquelle, viendrait se rattacher toute la gamme des couleurs de l'édifice, j'ai donc employé cet aspect général qui se rapporte aux nuances délicates et monumentales de la pierre de Caën, cette pierre si simple, mais si nette et si pure, d'un éclat si uni et si doux. Ensuite sur cette teinte générale j'ai disposé mes différents tons que j'ai travaillé à rendre aussi harmonique [sic] que possible, or, il me fallait accorder avec soin les tons éclatants, avec les tons doux et calmes, pour cela, il ne fallait pas trop multiplier ceux là [sic] aux dépens des autres, qui se seraient trouvés tout à fait annulés. Il y a encore un autre point à remarquer, c'est que tous ces tons vifs et forts ont cela de particulier, de se rapprocher sensiblement des yeux et de supprimer les distances, et comme je voyais bien que j'avais à travailler dans un enceinte [sic] d'une moindre dimension et d'une étendue restreinte, à quel résultat serais-je arrivé si j'avais prodigué trop les tons les plus forts ? C'aurait [sic] été de diminuer partout et dans tous les sens la véritable grandeur et de faire paraître cette petite église encore moindre qu'elle n'est réellement<sup>113</sup>.

Cet agencement des couleurs est très certainement relié aux théories des contrastes simultanés de Chevreul<sup>114</sup>. Bourassa savait que chaque teinte influait sur les autres mises côte à côte. L'extrait insiste également sur l'importance pour Bourassa de créer

---

<sup>111</sup> Ibid. Chapitre 5 et p. 142

<sup>112</sup> Ibid. p. 171.

<sup>113</sup> BOURASSA, Napoléon (1880 b). « Notre-Dame de Lourdes (suite) », dans *La Minerve*, 24 juin 1880, p.2.

<sup>114</sup> Michel Eugène Chevreul (1786-1889), auteur *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1829) influence beaucoup autant les architectes que les peintres du XIX<sup>e</sup> siècle un peu partout en Europe. Ses études sur la décomposition de la lumière par le prisme et sur le cercle chromatique sont probablement celles qui intéressent le plus les peintres et les architectes. L'idée en effet que deux couleurs placées côte à côte se mélangent dans notre œil pour créer autre chose intéresse beaucoup les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle.

un tout harmonieux sans que rien ne dérange notre œil. Il encourage l'unité dans la composition architecturale, la programmation iconographique, et l'aménagement proprement décoratif<sup>115</sup>.

Pour la basilique Notre-Dame de Montréal (Fig. 3), Bourgeau opte pour « les couleurs franches » et honore ainsi les plans de l'architecte O'Donnell qui avait indiqué, en 1828, qu'il fallait peindre la nef en rouge, jaune, marron et bleu<sup>116</sup>. Néanmoins, Bourgeau ne respecte pas entièrement le choix des couleurs de son prédécesseur et préfère la parer d'argent, d'or, de bleu, d'azur, de rouge et de violet<sup>117</sup>. Ces couleurs, parce qu'elles sont très saturées — un non-sens étant donné l'obscurité généralisée de la nef —, entrent en compétition avec les œuvres figuratives qu'elles écrasent chromatiquement. Mais, Bourgeau, faut-il le rappeler, n'était pas peintre, et à peine architecte.

### 3.3. Motifs décoratifs

Plusieurs décorateurs utilisent des motifs décoratifs pour compléter leurs décors, souvent sans ou avec très peu de contenu iconographique. Pour cela, les peintres muralistes québécois de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle s'inspirent de catalogues de motifs décoratifs. Dans son cours, Meloche recommande l'achat de deux ouvrages en particulier, soit les publications de Godefroid Umé et de Michel Liénard. Lorsque Meloche mentionne une « méthode Liénard et Umé<sup>118</sup> », il parle en fait

<sup>115</sup> SIMARD, Jean (1989). *Les arts sacrés au Québec*, Boucherville : Éditions de Mortagne, p. 141.

<sup>116</sup> TOKER, Franklin (1981). *L'Église Notre-Dame de Montréal, son architecture, son passé*, LaSalle : Édition Hurtubise, p. 157.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Université du Québec à Montréal (1982). *Fonds d'archives du Conseil des arts et manufactures, 1857-1926*, 0,36 m de documents textuels et 6 bobines de microfilm, 32P-520/22, 28 mars 1890.

d'ouvrages réunissant des exemples d'éléments décoratifs. Ce n'est pas une méthode, mais une série d'exemples pratiques. Les décorateurs d'églises pouvaient s'inspirer de ces motifs ou tout simplement les copier pour réaliser des pochoirs et ainsi créer des motifs à répétition<sup>119</sup>. Le décor de l'église Saint-Michel de Vaudreuil (Fig. 4) présente plusieurs motifs décoratifs appliqués directement sur la surface des murs.

Les artistes-décorateurs travaillaient le plus souvent l'huile. Dans un rapport de Meloche pour l'École des arts et manufacture, ce dernier note le fait que le plafond de l'église St-Gabriel est un travail à l'huile et à quatre couches<sup>120</sup>. Nous avons par ailleurs trouvé une soumission de Meloche pour la décoration de l'église Saint-Michel de Vaudreuil où il indique : « Je profiterai de l'occasion pour reprendre quelques taches par-ci par-là dans l'église, et donner trois couches de peinture [sic] à l'huile aux parties dégradées des murs proches<sup>121</sup> ». Bien que le nombre de couches ne soit pas exactement le même, nous voyons une constante dans le médium utilisé. Quant à la technique de la fresque, dont il est souvent fait mention lorsqu'il est question des décors de l'époque, cette technique n'a été que très peu utilisée. À cet égard, Bourassa écrit que « Dans les pays à climats variables, le meilleur procédé pour faire une peinture murale est sans doute celui de l'encostique [sic], où la cire entre comme matière adhérente et siccatrice<sup>122</sup> ». Au Québec, les artistes-décorateurs ont davantage peint sur des murs secs à l'huile ou sur des toiles marouflées.

---

<sup>119</sup> BELLEY, Cécile (1989). *François-Édouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia, p. 49.

<sup>120</sup> Université du Québec à Montréal (1982). *Fonds d'archives du Conseil des arts et manufactures, 1857-1926*, 0,36 m de documents textuels et 6 bobines de microfilm, 32P-520/22 p.3.

<sup>121</sup> Bibliothèque et Archives nationales du Québec (2006). « Inventaire des œuvres d'art (IOA) », Pistard, E6 S8 SS1, Gérard Morisset, [En ligne], [http://pistard.banq.qc.ca/unitechercheurs/prc\\_validation](http://pistard.banq.qc.ca/unitechercheurs/prc_validation). Consulté le 10 février 2016, SSS2115\_69.

<sup>122</sup> BOURASSA, Napoléon (1865). « Causerie Artistique », dans *La Revue canadienne*, juin 1865, vol. 2, no. 6, p. 376-379.

Alors que Bourassa s'était plaint du froid lors de la décoration de la chapelle Nazareth, plusieurs artistes qui lui succèdent réussirent à réaliser des décors importants sans être gênés par ce problème. En effet, plusieurs décors d'églises sont réalisés grâce à l'emploi de toiles marouflées au lieu d'un décor peint directement sur le mur. L'artiste peut alors travailler de son atelier, dans des conditions plus favorables (position, chauffage, etc.) pour ensuite aller coller le tout sur la voûte ou le mur d'une église. Guido Nincheri a souvent eu recours à cette technique, par exemple à Saint-Viateur-d'Outremont (Fig. 19), tout comme Louis-Eustache Monty dans la décoration de l'église Saint-Norbert (Fig. 5). Évidemment, plusieurs techniques peuvent être utilisées pour la décoration d'une même église. À l'église de Saint-Norbert, juste citée, le décorateur combine plusieurs techniques : la toile marouflée ; des motifs décoratifs appliqués, des matériaux peints (soit des matériaux réalisés en trompe-l'œil grâce à la peinture).

#### 3.4. Des décors historiés aux décors ornementaux

Dans cette dernière partie, nous analysons un échantillon de vingt-deux décors d'églises extraits du corpus de 89 églises ayant maintenu, selon nous, l'intégrité de leur polychromie (graphique 1.8). Cet échantillon nous a paru à la fois représentatif du champ de la peinture décorative et proportionné aux exigences du présent travail. Nous avons ordonné ces décors afin de montrer une polarisation formelle interne au champ en question, soit la coexistence entre des décors polychromes et historiés et des décors polychromes principalement ornementaux. Alors que la première catégorie de décors a pour fonction principale de mettre en valeur les scènes figuratives, la deuxième regroupe des décors principalement ornementaux.

### 3.4.1. Décors historiés

Les décors historiés sont des œuvres figuratives représentant des épisodes tirés de l'ancien et du Nouveau Testament, ou de la vie des saints, dont le décorateur a étudié un ou des épisodes et les représente sur la voûte ou sur les murs. À l'occasion, c'est le commanditaire qui dicte le programme iconographique.

Selon les photographies de l'église Nazareth (Fig. 1), décorée par Bourassa, le décor était davantage historié que celui de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (Fig. 2) réalisée postérieurement<sup>123</sup>. Le concept de la charité, thème principal du décor de la chapelle Nazareth, y est représenté dans chaque détail, et dans différents panneaux figuratifs placés de chaque côté de la nef. Bien qu'il n'existe que des photographies noir et blanc de la chapelle, nous pensons qu'à l'instar de Notre-Dame de Lourdes, qu'il complètera par la suite, Bourassa a utilisé des teintes plutôt sobres. Les motifs décoratifs prennent ici beaucoup moins de place et les panneaux, peints directement sur le mur, sont prédominants. D'ailleurs, plusieurs des panneaux sont encadrés par des éléments d'architecture feinte, par exemple dans le chœur où les anges sont situés dans de fausses chapelles rayonnantes. Les anges sont en fait légèrement en retrait, mais la décoration donne l'impression qu'ils sont dans un espace plus solennel.

La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Bourassa fait partie des décors historiés même si elle présente nombre d'ornements. Bourassa mettait une attention particulière aux scènes religieuses et tout le reste du décor était utilisé pour mettre celles-ci en premier plan. Le programme iconographique représente, directement sur le mur, l'apparition de la Vierge à Bernadette Soubirous en 1858, ainsi que le dogme de l'Immaculée

---

<sup>123</sup> Les photographies en question ont été prises par le studio Notman dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Conception<sup>124</sup>. Bourassa a fait de la chapelle une œuvre en elle-même et chaque partie de la construction a été travaillée, comme l'atteste la quantité de motifs décoratifs et d'espaces en trompe-l'œil. Pratiquement tous les espaces du mur, de la voûte et même de la coupole en sont couverts. Des personnages sont dans des espaces fictifs, inventés par l'artiste, en harmonie avec le reste de la chapelle. Par exemple, dans la coupole, l'artiste a placé des statues en trompe-l'œil. La chapelle a été réalisée comme un tout, et Bourassa a participé autant à l'architecture du bâtiment qu'à sa décoration. L'architecture est donc pensée en fonction du décor qui sera ajouté<sup>125</sup>. La couleur à Notre-Dame-de-Lourdes est employée pour mettre le tout en valeur et surtout pour créer un effet d'unité des différentes composantes de la chapelle. La sobriété des teintes de Bourassa est directement inspirée de Flandrin, dont nous avons déjà abordé l'influence. Dans un article de *La Minerve* publié le 16 septembre 1882, la chapelle est comparée aux œuvres italiennes du XV<sup>e</sup> siècle<sup>126</sup>.

Une autre église où ce sont les scènes religieuses qui sont mises en évidence est l'église Notre-Dame de la Visitation de Champlain (Fig. 6). À la demande des commanditaires, son décor devait suivre de près celui de Notre-Dame-de-Lourdes (Fig. 2). Dans son ouvrage, Belley montre ce lien entre les deux églises : « [...] il fallait aller chercher une forme d'originalité qui allait distinguer les fabriciens de Champlain, d'où l'importance d'aller s'inspirer de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal<sup>127</sup> ». Belley met de l'avant cette inspiration grâce à un document notarié des

<sup>124</sup> « Les murs reproduisent les figures de l'Immaculée Conception dans l'ancien testament. Les faits principaux de la vie de Marie, puis les traits touchants de la protection de Marie sur les chrétiens. L'histoire des merveilles de Lourdes sera exposée ensuite avec toutes les ressources de la peinture », voir BOURASSA, Napoléon (1880). « Notre-Dame de Lourdes », dans *La Minerve*, 19 juin 1880, p.2.

<sup>125</sup> BÉLAND, Mario (dir.) (2011). *Napoléon Bourassa : la quête de l'idéal*, Catalogue d'exposition, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 151-171.

<sup>126</sup> LA MINERVE (1882). « Dôme de Notre-Dame de Lourdes », dans *La Minerve*, 16 septembre 1882, p.2.

<sup>127</sup> BELLEY, Cécile (1989). *François-Edouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia p. 74.

archives de la Fabrique où l'on peut lire que : « [...] la peinture desquels tableaux sera préparée telle que celle de Notre-Dame de Lourdes de Montréal<sup>128</sup> ». Il s'agit d'un des premiers contrats de Meloche. Ce dernier a réussi à équilibrer les scènes religieuses aux parties ornementales très richement décorées<sup>129</sup>. Alors que Bourassa avait conçu l'architecture et le décor de Notre-Dame-de-Lourdes, Meloche ne s'est occupé que du décor peint, l'église ayant été bâtie par Gédéon Leblanc. C'est donc une œuvre moins harmonieuse que celle de Bourassa, mais plus régulière dans sa conception. Notre-Dame de la Visitation est la seule église de Meloche que nous plaçons dans la catégorie des décors historiés puisqu'il fera par la suite surtout des décors ornementaux.

La chapelle du Précieux-Sang de Saint-Hyacinthe (Fig. 7) et l'église Saint-Joseph de Saint-Césaire (Fig. 8), décorées par Joseph-Thomas Rousseau, sont des décors principalement historiés. Des œuvres sont présentes partout sur les murs et sur la voûte. On sait que Rousseau se désignait dans des publicités comme un artiste faisant des « tableaux sur toile<sup>130</sup> ». Ce pourrait être un indice que Rousseau privilégiait la toile marouflée comme support de ses décors. L'église Saint-Joseph a été bien préservée, mais la chapelle du Précieux-Sang a subi plusieurs restaurations<sup>131</sup>. En 1957, les trompe-l'œil sur les colonnes ont été retirés et la polychromie de l'abside a été retouchée dans les années 1960 : elle fut repeinte avec des couleurs plus claires, ce qui

---

<sup>128</sup> AFC D 442, 16 juin 1881. Contrat d'entreprise des travaux de décoration intérieure de l'église de Champlain entre Messieurs le curé et les marguilliers du banc et Gédéon Leblanc, architecte, JE Marchand N.P., no 1177, dans BELLEY, Cécile (1989). *François-Edouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia, p.79.

<sup>129</sup> « L'ensemble du décor autour de la voûte est un précis de la vie de Marie, la Présentation, l'Annonciation, la Visitation, la Naissance de l'Enfant-Jésus, la Fuite en Égypte, le Couronnement de la Vierge dans le ciel », cité dans Chanoine Prosper Coutier, *Histoire de la paroisse de Champlain, Trois-Rivières, 1915-1917*.

<sup>130</sup> DION, Jean-Noël (1981). « Joseph-Thomas Rousseau, peintre décorateur », dans *Le courrier de Saint-Hyacinthe*, Mercredi 21 octobre 1981.

<sup>131</sup> Dion, Jean-Noël (1981 b). « Joseph-Thomas Rousseau, peintre décorateur (2) », dans *Le courrier de Saint-Hyacinthe*, Mercredi 28 octobre 1981, C-5.

a détruit l'unité et la sobriété du décor<sup>132</sup>. Le bleu ciel en contraste avec le rouge donne un chœur trop vivant pour le reste de la voûte. Selon les paroissiens, le décor d'origine avait des teintes beaucoup plus sobres, ce qui ressemble plus à ce que Bourassa fait dans les mêmes années.

Le devis de décoration a été conservé pour un autre décor de Rousseau, celui de l'église Saint-Christophe d'Arthabaska (Fig. 9). Son analyse permet de constater en quoi les directives pouvaient être parfois très générales, laissant ainsi à l'exécutant une part d'initiative importante dans la création. On note aussi que les commanditaires donnent des précisions quant au nombre de tableaux et leurs sujets, mais reste très vague sur les couleurs à employer :

Il y aura dans la voûte du chœur six grands tableaux dont les sujets seront choisis par le curé et l'auteur des plans. Il y aura un autre grand tableau sous le baldaquin de l'autel. Entre la séparation de la voûte du chœur et de la nef, il y aura quatre tableaux d'un seul personnage représentant les quatre évangélistes. Tous ces tableaux seront faits en couleurs et avec des peintures en tubes, préparées à la cire [... ]<sup>133</sup>.

Le troisième et dernier décor de Rousseau dans notre échantillon est réalisé en 1889. Il s'agit de celui pour l'église Saint-Joseph à Saint-Césaire (Fig. 8). Les commanditaires ayant vu la chapelle du Précieux-Sang auraient exprimé le désir qu'elle serve d'inspiration pour leur paroisse. Le thème diffère, mais la décoration est très semblable, bien qu'ici aussi des restaurations réalisées en 1953 aient changé l'aspect des couleurs, devenues plus vives.

---

<sup>132</sup> Dion, Jean-Noël (1981c). « Joseph-Thomas Rousseau, peintre décorateur (8) », dans *Le courrier de Saint-Hyacinthe*, Mercredi 9 décembre 1981, D-4.

<sup>133</sup> Dion, Jean-Noël (1981 d). « Joseph-Thomas Rousseau, peintre décorateur (10) », dans *Le courrier de Saint-Hyacinthe*, Mercredi 23 décembre 1981, F-3.

Les décors historiés ont eu une grande importance dès les années 1880, au moment où l'église n'est plus un support pour des œuvres, mais bien une œuvre en elle-même avec le mélange de peinture, de sculpture et d'architecture.

### 3.4.2. Décors ornementaux

Les décors ornementaux contiennent peu ou pas de scènes religieuses. Les motifs décoratifs et les couleurs sont présents dans un but décoratif et non pour représenter un épisode de la Bible ou de la vie des saints. La plupart des églises sélectionnées pour ce travail correspondent à cette caractérisation. Certaines peuvent appartenir aux deux catégories et avoir une décoration très ornementale, tout en ayant quelques scènes religieuses ici et là.

L'église Saint-Michel de Vaudreuil-Dorion (Fig. 4), décorée par Meloche, est un bon exemple de décor ornemental. Cette église présente peu d'œuvres historiées, la décoration y est principalement ornementale et la couleur est partout. Le rose et le bleu sont les couleurs dominantes, avec une utilisation marquée du vert. Une quantité importante de motifs décoratifs sont intégrés pour donner un effet de richesse à l'ensemble. Les représentations iconographiques sont réalisées en grisaille, teintes mises en évidence par le reste du décor. Dans un article de *La Minerve* paru le 5 juin 1885, l'auteur insiste sur les couleurs qui sont « [...] harmonisées pour se marier à la lumière qui vient du dehors<sup>134</sup> ». L'article note également que les œuvres historiées ne sont pas importantes pour l'artiste, puisqu'il « [...] ne règne pas d'homogénéité [sic] dans la suite des tableaux. Le peintre s'est borné à reproduire les sujets de dévotion les plus répandus dans la paroisse<sup>135</sup> ». L'auteur de l'article insiste néanmoins sur la qualité

<sup>134</sup> Le nom de l'auteur n'est pas mentionné

<sup>135</sup> LA MINERVE (1885). « Consécration de l'église de Vaudreuil », dans *La Minerve*, 5 juin 1885, p.2.

des œuvres réalisées. L'objectif de Meloche en diminuant la quantité et la qualité des œuvres figuratives au bénéfice d'une œuvre ornementale semble être la rapidité d'exécution de ses décors, lui permettant de multiplier les commandes. À Notre-Dame-de-Bon-Secours (Fig. 10), les décors historiés sont plus présents, mais, encore une fois, c'est l'ornementation de la chapelle qui vole la vedette avec tous ces motifs décoratifs et arcs en trompe-l'œil<sup>136</sup>.

Saint-Philippe à Brownsburg-Chatham (Fig. 11) est surtout ornementale avec ses arcs violet et rose. Plusieurs motifs ornementaux sont posés pour créer des arcs en plein cintre sur une voûte qui donne l'impression d'être en pierre alors qu'elle est en bois. L'église Saint-Télésphore à Vaudreuil-Soulanges (Fig. 12) présente des couleurs très semblables à Saint-Michel et Saint-Philippe. En effet, la voûte à dominante rose présente des motifs décoratifs circulaires et de faux arcs en plein cintre sur une voûte encore une fois en bois. Les quatre églises ont été décorées par Meloche à environ dix ans d'intervalle. Renaud a aussi participé aux décorations de Notre-Dame-de-Bon-Secours et de Saint-Télésphore. Le critique Maurice Gagnon, au sujet de l'intérieur de Saint-Philippe, dit que les œuvres figuratives de Meloche sont médiocres et qu'il n'avait que très peu de talents<sup>137</sup>. Nous pensons que Meloche s'intéresse très peu à cette partie du décor et que c'est sans doute la raison pour laquelle le rendu a par la suite été critiqué. À l'époque de la décoration pourtant, les critiques étaient élogieuses et un journaliste de *La Minerve* dira que l'église est un chef-d'œuvre :

Cette église est un petit chef-d'œuvre et fait honneur à la paroisse de Saint-Philippe ; elle fait ressortir encore davantage le talent artistique de M. F. E. Meloche, de Montréal, qui en fait les décorations. Les ornements sont si

<sup>136</sup> « Il y aura [...] 27 tableaux représentant des sujets tirés de la vie de la Très Sainte Vierge » (LA MINERVE (1886). « Notre-Dame de Bonsecours », dans *La Minerve*, 9 janvier 1886, p.1.).

<sup>137</sup> Bibliothèque et Archives nationales du Québec (2006). « Inventaire des œuvres d'art (IOA) », Pistard, E6 S8 SS1, Gérard Morisset, [En ligne], [http://pistard.banq.qc.ca/unitechercheurs/prc\\_validation](http://pistard.banq.qc.ca/unitechercheurs/prc_validation). Consulté le 10 février 2016, SSS31\_30.

nombreux, si variés et traités avec un si grand art qu'il nous est impossible de suivre l'artiste dans les détails de son œuvre. Il faut voir ces décors pour bien saisir l'idée qui a présidé à la conception du plan et comprendre toute la portée du travail qui vient d'être fait. C'est une belle page, une très brillante page à ajouter aux annales artistiques du Canada<sup>138</sup>.

Avec Meloche et Renaud, le décor devient présent pour lui-même, la couleur et la ligne sont au premier plan, au détriment du sujet. Comme une sorte de prélude à l'abstraction en peinture, les artistes s'intéressent au support et non au sujet, à la couleur plus qu'à la figure. En agissant ainsi, les artistes participent à transformer l'intérieur des églises en œuvre d'art totale, combinant la peinture (couleur et non sujet), la sculpture et l'architecture. Meloche et Renaud ont beaucoup travaillé les faux matériaux et la fausse architecture, donnant l'illusion d'intérieurs riches avec relativement peu de moyens. Ils ne travaillent pas le marbre, ils transforment le bois en marbre, le plâtre en pierre, un plafond en une voûte directement inspirée du Moyen-Âge. Ils sont, d'une certaine façon, sculpteurs et peintres d'architecture.

La première œuvre de Monty qui se retrouve dans notre base de données est la Chapelle des sœurs Adoratrices du Précieux-Sang à Trois-Rivières (Fig. 13). Décorée en 1907, elle est très différente des œuvres postérieures de l'artiste. Monty a réalisé une voûte qui représente un ciel légèrement nuageux en trompe-l'œil, avec des anges qui regardent vers les fidèles. Abandonnée par les sœurs en 2008, plusieurs œuvres de la chapelle ont pu être préservées puisqu'elles étaient sur toiles marouflées. Par contre, il ne reste rien de la chapelle elle-même, qui a été recyclée en bâtiment d'habitations. Bien que la voûte fût bien différente des autres églises décorées par Monty, le reste de l'église est assez semblable à Saint-Norbert. Nous croyons d'ailleurs que les colonnes

---

<sup>138</sup> LA MINERVE (1891). « Imposante cérémonie », dans *La Minerve*, 21 novembre 1891, p.1.

devaient être marbrées au moment de leur décoration plutôt que blanches comme on peut les trouver avant la destruction de la chapelle.

À Saint-Norbert (Fig. 5), Monty a utilisé la technique du trompe-l'œil pour intégrer plusieurs ornements. Bien que des œuvres historiées soient présentes dans le chœur, le décor est surtout ornemental et l'accent n'est pas mis sur les scènes religieuses. Par exemple, les anges représentés sur les toiles marouflées sur la voûte sont décoratifs : ils ne donnent aucun enseignement et ne sont pas identifiables. Ils sont là pour décorer la voûte, tout comme les anges représentés sur la voûte de la Chapelle des sœurs Adoratrices du Précieux-Sang de Trois-Rivières. Alors que, dans cette dernière chapelle, les anges sont intégrés en trompe-l'œil dans un ciel, ils sont ici représentés dans de faux tableaux, chacun individuellement<sup>139</sup>. Monty a lui-même conçu le décor, du moins pour Saint-Norbert<sup>140</sup>. On retrouve également la représentation de plusieurs anges dans le décor de la monumentale église Notre-Dame-des-Sept-Douleurs à Verdun (Fig. 14). Le reste du décor est réalisé en peinture à l'huile et en feuilles d'or. En ce qui concerne la polychromie, Monty opérait dans un registre analogue à celui de Bourassa et de Rousseau. Ainsi, ses couleurs sont plutôt délavées, et le bleu et le jaune sont ses couleurs de prédilection.

Nous datons la décoration du Sanctuaire du Saint-Sacrement (Fig. 15), situé à Montréal, à 1915, mais Renaud a travaillé à cet intérieur à quatre reprises dans sa carrière, soit en 1906, 1910, 1915 et 1937<sup>141</sup>. Les interventions de 1937 sont réalisées pour rafraîchir le décor et non pour le changer, donc la fin de la décoration en tant que

---

<sup>139</sup> La représentation de tissus est aussi importante dans son œuvre. On en trouve à Saint-Norbert et à la chapelle des sœurs.

<sup>140</sup> La prise de décision en matière de décors d'églises est difficile à identifier puisque les devis sont souvent disparus ou manquent de clarté. Il n'est pas impossible par exemple qu'un curé ait demandé des anges (ou tout autre sujet), sans l'indiquer par contrat. Il est difficile alors de savoir qu'elles sont les attentes de chaque parti puisqu'il a pu y avoir des indications orales seulement.

<sup>141</sup> RENAUD, Marc (2006). *Toussaint-Xénophon Renaud, décorateur d'églises et artiste peintre : élève de Napoléon Bourassa, disciple d'Édouard Meloche*, Outremont : Carte Blanche.

telle se situe davantage en 1915. Renaud est un décorateur important, mais il n'était pas vraiment peintre de scènes figuratives. Dans le cas du sanctuaire, les scènes historiées ont été réalisées par Georges Delfosse. Quelques scènes religieuses complètent donc le décor ornemental de Renaud. Les couleurs diffèrent des églises décorées avec Meloche puisque le vert et le doré sont ici à l'honneur, contrairement aux rose et bleu utilisés auparavant.

Le cas de la cathédrale Marie-Reine-du-Monde (Fig. 16) est unique puisque nous ne savons pas qui en a été le véritable décorateur. Il y a même quelques débats sur le véritable architecte de la cathédrale, qui est attribuée tantôt à Victor Bourgeau, tantôt au révérend Joseph Michaud, cleric de Saint-Viateur. Le même problème existe au niveau de la décoration de la basilique. Selon certains, Renaud aurait participé à la décoration vers 1919, mais aucune précision quant au travail réalisé n'a été trouvée<sup>142</sup>. Alors que nous savons quels artistes ont fait les scènes religieuses, le baldaquin, les statues et les vitraux, l'identité du concepteur de l'ensemble décoratif reste un mystère. Selon nous, il est peu probable que Renaud ait conçu l'ensemble décoratif. Il a pu être engagé pour refaire ou compléter quelques éléments, mais la majorité de l'ensemble a dû être réalisé avant l'intervention de Renaud. Il est aussi probable que l'évêque ait contribué directement à l'ensemble ou que la décoration ait été conçue au fur et à mesure des ajouts. Il est possible que plusieurs artistes et membres du clergé y aient travaillé au fil du temps et qu'il n'y ait pas, à proprement parler, de décorateur de l'ensemble. Très ornementale, la décoration de Marie-Reine-du-Monde est réalisée dans les teintes de jaune, de doré, avec quelques teintes de vert et de rose. Sous l'angle de la polychromie, elle se rapproche beaucoup du Sanctuaire du Saint-Sacrement (Fig. 15) et ne ressemble à aucune autre église qui aurait été décorée dans les années 1890.

---

<sup>142</sup> Ibid.

L'église Sainte-Irénée, à Montréal (Fig. 17), construite en 1912 est décorée au début des années 1920. Le décor de l'église a été réalisé par Renaud, tandis que les scènes religieuses sont de Charles Édouard Chabauty<sup>143</sup>. Le décor est plutôt sobre, avec des teintes de jaune, de bleu et de vert. Les colonnes sont en faux marbre, et plusieurs éléments d'architecture sont réalisés en trompe-l'œil, comme les colonnes posées directement contre le mur.

### 3.4.3. Décors historiés et ornementaux

L'église Saint-Viateur-d'Outremont (Fig. 19) à Montréal est un bon exemple d'un ensemble combinant décors historiés et ornementaux. Nincheri a mis une grande importance aux scènes narratives, mais aussi aux ornements, qui sont présents un peu partout dans l'église. D'ailleurs, les scènes représentées à Saint-Viateur-d'Outremont suivent une histoire moins définie que la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. Nincheri a illustré une histoire des Clercs de Saint-Viateur, et il a aussi insisté sur le congrès eucharistique réalisé à Montréal en 1910, soit quelques années avant la décoration de l'église<sup>144</sup>. L'artiste a mis peu d'importance à la trame narrative, il a plutôt illustré quelques scènes, quelques éléments d'histoire en lien avec l'église ou avec les clercs, le tout dans un décor ornemental.

La chapelle de l'archevêché de Sherbrooke (Fig. 20), décorée par Ozias Leduc entre 1921 et 1932, combine des décors historiés et ornementaux. Leduc a réalisé l'ensemble

<sup>143</sup> L'église n'est pas mentionnée dans l'ouvrage de Marc Renaud. Le site Internet de la paroisse mentionne T.-X. Renaud aussi, nous pensons donc que l'église lui a été attribuée après la publication de Marc Renaud.

<sup>144</sup> BRABANT, Annick (2016). « Le Congrès eucharistique de Montréal de 1910 », dans *Mémoires des Montréalais, Expo 67 et Terre des Hommes : Appel à témoignages*, [en ligne], Centre d'histoire de Montréal, <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/le-congres-eucharistique-de-montreal-de-1910>.

de la décoration intérieure, en débutant par les ornements pour terminer avec les tableaux historiés. La taille de la chapelle permet à Leduc de créer un tout décoratif assez dense. En effet, la chapelle est couverte de décorations, que ce soit les tableaux, les vitraux, la couleur, la voûte étoilée, les arcs d'ogives. Les colonnes sont très colorées et la voûte présente un ciel étoilé. La chapelle de l'archevêché est probablement l'œuvre de l'artiste qui comporte le plus d'éléments décoratifs. De plus, Leduc a réalisé l'ensemble de la chapelle, ce qui crée une unité beaucoup plus intéressante que dans plusieurs autres de ses projets puisqu'il pouvait faire seulement une fraction du travail.

La décoration de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan-Sud (1942-1955) par Ozias Leduc est, selon Lévis Martin, l'ultime chef-d'œuvre de l'artiste. Le décor de Leduc combine les décors historiés et ornementaux. Comme mentionné au deuxième chapitre, Leduc aurait davantage voulu faire des tableaux que des décors et c'est sans doute ce qui explique l'importance des œuvres figuratives dans ses réalisations. Il appliquait d'ailleurs les principes de Maurice Denis (1870-1943)<sup>145</sup>. Dans un chapitre sur l'intégration architecturale, Martin insiste sur les éléments unificateurs de l'église, soit les couleurs employées, les motifs décoratifs et les toiles marouflées :

Les couleurs dominantes d'un tableau, si elles doivent servir l'esprit du sujet évoqué, doivent aussi s'intégrer à une perception visuelle d'ensemble, s'accorder comme les interventions d'instruments dans une symphonie. Les liens entre les thèmes dominants d'une composition participent au même génie créateur. Loin d'être négligeables, ils constituent l'élément unificateur qui donne une originalité de facture et porte le souffle d'un langage unique et subtil qui se répercute en

---

<sup>145</sup> MARTIN, Lévis (2010). *Ozias Leduc, pour un ultime chef-d'œuvre : La décoration de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan*, lieu historique national, Presses de l'Université Laval : Québec, p.123.

écho, animant aussi bien les silences que les plus brillants passages d'une orchestration inspirée<sup>146</sup>.

Leduc a ajouté des motifs emblématiques ou allégoriques comme couronnement aux fenêtres, dans un camaïeu gris-bleu qui contribue à l'unité du décor. Les motifs décoratifs sont réalisés au pochoir par le frère de l'artiste, Honorius Leduc, qui est alors l'unique employé du décorateur. Il avait également l'aide de Gabrielle Messier, une jeune artiste, apprentie et assistante. Elle est la personne qui a consacré le plus de temps au décor de Notre-Dame-de-la-Présentation, soit plus de treize ans<sup>147</sup>. Elle réalise les motifs ornementaux, les ébauches des toiles et d'autres travaux répétitifs comme des rideaux en trompe-l'œil à la base des murs.

Nous concluons cette analyse des décors ornementaux par des œuvres de Guido Nincheri. Tout d'abord l'église de l'Annonciation, à Oka (Fig. 21), qu'il réalise en 1932. Nincheri est l'auteur de l'entièreté du décor intérieur. L'Annonciation d'Oka participe donc entièrement à l'idée d'église comme œuvre d'art totale. Nous y trouvons quantité de motifs décoratifs, des pierres en trompe-l'œil, des arcs en plein cintre sur une fausse voûte en berceau. Nincheri a utilisé le bleu et le jaune en majorité, avec quelques touches de rose et de doré qui complètent l'ensemble et font le lien avec trois œuvres figuratives placées dans l'abside du chœur, en étroite liaison avec la fausse architecture les entourant. L'église Saint-Léon-de-Westmount (Fig. 22) est un exemple de mélange équilibré entre un décor historié et un décor ornemental. Des figures de saints encadrés de motifs décoratifs dorés sont réalisées sur la voûte. Celle-ci, comme les arcs, n'est pas en pierre, mais bien en plâtre sculpté, pour accentuer la richesse du décor. Des anges sont placés à la croisée du transept dans un cadre justifié par la fausse architecture. Les figures ne sont plus intégrées dans des panneaux comme c'est le cas dans les intérieurs réalisés par Rousseau, mais elles sont intégrées à même

---

<sup>146</sup>Ibid. p.121.

<sup>147</sup> Ibid. p. 143.

l'ornementation architecturale de l'église. Les couleurs employées par Nincheri sont encore le bleu et le jaune ou le doré et sont utilisées aussi bien dans l'ornementation que dans les œuvres iconographiques.

## CONCLUSION

Le champ de la polychromie des églises québécoises a d'abord été quantifié et situé dans le temps dans notre premier chapitre. Nous avons cerné précisément cette pratique grâce à la comptabilisation des décors mentionnés dans les études biographiques existantes, bilan que nous avons confronté à des données extraites de la base de données *Lieux de culte* (CPRQ). Les huit graphiques modélisant ces informations nous ont permis de situer le début, l'apogée puis le déclin de la décoration polychrome dans les églises au Québec. Ce champ artistique est apparu timidement au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle pour prendre une autonomie importante au tournant du siècle et finalement diminuer jusqu'à pratiquement disparaître avant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Si le déclin du champ peut être associé à la crise économique qui débute en 1929, il serait intéressant de poursuivre les recherches quant au lien entre la grande dépression de 1876-1893 et l'engouement en apparence quasi spontanée pour les décors polychromes, lien que nous avons pu uniquement suggérer.

Notre second chapitre a démontré l'existence de réseaux d'interactions stables entre les artistes et les artisans créateurs des décors. À l'exception de la première génération de décorateurs qui étaient issus de l'immigration allemande et italienne, les générations suivantes ont développé leur propre expertise en décoration de lieux de culte. Napoléon Bourassa est le premier à créer ce réseau à travers les apprentis qu'il engage pour les créations des décors de la chapelle Nazareth (Fig. 1) et surtout de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (Fig. 2). Un de ses apprentis, François-Édouard Meloche, va par la suite créer un cours de peinture décorative au Conseil des arts et manufactures où le cours est de plus en plus spécialisé avant de disparaître à la fin du XIX<sup>e</sup>. Renaud est l'élève de Meloche qui réalisera le plus de décors polychromes. Parallèlement à cette généalogie artistique principale, d'autres artistes se tailleront une place dans le champ de la polychromie des décors et sont issus de traditions différentes. Rousseau, Monty,

Nincheri et Leduc en sont de bons exemples. Un architecte va rivaliser le travail des artistes-décorateurs : il s'agit de Victor Bourgeau, qui obtient le contrat prestigieux de la décoration de l'intérieur de Notre-Dame de Montréal. Sa maîtrise imparfaite de la polychromie, dérivée de formules toutes faites — celles mises en œuvre pour la restauration de la Sainte-Chapelle à Paris —, plutôt que pensée en fonction du lieu, se solde par un décor décevant. À travers cette confrontation, le champ de la peinture polychrome exécuté par des peintres décorateurs poursuit son processus de spécialisation.

Enfin, dans notre troisième et dernier chapitre, nous nous sommes concentrés sur la couleur en tant que telle et sur des intérieurs précis, choisis parmi le corpus d'intérieurs polychromes identifié au premier chapitre. Nous avons noté l'importance de la couleur au sein du christianisme, pour ensuite insister sur les couleurs et les techniques choisies par les peintres-décorateurs. À travers l'utilisation de motifs décoratifs, de la technique du trompe-l'œil et d'œuvres figuratives, les décorateurs québécois ont mis la couleur à l'honneur pendant près d'un siècle. Ils se sont inspirés d'artistes européens, notamment Flandrin et Overbeck, qui sont des références constantes. Bourassa et Rousseau ont traversé l'océan à plusieurs reprises et ils ont pu transmettre leurs connaissances et leurs découvertes à leurs étudiants. Bourassa écrivait d'ailleurs sur les Nazaréens et se voulait dans la même lignée. La génération suivante poursuivra la préoccupation principale de Bourassa, soit de créer un décor total, harmonisant les parties figuratives, ornementales, et architecturales, grâce à un emploi judicieux des couleurs.

Nos recherches ont été réalisées en grande partie grâce aux informations disponibles sur Internet grâce au CPRQ et les archives en ligne de la BANQ, mais aussi sur le terrain : observation directe des églises, rencontre avec des archivistes, correspondance avec des paroisses et communication avec des descendants des artistes. Nous avons également consulté différents ouvrages portant sur les églises du Québec ou sur les

décorateurs. Ces différentes sources nous ont permis de comparer les informations disponibles à ce jour et ainsi voir si les recherches faites sont reliées à ce qui est important dans la construction des églises québécoises à travers le temps. La majorité des églises québécoises ont été construites au XIX<sup>e</sup> siècle et les études réalisées portent également davantage sur cette période. Néanmoins, la polychromie n'est que rarement mentionnée et les ouvrages biographiques sont beaucoup plus courants que les études des décors.

À travers ce mémoire de recherche, nous avons voulu porter un regard différent sur ces décors et les considérer comme des œuvres totales, réalisées à l'intérieur d'une période bien précise et ayant une présence autant académique que physique. Nous avons surtout voulu démontrer que le phénomène d'école ou de champ artistique au Québec n'est pas une réalité propre uniquement à la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dès les années 1870, on observe une dimension collective de la création, regroupant de nombreux acteurs, partageant les mêmes valeurs quant à l'utilisation de couleurs dans des décors, et fonctionnant en réseaux autant sur le plan de la formation que de la pratique.

Les églises font partie intégrante du patrimoine québécois. À travers les œuvres religieuses, la connaissance et l'emploi de la polychromie s'est développée. En démontrant que cette expertise formelle correspond au concept de champ artistique, nous espérons que ce mémoire puisse contribuer à mieux apprécier la valeur patrimoniale de ce cadre organisationnel.

## ANNEXE

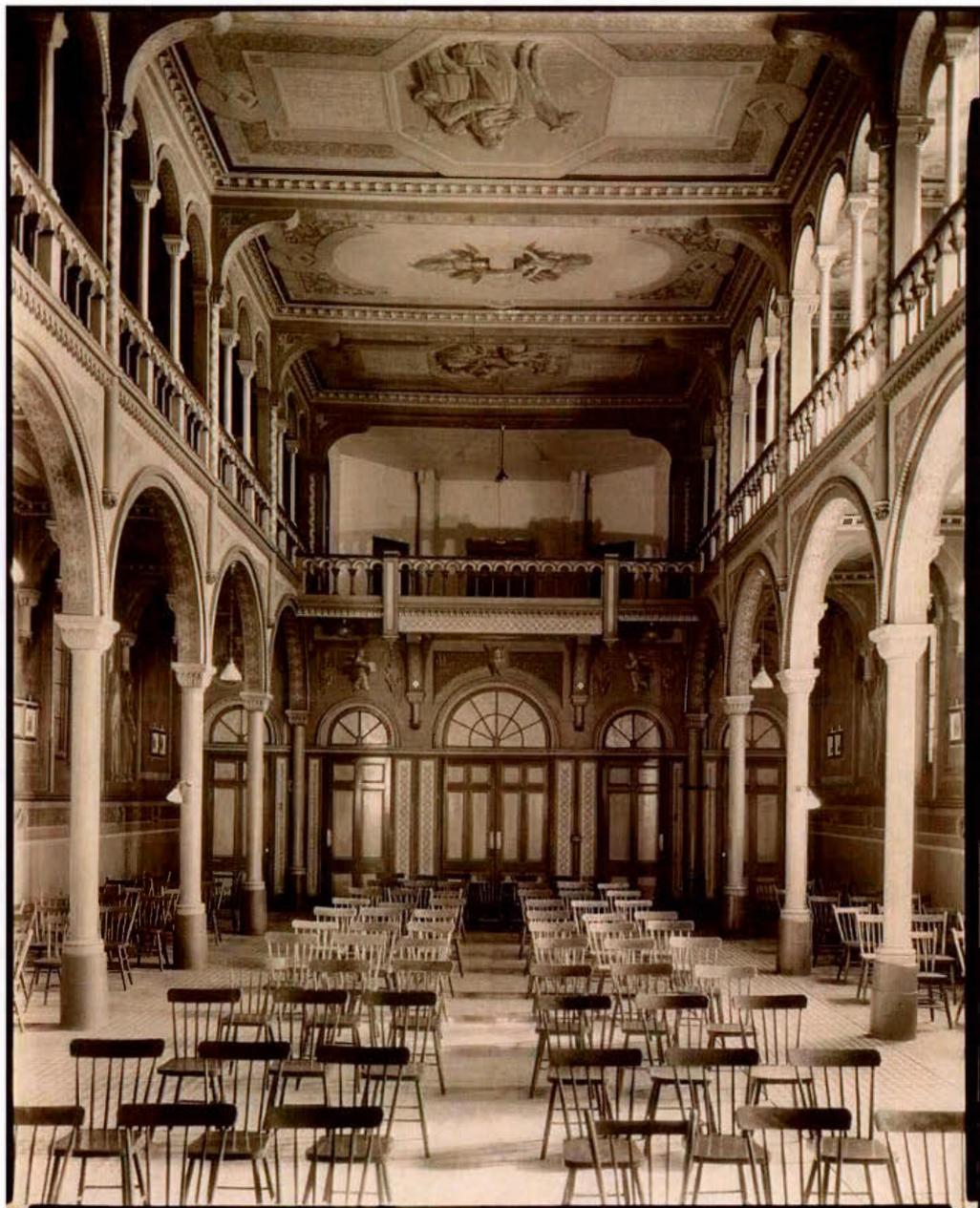


Figure 1. BOURASSA, Napoléon, Chapelle Nazareth, Montréal, 1870.  
Studio Notman, Montréal, *La nef et le plafond de la chapelle Nazareth, Montréal, vu vers l'arrière*, avant 1881. Épreuve à la gélatine argentique, 25 x 20,4 cm, MNBAQ, Collection Jeanne Bourassa, K15085, Don en 2010  
© MNBAQ, photographie : Jean-Guy Kérrouac

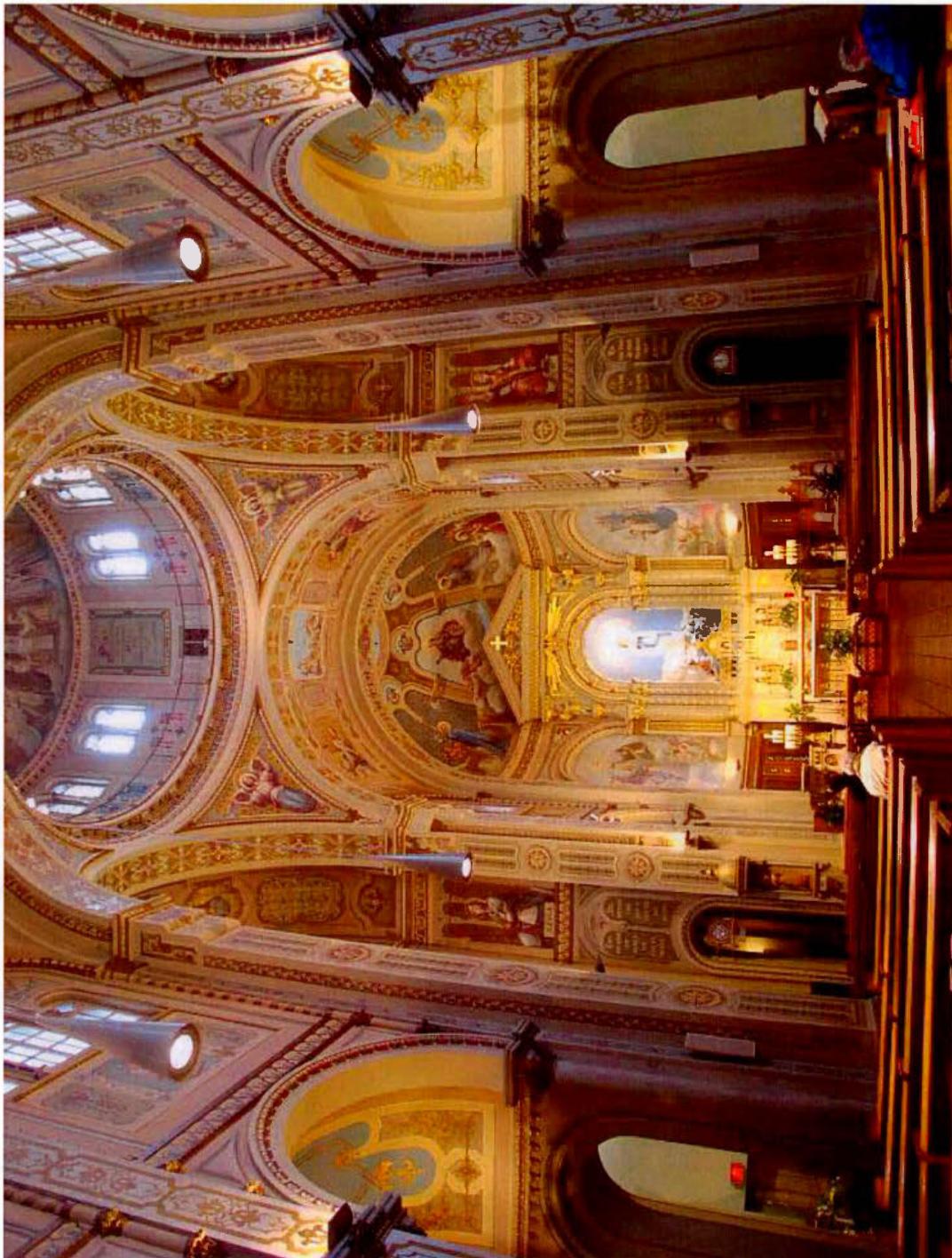


Figure 2. BOURASSA, Napoléon, Église dite Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, Montréal, 1881.

© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

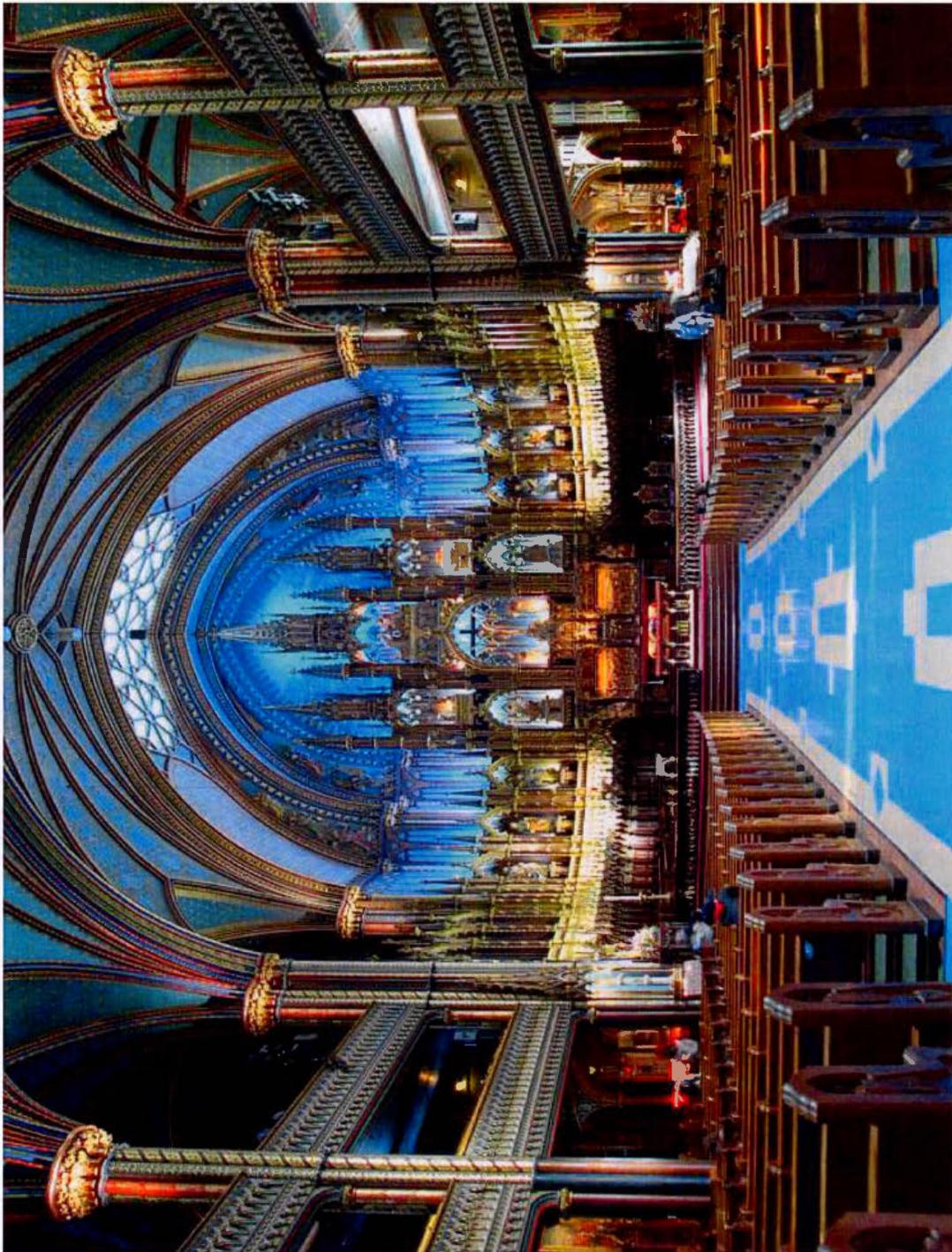


Figure 3. BOURGEOU, Victor, Basilique Notre-Dame, Montréal, 1880.  
© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003



Figure 4. MELOCHE, François-Édouard, Église Saint-Michel, Vaudreuil-Dorion, 1883.

© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003



Figure 5. MONTY, Louis-Eustache, Église Saint-Norbert, Saint-Norbert, 1900.  
Depuis 2018, Espace culturel Jean-Pierre Ferland  
© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

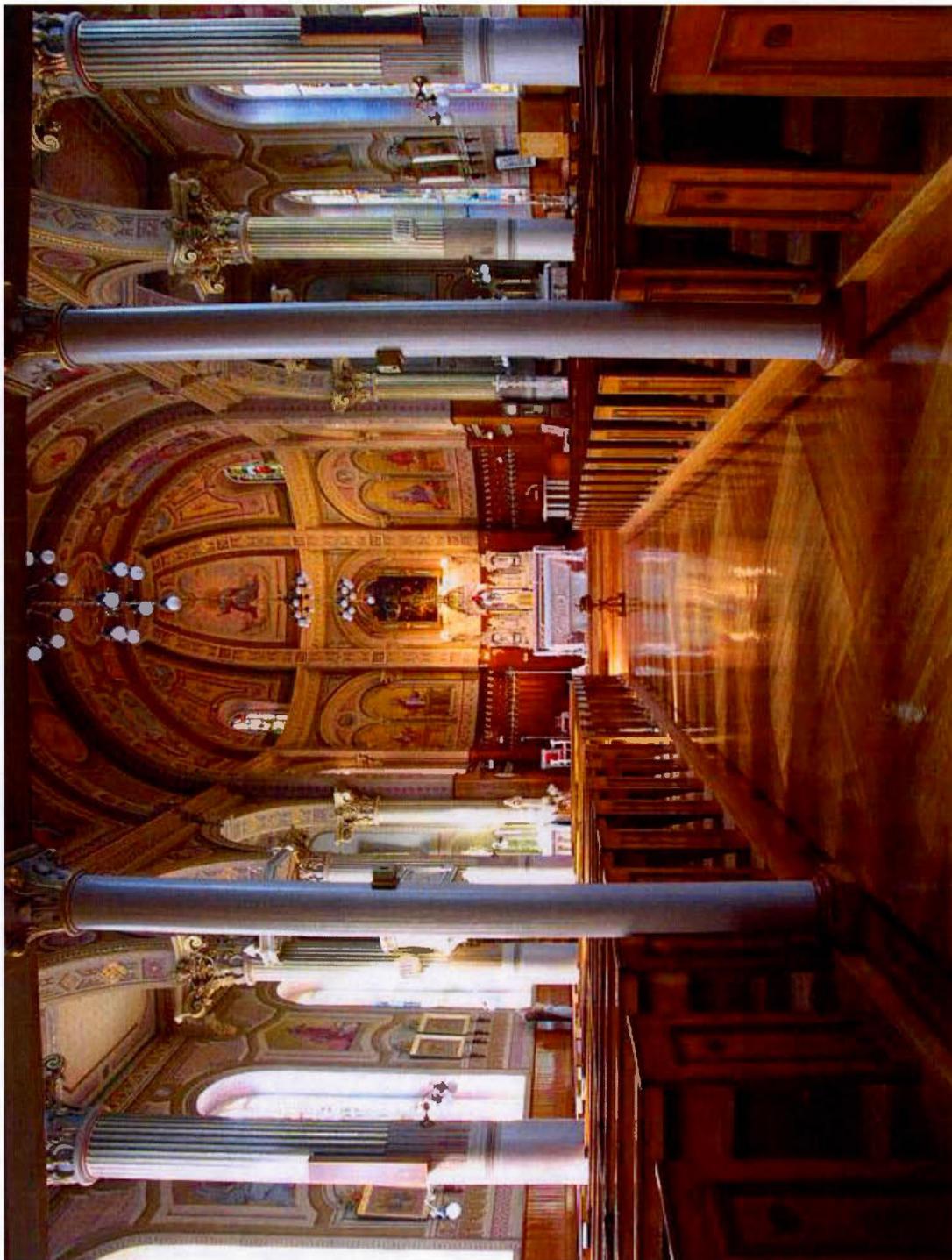


Figure 6. MELOCHE, François-Édouard, Église Notre-Dame-de-la-Visitation, Champlain, 1883.

© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003



Figure 7. ROUSSEAU, Joseph-Thomas et Virginie DION, Chapelle du monastère du Précieux-Sang de Saint-Hyacinthe, 1876.

© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

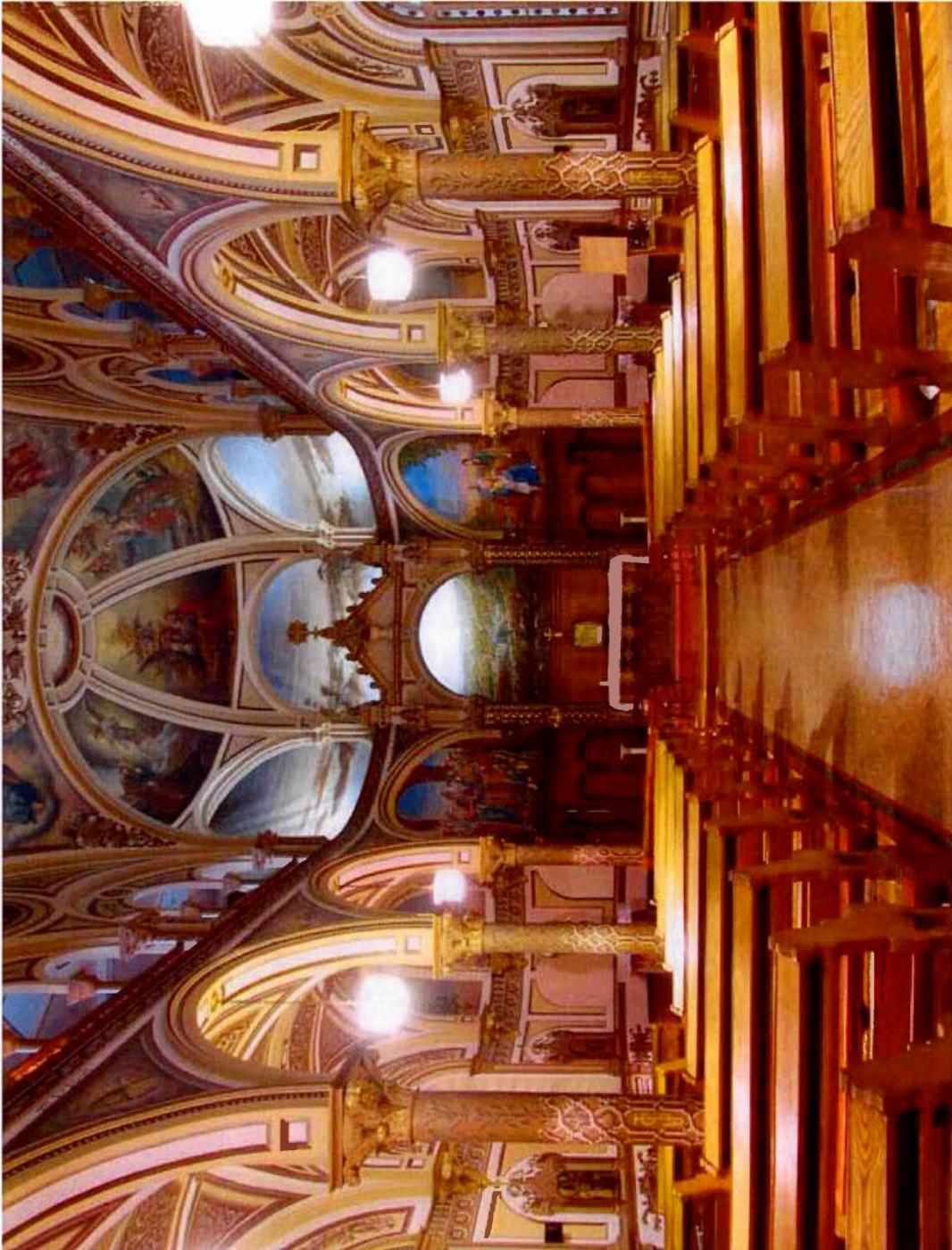


Figure 8. ROUSSEAU, Joseph-Thomas, Sanctuaire de Saint-Joseph, Saint-Césaire, 1889.

Depuis 2010, Église Centre Saint-Joseph

© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003



Figure 9. ROUSSEAU, Joseph-Thomas, SUZOR-CÔTÉ, Marc-Aurèle et Joseph RICHER, Église Saint-Christophe-d'Arthabaska, Victoriaville, 1888.  
© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

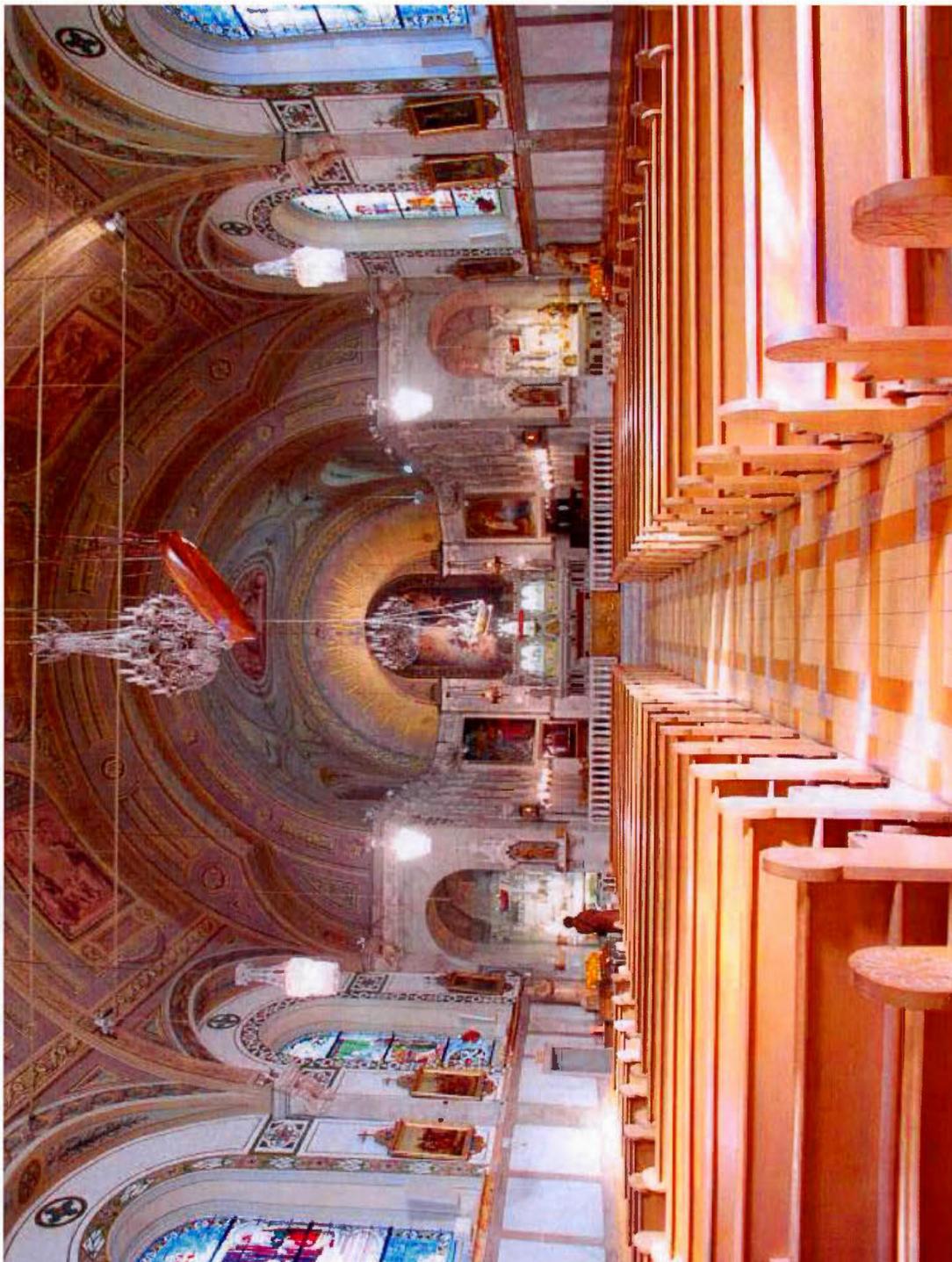


Figure 10. MELOCHE, François-Édouard, Église dite chapelle Notre-Dame-de-Bon-Secours, Montréal, 1892.

© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

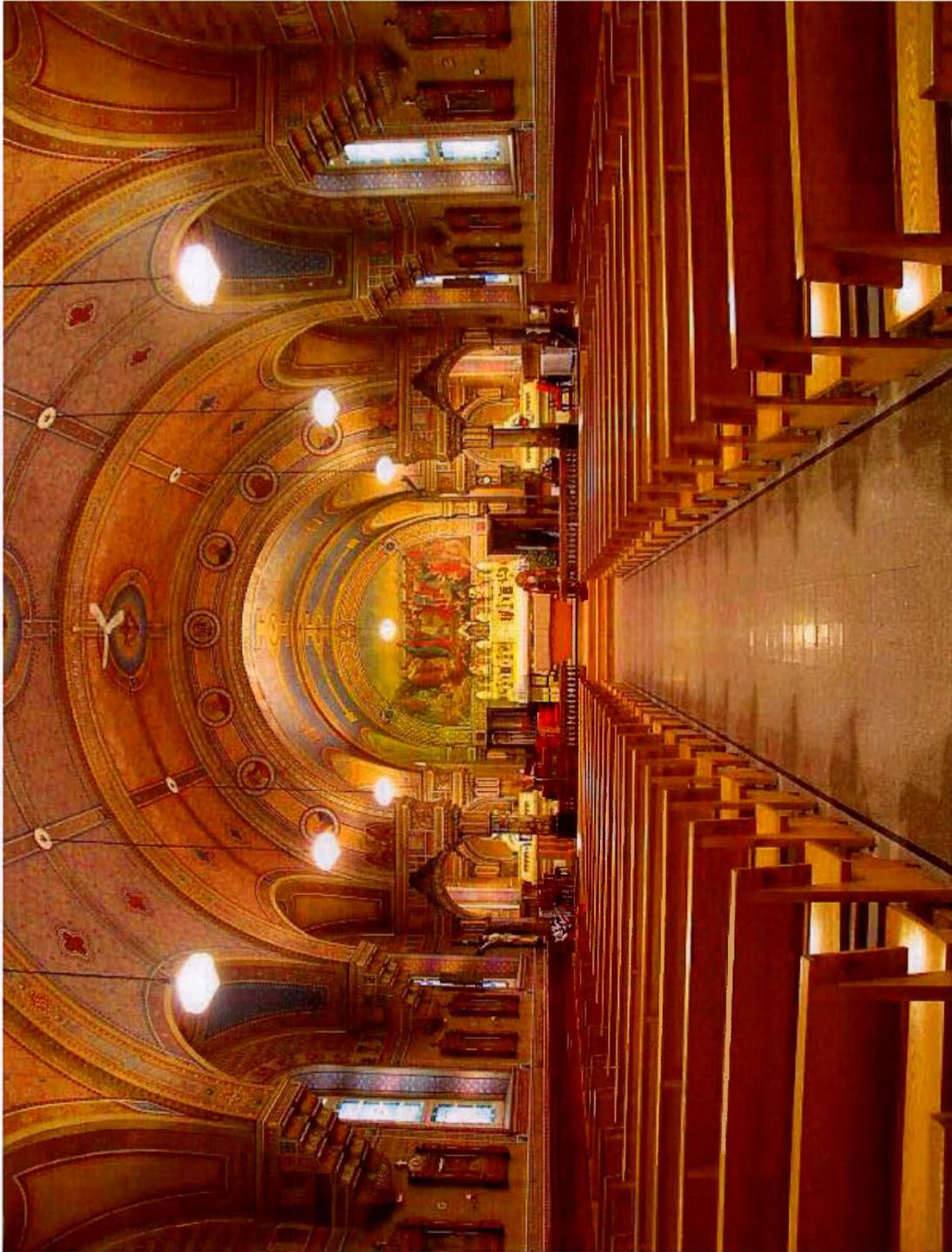


Figure 11. MELOCHE, François-Édouard, Église Saint-Philippe, Brownsburg-Chatham, 1889.

© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

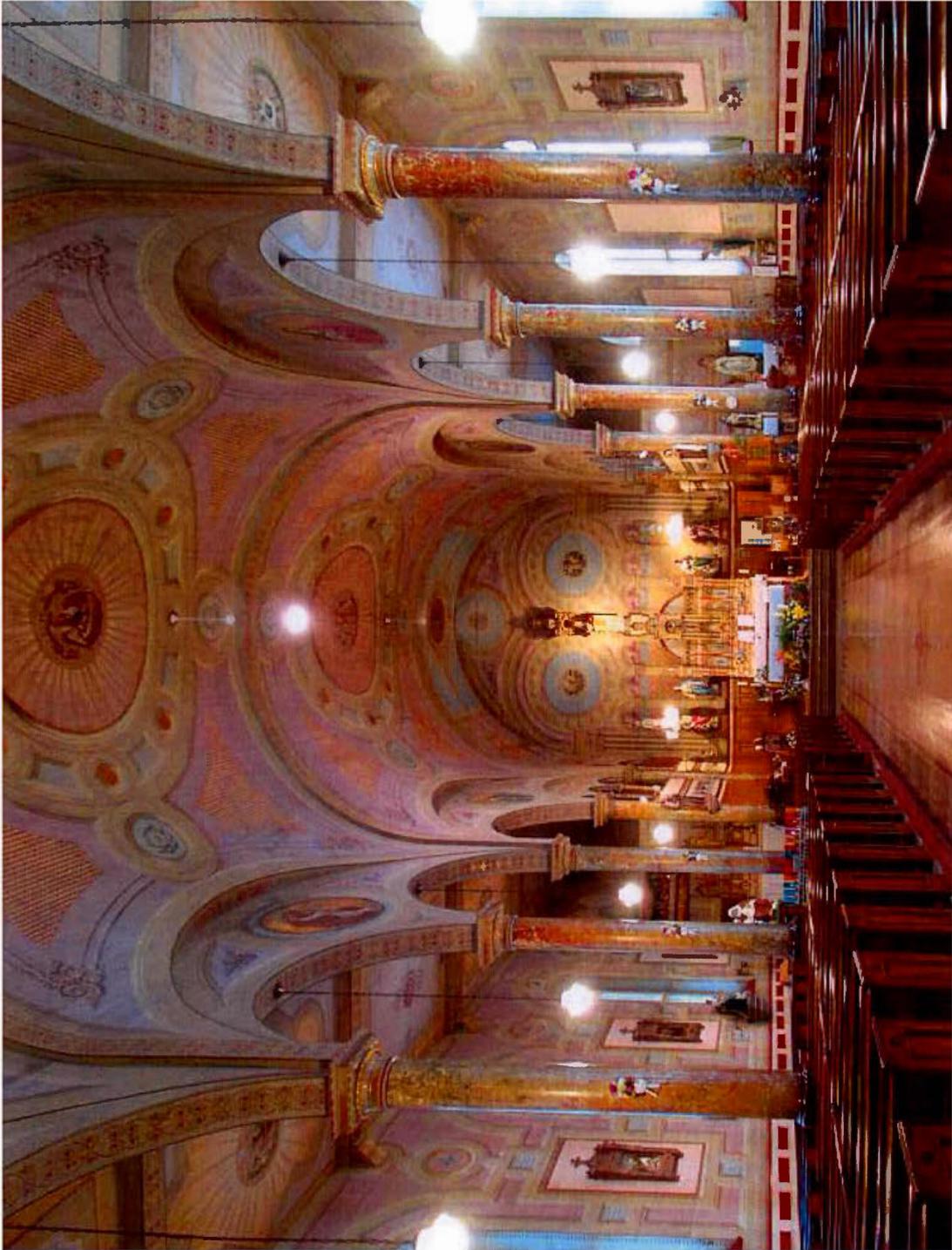


Figure 12. MELOCHE, François-Édouard, Église Saint-Télésphore, Saint-Télésphore, 1894.

© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003



Figure 13. MONTY, Louis-Eustache, Chapelle des sœurs Adoratrices du Précieux-Sang, Trois-Rivières, 1907.

© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

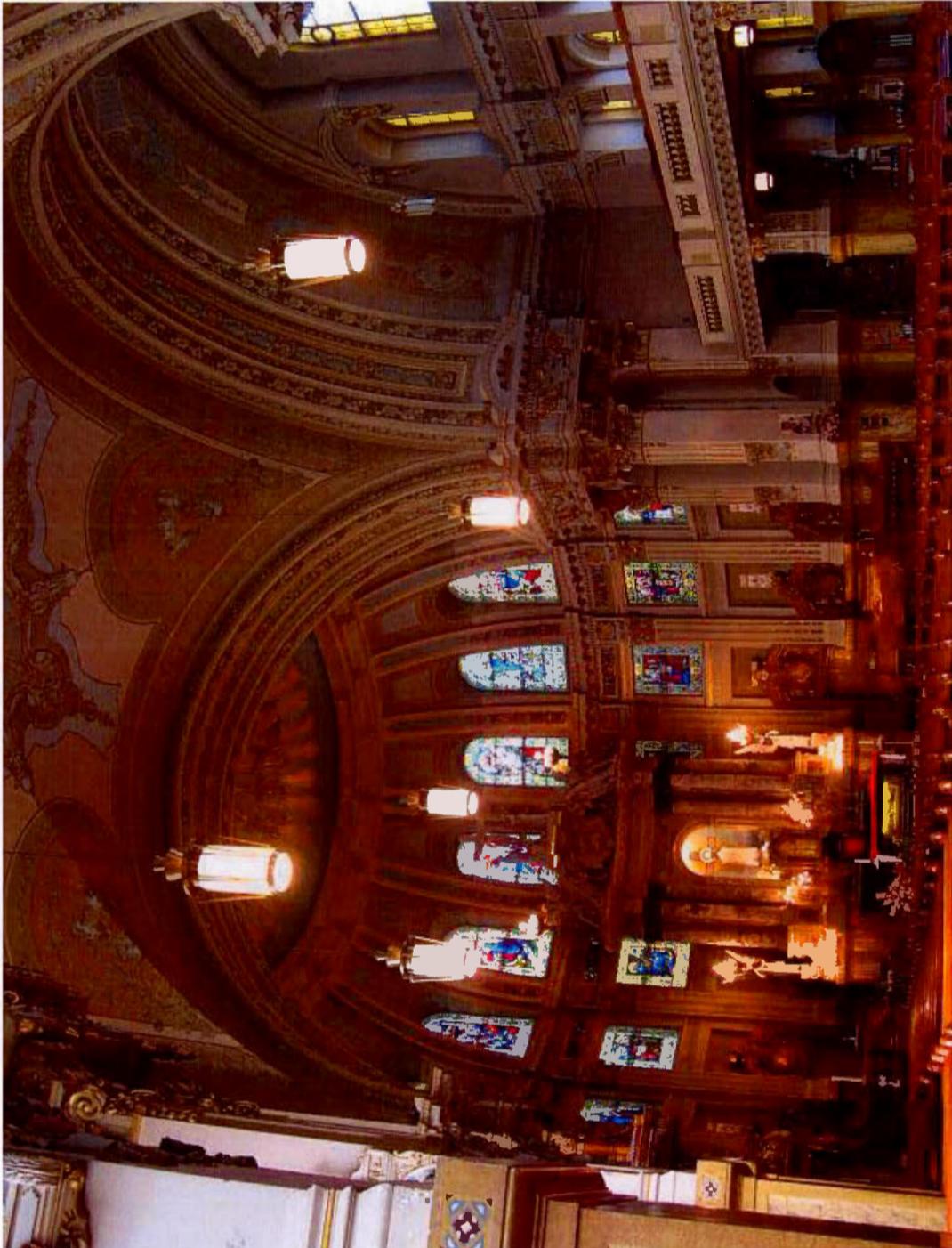


Figure 14. MONTY, Louis-Eustache, Église Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, Montréal, 1914.

© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

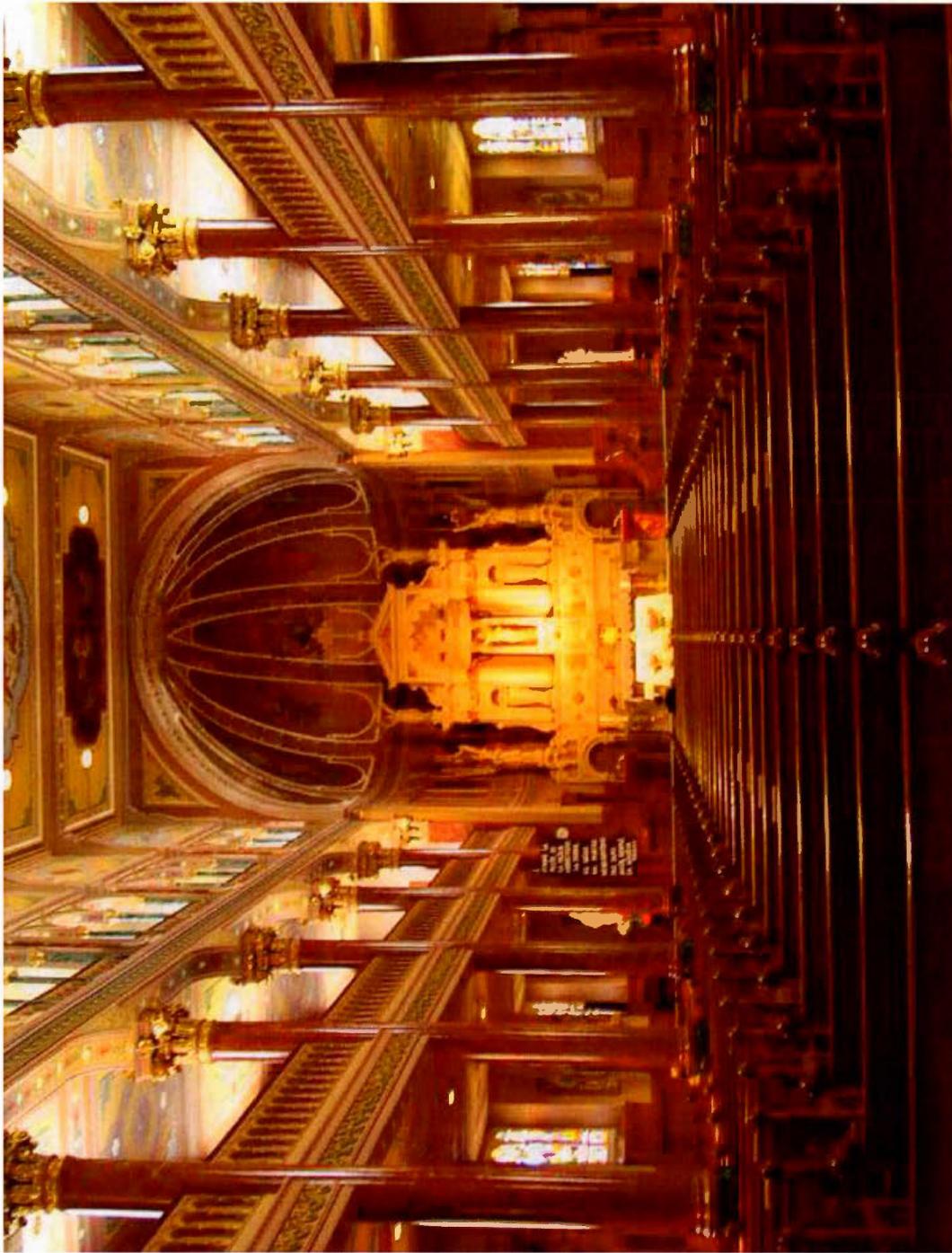


Figure 15. RENAUD, T.-X., Église dite chapelle Sanctuaire du Saint-Sacrement, Montréal, 1915.

© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

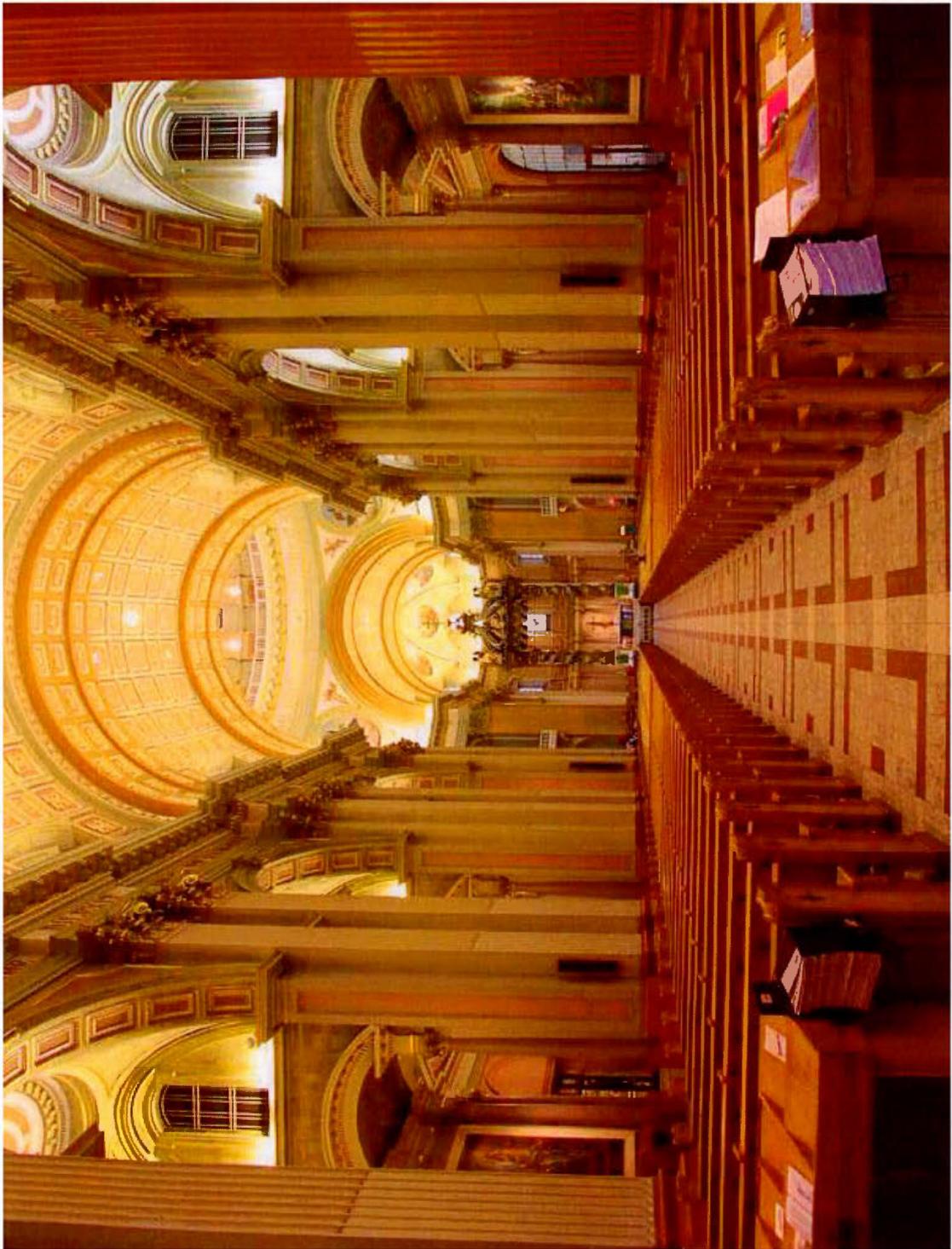


Figure 16. Cathédrale Marie-Reine-du-Monde, Montréal, n. d.  
© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

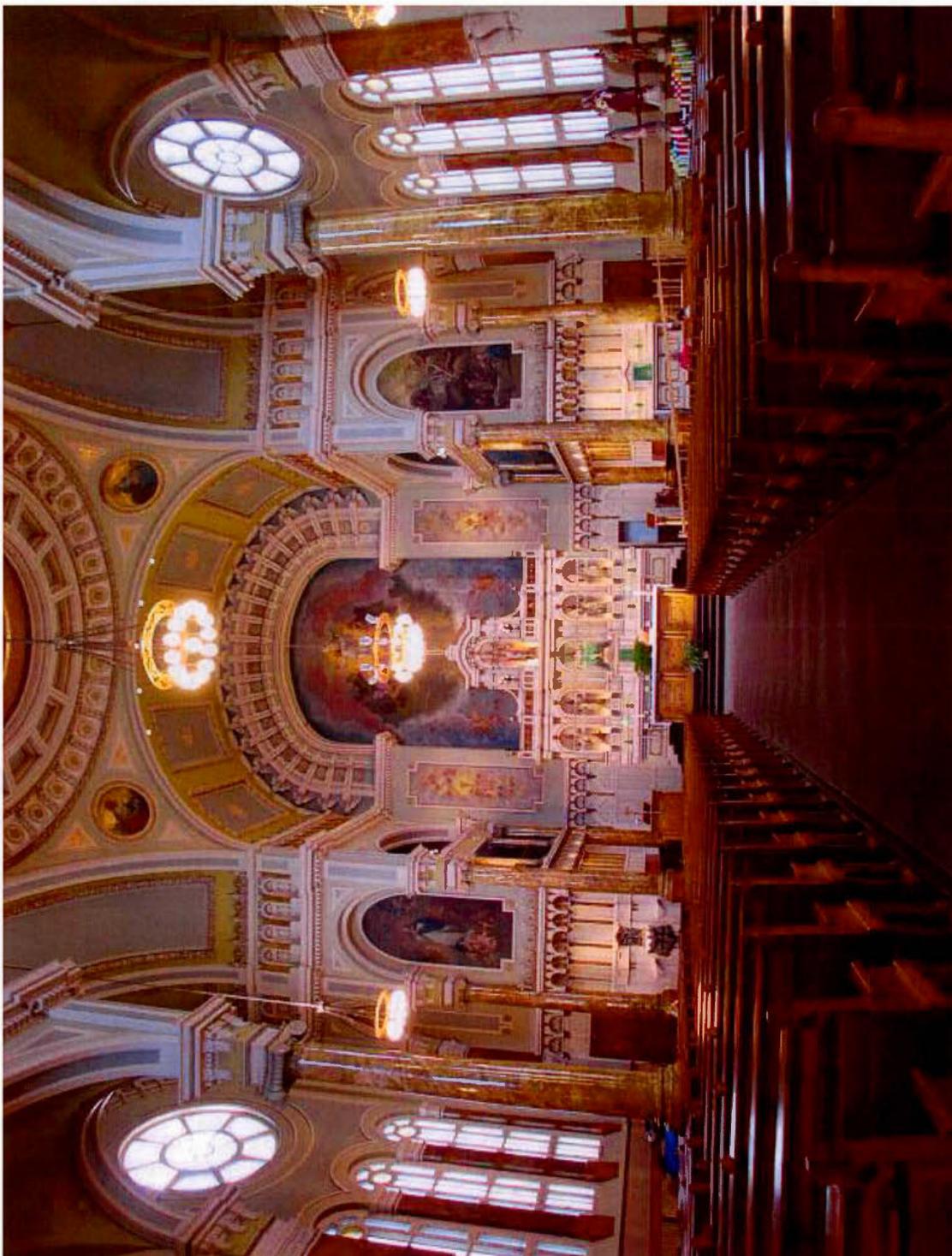


Figure 17. RENAUD, T.-X., Église Saint-Irénée, Montréal, 1923.  
© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

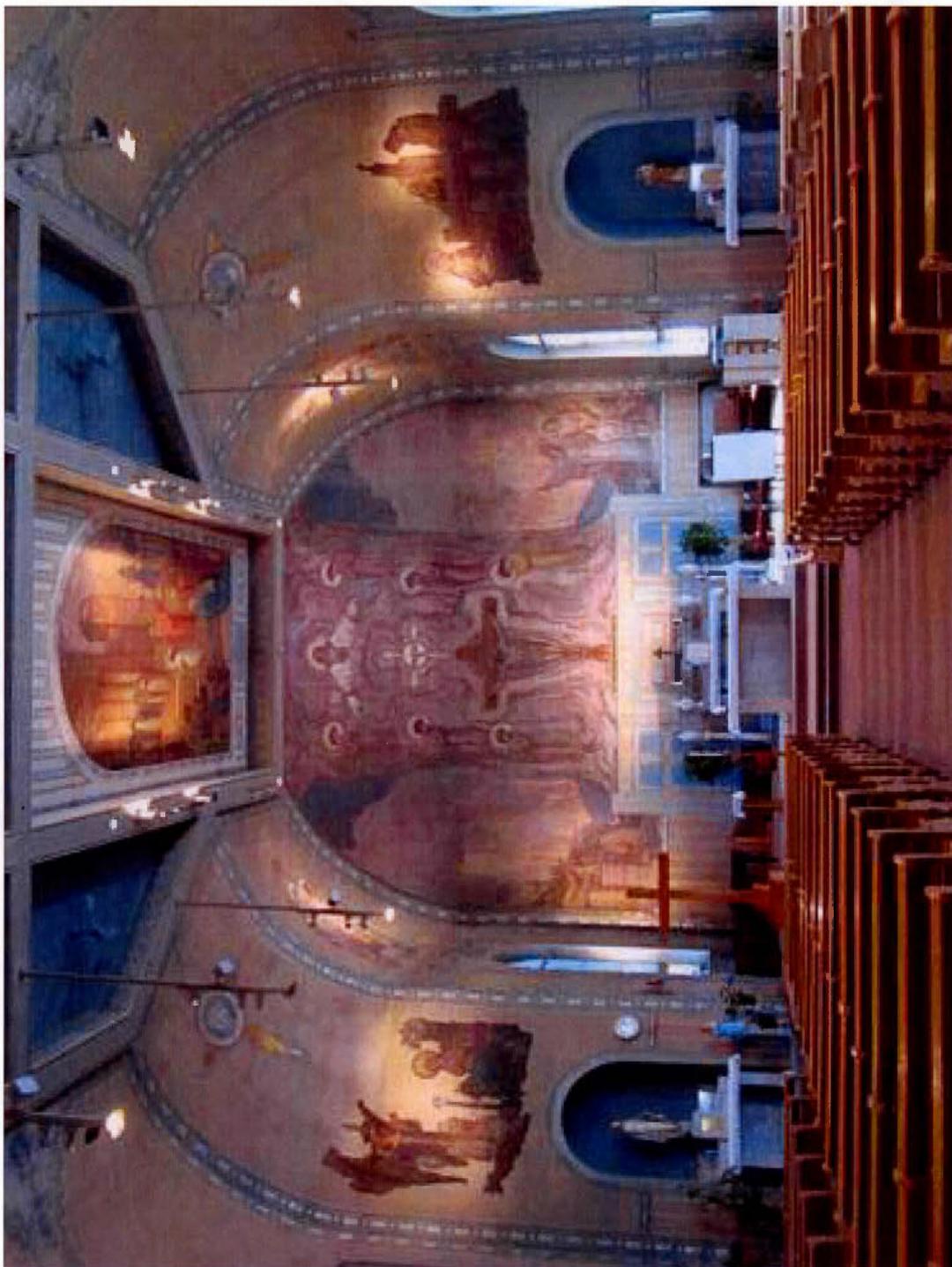


Figure 18. LEDUC, Ozias, Notre-Dame-de-la-Présentation, Shawinigan, 1942-1955.  
©Répertoire du Patrimoine culturel du Québec

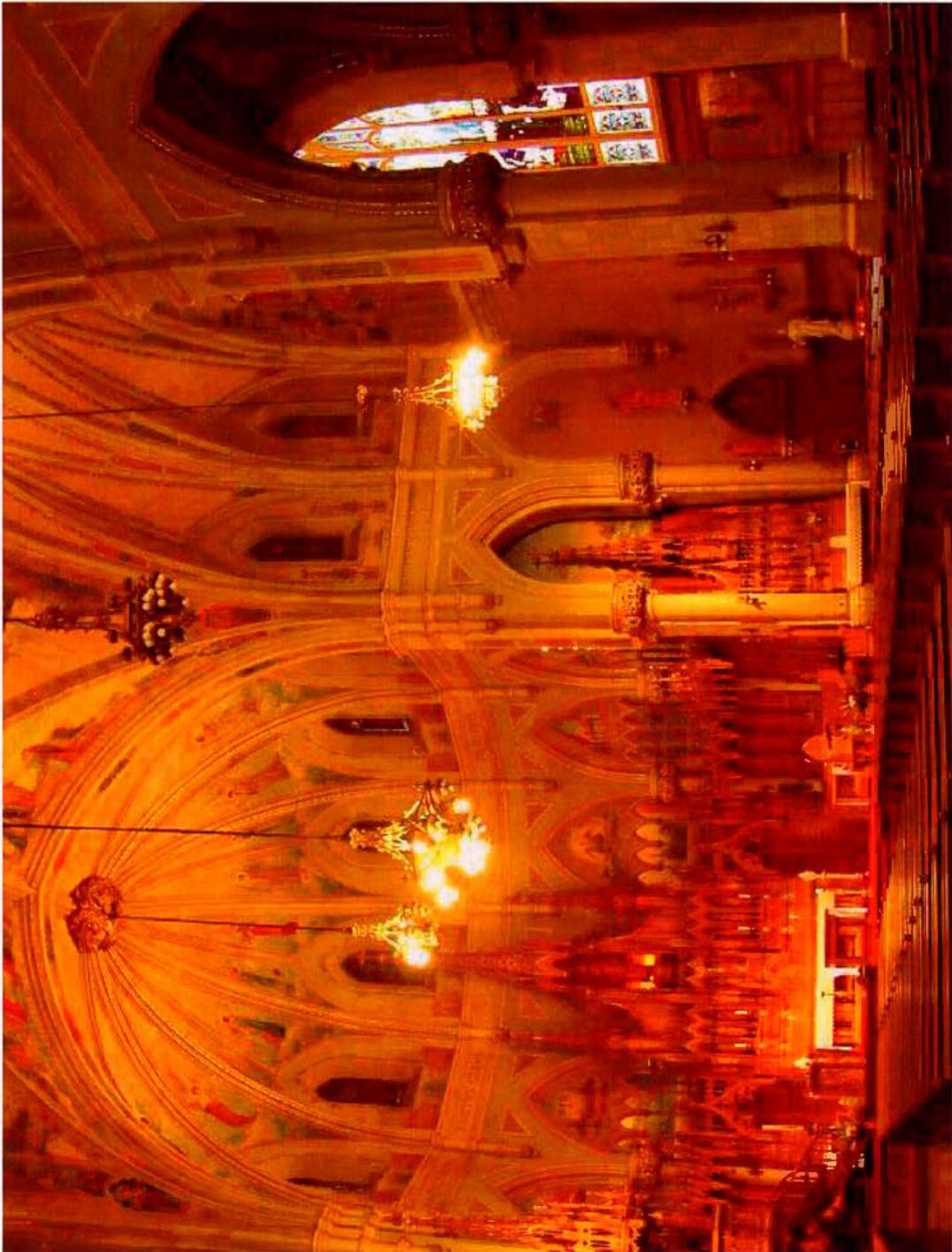


Figure 19. NINCHERI, Guido, Église Saint-Viateur-d'Outremont, Montréal, 1927.  
© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

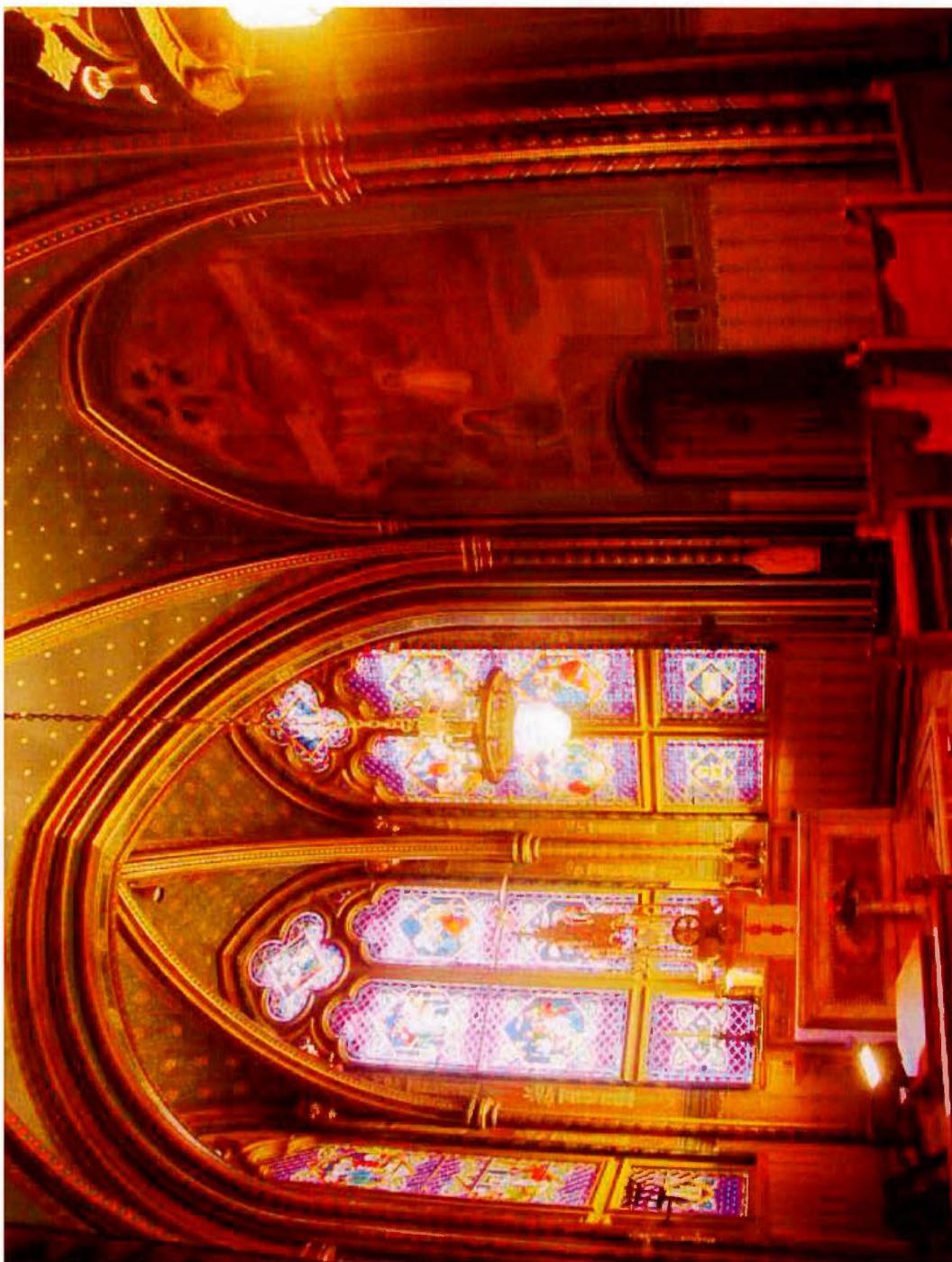


Figure 20. LEDUC, Ozias, Chapelle de l'Archevêché de Sherbrooke, 1932.  
© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

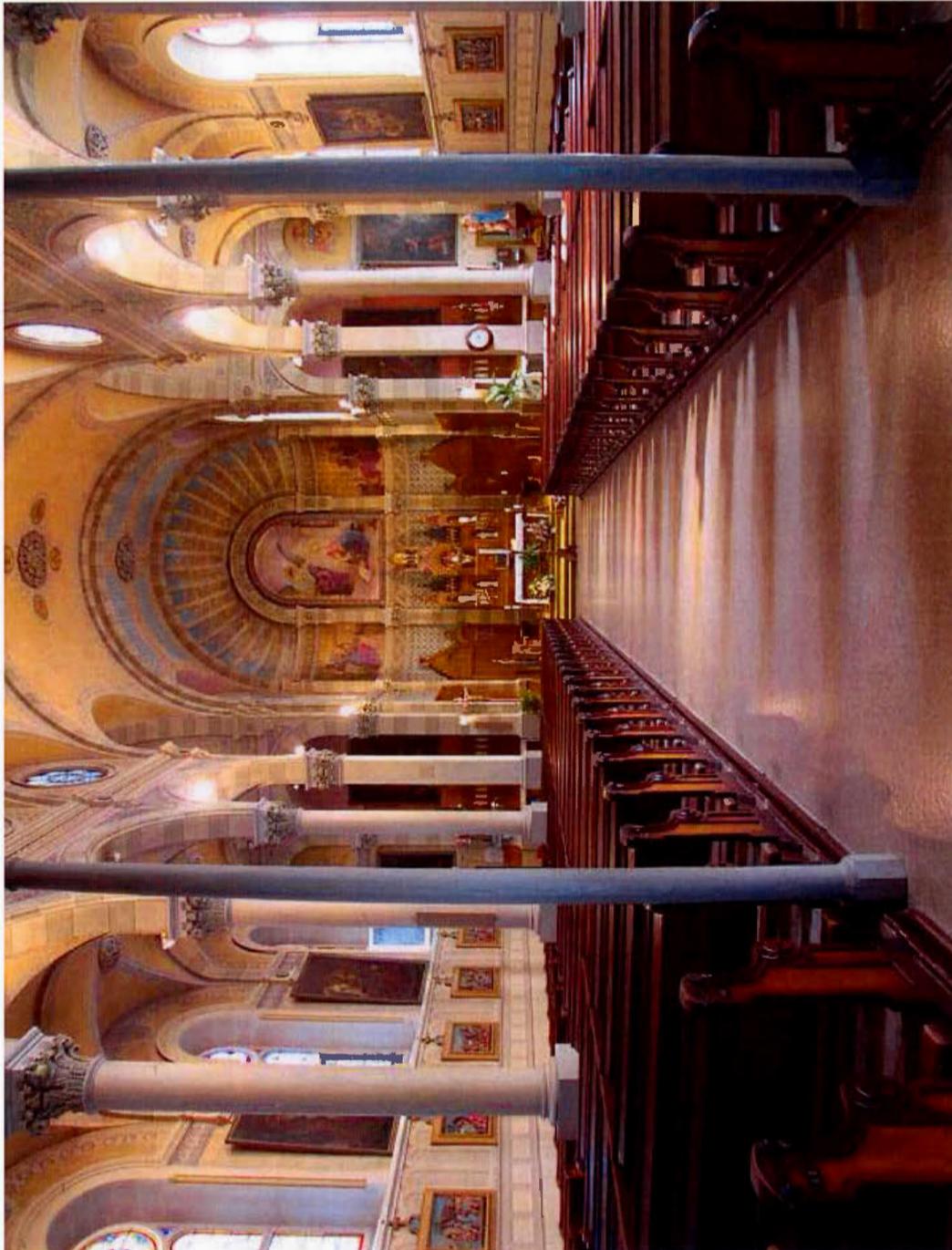


Figure 21. NINCHERI, Guido, Église L'Annonciation, Oka, 1932.  
© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003



Figure 22. NINCHERI, Guido, Église Saint-Léon-de-Westmount, 1937.  
© Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2003

## BIBLIOGRAPHIE

AUCLAIR, Elie-Joseph (1925). Histoire de la paroisse N-D.-des-Sept-Douleurs de Verdun de Montréal, depuis sa fondation par Monseigneur J-A. Richard jusqu'à ses noces d'argent, 1899-1924, Montréal : S.n., [En ligne], <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/numtexte/180750.pdf>. Consulté le 6 décembre 2016.

BEAUREGARD, Christiane (1983). *Napoléon Bourassa : La chapelle Notre-Dame de Lourdes à Montréal*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec.

BECKER, Howard (1988). *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion.

BÉLAND, Mario (dir.) (2011). *Napoléon Bourassa : la quête de l'idéal*, Catalogue d'exposition, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

BELLEY, Cécile (1989). *François-Edouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia.

BENGHOZI, Pierre-Jean et Howard S. BECKER (1990). *Les mondes de l'art*, dans *Revue française de sociologie*, 31-1.

Bibliothèque et Archives nationales du Québec (2006). « Inventaire des œuvres d'art (IOA) », *Pistard*, E6 S8 SS1, Gérard Morisset, [En ligne], [http://pistard.banq.qc.ca/unitechercheurs/prc\\_validation](http://pistard.banq.qc.ca/unitechercheurs/prc_validation). Consulté le 10 février 2016.

BOURASSA, Napoléon (1865). « Causerie Artistique », dans *La Revue canadienne*, juin 1865, vol. 2, no. 6, p. 376 à 379.

BOURASSA, Napoléon (1867). « Causerie Artistique », dans *La Revue canadienne*, octobre 1867, vol. 4, no. 10, p. 789 à 798.

BOURASSA, Napoléon (1872). « Chapelle de Notre-Dame de Nazareth », dans *La Minerve*, 25 juin 1872, p.1.

BOURASSA, Napoléon (1872 b). « Peinture à fresque et décoration de Notre-Dame », dans *La Minerve*, 3 juillet 1872.

BOURASSA, Napoléon (1880). « Notre-Dame de Lourdes », dans *La Minerve*, 19 juin 1880, p.2.

- BOURASSA, Napoléon (1880 b). « Notre-Dame de Lourdes (suite) », dans *La Minerve*, 24 juin 1880, p.2.
- BOURASSA, Napoléon (1880c). « Causerie faite par M. Bourassa, à la chapelle Notre-Dame de Lourdes, à Montréal, le 22 juin dernier », dans *L'Opinion Publique*, 27 juillet 1880, p. 366 à 369.
- BRABANT, Annick (2016). « Le Congrès eucharistique de Montréal de 1910 », dans *Mémoires des Montréalais, Expo 67 et Terre des Hommes : Appel à témoignages*, [en ligne ], Centre d'histoire de Montréal, <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/le-congres-eucharistique-de-montreal-de-1910>. (Consulté le 7 septembre 2018).
- BRANDI, Cesare (2001). *Théorie de la restauration*, Paris : Édition du patrimoine.
- BROOKE, Janet (2014). « Pour une historiographie du cadre : entre connaissance et pratique », dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 35 (2), p. 24-41.
- CARON, Napoléon, L. DESAULNIERS et Benjamin SULTE (1892). *Histoire de la paroisse d'Yamachiche*, Trois-Rivières, V. Ayotte, [En ligne], <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/numtexte/58875.pdf>. Consulté le 5 décembre 2016.
- CHAGNON, Joanne (2005). « Huot, Charles », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne ], [http://www.biographi.ca/fr/bio/huot\\_charles\\_15F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/huot_charles_15F.html). (Consulté le 18 juillet 2018).
- Conseil du patrimoine religieux du Québec — CPRQ (2015). *Inventaires des lieux de culte du Québec*, [En ligne], <http://lieuxdeculte.qc.ca/index.php>. Consulté le 10 février 2016.
- CROTEAU, André (1996). *Les belles églises du Québec*. 2 volumes, Saint-Laurent : Trécaré.
- Culture et Communications Québec (2013). *Répertoire du patrimoine culture du Québec*, [en ligne ], <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca>.
- DEMERS, Benjamin (1891). *Notes sur la paroisse de St-François de la Beauce*, Québec : Imprimerie C. Darveau, [En ligne], <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/numtexte/116989.pdf>. Consulté le 5 décembre 2016.

DEMERS, Benjamin (1906). *La paroisse de St-Romuald d'Etchemin, avant et depuis son érection*, Québec : J.-A. K.-Laflamme, imprimeur, [En ligne], <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/numtexte/191860.pdf>

DION, Jean-Noël (n.d.). *La chapelle du Précieux-Sang à Saint-Hyacinthe*, [en ligne ], [http://www.adoratricesps.net/application/content/patr\\_chappelle\\_texte.html](http://www.adoratricesps.net/application/content/patr_chappelle_texte.html). Consulté le 18 juillet 2018.

DION, Jean-Noël (1981). « Joseph-Thomas Rousseau, peintre décorateur », dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, Mercredi 21 octobre 1981, C-10. L'auteur a écrit une série d'articles sur Rousseau (15).

Dion, Jean-Noël (1981 b). « Joseph-Thomas Rousseau, peintre décorateur (2) », dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, Mercredi 28 octobre 1981, C-5.

Dion, Jean-Noël (1981c). « Joseph-Thomas Rousseau, peintre décorateur (8) », dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, Mercredi 9 décembre 1981, D-4.

Dion, Jean-Noël (1981 d). « Joseph-Thomas Rousseau, peintre décorateur (10) », dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, Mercredi 23 décembre 1981, F-3.

DOUPHIS, Pierre-Olivier (2002). « Théophile Gautier et l'architecture polychrome », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, no 24, p. 63-74.

DUFOUR, Gaétane (2004). *La modernité devient patrimoine : l'église Saint-Thomas-d'Aquin de Saint-Lambert*, Outremont : Carte blanche.

FRIDE-CARRASSAT, Patricia (2008). *Les mouvements dans la peinture*, Paris : Larousse.

GAUTHIER, Raymonde (1983). *Victor Bourgeau et l'architecture religieuse et conventuelle dans le diocèse de Montréal 1821-1892*, Thèse de doctorat, Québec : Université Laval.

GAUTHIER, Raymonde (1994). *Construire une église au Québec l'architecture religieuse avant 1939*. Montréal : Libre Expression.

GIGUÈRE, Vincent (2011). *La Chapelle Notre-Dame-De-Lourdes de Montréal : Histoire, composition et fonction du décor intérieur*, Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval.

GOBEIL-TRUDEAU, Madeleine (1981). *Bâtir une église au Québec Saint-Augustin-de-Desmaures : de la chapelle primitive à l'église actuelle*. Coll. « Patrimoine du Québec », Montréal : Libre Expression.

GRENIER, Marlène (1996). *Les artistes propagateurs de l'idéal allemand en art pictural et en sculpture au Canada au XIXe siècle*, Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval.

GRIGNON, Marc et Martin BRESSANI (2008). « Une protection spéciale du ciel : Le décor de l'église de Saint-Joachim et les tribulations de l'Église catholique québécoise au début du XIXe siècle », dans *The Journal of Canadian Art History, Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXIX, [En ligne], [jcah-ahac.concordia.ca/pdf/download/jcah-ahac\\_29\\_bressani\\_grignon](http://jcah-ahac.concordia.ca/pdf/download/jcah-ahac_29_bressani_grignon), p. 9 à 49.

GRONDIN, Mélanie (2018). *The Art and Passion of Guido Nincheri*, Montréal : Vehicule Press.

GRÖNERT, Alexander (2011). « Andrea Pozzo (1642-1709) », dans *Théorie de l'architecture : de la Renaissance à nos jours*, Köln : Taschen, [2003], 845p.

GUILMEAU-SHALA, Stéphanie (2011). « En quête de la couleur : publication de dessins réalisés lors de voyages d'études en Grèce », *Bibliothèques d'atelier. Édition et enseignement de l'architecture, Paris 1785-1871*, Paris : INHA [En ligne], <http://inha.revues.org/3194>, Consulté le 20 avril 2014.

HOWELL, Peter (2007-2016). « Street, G. E. », *Grove Art Online. Oxford Art Online*, [En ligne], Oxford University Press, <http://www.oxfordartonline.com.proxy.Bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/art/T081789>. Consulté le 10 février 2016.

JODOIN, Alexandre (1889). *Histoire de Longueuil et de la famille De Longueuil, avec gravures et plans*, Montréal : Imprimerie Gebhardt-Berthiaume, [En ligne], <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/numtxt/193158.pdf>. Consulté le 10 février 2016.

JUNOD, Philippe et Michel, PASTOUREAU (1994). *La Couleur, regards croisés sur la couleur, du Moyen Age au XXe siècle*. Coll. « Cahiers du Léopard d'or ». Paris : Le Léopard d'or.

KAREL, David (1988). « Pienovi, Angelo », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne ], [http://www.biographi.ca/fr/bio/pienovi\\_angelo\\_7F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/pienovi_angelo_7F.html). Consulté le 18 juillet 2018.

KAREL, David (1992). « Bourgeau, Victor », dans *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique de Nord*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

LAFORGE, Monique (2017). « Guido Nincheri, le Michel-Ange de Montréal », dans *Mémoires des Montréalais, Mémoires d'immigration, Les Italiens de Montréal*, [en ligne ], Centre d'histoire de Montréal, [https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/guido-nincheri-le — michel-ange-de-montreal](https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/guido-nincheri-le---michel-ange-de-montreal).

LA MINERVE (1877). « Informations générales : Actualités », dans *La Minerve*, 8 janvier 1877, p.2.

LA MINERVE (1882). « Dome de Notre-Dame de Lourdes », dans *La Minerve*, 16 septembre 1882, p.2.

LA MINERVE (1885). « Consécration de l'église de Vaudreuil », dans *La Minerve*, 5 juin 1885, p.2.

LA MINERVE (1886). « Notre-Dame de Bonsecours », dans *La Minerve*, 9 janvier 1886, p.1.

LA MINERVE (1891). « Imposante cérémonie », dans *La Minerve*, 21 novembre 1891, p.1.

LACROIX, Laurier (1980). « La peinture murale dans les églises du Québec », *Sessions d'étude - Société canadienne d'histoire de l'Église catholique*, vol. 47, p. 95-98, [En ligne], *Érudit*, <http://id.erudit.org/iderudit/1007110ar>. Consulté le 10 février 2016.

LACROIX, Laurier (1989). « Italian art and artists in nineteenth-century Quebec : a few preliminary observations », dans David Hamel, trad., *Arrangiarsi : the Italian immigration experience in Canada*, Roberto Perin et Franc Sturino, Guernica : Montréal, p. 163–178.

LACROIX, Laurier et Alexandra SHTYCHNO (1994). « Capello, Luigi Giovanni Vitale », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne ], [http://www.biographi.ca/fr/bio/capello\\_luigi\\_giovanni\\_vitale\\_13F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/capello_luigi_giovanni_vitale_13F.html). Consulté le 18 juillet 2018.

LACROIX, Laurier (dir.) (1996). *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, Catalogue d'exposition, Québec : Musée du Québec, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

LANOË-VILLÈNE, Georges (2010). *Dictionnaire de la symbolique des couleurs*, Maison de Vie.

LAROCHE, Ginette (1991). « Les jésuites du Québec et la diffusion de l'art chrétien : L'église du Gesù de Montréal, une nouvelle perspective », dans *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art Canadien*, [en ligne ], 1 janvier 1991, Vol.14 (2).

LATOUCHE, Pierre-Édouard (2012). « Usage et décor des sanctuaires dans le Journal d'un voyage en Europe (1819) de Mgr Joseph-Octave Plessis » dans *Journal de la Société d'Études de l'Architecture au Canada*, vol.XXXVII, n° 1, pp. 27-36.

LE GENDRE, Armelle (2014). *Comment regarder... une église : histoire, culte, symboles*, Malakoff : Hazan.

LEBLANC, Marie-Chantal (2008). *Formation artistique et contexte social des peintres canadiens à Paris (1887-1895)*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal.

LEBRUN-LAPIERRE, Odette (1981). *Église Saint-Antoine, Longueuil*, Longueuil : Société historique du Marigot.

LENIAUD, Jean-Michel (2007). *Vingt siècles d'architecture religieuse en France*. Paris : CNDP.

MCCULLAM, William (1966). « Monochromy, polychromy in architecture », *Landscape*, vol. 16, no. 1, p. 8-9.

MICHEL, André (1994). « Ozias Leduc, le sage de Mont-Saint-Hilaire : Un peintre, sa montagne, son village », dans *Continuité*, no. 60, printemps 1994, [en ligne ], <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/fr/revues/continuite/1994-n60-continuite1054729/16015ac.pdf>. Consulté le 18 juillet 2018.

MIGLIOLI, Nathalie (2008). *Les monographies paroissiales (1854-1926) : micro récits sur l'art au Québec*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal.

MILMAN, Miriam (1986). *Architectures peintes en trompe-l'œil*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira S.A., 117p.

Ministère de la culture et du patrimoine (2013). Répertoire du patrimoine culturel du Québec, [en ligne]. <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/accueil.do?methode=afficher> (Consulté le 27 août 2018).

MONTY, Paul, *Archives personnelles sur Louis-Eustache Monty, avant novembre 2016*.

MOREAU, Stanislas-Albert (1889). *Précis de l'histoire de la seigneurie, de la paroisse et du comte de Berthier, P. Q, (Canada) : dédié a la grande et belle paroisse de Ste. Geneviève de Berthier*, Berthier : Cie d'imp. de Berthier, [En ligne], <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/numtexte/94208.pdf>. Consulté le 8 décembre 2015.

MORISSET, Gérard (1926). « Propos d'architecture religieuse nationale. Rationalisme en architecture. Styles », *Almanach de l'action sociale catholique*, vol. 10, p. 108-114

MORISSET, Gérard (1927). « Le rationalisme en architecture », *Almanach de l'action catholique*, vol.11, p. 39-44.

MORISSET, Gérard (1943). *Les églises et le trésor de Varennes*. Coll. « Champlain », Québec : Medium.

MORISSET, Gérard (1952). « Réflexion sur notre architecture religieuse », dans *L'art religieux contemporain au Canada*, p. 38 à 45.

NAUD, Marie-Paule (2014). *Ozias Leduc et la décoration intérieure de l'église Saint-Romuald de Farnham (1905-1912)*, Québec : Les Éditions GID.

NOPPEN, Luc, Achille MURPHY et al. (1977). *Les églises du Québec (1600-1850)*. Coll. « Connaissance du Québec ». Québec : Fides.

NOPPEN, Luc (1982). « Bourgeau, Victor », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne], [http://www.biographi.ca/fr/bio/bourgeau\\_victor\\_11F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/bourgeau_victor_11F.html). Consulté le 18 juillet 2018.

NOPPEN, Luc (2009). « La maison-mère des sœurs grises de Montréal : Genèse d'un haut lieu du paysage construit montréalais », *Architecture au Canada*, vol. 34, no 2, p. 3-43.

PASTOUREAU, Michel (1989). « L'Église et la couleur des origines à la réforme », Bibliothèque de l'école des chartes, vol. 147, no 1, p. 203-230, [En ligne], *Persée*, [http://www.persee.fr/doc/bec\\_0373-6237\\_1989\\_num\\_147\\_1\\_450535](http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450535). Consulté le 10 février 2016.

- PASTOUREAU, Michel (1990). « Une histoire des couleurs est-elle possible ? », *Ethnologie française*, vol. 20, no 4, p. 368-377.
- PASTOUREAU, Michel (2000). *Bleu histoire d'une couleur*. Paris : Éditions du Seuil.
- PASTOUREAU, Michel et Dominique SIMONNET (2005). *Le petit livre des couleurs*, Paris : Éditions du Panama.
- PASTOUREAU, Michel (2010). *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris : Éditions du Seuil.
- PAULIAC, Laurence (2005). *Viollet-le-Duc et la restauration de la polychromie des cathédrales gothiques*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.
- PLOUIN, Renée [s.d.]. « LABROUSTE HENRY - (1801-1875) », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca> : 2048/encyclopedia/henry-labrouste/, consulté le 14 mars 2015.
- PROVOST, Théophile-Stanislas (1888). *Histoire d'un établissement paroissial de colonisation : St-Jean de Matha*, Joliette : Imprimerie de "L'Étudiant" et du "Couvent", [En ligne], <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/numtxt/233640.pdf>. Consulté le 8 décembre 2015.
- RENAUD, Marc (2006). *Toussaint-Xénophon Renaud, décorateur d'églises et artiste peintre : élève de Napoléon Bourassa, disciple d'Édouard Meloche*, Outremont : Carte Blanche.
- SIMARD, Jean (1989). *Les arts sacrés au Québec*, Boucherville : Éditions de Mortagne.
- TARABRA, Daniela (2006). *L'Art au XVIIIe siècle*, Paris : Hazan.
- TARDIF-PAINCHAUD, Nicole (1978). *Dom Bellot et l'architecture religieuse au Québec*, Québec : Presses de l'Université Laval.
- TAVERNY, Florence (2014 a). « Diverses réactions du 19ème siècle sur l'église », *Paroisse Saint-Vincent-de-Paul*, [En ligne], <http://www.paroissesvp.fr/spip.php?article256>. Consulté le 13 mars 2015.

TAVERNY, Florence (2014 b). « Art et histoire : l'église », *Paroisse Saint-Vincent-de-Paul*, [En ligne], <http://www.paroissesvp.fr/spip.php?article84>. Consulté le 13 mars 2015.

TOKER, Franklin (1981). *L'Église Notre-Dame de Montréal, son architecture, son passé*, LaSalle : Édition Hurtubise.

Université du Québec à Montréal (1982). *Fonds d'archives du Conseil des arts et manufactures, 1857-1926*, 0,36 m de documents textuels et 6 bobines de microfilm.

VALLÉE, Anne-Élisabeth (2010). *Napoléon Bourassa et la vie culturelle à Montréal au XIXe siècle*, Montréal : Leméac.

VAN ZANTEN, David (1977). *The Architectural Polychromy of the 1830's*, Coll. « Outstanding dissertations in the fine arts », New York : Garland Publishing.

VÉZINA, Raymond (1998). « Bourassa, Napoléon », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, [en ligne ], [http://www.biographi.ca/fr/bio/bourassa\\_napoleon\\_14F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/bourassa_napoleon_14F.html). Consulté le 18 juillet 2018.

Vieux-Montréal (2009). « Basilique Notre-Dame de Montréal » dans *Inventaire Place-d'Armes* [en ligne ], [http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche\\_bat.php?num=2&sec=p](http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_bat.php?num=2&sec=p) (Consulté le 21 novembre 2017).

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (2009/1854). *Encyclopédie Médiévale d'après le « Dictionnaire raisonné d'architecture » de Viollet-Le-Duc*, Paris : Bibliothèque de l'Image.

VUILLEMARD, Anne (2008). « Le mythe du blanc manteau d'églises de Raoul Glaber : étude de la polychromie des cathédrales à travers les sources médiévales », *Art sacré*, no. 26, p. 131-139.

VUILLEMARD, Anne (2013). « La polychromie de l'architecture est-elle une œuvre d'art ? De sa découverte à sa restauration, l'importance de la couleur dans l'étude des édifices médiévaux », C. Gomez Urdanez (dir.) *Sobre el color en la acabado de la arquitectura histórica*, Zaragoza : Universidad de Zaragoza, p. 13-47.

VUILLEMARD, ANNE (2013 b). « La polychromie des façades gothiques et sa place au sein d'un dispositif visuel », *Histoire de l'art*, 2013, 72, pp. 43-55.

WALKER, C.J. (2001). *British architectural polychromy : 1840-1870*, Thèse de doctorat, Londres : Université de Londres.