

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FORMATION ARTISTIQUE ET CONTEXTE SOCIAL DES PEINTRES CANADIENS
À PARIS (1887-1895)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
MARIE CHANTAL LEBLANC

JUILLET 2008

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.01-2006). 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

Je tiens d'abord à remercier mon directeur, Laurier Lacroix, de sa confiance et ses encouragements soutenus tout au long de ces années et plus particulièrement pour sa compréhension en regard de mon statut de mère étudiante.

Le long périple de ce mémoire, entamé à Paris en 2003, ne pourrait se terminer aujourd'hui sans la collaboration de nombreuses personnes. À commencer par le personnel de la Bibliothèque nationale de France et des Archives nationales de France, ils ont été les premiers guides de cette démarche.

Merci à Madame Bernadette Legault-Routhier du CRCCF de l'Université d'Ottawa, au personnel de la bibliothèque des arts de l'UQAM, des archives du Musée des beaux-arts de Montréal, de la bibliothèque du Musée national des beaux-arts du Québec, de la BANQ. Un gros merci à Geneviève Marquis pour les cartes.

Je remercie chaleureusement ma famille et mes amis pour leurs encouragements.

J'exprime toute ma gratitude à Sylvain et Mathilde pour leur indéfectible appui. Vous n'avez jamais douté de moi et sans vous je n'y serais tout simplement pas arrivé.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
LISTE DES TABLEAUX	vii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	viii
LISTE DES ANNEXES	ix
RÉSUMÉ	xii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I À MONTRÉAL AVANT LE GRAND DÉPART	7
1.1 - Contexte social de Montréal (1887-1895)	7
1.2 - Milieu culturel à Montréal à la fin du XIX ^e siècle	9
1.3 - Formation des artistes	10
1.3.1 - L' <i>Institution Nationale</i> de Joseph Chabert	10
1.3.2 - François-Édouard Meloche, peintre-décorateur et le <i>Conseil des Arts et Manufactures</i>	13
1.4 - Diffusion artistique	14
1.5 - Présentation des artistes	16
1.6 - Contexte de la commande de la fabrique Notre-Dame	22
CHAPITRE II À PARIS : MILIEU DE VIE ET FORMATION	26
2.1 - Conditions de vie des artistes	26
2.1.1 - Conditions économiques	27
2.1.2 - Logis et ateliers personnels	30
2.2 - Formation artistique	34
2.2.1 - Étudier à l'École Nationale Spéciale des Beaux-Arts de Paris	34
2.2.2 - Le rôle des académies privées	46
2.2.3 - L'art de la copie	52
2.2.4 - Les concours et les médailles	54
2.3 - Les Salons et les expositions	55

2.3.1 - Les Salons	55
2.3.2 - <i>L'Art Association</i> de Montréal	56
2.3.3 - <i>L'Académie Royale des Arts du Canada</i>	58
CHAPITRE III VIE SOCIALE PARISIENNE	61
3.1 - Les activités estivales et les voyages	61
3.2 - La fête nationale et les visites de dignitaires canadiens	62
3.3 - Les réunions de <i>La Boucane</i>	65
CHAPITRE IV CONTEXTE DE PRODUCTION DES ŒUVRES DE LA CHAPELLE SACRÉ-CŒUR	67
CONCLUSION	79
BIBLIOGRAPHIE	83
ANNEXES	91

LISTE DES FIGURES

- fig. 1 — Chapelle du Sacré-Cœur de l'église Notre-Dame de Montréal, photographie, diapotheque de l'UQAM.
- fig. 2 — Joseph Saint-Charles, *L'Adoration des Mages*, 1893, huile sur toile, 2,25 x 7,20 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929, p. 182.
- fig. 3 — Joseph Saint-Charles, *La Première Messe à Ville-Marie*, 1892, huile sur toile, 2,25 x 4 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929, p. 181.
- fig. 4 — Joseph Saint-Charles, *Le Serment de Dollard et ses compagnons*, 1895, huile sur toile, 2,25 x 7, 20 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929, p. 181.
- fig. 5 — Joseph-Charles Franchère, *La Vierge de l'Apocalypse*, 1892, huile sur toile, 2,25 x 4 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929, p. 182.
- fig. 6 — Joseph-Charles Franchère, *Le Christ consolateur*, 1894-1895, huile sur toile, 2,25 x 4 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929, p. 181.
- fig. 7 — Joseph-Charles Franchère, *La Multiplication des pains*, 1893, huile sur toile, 2,25 x 4,50 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929, p. 176.
- fig. 8 — Ludger Larose, *La Dispute du Très Saint-Sacrement*, 1891-1894, huile sur toile, 5 x 7, 50 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929.
- fig. 9 — Ludger Larose, *La Sibylle de Tibur*, Huile sur toile, 1893, huile sur toile, dimensions inconnues, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929, p. 185.
- fig. 10 — Ludger Larose, *Adam et Eve chassés du paradis terrestre*, 1894, huile sur toile, 2,25 x 4,50 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929, p. 185.
- fig. 11 — Ludger Larose, *Le Rocher de l'Horeb*, 1893, huile sur toile, 2,25 x 4, 50 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929, p. 176.
- fig. 12 — Ludger Larose, *L'Annonciation*, 1895, huile sur toile, 2,25 x 4,50 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929, p. 185.
- fig. 13 — Charles Gill, *La Visitation*, 1894, huile sur toile, 2,25 x 4 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault, 1929, p. 182.
- fig. 14 — Henri Beau, *Les Noces de Cana*, 1893-1894, huile sur toile, 2,25 x 4, 50 m, chapelle Sacré-Cœur, Maurault 1929, p. 176.

- fig. 15 — Carte des adresses personnelles de Joseph Saint-Charles et Joseph-Charles Franchère.
- fig. 16 — Carte des adresses personnelles de Ludger Larose.
- fig. 17 — Carte des adresses personnelles d'Henri Beau.
- fig. 18 — Carte des adresses personnelles de Charles Gill.
- fig. 19 — Atelier, 86, rue Notre-Dame-des-Champs, photographie, Milner, 1990, p.195.
- fig. 20 — Un ensemble d'ateliers, Impasse du Maine, photographie, Milner, 1990, p. 202.
- fig. 21 — Ludger Larose, *Figure d'après la bosse* (plâtre antique), 1892, fusain et craie blanche sur papier, 60,7 x 32 cm, Musée des beaux-arts du Canada (Photo MBAC).
- fig. 22 — Ludger Larose, *Figure d'après la bosse* (plâtre d'écorché), fusain sur papier, Musée des beaux-arts du Canada (Photo MBAC).
- fig. 23 — Atelier de Bonnat à l'ÉNSBA vers 1888, photographie, Milner, 1990, p. 24.
- fig. 24 — Artistes canadiens à Paris en 1893, photographie, CRCCF.
- fig. 25 — *L'Apothéose des Nations*, photographie.

LISTE DES TABLEAUX

2.1 Professeurs à l'ÉNSBA de Paris et leurs élèves	43
2.2 Professeurs à l'Académie Julian et leurs élèves	49
2.3 Joseph Blanc à l'Académie Colarossi et ses élèves canadiens	51
2.4 Copies produites par les peintres canadiens en France	53
2.5 Participation des artistes canadiens aux expositions de <i>l'Art Association</i> de Montréal	57
2.6 Participation des artistes canadiens aux expositions de <i>l'Académie Royale des Arts du Canada</i>	58
3.1 Rencontres de <i>La Boucane</i>	66

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AAM	Art Association de Montréal
ARAC	Académie Royale des Arts du Canada
BAnQ	Bibliothèque et Archives nationales du Québec
CAM	Conseil des Arts et Manufactures
CRCCF	Centre de recherche en civilisation canadienne-française
ÉNSBA	École Nationale Spéciale des Beaux-Arts
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
MNBAQ	Musée national des beaux-arts du Québec
PC	Paris-Canada
p.s.s.	prêtre de Saint-Sulpice
UQAM	Université du Québec à Montréal

LISTE DES ANNEXES

- Annexe 1 — *Prospectus de l'abbé Joseph Chabert, Programme de l'Institution Nationale École Spéciale des Beaux-Arts, Sciences, Arts et Métiers et Industrie*. Source : BAnQ.
- Annexe 2 — *Lettre d'Édouard Meloche à Joseph Saint-Charles confirmant quatre années de travail au sein de son équipe de peintre-décorateur, le 19 mars 1888*. Source : CRCCF.
- Annexe 3 — *Article sur Joseph-Charles Franchère*. Source non identifiée.
Localisation : dossier de l'artiste, bibliothèque UQAM.
- Annexe 4 — *Lettre de Joseph-Charles Franchère à Joseph Saint-Charles lui confiant qu'il est impatient de partir pour Paris, le 15 mars 1888*. Source : CRCCF.
- Annexe 5 — *Lettre d'Henri Beau à Joseph Saint-Charles mentionnant les conditions reliées à la commande de Gill à la chapelle du Sacré-Cœur, en juillet 1892*. Source : CRCCF.
- Annexe 6 — *Lettre de Xavier Saint-Charles à son frère Joseph concernant le coût du voyage jusqu'à Paris et sur les détails de son contrat avec la fabrique Notre-Dame, le 4 décembre 1890*. Source : CRCCF.
- Annexe 7 — *Lettre (incomplète) de Franchère à Saint-Charles confirmant le passage de Beau au Canada et traitant de la production de son tableau La Première Messe à Ville-Marie qui n'est toujours pas terminé et, le 20 mai 1893*.
Source : CRCCF.
- Annexe 8 — *Lettre d'Albina Saint-Charles rassurant son frère Joseph sur l'aide financière de son oncle Xavier Saint-Charles, le 4 mai 1888*.
Source : CRCCF.
- Annexe 9 — *Lettre d'Albina Saint-Charles confirmant l'aide financière allouée à son frère Joseph en séjour à Paris, le 4 juin 1889*. Source : CRCCF.
- Annexe 10 — *Lettre d'Henri Beau à Joseph Saint-Charles traitant d'une commande accomplie à Montréal et lui permettant l'aide financière de prolonger son séjour à Paris, le juillet 1892*. Source : CRCCF.
- Annexe 11 — *Quittances de loyer du 15 rue Saint-Sulpice loué par Joseph Saint-Charles de juillet 1888 à juillet 1889*. Source : CRCCF.
- Annexe 12 — *Quittance de loyer du 86 rue Notre-Dame-des-champs signé par Madame Delangle, loué par Joseph Saint-Charles de août 1889 à février 1890*. Source : CRCCF.

- Annexe 13 — *Quittance de loyer de l'atelier du 18 bis Impasse du Maine signé par Rodolphe Julian et loué par Joseph Saint-Charles d'octobre 1892 à octobre 1893.* Source : CRCCF.
- Annexe 14 *Lettre d'Albina Saint-Charles à son frère Joseph sur ses retards de paiements de location de son atelier, le 1^{er} mars 1892.* Source : CRCCF.
- Annexe 15 — *Lettre de Napoléon à son frère Joseph Saint-Charles traitant d'un atelier loué à Franchère, le 9 octobre 1889.* Source : CRCCF.
- Annexe 16 — *Lettre de recommandation d'Hector Fabre pour Ludger Larose aux cours préparatoires de l'ÉNSBA, le 29 mars 1887.* Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.
- Annexe 17 — *Lettre du directeur de l'ÉNSBA à Hector Fabre en réponse à la recommandation de Ludger Larose aux cours préparatoires de l'ÉNSBA, le 30 mars 1887.* Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.
- Annexe 18 — *Lettre d'Hector Fabre demandant au directeur de l'ÉNSBA de bien vouloir accepter Joseph Saint-Charles au cour de dessin, le 11 avril 1888.* Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.
- Annexe 19 — *Lettre du directeur de l'ÉNSBA, M. Dubois, autorisant Joseph Saint-Charles à suivre les cours oraux, le 12 avril 1888.* Source : CRCCF.
- Annexe 20 — *Formulaire d'aspirants à la section de peinture et de sculpture rempli par Gustave Boulanger en recommandation de Ludger Larose, le 15 juin 1889.* Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.
- Annexe 21 — *Feuille de renseignements sur les épreuves et l'admission de Ludger Larose, élève de Gustave Moreau, juillet 1889 à juillet 1893.* Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.
- Annexe 22 — *Feuille de renseignements sur les épreuves et l'admission de Joseph Saint-Charles, présenté par Jules Lefebvre en juillet 1890.* Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.

- Annexe 23 — *Autorisation signé par Joseph Blanc permettant à Joseph-Charles Franchère de faire le concours de place de l'ÉNSBA, le 4 février 1891.* Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.
- Annexe 24 — *Feuille de renseignement attestant des ateliers auxquels Joseph-Charles Franchère participe entre 1888 et 1892.* Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.
- Annexe 25 — *Lettre de recommandation de Gustave Moreau attestant des talents de Ludger Larose, le 1^{er} juillet 1894.* Source : Collection Marcelle Dufour
- Annexe 26 — *Feuille d'information de l'Académie Julian sur les horaires et les coûts de ces ateliers.* Source : CRCCF.
- Annexe 27 — *Reçus d'inscription aux ateliers de l'Académie Julian de Joseph Saint-Charles entre mars 1890 et janvier 1891.* Source : CRCCF.
- Annexe 28 — *Feuille de valeurs de la section peinture de l'ÉNSBA attestant de la 3^e médaille remportée par Joseph Saint-Charles au concours de figure dessinée, le 13 janvier 1891.* Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.
- Annexe 29 — *Feuille des récompenses dans la section peinture de l'ÉNSBA obtenues par Joseph -Charles Franchère aux concours de figures dessinées d'après nature et antique, en 1891 et 1892.* Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.
- Annexe 30 — *Lettre de Ludger Larose en voyage à Rome à Joseph Saint-Charles, le 13 février 1891.* Source : CRCCF.
- Annexe 31 — *Lettre de Napoléon à son frère Joseph Saint-Charles traitant de son futur voyage en Italie, le 24 juillet 1893.* Source : CRCCF.
- Annexe 32 — *Invitation du Commissariat général du Canada à Saint-Charles à venir célébrer la fête nationale, le 19 juin 1888.* Source : CRCCF.
- Annexe 33 — *Lettre de Napoléon Saint-Charles confirmant à son frère, Joseph, l'installation de son tableau dans la chapelle du Sacré-Cœur, le 5 janvier 1893.* Source : CRCCF.

RÉSUMÉ

Ce projet de mémoire entreprend de montrer dans quelles conditions artistiques et sociales ont évolués cinq peintres canadiens à Paris à la fin du XIX^e siècle. Les artistes à l'origine de la décoration de la chapelle Sacré-Cœur de l'église Notre-Dame de Montréal ; Henri Beau, Joseph Franchère, Charles Gill, Ludger Larose ainsi que Joseph Saint-Charles, se présentent ici, comme un prétexte à l'étude du parcours emprunté par nombreux peintres canadiens à Paris à cette époque. Le choix de la période d'étude est déterminé par le début de leur séjour en France et par la fin du projet de décoration de la chapelle (1887-1895).

Dans un premier temps, la recherche dresse un portrait du contexte de formation dans lequel ils ont progressé. À ce propos, l'École Nationale Spéciale des Beaux-Arts, l'Académie Julian et Colarossi sont les principales institutions fréquentées par les artistes.

Dans un deuxième temps, cette étude établit quelles étaient leurs conditions de vie et occupations sociales à Paris. Pour ce faire, elle définit leur situation économique par le type d'habitation dans lequel ils vivaient et leur emplacement. Quant à leur vie sociale comme étrangers, elle est reconstituée à partir des lieux et des personnes qu'ils côtoyaient.

Dans un dernier temps, ce mémoire entreprend d'illustrer dans quelle mesure leur passage dans la capitale mondiale de l'art a influencé leur carrière artistique au Canada.

Mots clés : Henri Beau, Joseph-Charles Franchère, Charles Gill, Ludger Larose, Joseph Saint-Charles, Académies, Paris, chapelle du Sacré-Cœur, Montréal.

INTRODUCTION

Ce mémoire concerne cinq peintres canadiens, Joseph Franchère (1866-1921), Ludger Larose (1868-1915), Joseph Saint-Charles (1868-1956), Henri Beau (1863-1949) et Charles Gill (1871-1918), ayant séjourné à Paris au cours des années 1887-95. Avant leur départ pour la France ces derniers ont tous étudié à Montréal. C'est à partir de 1887 qu'ils se dirigent vers Paris pour y parfaire leurs études artistiques. Le lien qui les unit est la commande de la fabrique de l'église Notre-Dame de Montréal pour la décoration de la chapelle Sacré-cœur, qu'ils recevront au cours de leur séjour. Ce choix de corpus présente un exemple à l'étude du contexte de formation de quelques 200 jeunes artistes canadiens de passage à Paris à la fin du XIX^e siècle (Allaire 1985, p.1). C'est l'arrivée du premier peintre à Paris en 1887, Larose, et la mise en place du dernier tableau commandé pour la chapelle en 1895, qui ont permis de circonscrire la période étudiée. En ce qui concerne, la commande de la chapelle de l'église Notre-Dame, il faut souligner qu'elle a déjà fait l'objet d'un mémoire à l'Université du Québec à Montréal. En effet, dans *La commande du curé Sentenne pour la chapelle du Sacré-Cœur de l'église Notre-Dame de Montréal (1890-1895)* (1986), l'auteure, Gabrielle Méthot, relate de manière détaillée le processus entourant la commande et le décor de la chapelle.

L'objectif principal de cette étude est d'illustrer le milieu de formation et le contexte social des canadiens à Paris. En s'attardant sur les conditions de ces cinq peintres, le présent mémoire vise à faire le portrait-type des nombreux artistes ayant emprunté ce chemin à la fin du XIX^e siècle. Pour mettre en lumière ce phénomène important de l'histoire de l'art canadien, plusieurs questions se sont imposées. En premier lieu, quel est le profil du jeune artiste canadien français intéressé à poursuivre sa formation artistique à Paris? En second lieu, ces artistes se sont-ils adaptés aux conditions de formation des diverses écoles? De plus, une fois installé à Paris, fréquentaient-ils les mêmes lieux, les mêmes personnes, les mêmes écoles? Ou encore, opéraient-ils à partir d'un réseau social ou de manière

individuelle? Autant de questions auxquelles ce mémoire tente de répondre afin d'en connaître davantage sur ce phénomène propre à cette époque.

La seconde ambition de cette démarche vise à démontrer l'influence d'un tel séjour sur la carrière de ces artistes une fois de retour au Canada. En effet, c'est en guise de conclusion de ce mémoire qu'est abordée la question de la légitimation, obtenue grâce à leur formation parisienne. Pour arriver à mieux cerner les conditions de leur reconnaissance, nous avons, dans un premier temps, pris en compte le concept de système marchand-critique élaboré par Cynthia et Harisson White (1991). Dans un deuxième temps, nous avons approfondi notre analyse avec l'approche des *Mondes de l'art* d'Howard Becker (1988). Cette approche a permis, entre autres, d'explorer le cadre artistique montréalais dans lequel les jeunes peintres se sont insérés.

Les assises théoriques utilisées pour notre étude, sont issues de la sociologie de l'art. Dans l'optique de rapporter des événements historiques, elle use d'une approche historico-sociale comme le suggère l'interdisciplinarité de la Nouvelle histoire (Le Goff 1988).

En ce qui a trait à notre méthode de recherche, elle a débuté à Paris à la Bibliothèque Nationale de France avec le dépouillement du *Paris-Canada (PC)* de 1887 à 1896. Cet hebdomadaire dans lequel paraît des articles relatifs aux Canadiens installés à Paris, s'est avéré un outil de premier ordre en ce qui concerne la vie quotidienne des artistes. *Paris-Canada* renseigne aussi sur les allées et venues des Canadiens puisqu'il note à chaque publication le nom des nouveaux arrivants inscrits au Commissariat Général du Canada à Paris. Ces inscriptions ont permis de révéler les nombreux déplacements effectués entre 1887 et 1895.

La Bibliothèque Nationale de France possède également la copie de l'annuaire *Didot Bottin*, dans lequel ont été retracées certaines adresses personnelles des artistes à Paris. Le but de ces recherches était de nous informer sur les types de logis et sur les quartiers de résidence des artistes.

Une visite aux Archives Nationales de France a été d'un grand apport en ce qui a trait aux archives de l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts (ÉNSBA) à Paris. Elle est la seule institution abordée dans ce mémoire à avoir conservé ses documents. De ce fait, les dossiers d'artistes ont été d'une importance capitale dans l'analyse des conditions de formation. Le centre de documentation du Musée d'Orsay a aussi été consulté relativement aux professeurs côtoyés dans les écoles.

Enfin, ces premières données des fonds d'archives rassemblées à Paris ont permis de dresser les bases de la représentation du cadre de vie et de la formation des cinq peintres canadiens à Paris.

Au Canada, plusieurs centres d'archives ont été visités afin de retracer des informations personnelles sur les artistes. À cet égard, le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée national des beaux-arts du Québec, ainsi que la collection spéciale de la bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal ont fourni des données importantes à la constitution des dossiers d'artistes.

En regard des archives, le Centre de recherche en civilisation canadienne française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa a offert les documents les plus significatifs de ce mémoire dans le dossier de Joseph Saint-Charles. En effet, à partir du dossier de l'artiste, constitué de sa correspondance avec sa famille et ses collègues ainsi que de plusieurs autres pièces personnelles, nous avons recensé de multiples informations tant sur la formation que sur la vie personnelle des peintres de notre corpus. Dans le même ordre d'idée, plusieurs données sur Larose nous ont été transmises par Madame Marcelle Dufour, nièce de l'artiste, notamment son journal personnel rédigé au cours de son séjour à Paris.

Le contexte de formation décrit dans notre étude a fait l'objet de recherches dans plusieurs ouvrages généraux. *L'École des Beaux-Arts, XIX^e-XX^e siècles*, écrit par Monique Segré ainsi que *Les Beaux-Arts de l'Académie aux Quat'z'arts* produit par l'ÉNSBA, ont été appréciés pour les informations relatives au mode de fonctionnement de l'institution la plus prestigieuse. Il faut mentionner l'apport

incontesté du livre de Catherine Fehrer (1989) à propos de l'Académie Julian. Les archives de l'institution ayant été perdues, ses écrits demeurent une source importante sur le sujet.

Les biographies de Pierre L'Allier, *Henri Beau* (1987) et de Réginald Hamel sur *Charles Gill* (1997) ont facilité la saisie des informations sur leur cheminement personnels. Au même titre, l'article de François Laurin (1974) sur Saint-Charles a servi de modèle à notre étude en ce qui concerne la manière d'aborder la vie des artistes canadiens à Paris.

Il ne faudrait pas passer sous silence l'apport des multiples articles de journaux et hebdomadaires canadiens français tel que *La Presse*, *La Minerve* ou *Le Monde illustré*. Ceux-ci ont été fort utiles en ce qui concerne plusieurs éléments de la vie des artistes mais aussi du milieu artistique parisien et canadien.

L'article publié par Laurier Lacroix (1975) sur les copies produites par les Canadiens à Paris et celui écrit par Sylvain Allaire (1985) sur la participation des artistes aux Salons de Paris sont les prémices de notre recherche. Ils ont permis d'envisager un sujet comme celui de ce mémoire et fait avancer les connaissances des historiens de l'art québécois intéressé par le passage des artistes canadiens à Paris à la fin du XIX^e siècle.

C'est dans cette optique notre propos se distingue des autres auteurs qui ont abordé des aspects du séjour à Paris des jeunes artistes canadiens. En effet, plus souvent traité comme un événement parmi d'autres dans la vie des artistes dans les ouvrages biographiques ou les catalogues d'expositions, c'est à partir d'une approche sociologique de l'art que cette recherche occupe une place importante dans l'avancement des connaissances en art ancien au Québec.

Ainsi, les trois chapitres qui constituent cette étude s'attarderont à exposer dans quelle mesure les artistes se sont adaptés aux exigences de leur époque. Dès lors, le premier chapitre vise à saisir de quel milieu social sont issus les artistes. Pour ce faire, il importe dans un premier temps, de cerner quel est le type d'économie qui

caractérise la société montréalaise à cette époque, à savoir comment s'organisent les classes sociales. Ce regard sur l'état socio-économique de Montréal permet de positionner les artistes et leur famille et, par le fait même, d'évaluer qui peut se permettre un séjour et une formation artistique parisienne.

Dans le même ordre d'idée, cette section tente de saisir quel est le milieu culturel dans lequel ces jeunes gens ont évolué avant leur départ pour la France. À ce titre, il faut d'une part, prendre en considération les différents lieux d'apprentissage fréquentés par les artistes, et d'autre part, présenter les regroupements d'artistes auxquels ils se rattachent. En conclusion de ce premier chapitre, nous présenterons les artistes de manière individuelle à l'aide de courts résumés biographiques. Cette dernière partie permet de mieux connaître et différencier les personnalités à l'étude au plan individuel et par le fait même, laisse entrevoir quel était le cheminement emprunté par les jeunes artistes canadiens ayant séjourné à Paris à la fin du XIX^e siècle.

Le second chapitre de cette étude concerne les conditions de vie et le contexte de formation des artistes canadiens à Paris. Il débute par la mise en situation des jeunes hommes dans la ville lumière. Plus précisément, il tente de situer leurs logis, à Paris, afin de déterminer dans quels arrondissements ils vivaient et s'ils habitaient près des institutions de formation. De plus, il cherche à savoir si les peintres possédaient des ateliers personnels car cet élément de la recherche permet d'évaluer lesquels d'entre eux avaient suffisamment de revenus pour s'offrir un espace réservé au travail.

Dans un deuxième temps, cette partie du mémoire consiste à décrire de manière détaillée quelles sont les conditions de formation des artistes. À cet égard, il est question des diverses écoles fréquentées mais aussi de leur mode de fonctionnement. Nous verrons dans ce chapitre comment les peintres se sont intégrés au système en place en répondant aux concours d'admission et en fréquentant les académies et les ateliers les plus influents de cette époque. Enfin, il

sera démontré qu'au cours de leur séjour parisien, ils ont été amenés à participer aux expositions du réseau de diffusion montréalais.

Le troisième chapitre de cette recherche traite de la vie sociale des Canadiens à Paris. Il désigne les diverses activités estivales et les voyages effectués. En effet, lors de leur séjour, quelques-uns d'entre eux ont profité de leur présence en France pour voyager et visiter des musées d'Europe et d'Afrique du nord. De plus, ce chapitre aborde les différentes occasions de se réunir. À titre d'exemple, les peintres participent aux activités reliées aux visites des politiciens canadiens ou encore aux festivités entourant la fête nationale. Les réunions de *La Boucane* sont aussi des moments de la vie sociale des Canadiens à Paris.

Le dernier chapitre consiste à exposer les conditions de production des œuvres de la chapelle du Sacré-cœur de l'église Notre-Dame Montréal. Il s'agit d'un aspect important puisque la commande est le lien qui unit le corpus des cinq peintres et qui détermine la période examinée.

CHAPITRE I À MONTRÉAL AVANT LE GRAND DÉPART

1.1 - Contexte social de Montréal (1887-1895)

Inspirée par l'approche historique de Linteau (1989) sur la province de Québec de la fin du XIX^e siècle, cette partie de la recherche tente d'esquisser le portrait social et économique de Montréal à cette époque. Cette analyse a pour but d'établir quelles sont les classes sociales existantes afin de pouvoir y situer les artistes à l'étude et de mieux connaître les conditions dans lesquels ils ont évolué jusqu'à leur départ pour Paris.

Entre 1887 et 1895, Montréal est une ville contrôlée par une majorité britannique et qui se trouve en plein essor économique. La place des Canadiens français dans cette société n'est pas toujours facile mais la situation économique favorise leur montée dans les classes sociales plus nanties. Ils arrivent même à former une certaine bourgeoisie francophone : « Avec l'implantation du capitalisme industriel la bourgeoisie tout comme la classe ouvrière d'ailleurs est une classe montante » (Linteau 1989, p. 184).

D'après l'analyse faite par Linteau, la population montréalaise est constituée de quatre classes sociales. La première, majoritairement constituée d'anglophones est la grande bourgeoisie. Son pouvoir économique se trouve dans les principales institutions et ses activités se concentrent autour du commerce d'import-export, du transport maritime et ferroviaire et des travaux publics (chemins de fer, canaux, réseaux d'aqueduc, etc.), ce qui lui confère un grand pouvoir sur la société. À cet égard, la grande bourgeoisie participe aux choix politiques et les contrôle (Linteau 1989, p. 184).

La seconde classe concerne la moyenne bourgeoisie qui dispose de capitaux moins importants mais qui concède une place importante aux Canadiens français. Elle est fondée sur les activités commerciales, financières, foncières telles que les épiceries,

les merceries-bonneteries et les banques qui usent de capitaux moins importants que les autres grandes institutions anglophones mais qui permettent une certaine ascension sociale aux francophones (Linteau 1989, p. 191).

La troisième classe sociale est la petite bourgeoisie. Cette dernière s'articule autour de petits entrepreneurs, de marchands locaux et aussi d'acteurs de professions libérales se retrouvant principalement dans le réseau local, c'est-à-dire dans le cadre de leur quartier. Aussi, à cette petite bourgeoisie, il faut ajouter les intellectuels tels que les journalistes, écrivains, professeurs et artistes (Linteau 1989, p. 193). C'est à ce groupe que participent les artistes que nous étudions.

La quatrième classe est celle des ouvriers. Cette dernière fonctionne sur un rythme de travail imposé par l'industrialisation. La population qui la compose est celle de la main-d'œuvre des deux sexes et des enfants sous-payés. Ces travailleurs exécutent de très longues heures de travail en manufacture et en usine. La moyenne des heures travaillées dans les années 1880 oscille autour de 60 heures par semaine (Linteau 1989, p. 221).

Au résumé socio-économique, il est important d'ajouter qu'à cette époque, le clergé catholique est en plein essor. Il détient un pouvoir sur la population francophone grâce à ses sociétés de charité et d'entraide. Il contrôle les hôpitaux et les écoles mais aussi par la culture par les journaux catholiques. Sa principale lutte vise à contrer les idées libérales. Pour se faire, il s'introduit auprès de la population des quartiers de la ville par le biais des fabriques. En effet, l'Église mise abondamment sur la famille qui est alors une unité sociale fondamentale. Par ailleurs, il faut mentionner que la fin de cette décennie est aussi marquée par une ouverture sur les autres avec la prolifération de la presse écrite illustrée qui donne accès à des informations de l'étranger autrefois inaccessibles.

1.2 - Milieu culturel à Montréal à la fin du XIX^e siècle

En ce qui a trait à la vie culturelle de Montréal à la fin du XIX^e siècle, il semble qu'elle soit en pleine effervescence. Micheline Cambron, dans son ouvrage *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, affirme « [...] qu'elle est marquée par un réaménagement de la vie musicale et théâtrale, vivifiée par la présence d'artistes fascinés par diverses voies esthétiques et traversée par de grandes polémiques » (Cambron 2005, p.15). Le bouillonnement qui sévit touche plusieurs sphères de la vie culturelle. La littérature occupe une place importante avec l'École littéraire de Montréal et ses figures emblématiques tels les poètes Émile Nelligan et Louis Dantin. La musique rassemble la jeunesse « [...] avide de fêtes et de célébrations de toutes sortes et la vie musicale est modelée par l'exubérante jeunesse montréalaise [...] » (Brooke 1989, p. 18). Les arts visuels ne sont pas en reste et prennent exemple sur l'Europe et les États-Unis avec l'arrivée des collectionneurs. Selon Janet Brooke, « L'accroissement extraordinaire des collections d'œuvres d'art [...] est indissociable de l'émergence des grandes fortunes [...] » (Brooke 1989, p. 12). Les collectionneurs les plus influents en cette fin du XIX^e siècle sont James Ross, William Van Horne et Lord Strathcona, tous trois de fervents amateurs d'art européen mais aussi des acteurs importants auprès de l'*Art Association* de Montréal. En effet, selon Brooke :

À cette époque, c'étaient les collectionneurs eux-mêmes qui soutenaient financièrement l'institution et qui établissaient la programmation ; l'*Art Association* leur fournissait en retour un cadre prestigieux où exposer les œuvres de leurs collections et se faire connaître comme amateurs d'art (Brooke 1989, p. 14).

En effet, dans le contexte artistique montréalais, l'art circule essentiellement par deux modes de diffusion. Il y a des ventes publiques dirigées par des encanteurs et des expositions publiques et plus rarement dans un contexte privé. Malgré le statut de pôle économique attribué à Montréal à la fin du XIX^e siècle, seul un cercle restreint d'acteurs est présent autour du marché de l'art qui, en définitive, s'apparente beaucoup plus à un réseau artistique qu'à un marché. À ce propos, il

faut souligner les similarités qui existent entre un tel réseau et la notion de « monde de l'art » propre à la théorie du sociologue Howard Becker. Selon l'approche de l'auteur, il s'agirait d'un « système de commercialisation » par lequel « [...] les artistes réalisent des œuvres qui sont vendues ou diffusées publiquement » (Becker 1988, p. 125). En effet, les intervenants qui régissent le réseau montréalais à cette époque tournent autour du clergé, de la presse écrite et de regroupements tel l'*Art Association* de Montréal, s'apparentent aux intermédiaires qui coopèrent au fonctionnement du milieu artistique (Becker 1988, p. 379). À ce titre, il faut signaler que le réseau en place à Montréal est surtout composé des représentants de l'Église catholique et de collectionneurs de la grande bourgeoisie, essentiellement anglophone. Un marché plus immédiat se forme autour de ces artistes surtout auprès de l'*Art Association*.

1.3 - Formation des artistes

1.3.1 – L'*Institution Nationale* de Joseph Chabert

En ce qui a trait à la formation des artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'abbé Joseph Chabert fait figure de proue. Premier professeur des peintres étudiés, l'abbé Chabert est convaincu que l'apprentissage des techniques artistiques est essentiel à l'éducation d'une société.

M. Joseph Chabert, français d'origine, arrive au Canada en 1865. Rapidement, l'homme impose sa réputation d'artiste de talent avant d'être envoyé à Saint-Boniface au Manitoba, à titre de missionnaire (Karel 1992, p. 155). En 1866, il s'installe à Ottawa où il enseigne l'art. Dès lors, il caresse l'idée d'ouvrir une école ayant pour but d'instruire les classes ouvrières par l'apprentissage de spécialisation artistique et technique. En février 1867, il profite d'une conférence pour exposer son projet d'union de l'art et de l'industrie, qui est aussitôt contesté par un journaliste qui voit dans cette entreprise une menace pour la classe ouvrière (Larivière-Derome 1974, p. 350). Découragé par le manque de soutien, l'abbé Chabert quitte Ottawa et

se dirige vers Montréal qu'il entrevoit comme plus propice à la mise en place de son projet d'institution.

En 1870, soutenu par l'honorable P.-J.-O. Chauveau, il fonde et dirige à Montréal l'*Institution Nationale, École spéciale des Beaux-Arts, Sciences, Arts et Métiers et Industrie*. « Chabert avait réussi à convaincre diverses personnes influentes et à leur faire accepter les buts de son programme d'enseignement » (Larivière-Derome 1974, p. 354).

De 1870 à 1875, Chabert connaît une période florissante. En 1871, il se rend en France d'où il reviendra avec un don de divers objets d'art destinés à l'apprentissage du dessin, offerts par Charles Blanc du ministère des Beaux-Arts (Larivière-Derome 1974, p. 353). Un autre don grandement apprécié par l'abbé survient l'année suivante. Il est d'un grand apport pour l'Institution puisque l'enseignement offert dans son école est gratuit et que son fonctionnement dépend directement des fonds publics et privés.

Un prospectus (annexe 1), publié en 1874, explique les méthodes employées par l'abbé. Il est précisé dès la première page que le programme de l'Institution est « modelé d'après le sérieux enseignement européen, et est respectueusement soumis à l'appréciation du public et de la Ville de Montréal, témoin de son exécution » (Institution Nationale 1874, p. 3). De manière plus précise encore, Chabert y décrit les techniques d'apprentissage propres à chacune des sections. Par exemple, l'atelier de dessin élémentaire (probablement fréquenté chez Chabert par les peintres à l'étude) est basé sur la copie de figures, d'esquisses de la tête de grandeur nature, de dessins de paysages et de plantes grandeurs nature. La formation en dessin de niveau supérieur est centrée sur l'étude des proportions du corps humain d'après la peinture, la nature et l'antique. Les élèves travaillent également les compositions d'ornement et les sujets académiques (Institution Nationale 1874, p. 9-10). La section peinture, est quant à elle, concentrée sur la décoration, les sujets de genre et l'utilisation de l'aquarelle, le pastel et l'huile.

Chabert qui est le directeur de l'école, est aussi professeur dans la section dessin et peinture. Il accorde des entretiens sur l'esthétique, offre des cours d'histoire sur les beaux-arts et dispense aussi des conférences sur diverses branches des arts, des métiers et de l'industrie.

En 1873, Chabert participe aux cérémonies entourant le décès de Sir George-Étienne Cartier et répond à la commande de la fabrique de Notre-Dame de Montréal en créant le catafalque destiné au défunt premier ministre de la Province du Canada. Son œuvre est encensée par les journalistes. « On le compara même aux monuments funéraires des grands de l'Église de Rome et d'Italie [...] » (Larivière-Derome 1974, p. 358).

Les années 1875 à 1888, marquent un lent déclin : « Ces mêmes années furent témoins du déclin de Chabert » (Larivière-Derome 1974, p. 364). En effet, toujours très lié personnellement et émotionnellement à ses projets, l'abbé traverse une période de sa vie parsemée de malheurs qui lui sont difficiles à assumer.

En premier lieu, une accusation de tentative de viol vient entacher sa réputation. En deuxième lieu, il lutte pour la sauvegarde de son école touchée par les soucis financiers. Les fermetures et les changements de locaux précipitent l'effritement de l'Institution (Larivière-Derome 1974, p. 360). Une situation qui se résume, en 1880, par la fermeture définitive de l'Institution et qui contraint Chabert à offrir son école à la ville de Montréal. De 1885 à 1887, il reprendra ses enseignements au 215 de la rue Saint-Jacques à la salle Nordheimer (Larivière-Derome 1974, p. 366). Plus tard, un incendie détruira la salle où il enseigne. Ces événements auront des répercussions irréversibles sur l'équilibre mental de l'homme. Il sera interné à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu en janvier 1888 diagnostiqué de dégénérescence mentale et de débilité générale.

En dépit de sa situation personnelle difficile, l'abbé Chabert demeure une figure importante pour les cinq jeunes artistes qui se dirigent vers Paris. La documentation

disponible à ce jour ne permet pas de connaître la date précise du passage de chacun des artistes dans les ateliers de l'abbé mais signale qu'ils s'y seraient rencontrés puisque Beau, Franchère, Larose et Gill se trouvent sur la liste des élèves de la salle Nordheimer entre 1885 et 1888 (Larivière-Derome 1974, p. 366)¹.

La consultation du prospectus de l'Institution permet de saisir dans quelles conditions les jeunes artistes s'initiaient aux techniques de l'art. À cet effet, il apparaît que les enseignements prodigués par Chabert soient inspirés de l'École des Beaux-Arts de Paris, Chabert disait qu'il y avait lui-même étudié ce qui, selon Karel, est « invraisemblable » (Karel 1992, p. 155). Il utilise des méthodes propres aux maîtres reconnus dont l'apprentissage du dessin qui constitue la base essentielle de tout artiste selon les préceptes de l'enseignement académique.

C'est donc avec un bagage commun acquis chez l'abbé Chabert que les artistes canadiens arrivent à Paris. Cette introduction au monde artistique a suffi à leur insuffler l'ambition de développer davantage leur intérêt et leur talent. Par ailleurs certains d'entre eux ont poussé un peu plus loin leur formation avant leur départ pour la France, c'est le cas, notamment, de Saint-Charles et Franchère tous deux élèves chez Meloche l'artiste-décorateur.

1.3.2 – François-Édouard Meloche, peintre-décorateur et *Le Conseil des Arts et Manufactures*

François-Édouard Meloche est né à Montréal le 27 décembre 1855. Très jeune, il devient le protégé de Napoléon Bourassa au Collège Sainte-Marie. Bourassa, artiste reconnu, a fait ses études artistiques à Rome et à Paris. C'est lui qui inculque à Meloche les principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture lors de la construction de la chapelle Notre-Dame de Lourdes (Belley 1989, p. 12).

¹ Cette liste est tirée du livre d'Émile Falardeau, *Artistes et artisans du Canada*, Montréal, Ducharme, 1943, p. 47.

Dès 1878, Meloche peint les tableaux religieux qui décorent l'église St-Luc. En 1881, il participe à la décoration de l'église de St-Polycarpe, en plus d'une commande pour la paroisse Ste-Madeleine de Côteau-du-lac. La liste des contrats de Meloche est chargée et lui vaut une indéniable réputation. En 1886, il débute son enseignement au Conseil des Arts et Manufactures et semble être très apprécié de ses élèves comme en fait foi un rapport de l'institution. En effet, 32 élèves sont inscrits et une moyenne de 22 élèves sont présents aux cinq cours donnés par Meloche (Belley 1989, p. 17). Parmi les élèves présents à ses ateliers se trouvent Joseph-Charles Franchère ainsi que Joseph St-Charles inscrits à titre de peintres-décorateurs.

L'enseignement de Meloche s'inspire des méthodes européennes et il utilise la technique proposée par Michel Liénard dans son ouvrage *Spécimens de la décoration* (1866). Cette approche suggère à l'artiste le montage de plusieurs dessins d'ornements architecturaux, de motifs animaliers et végétaux dans le but de créer ses propres compositions (Belley 1989, p. 48-49). Meloche inculque ce concept, en débutant par la copie de morceaux d'ensemble tels des plafonds, des grandes frises ou des décors muraux. Ensuite, les élèves appliquent la méthode de Liénard dans le travail de motifs décoratifs.

1.4 - Diffusion artistique

Dans le contexte artistique montréalais, l'art circule essentiellement par deux modes de diffusion. Il y a d'une part, des galeries, dirigées par des encanteurs et, d'autre part, les expositions organisées par les associations ou les particuliers. Elles ont lieu à l'occasion dans les librairies mais aussi parfois dans un contexte privé alors que se met en place un premier réseau de galeries commerciales dont la *Scott & Sons Gallery* qui sera la plus importante.

À cette époque, les expositions plus officielles ont cours au sein de deux regroupements d'artistes importants : l'*Art Association* de Montréal (AAM) et l'*Académie Royale des Arts du Canada* (ARAC). En ce qui a trait aux types

d'œuvres exposées, Hélène Sicotte rapporte qu'au cours des deux dernières décennies du XIX^e siècle, les collectionneurs ont un intérêt marqué pour les œuvres copiées dans les musées alors que se développe, du même coup, un intérêt pour la création originale (Sicotte 2003, p. 92).

L'AAM est un réseau créé en 1860 et constitué d'amateurs et de collectionneurs intimement liés aux instances du pouvoir. À ses débuts, cette organisation visait à organiser des expositions dans divers locaux de la ville. En 1879, grâce à un legs de 8000 dollars de M. Benaiah Gibbs, l'AAM inaugure sa galerie au Square Phillips. Elle aménagera une bibliothèque en 1882 et y dispensera des cours d'art et de dessin, auxquels Charles Gill assiste, avant de déménager sur la rue Sherbrooke en 1912 (aujourd'hui le site du Musée des beaux-arts de Montréal). C'est à Montréal, la métropole du Canada, que l'AAM vient combler le vide en matière d'art jusqu'à la création de l'ARAC en 1880. Comme on le verra, les cinq jeunes artistes participeront à plusieurs expositions de l'AAM entre 1890 et 1895 et tout au cours de leur carrière.

L'ARAC est créée en 1880, sous le parrainage du gouverneur général, le marquis de Lorne. Elle prend forme grâce à la collaboration de l'*Ontario Society of Artists* et de l'AAM. Le but premier de l'ARAC est de promouvoir les arts visuels. Afin de répondre au manque en matière de formation, l'ARAC offre alors des cours de dessin, axés sur le modèle vivant, dans plusieurs villes au Canada notamment à Montréal, Ottawa et Toronto (Sisler 1980, p. 27).

Cette description des principaux regroupements présents à Montréal vise à comprendre la dynamique artistique en place. Les cinq artistes à l'étude s'y rattacheront à partir de 1890 dans le cas de l'ARAC et en 1892 pour l'AAM. C'est la fréquentation des écoles artistiques parisiennes qui leur accordera la crédibilité nécessaire pour se joindre au rang des artistes représentés dans ces deux associations canadiennes.

1.5 – Présentation des artistes

Ainsi, après avoir identifié le contexte social et artistique de Montréal de la fin du XIX^e siècle, il semble approprié de dresser un portrait personnel de chacun des artistes et de voir comment ils s'insèrent dans ce milieu. Dans ce contexte, les peintres sont abordés dans l'ordre chronologique de leur arrivée à Paris.

Ludger Larose est né le 1^{er} mai 1868 au 94 de la rue Beaudry à Montréal (Lovell 1867-68, p. 196). Il est le quatrième enfant d'une famille de cinq. Sa mère se nomme Claire Bélisle et son père, Thomas Larose, est commerçant. Selon l'analyse de Linteau sur les classes sociales résumées précédemment, les activités commerciales de la famille Larose les situent dans la moyenne bourgeoisie montréalaise (Linteau 1989, p. 191). Thomas Larose est dans une situation économique assez aisée et arrive probablement à subvenir aux besoins de son fils lors de son séjour à Paris. En ce qui concerne les informations personnelles et familiales de Ludger Larose, il faut préciser qu'elle est surtout documentée par la collection personnelle de Madame Marcelle Dufour².

La formation artistique de Larose a débuté dans les ateliers de l'abbé Chabert en 1885. C'est un dessin de la *Danseuse* inspirée de Pierre-Paul Prudhon (1758-1823) ou de Antonio Canova (1757-1822), aujourd'hui dans la collection du Musée national des beaux-arts du Québec, qui révèle ce passage par une inscription de fin février et début mars 1885 portée au dos de la feuille. D'après Madame Dufour, il semble que Larose ait aussi travaillé à la retouche de clichés à l'atelier de William Notman de 1883 à 1885 (Collection Marcelle Dufour)³.

² Marcelle Dufour est la petite-nièce de Ludger Larose. Elle possède une documentation importante sur la vie de l'artiste tel qu'un journal personnel de son passage à Paris, des médailles remportées dans divers concours, des photos, etc.

³ William Notman est un photographe canadien important. En 1860, il avait déjà plusieurs photographes à son service dans son studio de Montréal. Il est donc pertinent de croire en la participation de Larose à l'entreprise de Notman (Triggs 1986, p. 11).

Après ces années de formation à Montréal, Larose se dirige vers Paris pour poursuivre ses études mais aucune source ne mentionne ses motivations. Le 24 février 1887, il quitte Montréal vers New York. Le lendemain, il s'embarque pour Liverpool où il séjournera du 6 au 13 mars. Il arrive à Paris le 13 mars. *Paris-Canada* mentionne qu'il est inscrit à l'agence du gouvernement du Canada et réside à l'Hôtel Fénélon (*PC* 17 mars 1887). Il est le premier des artistes à l'étude débarqué à Paris.

Joseph Saint-Charles est né le 9 juin 1868 à Montréal au 521 Dorchester. (Lovell 1867-68, p. 294). Son père, Bénoni Saint-Charles, est charretier et sa mère se nomme Césarie Poupert. Il est le cinquième d'une famille de six enfants. Le métier pratiqué par son père n'est pas suffisamment rémunérateur pour entrevoir une aisance financière familiale. Par ailleurs, son oncle François-Xavier (qui porte le même prénom que son frère aîné), est président de la Banque d'Hochelaga de 1878 à 1900. C'est la position sociale de son oncle qui permet à Saint-Charles de planifier un séjour à Paris. En effet, il reçoit de son oncle, des allocations mensuelles de 50\$ tout au long de son séjour en Europe et ce, jusqu'en mai 1897. Il lui arrive aussi de recevoir de petits montants d'appoint de la part de ses frères François-Xavier et Pierre-Napoléon (Laurin 1974, p.10). À ce sujet, la correspondance entre Saint-Charles et sa famille est éclairante. Saint-Charles doit rendre compte de ses dépenses et les justifie, le plus souvent, par les récompenses qu'il obtient dans les différents concours des écoles qu'il fréquente.

En ce qui a trait à la formation artistique montréalaise de Saint-Charles, elle semble assez importante en dépit des ressources disponibles sur l'artiste. De 1884 à 1888, il participe aux ateliers de l'abbé Chabert (Laurin 1974, p.10). Au cours des mêmes années, il est inscrit au Conseil des Arts et Manufactures dans les ateliers d'Édouard Meloche et il étudie le modelage auprès de Louis-Philippe Hébert (*PC* 20 décembre 1890).

L'approfondissement de sa formation lui permet de devenir décorateur d'église auprès d'Édouard Meloche, en compagnie de son fidèle compagnon Joseph-Charles

Franchère. À ce propos, *Paris-Canada* mentionne sa participation à plusieurs travaux de décoration d'églises (*PC* 20 décembre 1890). En effet, une lettre d'Édouard Meloche artiste-décorateur datée du 19 mars 1888, adressée à Saint-Charles confirme quatre années de travail au sein de son équipe et dans laquelle l'auteur lui donne tout son encouragement en vue de la poursuite de ses ambitions artistiques parisiennes. « Depuis 4 ans que tu fais partie de mon personnel d'atelier, j'ai pu constater des progrès toujours croissants chez toi. Ton assiduité et les talents que tu as montrés, me font espérer que tes études futures aux sources mêmes de l'art, te seront profitables [...] Mes bons souhaits d'accompagnement » (annexe 2). Joseph Saint-Charles est inscrit au commissariat général du Canada à Paris le 26 avril 1888. Il loge alors au 15 rue St- Sulpice (*PC* 26 avril 1888).

Joseph-Charles Franchère est né le 4 mars 1866 au cœur du Vieux Montréal tout près de l'église Notre-Dame. Il y a peu de documentation sur Franchère avant son départ pour la France. La consultation de l'annuaire *Montreal Directory* de 1866-67 à l'année de la naissance de Joseph-Charles signale un L. Franchère résidant au 279 et 281 rue de la Commune (Commissioner) (Lovell 1866-67, p. 151). Selon Albert Laberge, Louis-Onésime Franchère, le père, est un tailleur *fashionable* de Montréal (Laberge 1945, p. 186). Partant de ces informations, la situation économique familiale dans laquelle se trouve Franchère appartient à la troisième classe sociale de la petite bourgeoisie près des intellectuels et des artistes. Pour corroborer cette information, la découverte d'un texte anglophone a permis d'en connaître davantage sur sa formation artistique et sur son climat familial qui semble-t-il laissait beaucoup de place à la littérature et à la musique : « Literature and music particularly music were in high honor there » (annexe 3)⁴. Sa formation en dessin se fait d'abord à l'Académie commerciale du Plateau, ainsi qu'auprès de Joseph Chabert. *Paris-Canada* du 24 janvier 1891 dresse un portrait de l'artiste lors de son séjour parisien et évoque au long le passage de Franchère au Collège Sainte-Marie où il aurait été initié au dessin. En 1887-88, avant son départ pour Paris, il étudie les rudiments de

⁴ L'article a été photocopié à partir du dossier de l'artiste au Musée des beaux-arts de Montréal et ne contient aucune référence. Il a été impossible de retrouver l'auteur, la date ni même de quel journal est tiré cet article.

l'art décoratif avec Édouard Meloche, peintre-décorateur, au Conseil des Arts et Manufactures avec lequel il participe à la décoration de quelques églises. Selon les contrats obtenus par Meloche et la date de départ de Franchère, en 1888, il est fort probable qu'il ait participé à la décoration de l'église Sainte-Cunégonde à Montréal et à l'église Saint-Jean-Baptiste-de-Rouville (Karel 1992, p. 559). Tout comme son ami Saint-Charles, Franchère fait du modelage avec Louis-Philippe Hébert.

Franchère n'a jamais eu de doute quant à sa volonté de devenir un artiste-peintre. Les possibilités de formation artistique à Montréal sont limitées en cette fin de siècle. C'est pourquoi il se tourne vers Paris, il sait que là-bas il se perfectionnera davantage avec les grands maîtres. Dans une lettre de Franchère écrite à Saint-Charles le 15 mars 1888, il lui fait part de son impatience de partir pour Paris: « [...] je vais dire comme toi la semaine dernière, je suis abruti et je le serai tant que je ne serai pas parti » (annexe 4).

Il se dirige vers Paris avec son ami Saint-Charles. Comme lui, il est inscrit au Commissariat général du Canada à Paris le jeudi 26 avril 1888. À leur arrivée, les deux jeunes hommes partagent la même adresse au 15 rue St-Sulpice (*PC* 26 avril 1888).

Henri Beau est né le 27 juin 1863 à Montréal, il est le plus âgé des peintres à l'étude. Son père Charles-Arsène Beau, d'origine française, débarque à New York en février 1850. Le mois de septembre suivant en l'église Saint-Vincent de Paul de New York, à l'âge de vingt-sept ans, il épouse Marguerite-Clémentine Hupé, âgée de vingt-et-un ans. Elle est native de Montréal où ils s'établiront pour fonder leur famille. Selon le *Montreal Directory*, en 1863, l'année de naissance d'Henri, son père, Charles-Arsène Beau réside au 129 de la rue Craig (Lovell 1863-64, p. 44). Il est cuisinier dans un restaurant de la rue Saint-Catherine (L'Allier 1987, p. 22). Henri grandit dans une famille de huit garçons et trois filles. Henri Beau n'est pas d'un milieu aisé comme certains de ses compagnons qu'il accompagne à Paris, notamment Charles Gill. Son père est cuisinier et la famille est nombreuse. Beau défraiera lui-même les

coûts de son séjour à Paris en répondant à des commandes de tableaux notamment des portraits et des copies. Pourtant la situation financière familiale ne semble pas décourager les enfants puisque Paul, le frère de Beau, deviendra un important ferronnier d'art (Pepall 1982).

Selon Pierre L'Allier, on sait peu de chose à propos de son apprentissage artistique de Beau, si ce n'est qu'il a étudié auprès de Chabert vers 1881 (L'Allier 1987, p. 19). Aussi, avant son départ pour la France en 1888, il semble que Beau ait travaillé comme coloriste pour un marchand de gravures à San Francisco (L'Allier 1987, p. 22). *Paris-Canada* du 21 juin 1888 affirme que M. Henri Beau est inscrit au commissariat et réside au 41 rue des Écoles à Paris.

Charles Gill est né à Sorel en 1871. Son père, Charles-Ignace Gill est juge à la Cour Supérieure du Richelieu en 1879 et à Montréal en 1886. Gill est issu d'une famille de dix enfants dont seulement trois, lui et ses sœurs Marie et Rachel, survivront à la première moitié du XX^e siècle. Malgré ces tristes événements, la famille Gill n'est pas en reste car Charles est un enfant difficile.

Son père fait tout ce qu'il peut pour encourager son fils et lui donner une solide éducation. En 1885, il confie Charles au Collège de Nicolet où il assiste à des cours de dessin avec un certain M. Maurault, mais sans espoir, car ses résultats scolaires sont désastreux (Karel 1992, p. 346). Il est identifié comme un enfant « méadapté ». L'année suivante, il sera chassé du Collège Saint-Laurent. Par ailleurs, Gill a une passion, la peinture. En effet, c'est au cours de son enfance qu'il a une révélation pour la peinture. C'est le passage de l'Américain George de Forest Brush (1855-1941) à Pierreville venu y faire des esquisses sur la culture Abénakis qui éveille chez Gill son intérêt pour l'art (Karel 1992, p. 346). Le curé Sentenne, un ami de la famille ainsi que l'abbé Chabert ont reconnu très tôt le talent de Charles Gill (Hamel 1997, p. 23).

Malgré les réticences de son père, il suit une formation artistique. Il participe entre 1886 et 1890 à quelques ateliers dans lesquels il se fait la main. En 1887, il assiste aux cours de l'abbé Chabert et fréquente aussi l'atelier *Rapin*⁵ (Hamel 1997, p. 25). Son talent et sa passion, il les démontre à son père en septembre 1888, en travaillant assidûment dans les ateliers de William Brymner à l'AAM. Selon Réginald Hamel, il semble que son talent y soit diffus et ses compositions très chargées. Cependant, il excelle dans les paysages et les portraits (Hamel 1969, p. 12).

À 19 ans, il meurt d'envie de partir pour Paris mais son père s'y oppose fermement. Le juge Gill ne veut pas voir son fils se « perdre » à Paris (Hamel 1997, p. 24). C'est un scandale qui le fera changer d'avis. En effet, une affaire de mœurs entre son fils et la fille d'un important financier convainc le Juge de le laisser partir en Europe.

Gill arrive à Paris le 6 septembre 1890, il a 19 ans. Sa formation parisienne débute deux ans plus tard que les autres peintres à l'étude et dans des conditions économiques plus faciles. La profession libérale du juge Gill place sa famille dans une classe sociale très aisée pour l'époque. Ainsi, Charles Gill voit son séjour à Paris entièrement défrayé par son père. À ce propos, il est intéressant d'ajouter que Gill obtient sa commande d'un tableau pour la chapelle parce que ses parents en ont fait la demande à M. Sentenne. Beau le mentionne dans une lettre adressée à Saint-Charles en juillet 1892 : « Gill a obtenu par l'intermédiaire de son père, à ce qu'on m'a dit un ou plusieurs tableaux de M. Sentenne » (annexe 5). Ce dernier acceptera à la condition que les coûts reliés à l'exécution soient sous la responsabilité du juge Gill. Il semble évident à plusieurs égards que Ludger Larose, Charles Gill, Joseph-Charles Franchère, Joseph Saint-Charles et Henri Beau se soient bien intégrés dans le réseau social et artistique en place. Dans un premier temps, les artistes ont tous débuté leur apprentissage auprès de l'abbé Chabert. Leur passage à l'Institution nationale est d'une grande influence dans leur carrière artistique. C'est fort

⁵ François-Xavier-Aldéric Rapin (1868-1901) est peintre, paysagiste, dessinateur et portraitiste. Il a fait ses études auprès de Chabert. Il a étudié à Paris en 1891. Comme son bon ami Gill, il espère obtenir un contrat de la fabrique Notre-Dame afin de prolonger son séjour en France mais en vain. Il revient à Montréal en août 1892 et enseigne au CAM en 1893 et 1894 (Karel, 1991, p. 677).

probablement dans ces ateliers qu'ils se sont rencontrés pour la première fois. C'est là également qu'ils ont été initiés aux approches académiques. Assurément, Chabert a-t-il vanté les mérites de ses préceptes et influencé les artistes à poursuivre leurs études à Paris.

Dans un deuxième temps, il apparaît évident que les familles des artistes sont dans des positions sociales favorables à leurs intérêts artistiques. En regard de l'aspect économique, les familles Gill et Saint-Charles sont plus aisées financièrement. Quant aux familles de Beau, Larose et Franchère, leur situation ne semble pas faire obstacle à la possibilité pour les jeunes artistes de poursuivre leurs études en France. À cette époque, Paris se révèle une destination appréciée des Canadiens puisqu'ils s'y trouvent en grand nombre. À ce propos, il faut préciser une plus grande accessibilité de l'Europe par bateau, comme en fait foi la lettre de Xavier à son frère Joseph Saint-Charles à Paris le 4 décembre 1890 : « Maintenant Larose et Franchère disent que leur voyage ne leur coute [sic] pas plus de \$35 pour la France ils se rendent à N.Y. et de là à Anvers pour Paris traversant la Belgique, consulte les a cet effet » (annexe 6).

1.6 - Contexte de la commande de la fabrique Notre-Dame

C'est en décembre 1891 qu'est inaugurée la chapelle du Sacré-Cœur de l'église Notre-Dame de Montréal (fig. 1). Cette chapelle construite à la demande du curé Alfred-Léon Sentenne, p.s.s., est dessinée par les architectes Perrault et Mesnard. Sa construction répond à un manque d'espace occasionné par les nombreuses rencontres qu'y tiennent les congrégations (Méthot 1986, p. 18). La décoration avait déjà été planifiée par M. Sentenne avant même son inauguration. À cette époque, il avait promis de faire décorer la chapelle par de jeunes artistes canadiens (Maurault 1929, p. 170). Ce qui fût fait à partir de décembre 1890 avec les premiers contrats de tableaux offerts à Ludger Larose, Joseph-Charles Franchère et Joseph Saint-Charles.

La commande de la fabrique Notre-Dame est abordée dans son contexte parisien puisque les cinq peintres se trouvent déjà à Paris lorsqu'ils reçoivent leur contrat de tableaux. À ce sujet, il convient de préciser que certains écrits sur la commande, notamment dans *La Paroisse* de Maurault, affirment que les artistes séjournent à Paris à la demande du curé Sentenne (Maurault 1929, p. 170)⁶. Toutefois, les inscriptions des artistes au Commissariat général du Canada en France publiés dans l'hebdomadaire *Paris-Canada* prouvent hors de tout doute que les artistes sont déjà à Paris lorsqu'ils sont approchés pour la décoration. Il semble que la fabrique profite alors de ce séjour pour donner plus de crédibilité aux œuvres prévues pour la chapelle. M. Sentenne ira même jusqu'à demander à des maîtres français qu'ils jugent de la qualité des œuvres à réaliser pour la décoration (Maurault 1929, p. 173). Au mieux la commande a-t-elle permis, grâce à des allocations, à quelques-uns d'entre eux de prolonger leurs séjours là-bas.

C'est lors d'un passage à Montréal que Larose et Franchère obtiennent un contrat pour la décoration de la chapelle de l'église Notre-Dame. En décembre 1890, le curé de la fabrique Notre-Dame, propose aux jeunes artistes en séjour à Paris d'exécuter les toiles qui orneront la chapelle en échange d'allocations versées mensuellement en France. Le curé Sentenne profite de cette même occasion pour recruter Saint-Charles, resté à Paris, comme en fait état le *PC* du 20 décembre 1890 :

[...] aussi ne sommes-nous pas surpris d'apprendre que trois tableaux des plus importants viennent de lui [Saint-Charles] être commandés pour décorer la chapelle qui se trouve à l'arrière de l'église Notre-Dame à Montréal. Disons en passant, que deux commandes du même genre ont été données en même temps à deux artistes peintres du Canada, MM. Larose et Franchère actuellement en route pour la France [...] (*PC* 20 décembre 1890).

Dans une lettre datée du 4 décembre 1890, le frère de Saint-Charles, Xavier, lui décrit les détails de son contrat (annexe 6). Il lui suggère de planifier un séjour à

⁶ Il n'existe pas de preuves dans les archives de la fabrique Notre-Dame, dans la correspondance et les dossiers d'artistes qui permettraient de croire en un séjour parisien planifié par M. Sentenne. L'affirmation de Maurault sera reprise dans *La Peinture au Canada des origines à nos jours* de J. R. Harper paru en 1966.

Montréal pour prendre les mesures et lui annonce quels seront les sujets des trois tableaux qu'il aura à peindre. « [...] je t'ai déjà suggéré et si tu y a [sic] déjà songé tant mieux c'est pour *La Première Messe* à Montréal, drôle de coïncidence, n'est-ce pas? Le deuxième est *La Communion des frères Dollard* avant le combat et le troisième une *Nativité de l'Enfant Jésus* ». Il lui fournit des détails quant aux allocations allouées et termine en précisant que de toute manière Larose et Franchère lui apporteront le contrat de la fabrique. Saint Charles exécutera finalement les trois tableaux suivants : *L'Adoration des Mages* (fig. 2), *La Première Messe à Ville-Marie* (fig. 3) et *Le Serment de Dollard et de ses compagnons* (fig. 4).

Selon *Paris-Canada*, Joseph-Charles Franchère doit exécuter trois tableaux pour la chapelle; le tableau du maître-autel une *Transfiguration*, un autre sur *La Vision de saint Jean* ou *La Sainte Vierge couronnée de douze étoiles* (fig. 5) et un dernier sur *Le Christ consolateur des affligés* (fig. 6) (*PC* 24 janvier 1891). À cette commande s'ajoutera éventuellement *La Multiplication des pains* (fig. 7).

Ludger Larose doit, lui aussi, exécuter trois œuvres. Une première oeuvre d'après Raphaël : *La dispute du Saint-Sacrement* (fig. 8), qui se trouve au Vatican et qu'il ira copier ; une seconde ayant pour sujet *Jésus Christ remettant les clefs à saint Pierre* ou titrée *Jésus ordonnant à saint Pierre de faire paître ses brebis* et la dernière représentant *La Sybille tiburtine annonçant la naissance de Jésus à l'Empereur Auguste* (fig. 9) (*PC* 17 janvier 1891). Gabrielle Méthot signale que la commande initiale de Larose fut modifiée car *Jésus ordonnant à saint Pierre de faire paître ses brebis* n'a pas été peint. Larose a eu trois autres tableaux à exécuter: *Le paradis perdu* (fig. 10), *Le Rocher de l'Horeb* (fig. 11) et *L'Annonciation* (fig. 12) (Méthot 1986, p. 34).

C'est aussi en 1890 que Gill reçoit la commande pour le décor de la chapelle Sacré-cœur de la Basilique Notre-Dame. Les parents de Gill qui veulent encourager leur fils à Paris, auraient persuadé le curé Sentenne de lui donner la commande d'un tableau pour le décor. Ce dernier accepte à la condition que ceux-ci paient les frais

de déplacement et le séjour de leur fils à Paris (Hamel 1997, p. 31). Gill exécutera *La Visitation* (fig. 13) à la demande de la fabrique.

En ce qui a trait à la commande d'Henri Beau, il la recevra plus tard que ses compagnons. Il apparaît sur la liste des allocations mensuelles du curé Sentenne en novembre 1893 (Maurault 1929, p.174). À ce sujet, il est fort probable que son contrat pour le tableau *Les Noces de Cana* (fig. 14) ait été signé lors de son séjour à Montréal. Une lettre en date du 20 mai 1893 de Franchère à Saint-Charles confirme le passage de Beau : « Je viens de recevoir une lettre de Larose qui m'annonce le voyage de Beau au Canada, j'espère qu'il fasse un bon voyage [...] » (annexe 7).

Il convient aussi de reconnaître le rôle des familles dans le cheminement artistique des jeunes hommes. Les liens qui unissent les familles avec l'abbé Chabert, le curé Sentenne et la fabrique Notre-Dame semblent évidents. À ce propos, Méthot note dans son mémoire que les familles Saint-Charles et Gill « jouissaient d'une réputation considérable dans la paroisse Notre-Dame » (Méthot 1986, p. 26). Quant aux rapports entre Chabert et la fabrique Notre-Dame des Sulpiciens, ils auraient débutés en 1873 lorsque cette dernière lui avait confié la direction des travaux d'élévation du catafalque du premier ministre George-Etienne Cartier (Larivière-Derome 1974, p. 358). De toute évidence, les rapprochements entre les différents acteurs conduisent à la commande pour la décoration de la chapelle Sacré-Cœur de l'église Notre-Dame.

C'est donc dans un réseau social et artistique pour le moins restreint, que s'insèrent les artistes avant leur départ pour Paris. Par ailleurs, c'est le nombre limité des intervenants du milieu qui leur confèrent toute leur importance. Qu'ils s'agissent des communautés religieuses ou encore de leur situation familiale, chacune contribuera à mettre en place les conditions favorables à leur cheminement artistique.

CHAPITRE II À PARIS : MILIEU DE VIE ET FORMATION

Le chapitre qui suit cherche à savoir dans quelles conditions de vie se situent les peintres une fois à Paris. Cette démarche s'appuie sur les activités qu'ils pratiquent pour subvenir à leurs besoins ainsi que sur le type de logis dans lesquels ils vivent et sur les quartiers où ils résident. Ensuite, l'étude tente de montrer dans quelle mesure les peintres s'intègrent au système de formation artistique en place.

2.1 - Conditions de vie des artistes

À la fin du XIX^e siècle, Paris est une ville ouverte sur le monde. Le développement urbain de la Ville lumière accompli par Hausmann et la présence de nombreux cafés et salles de spectacles favorisent une vie sociale et culturelle peu commune. L'effervescence qui règne à Paris en fait un lieu recherché par les artistes étrangers qui voient en elle des possibilités qu'ils ne retrouvent pas dans leur pays d'origine. En cette fin de siècle, Paris est la capitale mondiale de l'art. Les étrangers y viennent pour profiter de ses institutions reconnues, de ses musées et de ses collections d'œuvres classiques. John Milner le confirme dans son ouvrage *Ateliers d'artistes, Paris capitale des arts à la fin du XIX^e siècle* en déclarant que « des artistes y venaient alors des quatre coins de France et d'Europe, de Russie et d'Amérique aussi » (Milner 1990, p. 29).

Les artistes canadiens n'échappent pas au pouvoir d'attraction de Paris ce qui entraîne le séjour de près de 200 d'entre eux à Paris de la fin du XIX^e siècle à la Première Guerre (Allaire 1985, p. 1). Aussi, ce mouvement se trouve-t-il facilité par la nomination, en 1882, d'Hector Fabre comme agent commercial et commissaire du Canada à Paris. Selon Daniel Chartier, la personnalité et l'habileté de Fabre dans son rôle « d'agent officieux du Canada français » est pour beaucoup dans le « dynamisme de la relation franco-québécoise ». À ce titre, il faut mentionner la fondation, par le commissaire, du périodique *Paris-Canada*, qu'il crée pour « faire bien connaître le Canada à la France ; faire mieux connaître la France au Canada »

(Chartier 1996, p. 55). Cette publication hebdomadaire est révélatrice des conditions de vies des artistes canadiens en séjour à Paris car une place de choix est consacrée aux domaines artistiques et littéraires. De fait, Hector Fabre et son périodique sont à cette époque « [...] une porte d'entrée pour les artistes canadiens et un refuge qui leur permet de se rencontrer et de développer des réseaux d'amitié, de soutien et d'influence dans la capitale française » (Chartier 1996, p. 60). À cet égard, les cinq peintres à l'étude profitent de la présence du commissaire qui facilitera leur introduction à la vie parisienne en général, mais aussi au réseau artistique.

2.1.1 - Conditions économiques

Le résumé de la situation économique des familles des artistes, tel qu'abordé dans le chapitre précédent, laisse présager des conditions de vie économiques favorables à un séjour à Paris. Cependant, il ne faut oublier les nombreuses dépenses encourues par un tel déplacement. Les données rapportées sur leurs conditions de vie à Montréal supposent qu'ils résident toujours dans leur famille et que par conséquent, une fois à Paris, ils doivent répondre à plusieurs dépenses qu'ils n'avaient pas auparavant tel que le logis, la location d'un atelier, les cours en atelier privés et l'achat du matériel artistique.

À ce sujet, la correspondance de Saint-Charles est éloquente. En effet, plusieurs lettres font mention des contributions mensuelles de 50\$ envoyées par son oncle Xavier Saint-Charles président de la Banque d'Hochelaga. Il lui arrive aussi, à l'occasion, de recevoir de petites sommes de ses frères François-Xavier et Napoléon. Ainsi, se sachant encouragé et soutenu financièrement par sa famille, Saint-Charles sait faire preuve de sérieux quant au travail qu'il accomplit. À cet égard, sa sœur Albina ne manque pas de le rassurer et lui confirme, le 4 mai 1888, que son oncle est fier du travail qu'il réalise là-bas : « Mon oncle est aussi très heureux de constater que ton temps sera employé et qu'il ne dépend que de toi d'avancer et de te perfectionner » (annexe 8). Aussi, juste un peu plus tôt dans la

même lettre, elle fait mention de son souci d'économie : « Mon oncle n'a qu'a [sic] te féliciter de l'esprit d'économie que tu déploies dans ta manière de vivre [...] ». Ces mots d'encouragement sont assurément une source de sécurité financière pour Saint-Charles. D'ailleurs, elle ne rate pas l'occasion, un an plus tard, soit le 4 juin 1889, de le taquiner et de le rassurer à nouveau sur les allocations de son oncle:

D'abord, je suis heureuse de te dire et t'apprendre que tu tiens mal tes comptes (allons ne sois pas trop susceptible et attends la fin de ma phrase avant de prendre feu) oui je le répète tu tiens mal tes comptes mais c'est à ton avantage j'espère ; donc mon oncle te fait dire que probablement tu as mêlé l'argent que Xavier t'a envoyé avec le sien car sur \$ 250.00 qu'il t'avait promis il lui reste encore \$100.00 à t'envoyer dont \$50 aujourd'hui et 50 plus tard ainsi pour le moment tu es plus riche que tu croyais ; quant à l'avenir mon oncle ne peut rien te promettre maintenant, car il est en bâtisse et tu sais que cela entraîne beaucoup de dépenses. D'ailleurs je vais te dire que Xavier fait râfler (sic) ton cadre et il compte réaliser pour toi au moins \$125.00 ce qui serait une somme encourageante n'est-ce pas ? De plus les \$100.00 de Napoléon et puis les \$120.00 de Messieurs Mongenais ce qui forme en tout un total de plus de \$400.00 n'est pas [sic] suffisant pour tes aspirations actuelles ? (annexe 9).

La confiance accordée à Saint-Charles de la part de sa famille l'encourage à se perfectionner à Paris. Par ailleurs, ce dernier ne manque pas de faire sa part en faisant de la copie au Musée du Louvre et au Musée du Luxembourg, oeuvres qu'il vend pour subvenir à ses besoins : « Ces travaux lui permirent de prolonger de plusieurs années son séjour à Paris et de faire l'Italie » (Chauvin 1928, p. 225).

En ce qui a trait aux revenus de Franchère, les recherches n'ont pas permis de préciser de manière détaillée comment ce dernier finance son voyage. Par ailleurs, il semble, selon Laurin, qu'il ait aussi bénéficié de l'aide financière du frère de Saint-Charles, Xavier, et de son oncle président de la Banque d'Hochelaga (Laurin 1974, p. 11).

Les moyens économiques restreints de la famille Beau, dont le père est cuisinier, ne permettent pas d'envisager une aide financière familiale lors son séjour. Aussi faut-il reconnaître, selon les données, que Beau semble être en mesure de subvenir à ses besoins par lui-même. En plus de réaliser des copies qu'il peut vendre, Beau profite

de la saison estivale de 1892 pour travailler à Montréal où il répond à une commande de toile de fonds. Il écrit à Saint-Charles en juillet :

[...] ce n'est pas la mère [sic] à boire. Va ! Ce ne sont que des toiles de fonds pour le musée de figures de cire [Musée Eden] que... est en train de monter ; quelque chose d'un peu plus mauvais que des décors de théâtre canayen (sic). Mais ça ne fait rien j'y gagne un peu d'os, de quoi me permettre de prolonger mon séjour pendant quelques mois à Paris (annexe 10).

En ce qui concerne les conditions économiques de Larose, l'abrégé de son journal personnel mentionne certaines ventes de tableaux. Il y est inscrit, en septembre 1888, « vente d'un premier tableau » à un certain M. Turcotte de Québec (Collection Marcelle Dufour). Larose pratique aussi des retouches sur des clichés et des photographies pour MM. Ladrey et Petrus, à Paris, mais aucun détail n'est donné sur la l'ampleur du travail effectué (Collection Marcelle Dufour). S'agit-il d'un travail de courte durée ou d'un contrat à long terme ? Combien gagne-t-il ? Il est fort possible que son père, commerçant, ait pu l'encourager financièrement puisque sa situation le lui permettait mais aucune documentation ne nous informe sur le sujet.

La condition financière de Gill est peu documentée en ce qui a trait à son séjour à Paris. Toutefois, il paraît évident que celui-ci n'ait pas eu trop de soucis financiers. Le père de Gill étant juge, et malgré son désaccord à propos de ce voyage, il voyait aux besoins de son fils.

Selon ce qui précède, Saint-Charles et Gill ont bénéficiés de l'appui financier de leur famille. À l'instar de Franchère pour lequel les données d'ordre économique sont des plus restreintes, il semble que Larose et Beau aient trouvé les moyens nécessaires à leur séjour parisien, faisant preuve de débrouillardise.

2.1.2 - Logis et ateliers personnels

Il s'avère également utile de connaître dans quel type d'habitation logent les artistes et dans quel quartier ont-ils tendance à élire domicile. De plus, il ne faut pas omettre de distinguer leur logis de leur atelier de travail. En effet, cette différenciation est révélatrice des moyens financiers dont ils disposent lors de leur séjour.

Véronique Wiesinger explique dans son ouvrage traitant du passage des Américains dans les écoles d'art entre 1868 et 1918 que les jeunes étrangers arrivent souvent par deux dans la capitale. Elle affirme qu'ils sont généralement pris en charge par un compatriote qui dénicher le logement dans son immeuble ou une pension, le plus souvent dans le même quartier (Blérancourt 1990, p.14). Toujours selon l'auteure, les artistes habitaient souvent les mêmes quartiers ce qui explique leur concentration dans un même arrondissement (Blérancourt 1990, p.14).

Le témoignage d'un étudiant américain à Paris à la fin du XIX^e confirme que la plupart des étudiants se concentrent sur la rive gauche parce que les logements y sont moins chers que sur la rive droite. Il semble que Montmartre soit la rivale du Quartier Latin et les artistes préfèrent le quartier de Clichy, vers les Ternes, ou, sur la rive gauche, les rues des Saint-Pères, Notre-Dame-des-Champs, ou de Lille (Blérancourt 1990, p. 15).

Les données recensées sur les différentes habitations des artistes canadiens démontrent plusieurs déménagements au cours de leur séjour. Les cartes constituées à partir des adresses personnelles des peintres, identifient leur situation géographique par rapport aux principales institutions qu'ils ont fréquentées (fig. 15, 16, 17,18). À cet égard, il importe de considérer qu'ils ont parfois habité des hôtels pendant quelque temps avant de se trouver un atelier ou un appartement et qu'ils quittent souvent leur logis au cours de la saison estivale. De plus, d'après les informations recueillies, il semble que certains artistes aient parfois habité à même leur atelier n'ayant pas les moyens suffisants de se procurer un local attribué au

travail. Par ailleurs, les Canadiens semblent trouver facilement où se reloger dans tous leurs déplacements au cours de leur séjour. Par contre, les adresses personnelles apparaissant sur les cartes ne précisent pas toujours s'il s'agit d'un atelier ou du logis des artistes. Comme il est démontré plus loin dans cette partie du chapitre, seul Saint-Charles semble avoir les sources financières suffisantes pour se procurer un lieu de travail.

En 1892, Maurice O'Reilly s'est rendu dans quelques ateliers de peintres canadiens séjournant à Paris, ses commentaires laissent entrevoir une colonie artistique canadienne plutôt bien organisée :

[...] en allant visiter quelques ateliers de la petite colonie des artistes canadiens à Paris. C'est dans les environs de la gare Montparnasse, véritable royaume de la sculpture et de la peinture, que nos compatriotes ont généralement élu domicile. Dans ce quartier, on ne rencontre à chaque pas que de longues enfilades de hauts bâtiments largement vitrés qui représentent autant de ruches d'artistes où l'on ne chôme pas croyez-le bien. La plupart de nos amis du Canada ont chacun leur atelier propre, plusieurs y ont même aménagé leur appartement particulier, d'autres même y prennent leurs repas afin d'être moins distraits et de pouvoir se rendre plus rapidement aux cours du soir (*PC* 13 février 1892).

En effet, plusieurs logis et ateliers des artistes canadiens se trouvent dans le quartier Montparnasse. À cet effet, le dossier de Saint-Charles est le plus détaillé concernant ses différents logis et ateliers. Des quittances allant de juillet 1888 à juillet 1889 informent sur le loyer de Saint-Charles situé au 15 rue St-Sulpice (annexe 11). Il lui en coûte alors 62 francs pour trois mois et le propriétaire se nomme Joly. C'est à cette adresse qu'il habite à son arrivée à Paris et qu'il partage avec Franchère (fig. 15)⁷. En août 1889 et jusqu'en février 1890, il emménage au 86, rue Notre-Dame-des-Champs pour la somme de 90 francs par trimestre comprenant 80 francs pour trois mois et 1 mois de chambre à 10 francs, la propriétaire est Madame Delangle (annexe 12).

⁷ Le 15 rue St-Sulpice est l'adresse inscrite au Commissariat général du Canada à Paris pour Saint-Charles et Franchère à leur arrivée le 26 avril 1888. Étant donné qu'il s'agit de la seule adresse connue de Franchère, il est opportun de d'envisager qu'ils ont partagé le logis quelque temps.

La rue Notre-Dame-des-Champs est une artère connue des artistes à la fin du XIX^e siècle. Elle est peuplée de jeunes talents qui viennent profiter des nombreux ateliers et des écoles qui y abondent (Milner 1990, p. 192). À cet égard, il apparaît intéressant de mentionner que d'octobre 1892 à octobre 1893, Saint-Charles y a loué une chambre et qu'Henri Beau y résidait chez M. Foinet en 1893. Une photo extérieure d'un bâtiment montre les quatre étages et les vastes ateliers vitrés de la rue Notre-Dame-des-Champs (fig. 19). Plusieurs artistes de renommée sont passés dans ces locaux, notamment chez les professeurs des artistes canadiens comme Laurens, Bouguereau et Gérôme.

À partir du 1^{er} octobre 1892 jusqu'au 1^{er} octobre 1893, Saint-Charles loue un atelier au propriétaire de l'Académie Julian. Une quittance de loyer signée par Rodolphe Julian et G. Chomevau confirme la location d'un atelier au 18 bis, Impasse du Maine, il habite alors au 117, rue Notre-Dame-des-Champs (annexes 13). Fait à retenir, d'après la situation géographique de son logis et les reçus d'inscription à l'Académie Julian, Saint-Charles confirme sa participation aux cours du Passage des Panoramas au 27, Galerie Montmartre (fig. 15).

L'atelier loué par Saint-Charles à Rodolphe Julian situé dans l'Impasse du Maine offre à cette époque, des ateliers de grande qualité. Le sculpteur Antoine Bourdelle (1861-1929) y avait déjà élu domicile en 1884 dans un local probablement semblable à celui photographié dans l'ouvrage sur les ateliers d'artistes à Paris de Milner (1990) (fig. 20). Les ateliers du rez-de-chaussée sont très prisés par les sculpteurs pour leur ouverture sur le jardin qui offre de la place supplémentaire et ceux des étages supérieurs sont dotés de balcons et de placards qui facilitent le rangement des accessoires et des dessins (Milner, 1990, p. 203). Selon Milner un atelier sur l'Impasse du Maine est un lieu de travail « aéré, vaste, calme, l'endroit incitait à la création [...] » (Milner 1990, p. 203). À cet égard, Saint-Charles semble avoir les moyens financiers suffisants pour profiter d'un espace de travail inspirant, privilège qui n'est pas à la portée de tous les jeunes artistes. Le loyer de l'atelier sur

l'Impasse s'élève à 175 francs par trimestre. Le coût élevé de l'atelier montre une situation financière plus aisée de Saint-Charles grâce à la réalisation de ses grands tableaux. Toutefois, il n'en n'a pas toujours été ainsi pour Saint-Charles. En effet, dans une lettre d'Albina de mars 1892, il est question d'un avis qu'il n'a pas donné à temps pour la location de son atelier et de la poursuite des paiements pour un autre six mois : « Certes les Parisiens sont biens apics puisque pour une journée de retard d'avis tu te vois obligé de garder ton atelier six mois de plus » (annexe 14). Cette missive d'Albina confirme que Saint-Charles possédait un atelier et un logis à cette époque mais aucune information n'identifie l'emplacement et son propriétaire.

En 1889, Napoléon Saint-Charles questionne son frère Joseph, à propos d'un certain père Amont qui doit louer un atelier à Franchère à Paris (annexe 15). Il est donc fort probable que Franchère ait profité d'un atelier dès 1889. En 1891, *Paris-Canada*, mentionne qu'à quelques pas de l'atelier de Franchère se trouve celui de l'artiste M.-A. Côté [Suzor-Coté], d'Arthabaskaville arrivé à Paris depuis quelques mois (*PC* 24 janvier 1891). Cet article confirme la proximité des artistes dans un même quartier.

Aussi, en février 1891, Maurice O'Reilly visite l'atelier de Franchère et ne manque pas de rappeler la dureté de l'hiver dans les loyers difficiles à chauffer :

L'atelier de M. Franchère est très vaste ; aussi y fait-il un peu...froid, quand nous y arrivons. C'est là un des désespoirs de nos compatriotes, car on sait qu'il y a peu de pays où l'art de se chauffer soit aussi primitif qu'en France. Aussi, dans ces grandes pièces aux vitrages spacieux et plus ou moins bien clos, avec des appareils de chauffage souvent défectueux, nos artistes ont-ils à lutter contre la basse température, heureux encore, quand l'ardeur dans la composition, ils n'oublient pas d'alimenter de combustible le poêle ou le calorifère (*PC* 13 février 1892).

En ce qui a trait aux nombreuses habitations de Larose, le point à retenir vient du fait que Larose a effectué plusieurs déplacements entre son arrivée à Paris et son retour définitif au Canada. Son journal est très précis sur ses visites à Montréal et sur les voyages qu'il réalise surtout pendant la saison estivale. Aussi, ses nombreux

déplacements l'obligent sans doute à quitter définitivement ses domiciles pour ne pas avoir à en poursuivre les acquittements.

Les cartes construites à partir des adresses personnelles de chacun des artistes permettent d'entrevoir dans quels ateliers les peintres ont probablement étudié selon l'emplacement de leur logis. À ce titre, Larose et Saint-Charles sont les artistes les mieux situés en ce qui concerne les trois principales écoles fréquentées (fig. 15, 16). Malgré une forte majorité d'artistes canadiens installés dans le quartier Montparnasse, quelques uns d'entre eux trouvent parfois à se loger à l'extérieur du centre. C'est le cas notamment, de Gill et de Beau dont certains logis se trouvent éloignés des institutions qu'ils fréquentent (fig. 17, 18).

2.2 - Formation artistique

À la fin du XIX^e siècle, il existe plusieurs écoles et ateliers disponibles pour les jeunes artistes qui viennent poursuivre leur formation à Paris. À ce titre, trois institutions retiennent particulièrement l'attention. La première est l'École des Beaux-Arts dont la réputation n'est plus à faire, la seconde est l'Académie Julian et, la dernière l'Académie Colarossi. Ces trois institutions sont fréquentées par l'un ou l'autre des peintres. De ce fait, elles font l'objet d'une description détaillée sur le mode de fonctionnement à l'instar de l'Académie Colarossi dont les archives ont disparu. Cette démarche a pour but de démontrer dans quelle mesure les jeunes canadiens s'y sont adaptés.

2.2.1 - Étudier à l'École Nationale Spéciale des Beaux-Arts

La principale institution visée par les jeunes artistes canadiens est l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Héritière de la fusion de l'École de l'Académie royale de peinture et de sculpture et de l'Académie royale d'architecture, inspirée par Jean-Baptiste Colbert et créée en 1671 par Louis XIV, l'École des Beaux-Arts est, au XIX^e siècle, l'institution la plus recherchée par les artistes en devenir.

Au XVIII^e siècle, les Académiciens sont des artistes qui bénéficient de « nombreux privilèges » (Segré 1998, p. 17). Placés sous la protection du Roi, ils reçoivent une pension et exécutent les commandes royales. Leur formation s'appuie sur le mode des concours qui mènent au prestigieux « Prix de Rome » qui permet aux élus de parfaire leur formation à l'Académie de France à Rome, le plus haut niveau à atteindre pour un élève à l'époque, qui mène à « la gloire suprême » (Segré 1998, p. 17).

En 1793, l'École de l'Académie devient l'Institut de France. On donne alors le titre d'Académie à chacune des classes et ajoute à l'École le qualificatif de Spéciale. De ce fait, les professeurs devenaient membres de l'Institut, tout en conservant le titre d'« Académicien ». Ces derniers poursuivaient les objectifs assignés par l'École de l'Académie royale de peinture et de sculpture et représentaient l'élite artistique de l'époque (Segré 1998, p. 18). C'est ainsi, qu'au cours des siècles, l'École a acquis un prestige maintenu par la conservation des fondements de la formation qu'elle dispense.

Au XIX^e siècle, en France, « jamais aucun État ne s'était autant préoccupé d'art, et dans tous les domaines » (White 1998, p. 37). L'éducation est gratuite et obligatoire dans l'atteinte des idéaux de progrès et d'égalité et à cet égard, l'art n'est pas en reste. En effet, la place prépondérante qu'occupe l'art dans la vie parisienne s'explique en grande partie par le soutien accru de l'État. Les auteurs Harrison et Cynthia White soutiennent que le XIX^e siècle est caractérisé par la succession de gouvernements révolutionnaires qui trouvent dans l'art un moyen de persuasion efficace d'établir leur légitimité :

L'État, pour sa part, en échange de sa légitimation, fournissait la plus grande part du soutien économique et structurel nécessaire pour transmettre l'idéologie académique de la peinture pure à une masse de peintres beaucoup plus importante, et dans un monde plus fluide que celui du XVIII^e siècle (White 1991, p. 39).

À la fin du XIX^e siècle, la forte diffusion de l'art français dans les Salons participe grandement à répandre l'image de la France dans l'ensemble de l'Europe et ailleurs dans le monde. Cette considération pour l'art dans la société française conduit l'artiste à une position sociale plus élevée dans la société. La pratique artistique est une profession officielle et les bourgeois sont de moins en moins réticents à envoyer leurs fils étudier à Paris dans un système où l'application et la persévérance leur assurent un avancement public reconnu (White 1991, p. 39). Les artistes devenaient des hommes de savoir. Par ailleurs, il faut mentionner que la gratuité des ateliers de l'École favorise les jeunes artistes moins fortunés. Cette gratuité permet aux provinciaux français ainsi qu'aux jeunes étrangers de profiter d'une formation dans une école reconnue car au XIX^e siècle, « la carrière artistique était souvent considérée comme l'unique promotion sociale pour les milieux modestes » (Bonnet 2006, p. 124).

2.2.1.1 - Concours d'admission

En cette de siècle, n'entre pas qui veut à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts de Paris. La renommée acquise par l'institution provoque un engouement inattendu. Les jeunes artistes qui veulent y suivre une formation doivent se soumettre à un concours de places. Les aspirants ont la possibilité de se s'inscrire aux épreuves en septembre et en mars (Bonnet 2006, p. 52).

Le concours d'entrée comprend deux séries d'épreuves dans lesquelles les candidats sont tenus de faire valoir leurs compétences techniques et leurs connaissances (Segré 1998, p. 52). La première série consiste à effectuer un dessin d'anatomie et une épure de perspective exécutée en loge dans un temps alloué de deux heures. Un exercice écrit ou oral sur l'histoire complète cette première phase éliminatoire. Des professeurs de l'École examinent et notent les exercices réalisés. La deuxième série d'épreuves comporte un dessin d'après nature ou d'après l'antique réalisé en loge en douze heures et une étude élémentaire d'architecture effectuée en six heures.

À la suite de ces deux séries d'épreuves, les candidats sont classés selon un rang déterminé par les notes obtenues. L'élève « définitif » est celui qui se classe dans les quinze premiers ou qui a reçu une médaille dans un autre concours de l'École. Ce dernier peut assister à tous les cours offerts par l'institution. Les élèves suivant le quinzième rang, appelés les « temporaires » sont admis pendant une période de six mois et devront refaire le concours d'admission au semestre suivant. Enfin, le titre d'élève « supplémentaire » accordé au candidat de troisième rang, lui permet d'assister aux séances selon la disponibilité laissée par les deux premiers groupes (Segré 1998, p.52).

En ce qui a trait aux peintres étudiés, il semble qu'ils aient suivi le processus d'admission élaboré par l'École. À ce propos, il faut noter que ces artistes, de par leur statut d'étranger en France, seront d'abord introduits à l'ÉNSBA par l'entremise de Hector Fabre, faisant office d'ambassadeur. Dans des lettres adressées personnellement au directeur de l'institution, M. Fabre présente les jeunes montréalais comme des candidats intéressés à y poursuivre leur formation.

Un exemple tiré du dossier de Ludger Larose à l'ÉNSBA illustre bien le procédé auquel les futurs élèves doivent se soumettre. Dans une lettre du 29 mars 1887, M. Fabre recommande le jeune Ludger Larose qui désire être admis dans les cours préparatoires de l'École (annexe 16). Dès le lendemain, 30 mars, le directeur de l'École répond à sa demande par une missive dans laquelle il écrit « qu'il lui (Larose) sera fait le plus bienveillant accueil » (annexe 17).

Il en est de même dans le cas de Saint-Charles le 11 avril 1888. Fabre demande au directeur de l'École « de vouloir admettre M. J. Saint-Charles à l'École des Beaux-Arts et lui permettre de suivre les cours de dessin » (annexe 18). Un document officiel de l'ÉNSBA signé par M. Dubois, le directeur de l'École, confirme aussi l'autorisation de Saint-Charles à suivre les cours oraux et à étudier temporairement dans les galeries de l'École aux heures réglementaires (annexe 19). Cette feuille

datée du 12 avril 1888, fait suite à la demande de Fabre envoyée la veille qui prie le directeur de bien vouloir admettre Saint-Charles dans la classe de dessin.

En regard des réponses favorables du directeur des Beaux-Arts aux jeunes Canadiens, il faut mentionner que les cours préparatoires, les cours de dessin ainsi que l'accès aux cours oraux et aux galeries de l'École, sont des occasions pour eux de se préparer à l'étape du concours d'admission de l'institution. Aussi, faut-il ajouter que la fréquentation de l'École des Beaux-Arts par l'ensemble des peintres s'effectue de manière intermittente. Il faut comprendre que ces derniers sont admis à titre d'élèves « temporaires » et qu'ils doivent refaire les épreuves à chacun des semestres pour lesquels ils veulent assister à des ateliers dans la section peinture et sculpture.

2.2.1.2 - Les ateliers

À la fin du XIX^e siècle l'École, comprend deux sections celle de peinture et celle d'architecture et deux types d'ateliers. Il y a les ateliers « intérieurs » et les ateliers « extérieurs ». Les premiers sont des ateliers officiels dont les locaux sont offerts par l'institution qui rémunère le professeur. Les seconds sont des ateliers privés dirigés le plus souvent, par les mêmes professeurs et de manière similaire mais dont le salaire dépendra directement des inscriptions d'élèves. Cette distinction entre les deux types d'ateliers à même les locaux de l'École rend parfois difficile l'attribution d'un atelier aux peintres à l'étude (Jacques 2001, p. 42). Selon Albert Boime, les ateliers privés sont plutôt axés sur les cours de dessin (Boime 1971, p. 23). Le dessin a pour but soit de préparer les futurs « aspirants » élèves de l'École soit de les former une fois admis. Enseigné par des professeurs reconnus, ces ateliers visent à former par la technique du dessin, la base essentielle à tout apprentissage artistique. Pour les peintres, l'atelier de dessin est assurément le plus important de leur formation car la maîtrise du dessin est perçue, au XIX^e, siècle comme la condition essentielle de l'expression artistique. Selon Segré, « Par l'exercice du dessin, les élèves apprennent la précision, l'exactitude, la rigueur. L'enseignement

du dessin est un enseignement scientifique, objectif, neutre, où sont exigées une observation minutieuse et une sûreté du trait » (Segré 1998, p. 122).

Une fois admis à l'École, les aspirants ont une autre étape à franchir pour accéder aux ateliers de la section convoitée. En effet, ils doivent se placer sous la protection d'un maître, professeur à l'École qui les introduira dans les ateliers. Ensuite, l'élève recommandé doit concourir aux épreuves de la section. Cette manière de faire, issue du compagnonnage est toujours présente à la fin du XIX^e siècle.

Dans un formulaire titré « *Aspirants à la Section Peinture et de Sculpture* » en date du 15 juin 1889, Gustave Boulanger déclare :

J'ai l'honneur de présenter à MM. les professeurs de l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts le sieur Ludger Larose [...]. Je répons de la bonne conduite de ce jeune homme et je déclare qu'il est en état de concourir aux places et prie les professeurs de cette section de bien vouloir l'admettre comme aspirant à une place d'élève» (annexe 20).

Sur la fiche de renseignements de l'École, il est inscrit que Ludger Larose, présenté par MM. G. Boulanger et J. P. Laurens et élève de Gustave Moreau, est admis dans la section peinture en juillet 1889 et 1890, ainsi qu'en mars et juillet 1893 (annexe 21). Il avait subi les épreuves de la section peinture en juillet 1889. Ces informations au dossier de Larose confirment les progrès de ce dernier ainsi que sa situation d'étudiant aux cours préparatoires.

Au même titre, la feuille de renseignements de Joseph Saint-Charles indique qu'il est présenté par Jules Lefebvre et qu'il a subi les épreuves d'admission de la section en mars et juillet 1890. Il y est admis le 16 juillet 1890 (annexe 22).

En ce qui concerne Franchère, il est présenté pour la première fois par Joseph Blanc en avril 1888. Ce privilège lui donne accès à la bibliothèque, au cours oraux ainsi qu'à la galerie à partir d'avril 1888 et lui permet de faire le concours des places dans la section peinture pour les années à venir (annexe 23). À cet effet, la feuille de

renseignements de Franchère, informe qu'il a subi les épreuves d'admission de la section en juin 1888, février et juin 1889, février et juin 1890 et en février 1891. Malgré l'autorisation écrite de Blanc à faire le concours de place, il semble que Franchère n'ait été admis dans la section peinture qu'en février 1891, puis le 7 juillet 1891, ainsi que le 13 février 1892 (annexe 24).

En regard de ces informations, il faut noter que l'enseignement dispensé à l'École se fait essentiellement sous forme d'ateliers. Les préceptes favorisés sont basés sur une technique acquise par la copie d'oeuvre et le dessin de modèle vivant. Ensuite, les élèves assistent à des cours sur l'anatomie et la peinture.

Le fonctionnement des ateliers est strict et les professeurs sont les maîtres absolus. Une semaine par mois est réservée aux moulages antiques et les trois autres semaines au modèle vivant. Les ateliers se tiennent le matin seulement et ce, dès huit heures. Les retardataires sont réprimandés par le maître ou le massier. Le maître ne passe qu'une seule ou deux fois par semaine pour faire ses commentaires aux élèves en général le mercredi et le vendredi (Segré 1998, p. 130). L'hiver, l'École est ouverte de 8h à 12h30 le matin et de 19h à 23h30. L'été, l'École est fermée pour les vacances de la fin juillet à la mi-octobre (Blérancourt 1990, p. 75).

Fait à retenir, lorsque le maître est absent c'est le « massier » qui s'occupe de faire régner ordre et discipline. Le massier est un élève avancé choisi par ses compagnons d'atelier qui est responsable de la vie de l'atelier, il organise les fêtes et les réunions et il gère la « masse ». Le lundi matin, lors des semaines de modèles vivants, le massier regroupe les modèles à la porte de l'atelier. Il laisse les élèves choisir le modèle ainsi que la pose qui durera les trois semaines d'atelier. Le vote se fait à main levée et le massier enregistre la décision. Les modèles sont masculins et féminins mais une règle régit les ateliers au XIX^e siècle qui veut que les modèles féminins ne soient admissibles qu'en présence des professeurs et une seule journée par mois car les modèles féminins déclenchent à coup sûr des chahuts indescriptibles dans l'atelier. Les jeunes hommes tiennent souvent des propos

obscènes en présence des modèles qu'ils associent aux femmes de petites vertus (Segré 1998, p. 132). De part sa position, le massier a pour privilège de choisir le premier, l'emplacement de son chevalet (Milner 1991, p. 24).

Choisi par ses compatriotes, Larose est élu massier dans l'atelier de Gustave Moreau le 20 mai 1892, il le restera jusqu'en 1894 (Collection Marcelle Dufour). En ce qui a trait au travail effectué par Larose, nul doute que Moreau fut satisfait de son massier comme en témoigne sa lettre de recommandation. En effet, en date du 1^{er} juillet 1894, juste avant le retour de Larose à Montréal, Moreau écrit de son massier qu'il : « [...] est un excellent travailleur [...]. Ce jeune homme est, en outre, absolument capable d'enseigner, et l'on peut lui donner en toute confiance, une direction d'école de jeunes gens, se destinant à l'art de la peinture » (annexe 25). Larose prend soin de le remercier pour la recommandation qu'il n'a toutefois pas lue encore mais dont il connaît la teneur. Il termine sa lettre ainsi : « Je vous prie de croire à la sincérité de ma lettre et de bien accepter les meilleures salutations de votre très obligé et reconnaissant élève » (Collection Macelle Dufour).

Lors de leur passage dans les ateliers de l'ÉNSBA, les artistes travaillent régulièrement. Quelques exemples sont conservés de leur passage dans les écoles parisiennes. À ce titre, deux œuvres dessinées de Larose témoignent des travaux exécutés lors des ateliers de dessins (fig. 21, 22).

2.2.1.3 - Des ateliers bondés et des professeurs dépassés

À la fin du XIX^e, la demande ne cesse de croître aux Beaux-Arts. De fait, les ateliers de dessin sont bondés. Aussi, la méthode de la copie permet la participation d'un très grand nombre d'élèves dans un atelier mais cette situation n'est pas sans conséquence sur la qualité de l'enseignement. Il est difficile pour les professeurs de suivre l'évolution de l'apprentissage de leurs élèves (White 1991, p. 45). D'après les White, les ateliers sont de plus en plus achalandés, difficiles à suivre et de mauvaise qualité :

L'enseignement de l'École était soumis à un feu roulant de critiques venant de toutes part ; les libéraux assuraient qu'il étouffait la créativité en contraignant les élèves à des reproductions exactes et ennuyeuses d'une infinité de moulages en plâtre ; les conservateurs prétendaient qu'il avait été dégénéré jusqu'à n'être plus qu'une formation superficielle, indisciplinée, qui produisait au mieux des copistes doués, mais plus d'artistes dignes de la « grande tradition de la peinture française » (White 1991, p. 45).

Ce système de l'atelier, c'est-à-dire l'enseignement du dessin sous la conduite d'un artiste de renom est instauré aux Beaux-Arts en 1863 (Boime 1971, p. 23). Cependant, dans les vingt dernières années du XIX^e siècle ce mode d'enseignement ne semble plus répondre aux critères qu'il s'était donné à l'origine. Il en va de même pour la configuration des ateliers de l'École conçus pour recevoir un certain nombre d'élèves et dont l'arrivée des étrangers provoque une surpopulation dans les locaux. La description physique d'un atelier de peinture dans *L'École des beaux-arts racontée et dessinée par un élève*, éclaire sur les conditions physiques des lieux occupés par les artistes. De ce fait, les locaux semblent bien éclairés mais aussi encombrés de plusieurs chevalets et tabourets comme il est décrit dans l'ouvrage d'Annie Jacques :

Ces trois ateliers prennent jour par de grands vitrages ouverts sur les jardins de l'hôtel Caraman-Chimay. En face du vitrage, et devant un rideau vert ou brun, qui sert de fond, la table à plateau tournant où s'installe le modèle ; autour d'une table, quarante et quelques chevalets, et cinquante ou soixante tabourets de différente taille. [...] Dans un coin, une lourde fontaine, soutenue par des supports en fer, et adossée au mur ; à côté, la boîte pour mettre le savon noir, et une serviette sans fin, roulant sur un morceau de bois installé comme un dévidoir ; ici, des haltères, là, des fleurets ; et, tout autour, une série de charges d'élèves (Jacques 2001, p. 59).

La photographie de l'atelier de Bonnat en 1888 démontre clairement la surcharge des locaux (fig. 23). Les élèves et leur chevalet sont entassés et certains semblent ne pas profiter aisément du modèle placé au centre. Il est certain que le cours de dessin, comparativement à l'atelier de peinture, permet la participation de plus d'élèves : « Il était assez facile d'étendre à des classes plus nombreuses la méthode d'enseignement de la copie routinière, qui était à l'École la base de la formation d'un

débutant [...] » (White 1991, p. 45). Somme toute, il semble que les artistes étudiés aient su profiter de la formation des ateliers de dessin.

Au cours de la formation de nos peintres, les enseignants les plus représentatifs de l'ÉNSBA sont : Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Gustave Moreau (1826-1898), Jules Lefebvre (1836-1911), Jean-Léon Bonnat (1833-1922), Élie Delaunay (1828-1891), Benjamin-Constant (1845-1902) et William Bouguereau (1825-1905). Le tableau 2.1 rapporte de manière détaillée les professeurs auprès desquels les artistes se forment et montre qu'ils profitent du savoir-faire de maîtres déjà reconnus à l'époque (tab. 2.1).

Tableau 2.1 Professeurs à l'ÉNSBA de Paris et leurs élèves canadiens

Professeurs	Élèves
Jean Léon Gérôme	Henri Beau Charles Gill (en 1890 <i>PC</i>) Joseph-Charles Franchère Joseph Saint-Charles (en 1890 <i>PC</i>)
Benjamin Constant	Joseph Saint-Charles (en 1890 <i>PC</i>)
Jules Lefebvre	Joseph Saint-Charles (en 1890 <i>PC</i>)
Élie Delaunay	Ludger Larose (en 1889-90 <i>PC</i>)
Gustave Moreau	Ludger Larose (1892-1894)

2.2.1.4 - Les professeurs

Les professeurs qui enseignent aux peintres canadiens sont reconnus et leurs œuvres admirées de tous. Eux-mêmes issus d'une formation académique, ils ont suivi le même parcours que leurs apprentis à la différence qu'ils ont connu la consécration des Salons et souvent le « Prix de Rome ». De ce fait, nul doute qu'il est impressionnant pour un jeune étranger de suivre les ateliers sous les consignes de maîtres aussi expérimentés. Dans le cadre de cette recherche, Gérôme et Moreau sont les deux maîtres qui retiennent l'attention auprès des jeunes peintres

étudiés. Le cas de Gérôme mérite une attention particulière car ce dernier a enseigné à quatre des cinq artistes et aussi, parce que l'enseignement de Gérôme, le grand maître, ne laisse aucun élève indifférent. Seul Larose n'a pas profité de ses préceptes et cette situation est probablement due à son rôle de massier dans l'atelier de Moreau.

Jean-Léon Gérôme est peintre et sculpteur. Lorsqu'il enseigne aux jeunes artistes canadiens il est déjà âgé mais toujours aussi engagé dans son enseignement. Selon Gerald M. Ackerman, Gérôme est vu comme un : « Professeur consciencieux à l'École des Beaux-Arts, il joue un rôle déterminant dans le Conseil Supérieur de l'Établissement. Il remplit scrupuleusement les diverses fonctions autour desquelles sa vie s'organise » (Ackerman 1997, p. 148). À propos de son enseignement, Milner affirme : « Scrupuleusement ponctuel Gérôme était un maître exigeant qui avait tendance à traiter tous ses élèves de la même façon, attendant d'eux les mêmes résultats » (Milner 1990, p. 22). La personnalité de Gérôme est perçue comme celle d'un homme d'une grande droiture et d'une imposante fermeté quant à l'enseignement qu'il donne à ses élèves. Aussi, les élèves canadiens ne semblent pas avoir échappé à la figure du maître comme en font foi les témoignages de Gill et Beau.

Charles Gill entre dans l'atelier de Gérôme en décembre 1890, il travaille alors sur les copies de *La Joconde*, de *La Maîtresse* du Titien qu'il se propose d'envoyer au Canada (PC 20 décembre 1890). Hamel insiste sur le fait que Gill n'ait pas été un élève assidu des enseignements de Gérôme et note par sa correspondance « qu'il est beaucoup plus préoccupé par les questions littéraires, sociales et culturelles que par la peinture » (Hamel 1997, p. 22-29). Malgré sa difficulté à se concentrer sur la peinture, Gill réussit néanmoins à obtenir une lettre de recommandation du maître. En fait, il s'agit d'un échange « cordial » entre la famille Gill qui a commandé, au maître Gérôme, une statue pour son mausolée au cimetière de la Côte-des-Neiges, en échange d'une lettre de recommandation pour leur fils (Hamel 1997, p. 31). Malgré le fait que Gill ne fréquente que très rarement l'atelier de Gérôme pendant

trois ans, la lettre du maître est pourtant élogieuse envers Gill. La lettre, datée du 9 mars 1893 va comme suit : « Je sous-signé (J.-L. Gérôme) certifie que M. Charles Gill a travaillé depuis trois ans à mon atelier, et qu'il y a fait de sérieuses études. Ses progrès sont satisfaisants et je lui donne le présent certificat pour qu'il lui serve en cas de besoin » (Hamel 1997, p. 32).

Au début du XX^e siècle, lorsque Gill deviendra critique d'art il écrira de Gérôme : « L'illustre artiste possède le secret de flétrir toute une époque d'un coup de pinceau, comme Tacite d'un trait de plume. Nul ne sait faire de façon plus imposante le procès d'une honte historique ou l'apothéose d'un fait glorieux » (Hamel 1963, n.p.). Cette citation illustre bien la reconnaissance du talent artistique de Gérôme.

Les propos de Beau à l'égard de la qualité de l'enseignement de Gérôme sont élogieux. Dans les commentaires qu'il fait à Gérard Morisset en 1932, il confirme que c'est sous Gérôme, à Paris, qu'il a fait de rapides progrès :

Ce peintre intransigeant, doué d'une virtuosité inouïe et de réelles qualités de pédagogue, n'était pas aussi vieux qu'on la dit. Il en imposait peut-être aux timides par l'assurance de ses affirmations et le pittoresque de ses comparaisons, mais il avait au moins le mérite d'enseigner son métier de peintre avec conscience et sans tricherie (Morisset 1932, p. 2).

De fait, Beau semble avoir bénéficié des commentaires de Gérôme et passe outre son caractère difficile. Il sait reconnaître ses qualités d'enseignant et a su tirer profits de la franchise du professeur à l'égard de son apprentissage.

Dans le même ordre d'idée, il faut souligner l'importance d'un autre professeur. En 1891, Gustave Moreau accepte de remplacer son ami Élie Delaunay récemment décédé, à sa tâche d'enseignement de l'École des Beaux-Arts. En janvier 1892, Moreau est nommé officiellement professeur chef d'atelier, il a 66 ans (Mathieu 1994, p. 253). Rapidement reconnu comme un maître « libéral », il attire les jeunes artistes en soif de liberté artistique comme Matisse qui fut son élève à partir de 1893. En fait, la plus grande qualité d'enseignement de Moreau est d'avoir réussi à briser

la barrière entre le professeur et l'élève : « Il voulait les connaître personnellement et, à cet effet, leur demandait de venir chez lui avec leur production avant de les admettre dans son atelier » (Mathieu 1994, p. 254). Moreau est un allié des jeunes artistes et n'a qu'une seule exigence celle de l'effort soutenu. Selon Pierre-Louis Mathieu, il est le seul professeur de l'École à s'être déplacé avec ses élèves au Musée du Louvre pour y faire de la copie. Matisse disait de lui à cette époque que « C'était presque révolutionnaire de sa part que de nous apprendre le chemin du Musée [...] » (Mathieu 1994, p. 258).⁸

En regard à l'approche pédagogique de Moreau, il est évident que Larose a été en bonne relation avec son maître. Son rôle de massier au sein de son atelier pendant deux années consécutives, entre 1892 et 1894, l'a certainement mené à bien connaître le professeur.

2.2.2 – Le rôle des académies privées

L'École des Beaux-Arts est l'institution la plus importante mais son concours d'admission ne permet pas toujours aux nouveaux venus de débiter leur formation dès leur arrivée ils se tournent donc vers les autres écoles en attendant leur admission aux Beaux-Arts. Selon les White, avec l'affluence des étrangers et des provinciaux dans la capitale, l'École des Beaux-arts ne suffit plus à la demande (White 1991, p. 45). Cette situation entraîne l'ouverture d'autres écoles d'art, notamment l'Académie Julian et l'Académie Colarossi qui connaîtront leurs années de gloire au sein du monde artistique. Ces institutions sont plus libérales que les Beaux-Arts, particulièrement dans l'admission des femmes et des étrangers. Aussi, elles se distinguent par la convivialité des ateliers et les élèves peuvent assister aux divers cours offerts par les deux écoles en même temps qu'ils poursuivent leur formation à l'École des Beaux-Arts. Par ailleurs, l'enseignement dispensé dans les trois principales écoles (Beaux-arts, Julian et Colarossi) s'apparente

⁸ Cette réflexion de Matisse est tirée de Gaston Diehl, *Henri Matisse*, Paris, 1954, et rapportée dans Mathieu, 1994, p. 258.

considérablement puisque plusieurs enseignants professent dans plus d'un établissement à la fois.

2.2.2.1 - Se former à l'Académie Julian

À l'Académie Julian, l'accueil et la reconnaissance qui attendent les jeunes artistes sont appréciés des étrangers. À la fin du XIX^e siècle des élèves venus de partout dans le monde partagent équitablement les classes avec les Français : « Le contingent des étudiants étrangers comptait pour moitié dans les promotions de Julian » (Cohen-Solal 2000, p. 78). Aussi, les artistes canadiens participent-ils à cette ambiance propre à Julian :

L'Académie Julian était en quelques sorte une alternative à l'École des Beaux-Arts. Si l'on allait chez Julian, c'était d'abord faute de mieux, plus tard par véritable choix. Le personnage était sympathique, haut en couleur, et jouait pour beaucoup dans le succès de son entreprise (Cohen-Solal 2000, p. 78).

L'Académie Julian a vu le jour en 1868 grâce à l'artiste Rodolphe Julian. Le but visé par le propriétaire est d'accommoder les jeunes artistes afin qu'il puissent recevoir une formation adéquate (Fehrer 1989, p. 2). Julian n'offre pas d'ateliers gratuits comme aux Beaux-Arts mais il propose une plus grande flexibilité quant à l'horaire de cours qui leur permet de participer à des ateliers dans plus d'une école à la fois (annexe 26). L'horaire de l'Académie Julian est le suivant : matin de 8h à 12h et encore en après-midi de 13h à 17h, ou une journée complète, au choix de l'élève. Il y a des ateliers de soir sans professeur. L'Académie Julian, contrairement aux Beaux-Arts, est ouverte toute l'année. Des abonnements sont disponibles pour les artistes intéressés par les ateliers à plus long terme. Les élèves peuvent assister à des cours de demi-journées et du soir mais la particularité à retenir est dans la formule des ateliers disponibles au cours de la saison estivale. Cet élément est à l'avantage de Julian puisque les Beaux-Arts n'offrent aucune activité à cette période de l'année. Pour attirer les étudiants, il va même jusqu'à ouvrir des ateliers dans plusieurs quartiers de Paris afin de faciliter leurs déplacements.

Julian dispose de cinq ateliers à partir de 1890. En effet, c'est au premier atelier du 36 rue Vivienne (Paris 2^e) que se trouve la demeure de Julian servant d'atelier de 1866 à 1889. De ces ateliers y succéderont le 27 Galerie Montmartre, Passage des Panoramas (Paris 2^e) de 1868 à 1933. Fait à préciser, les ateliers des hommes et des femmes sont séparés. Puis Julian met sur pied l'atelier du 48 rue du Faubourg St-Denis (Paris 8^e) atelier pour les hommes de 1890 à 1896, du 31 rue du Dragon (Paris 6^e) le principal atelier pour hommes de 1890 à 1939. Il est complété par les ateliers du 338 rue St-Honoré, (Paris 1^{er}) atelier pour les hommes de 1890 à 1896, et enfin du 5 rue Fromentin (Paris 9^e) atelier pour hommes de 1892 à 1914⁹.

En ce qui a trait à la formation proposée, l'Académie Julian favorise la diversité artistique, elle laisse une plus grande liberté à l'individualité de ses élèves, sans toutefois s'opposer aux valeurs traditionnelles de l'académisme et les enseignements qui y sont prodigués restent les mêmes (Fehrer 1989, p. 1). Le but de Rodolphe Julian est de préparer les jeunes artistes à leur admission aux Beaux-Arts et éventuellement au Prix de Rome et, comme le veut la tradition, les élèves sont soumis à une série mensuelle de concours auxquels doivent se présenter tous les élèves. Comme à l'ÉNSBA, les professeurs passent et critiquent le travail des étudiants deux fois par semaine dans les ateliers (Blérancourt 1990, p. 76). Aussi Julian s'entoure-t-il de professeurs influents qui, pour la plupart, ont fait leurs premières armes d'enseignement chez lui avant d'intégrer les autres institutions ou de diriger des ateliers privés. L'Académie Julian a bonne réputation dans le milieu des artistes et auprès des maîtres des différentes écoles. Même Gérôme, enseignant aux Beaux-Arts, suggère à ses élèves de passer chez Julian pour se perfectionner (Fehrer 1989, p. 4).

À cet effet, pour la période à l'étude, les enseignants de l'Académie Julian sont : Jean-Paul Laurens (1838-1921), Benjamin-Constant, William Bouguereau, Tony Robert-Fleury (1837-1912), Jules Lefebvre et Gustave Boulanger (1824-1888).

⁹ La liste des ateliers est tirée de l'ouvrage de Catherine Fehrer, 1989, p. 2.

Certains d'entre eux pratiquent en même temps dans un autre établissement. À titre d'exemple, il est possible, à partir des tableaux sur les enseignants des artistes à l'étude, de constater que Benjamin-Constant et Jules Lefebvre ont tous deux enseigné à Saint-Charles et à l'École des Beaux-Arts et chez Julian (tab. 2.1, 2.2). En recrutant des professeurs de l'ÉNSBA, Julian s'assure que ses élèves pourront bénéficier des privilèges associés au rôle des académiciens qui sont souvent membres du jury du Salon. L'admission des jeunes artistes offre une autre marque de la réussite dans leurs études.

Tableau 2.2 Professeurs à l'Académie Julian et leurs élèves canadiens

Professeurs	Élèves
William Bouguereau	Henri Beau (en 1889 Fehrer)
Jean-Paul Laurens	Ludger Larose (en 1887 PC)
Benjamin-Constant Jules Lefebvre Tony Robert-Fleury	Joseph Saint-Charles
Benjamin-Constant Jules Lefebvre	Joseph-Charles Franchère

En ce qui a trait aux ateliers chez Julian, Saint-Charles a conservé des reçus de ses inscriptions aux ateliers. Le premier reçu est émis le 1^{er} mars 1890 pour la somme de cinquante francs pour un abonnement de 8 semaines-matin commençant les 20 janvier et 3 mars 1890 et finissant les 27 février et 31 mars (annexe 27). Entre février 1890 et le 19 janvier 1891, il a assisté à cinq ateliers et dans la majorité des cas, il s'agit de cours présentés en matinée. L'examen de la feuille de renseignements de Saint-Charles aux Beaux-Arts confirme que ce dernier participe aux ateliers chez Julian lorsqu'il n'assiste pas aux cours de l'École (annexe 22). Les artistes canadiens, par leur statut d'élèves temporaires aux Beaux-Arts, tirent profit de l'Académie Julian puisqu'elle leur permet de ne pas interrompre leur formation.

2.2.2.2 - Se former à l'Académie Colarossi

En ce qui concerne l'Académie Colarossi, les recherches n'ont pas permis de consulter les archives, au même titre que celles de l'École des Beaux-Arts et de l'Académie Julian, puisqu'elles ont disparu. À cet égard, les renseignements sur les méthodes d'enseignement et le mode de fonctionnement de l'institution sont restreintes en comparaison des deux autres écoles fréquentées par les jeunes canadiens. Néanmoins, il s'avère important de mentionner son apport dans la formation des peintres à l'étude car quatre d'entre eux soit : Beau, Franchère, Saint-Charles et Larose sont passés dans ses ateliers.

Selon Milner, c'est la situation géographique de Colarossi dans le quartier Montparnasse qui attire plusieurs élèves dans ses locaux (Milner 1990, p. 196). L'Académie possède deux ateliers. Le premier, plus élégant, se situe au 39 avenue d'Eylau et avenue Victor-Hugo. Dans cet établissement, les hommes et les femmes peuvent assister aux cours en même temps. Le deuxième atelier se trouve au 8 rue de la Grande-Chaumière dans le quartier Montparnasse. Dans ce local les hommes et les femmes assistent aux cours séparément. Pour les hommes deux types de cours sont mis à leur disponibilité : 1 mois en journée à 16 Francs ou 1 mois durant la soirée à 15 Francs (Blérancourt 1990, p. 75).

Ainsi, comme en font foi les cours et l'horaire, Colarossi comme Julian, offre des ateliers payants qui permettent la poursuite de la formation en dehors des horaires habituels. Il y a peu de données sur la fréquentation des peintres à l'étude dans les ateliers Colarossi cependant, le tableau 2.3 permet de constater que quatre des artistes ont fréquenté l'institution.

Tableau 2.3 Joseph Blanc à l'Académie Colarossi et ses élèves canadiens

Professeur	Élèves
Joseph Blanc	Joseph-Charles Franchère Joseph Saint-Charles Ludger Larose ¹⁰

À la lumière de la participation des artistes aux trois principales institutions, il est opportun de reconnaître leur intégration au système de formation alors en place. À cet égard, les tableaux constitués des professeurs côtoyés dans leur contexte de formation, illustrent une instruction acquise auprès de maîtres dont la réputation n'est plus à faire à l'époque (tab. 2.1, 2.2, 2.3).

2.2.2.3 – Autres ateliers privés et académies

Fors de constater le succès des nouvelles institutions artistiques, certains peintres reconnus décident d'ouvrir leur propre atelier ou académie. Selon Milner, « Nombreux sont les artistes qui étudièrent par le biais des ateliers privés ; ceux-ci permirent en effet de pallier l'insuffisance du système officiel » (Milner 1990, p. 26). Les ateliers privés offrent des avantages qui ne sont pas présents dans les plus grandes institutions. Ils créent une compétition entre ateliers de maîtres et écoles officielles (Fehrer 1989, p. 4). Certains ateliers privés vont même jusqu'à offrir des ateliers gratuits aux femmes et aux étrangers. Parmi ces ateliers et ces écoles se trouve l'Académie des Champs-Élysées où enseigne Jean-Paul Laurens, Puvis de Chavannes (1824-1898) et Léon Bonnat, et où Carolus-Duran (1837-1917) et Benjamin-Constant offrent des cours aux femmes.

¹⁰ Selon le journal de Paris de Larose, l'été 1888, il peint au Louvre mais aussi à l'atelier Colarossi (Collection Marcelle Dufour).

L'atelier Delécluze est du lot des nouveaux ateliers auquel participe Larose en 1890, il assiste à des cours de dessin le soir (Collection Marcelle Dufour). Son journal personnel fait état de son passage dans l'atelier de Delaunay le 14 octobre 1889 (Collection Marcelle Dufour). Il est toujours présent chez Delécluze en 1893, puisqu'il remporte une médaille du 1^{er} prix au concours de dessin. Ces données tirées du journal de Larose permettent de constater que celui-ci met à profit toutes les opportunités qui s'offrent à lui dans sa formation artistique.

2.2.3 - L'art de la copie

Les préceptes de la formation académique dispensés à l'École des Beaux-Arts mais aussi dans les autres institutions et ateliers favorisent une technique acquise par la copie de classiques et le dessin de modèle vivant (White 1991, p. 30). Les élèves assistent à des cours sur l'anatomie, la peinture et le dessin. L'atelier de dessin est assurément le plus important de leur formation car la maîtrise du dessin est au XIX^e siècle la condition essentielle de l'expression artistique. Selon Monique Segré, « Par l'exercice du dessin, les élèves apprennent la précision, l'exactitude, la rigueur. L'enseignement du dessin est un enseignement scientifique, objectif, neutre, où sont exigées une observation minutieuse et une sûreté du trait » (Segré 1998, p. 122).

C'est à la suggestion de leurs professeurs que les élèves se rendaient dans les musées et les galeries pour copier les classiques mis à leur disponibilité. À cet égard, l'article de Laurier Lacroix sur les artistes canadiens ayant pratiqué la copie au Musée du Louvre et au Musée du Luxembourg entre 1838 et 1908 est éloquent (Lacroix 1975, p. 54-70). Le tableau 2.4 constitué à partir des données compilées par Lacroix dans les archives du Louvre, montre que les peintres étudiés se sont bien initiés à l'approche de la copie suggérée par la formation académique. D'ailleurs, François Laurin rapporte que la pratique de la copie des maîtres du Louvre est une activité courante à cette époque (Laurin 1974 p. 14).

Tableau 2.4 : Copies produites par les peintres canadiens en France

Joseph-Charles Franchère	<i>La Sainte Famille</i> par Procacini, 1891, Musée du Louvre <i>La Liseuse</i> par Raoux, 1891, Musée du Louvre <i>Job</i> par Bonnat, 1890, Musée du Luxembourg ¹¹
Charles Gill :	<i>La Joconde</i> par de Vinci, 1890, Musée du Louvre <i>La Maîtresse</i> par Titien, 1890, Musée du Louvre
Ludger Larose	<i>Portrait du Président Richardot et de son fils</i> par Van Dyck, 1888, Musée du Louvre <i>Intérieur de cabaret</i> par David Teniers, 1888, Musée du Louvre <i>Portrait d'une jeune fille de cinq ans</i> par Ph. De Champaigne, 1889, Musée de Louvre <i>Portrait de Rembrandt</i> par Rembrandt, 1890, Musée du Louvre <i>Tombeau du Christ</i> par Ribera, 1890, Musée du Louvre <i>Christ en croix</i> par Proudhon, 1890, Musée du Louvre
Joseph Saint-Charles	<i>La Famille malheureuse</i> de Tassaert, 1890, Musée du Louvre <i>Les mendiants</i> de Geoffroy, 1890, Musée du Louvre <i>Scène de genre</i> de Mosler, 1890, Musée du Louvre <i>Portrait de femme</i> de Philippe de Champaigne, 1893, Musée du Louvre <i>Portrait de femme</i> de Rembrandt, 1893, Musée du Louvre

En examinant la liste des toiles copiées, il est possible d'entrevoir une constance dans les œuvres. En effet, il apparaît que les peintres aient arrêté leur choix sur deux types d'œuvres. Le premier, plus classique concerne les copies des artistes Hollandais du XVII^e siècle tel que Rembrandt (1606-1669) et Van Dyck (1599-1641). Le deuxième, concerne les œuvres copiées plus contemporaines de Tassaert (1732-

¹¹ Relaté dans *Paris-Canada* en janvier 1891. Il est donc fort probable que la copie ait été produite en 1890. Il en va de même pour le *Portrait de Rembrandt*, *Le tombeau du Christ* et *Le Christ en croix* copiés par Larose.

1803), Geoffroy (1853-1924) ou Mosler (1841-1920). En ce qui a trait aux sujets des toiles, il semble que les artistes canadiens aient préféré copier les scènes de genre et les portraits.

Selon la correspondance de Saint-Charles avec sa sœur Marie-Albina, il semble que l'artiste ait copié *Le Supplice de Saint-Hippolyte*, en 1888 et que cette toile ait été envoyée au Canada en octobre de la même année. Laurin mentionne aussi une œuvre de Marc-Gabriel-Charles Gleyre, *Illusions perdues* copiée au Louvre d'après un reçu conservé au CRCFF (Laurin 1974, p. 16). La pratique de la copie des grands classiques européens recèle deux avantages pour les peintres : d'une part elle leur permet de se former, et d'autre part, de vendre leurs oeuvres à des amateurs intéressés par l'art. De plus, cette pratique est profitable pour ces derniers car elle est une source de revenus non négligeable.

2.2.4 – Les concours et les médailles

Les récompenses attribuées aux meilleurs élèves sont à la base même du système académique des Beaux-Arts mais aussi des autres institutions et parfois même des ateliers privés. Ces concours offerts à même la formation, sont particulièrement prisés puisque c'est l'occasion pour les jeunes élèves de démontrer leurs résultats. Dans cette optique, les peintres canadiens se sont soumis au processus de reconnaissance qui leur était offert et leur participation leur a apporté leur part d'honneurs.

À ce titre, Saint-Charles remporte deux prix dans la section peinture de l'ÉNSBA. Une 3^e médaille lui est décernée le 13 janvier 1891, au concours figure dessinée catégorie «nature» au concours Yvon¹² (annexe 28). Il est l'élève de Jules Lefebvre et de Benjamin-Constant. Le sujet du concours est une académie dessinée et il faut noter qu'il n'y a pas eu de remise de 1^{ère} médaille. Aussi, *Paris-Canada* ne manque

¹² Selon Laurier Lacroix, le concours Yvon de l'École des Beaux-Arts est «un cours mis sur pied par Adolphe Yvon, lequel intégrait l'enseignement des trois-arts : dessin, peinture et modelage» (Lacroix, 2003, p. 60).

pas de souligner cet honneur : « Félicitations à notre compatriote pour ce brillant succès » (*PC* samedi 17 janvier 1891). Trois ans plus tard, le 10 avril 1894, il obtient une 3^e médaille au concours de figure dessinée catégorie antique (annexe 28).

Franchère a, quant à lui, obtenu trois récompenses au cours de son passage à l'École. La première est obtenue le 18 avril 1891 dans la catégorie de figures dessinées dans la catégorie « antique ». La seconde, est remportée le 2 juin de la 1891 dans la catégorie de figures dessinées mais cette fois dans la catégorie « nature ». Et, la troisième, remportée le 20 avril 1892, est reçue dans la catégorie « antique » (annexe 29).

2.3 – Les Salons et les expositions

2.3.1— Les Salons

La participation aux Salons est sans aucun doute pour les artistes l'occasion la plus prestigieuse d'exposer leurs œuvres. Jacques Lethève dans *La vie quotidienne des artistes au XIX^e siècle* cite toute l'importance accordée aux Salons. « L'œuvre achevée doit être montrée au public. Il est donc indispensable que l'artiste expose ; son succès, sa notoriété en dépendent. Mais pour un artiste du XIX^e siècle, il n'est qu'un lieu d'exposition qui puisse le consacrer, le Salon » (Lethève 1968, p. 117).

En effet, à Paris, une effervescence du milieu artistique se dénote dans le nombre grandissant des lieux d'expositions :

Ce n'est qu'à la fin des années 1880 que l'on voit s'épanouir définitivement la multiplication des Salons de groupe, alors qu'au même moment commence à se former un réseau très complet de galeries privées. En fait, c'est la cohue : Paris en 1887 compte pas moins de 64 expositions diverses» (Allaire, 1985, p 3).

À ce sujet, le répertoire élaboré par Allaire, qui consiste à dresser la liste d'une centaine d'artistes canadiens ayant participé aux différents Salons entre 1870-1914,

prouve hors de tout doute qu'il y avait une activité artistique canadienne importante à Paris à la fin du XIX^e siècle. De fait, deux des cinq peintres à l'étude ont réussi les étapes menant au Salon. Il s'agit de Beau avec sa peinture *Femme au bain* en 1893 et *Les Noces de Cana* (fig. 14) en 1894 ainsi que Saint-Charles en 1894 avec *Femme dessinant*. Ils ont tous deux accédé à la section peinture du Salon des artistes français communément appelé avant 1881, le « Salon des artistes vivants » (Allaire 1985, p. 45,138).

Ce Salon, est le Salon « officiel » de l'École des Beaux-Arts. Comme l'explique Segré, ce sont les artistes « encouragés par l'administration » de l'École, qui organiseront eux-mêmes le Salon, en 1881 (Segré 1998, p. 74). Avec pour conséquence, de scinder l'exposition en deux avec d'un côté, le Salon des artistes français, et de l'autre le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Le Salon auquel ont participé Beau et Saint-Charles est animé par Bouguereau et a lieu aux Champs-Élysées dans les galeries du Palais de l'industrie (Segré 1998, p. 74).

De toute évidence, la participation des peintres canadiens aux Salons parisiens ne passe pas inaperçue dans la presse canadienne. En effet, *La Presse* ne manque pas de féliciter Beau, premier des artistes à l'étude admis au Salon : « M. Beau est le seul Canadien qui ait mérité cet honneur. Bien plus, notre Montréalais est classé parmi les premiers » (*La Presse*, 8 mai 1893). L'année suivante, *La Minerve* traite du succès remporté par Saint-Charles : « [...] (Joseph Saint-Charles) a commencé à se préparer pour le succès final auquel vise tout artiste de talent : se faire admettre au Salon. Il vient de réussir, et cette victoire est un bonheur pour lui et pour sa patrie » (*La Minerve*, 31 mars, 1894, p. 1).

2.3.2 – L'Art Association de Montréal

Pendant leur séjour à Paris les artistes tentaient de développer le marché montréalais en exposant dans les institutions locales. Montréal devenait alors une extension de leur vie parisienne. À cet égard, le regroupement le plus influent auquel

les peintres participant, est l'*Art Association* de Montréal. Entre 1891 et 1895, en formation à Paris, ils exposent leurs œuvres dont beaucoup de copies et aussi des originaux (tab. 2.5).

Tableau 2.5 : Participation des artistes canadiens aux expositions de l'*Art Association* de Montréal

Salon du printemps du 10 au 28 mars 1891	
Joseph Saint-Charles	Venus of Milo (50\$) Portrait of my mother (coll. MBAM) Old man (100\$) Dr. J. L. Auger
Joseph-Charles Franchère	Still life (60\$) An italian girl (100\$)
Salon du printemps du 23 avril au 19 mai 1894	
Henri Beau	Dr. De Martigny, esquisse
Joseph-Charles Franchère	My friend Winter in the country (40\$)
Salon du printemps du 6 mars au 30 mars 1895	
Joseph Saint-Charles	Mon portrait (coll. MNBAQ) Rémouleur Tête de jeune fille Portrait d'homme Portrait de femme
Ludger Larose	La leçon maternelle (150\$) A Tunisian (100\$)
Joseph-Charles Franchère	Monsieur V.R. Madame V.R. (5) Landscape (30\$ chacun)

2.3.3 - L'Académie Royale des arts du Canada

Le deuxième regroupement auquel participent les artistes au cours de leur séjour à Paris, est l'*Académie Royale des arts du Canada* (ou la *Royal Canadian Academy of Arts*) créée en 1880 (tab. 2.6). Cependant, leur participation y est plus restreinte. Cela s'explique par le fait que l'ARAC est plus près de la population Canadienne-anglaise que Canadienne-française.

Tableau 2.6 : Participation des artistes canadiens aux expositions de l'*Académie Royale des Arts du Canada*

Exposition entre février et mai 1890	
Charles Gill	Red onions (15\$) Dead birds
Exposition du 1^{er} au 18 mars 1893	
Joseph-Charles Franchère	Fantaisie japonaise (100\$) Still life (40\$)
Exposition en avril 1895	
Joseph Saint-Charles	The grinder My portrait (coll. MNBAQ)

En ce qui a trait aux types d'œuvres exposées, Hélène Sicotte rapporte que dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, il y a un intérêt certain pour la peinture de copie (Sicotte 2003, p. 92). Dans le cas des artistes, ils ont surtout exposé des créations personnelles.

Les artistes en séjour à Paris participent à des expositions au Canada mais ils répondent également à des commandes de particulier. En effet, il semble que des œuvres inspirées ou copiées dans les galeries et les musées parisiens aient été commandées et expédiées à des destinataires canadiens. La position privilégiée des artistes et la forte demande pour la copie à cette époque, ouvre une porte à des revenus supplémentaires mais aussi à une légitimation en tant qu'artiste.

C'est le cas notamment pour Franchère qui fait ses premiers envois au Canada en 1889. Il s'agit de deux copies d'œuvres du Musée du Louvre : *Une Sainte-Famille*, de Procacini et la *Liseuse*, d'après Raoux. Il semble que les deux toiles aient été appréciées (PC 24 janvier 1891). En 1890, Franchère expose une partie de sa collection chez Archambault, photographe : « Il a apporté une vingtaine de tableaux de Paris, tous des originaux. Le principal est « L'Aumône » admiré par MM. Gérôme et Blanc et vient d'être vendu à M. Mesnard, architecte » (*La Minerve* 11 septembre 1890). Cette œuvre achetée par l'un des principaux architectes de Montréal est exposé à la Kermesse (PC 24 janvier 1891). L'article de *La Minerve* se poursuit avec l'annonce de sa participation à l'exposition de la galerie *Scott & Sons* : « Un autre portrait de Franchère est exposé chez Scott et plusieurs autres à l'exposition des Beaux-Arts, rue Saint-Dominique » (*La Minerve* 11 septembre 1890). En 1891, *Paris-Canada* rapporte que *La Maison de Jacques Cartier à Saint-Malo*, faite d'après nature par Franchère, a aussi été exposée et achetée, sans le nommer, par un amateur éclairé (PC 24 janvier 1891). L'auteur de l'article mentionne une copie du *Job* de Bonnat comme une œuvre très réussie par le peintre (PC 24 janvier 1891).

En octobre 1888, Saint-Charles expédie *Le supplice de Saint-Hippolyte* comme le confirme une lettre de sa sœur Albina : « Ton tableau de St-Hyppolite [sic] étant passé par Montréal, j'ai eu le plaisir de le regarder, et de près et de loin pendant plus d'une heure. [...] En un mot j'ai beaucoup aimé ton tableau et je crois que ce sentiment a été partagé par tous ceux qui l'ont vu »¹³. En avril 1889, il répond à une commande pour M. Mongenais de Montréal. Il s'agit plus précisément, de deux copies de tableaux pour le patron de son frère François-Xavier (Laurin 1989, p. 13).

Selon les principes élaborés par Becker, les occasions d'exposer à l'AAM et à l'ARAC offrent plusieurs privilèges aux peintres. En effet, ces deux regroupements

¹³ Cet extrait est tiré de la lettre d'Albina du 18 décembre 1888 et rapporté dans le mémoire de François Laurin « Joseph Saint-Charles », p. 13.

s'apparentent au système de commercialisation qui « rendent des services appréciables à certains artistes, en leur procurant un soutien, des contrats avec un public connaisseur et des occasions de présenter leurs œuvres dans de bonnes conditions » (Becker 1988, p. 126).

D'après ce qui précède, il est possible de constater que ce sont les limites du réseau montréalais qui favorise l'introduction des jeunes peintres. Les quelques intermédiaires qui interagissent autour d'eux, semblent s'entendre sur l'influence de leur passage dans les écoles parisiennes comme preuve de talent artistique. Le monde de l'art des artistes étudiés se résume à trois principaux intermédiaires. Le premier, l'Église qui tient le rôle du mécénat avec la commande de la décoration de la chapelle Sacré-Cœur. Les seconds, l'AAM et l'ARAC a titre de regroupements qui distribuent et commercialisent leurs oeuvres auprès des collectionneurs. Et, le troisième, la presse écrite qui s'occupe de la réputation et valorise les peintres auprès des deux autres intermédiaires. Tous ces éléments concordent pour offrir un cadre artistique adéquat à de jeunes peintres prêts à devenir de « vrais artistes ».

CHAPITRE III VIE SOCIALE PARISIENNE

En regard de la formation suivie par les peintres il semble qu'ils se soient bien intégrés au système académique en place mais profitaient-ils de la vie sociale et culturelle qu'offrait la ville lumière? Les informations recueillies à ce sujet laissent entrevoir qu'ils bénéficient de leur séjour à Paris mais montrent peu d'ouverture sur les étrangers, préférant rester entre Canadiens comme en fait foi une photographie prise à Paris en 1893 (fig. 24). Saint-Charles se place au centre de la 3^e rangée et Franchère est situé au centre de la 1^{ère} rangée. Parmi eux figurent d'autres artistes tel Maurice Cullen (à gauche de Franchère) et aussi des médecins qui réalisent également des séjours d'étude à la même époque.

Par ailleurs, les Canadiens se sont montrés ouverts aux opportunités qu'offre la localisation de la France et profiteront bien de leur séjour pour visiter d'autres pays d'Europe et d'Afrique du Nord.

3.1 - Les activités estivales et les voyages

En effet, la position géographique de la France permet aux artistes de voyager plus facilement en Europe. Aussi lors de leur séjour à Paris, Larose, Saint-Charles et Franchère profitent des saisons estivales pour voyager et visiter les musées des pays avoisinants.

Le premier voyage rapporté dans les données recensées concerne Larose et Franchère. Le 22 août 1890, il est noté dans le journal personnel de Larose qu'il visite la Belgique et la Hollande accompagné de son ami Franchère (Collection Marcelle Dufour).

En février 1891, Saint-Charles reçoit une lettre de Larose qui se trouve à Rome, et dans laquelle il décrit les villes et monuments qu'il a visités. Il a vu plusieurs endroits qu'il décrit à son compagnon : « le Vatican, l'Église St-Pierre qui sont vraiment

surprenants et bien d'autres choses ». Il souligne qu'il ira dessiner de la nature à l'Académie de France pour un 6 à 8 « gratis ». Il a passé trois jours à Naples « la ville la plus merveilleuse sur le Golfe » et il a vu Herculaneum et Pompéi, le Vésuve et le Château St-Martin (annexe 30).

L'été suivant, en 1891, Larose se rend à Lyon, Marseille, Naples et retourne à Rome. Le 22 juin, départ de Rome pour visiter Sienne, Florence, Venise et Milan. En juillet, il visite la Bourgogne (Collection Marcelle Dufour). En mars 1892, Larose se rend à New York mais aucune information ne permet de savoir s'il s'agit d'une escale ou d'un voyage planifié. Le 21 juillet de la même année, il quitte Paris pour l'Espagne, le Maroc, et l'Algérie (Collection Marcelle Dufour). De toute évidence, Larose voyage beaucoup lors de son séjour en France. Ces informations tirées du journal du peintre informent beaucoup sur ses déplacements, par contre, Larose n'a pas pris soin d'y inscrire ses impressions ou d'autres détails quant à ses visites européennes et nord-africaines.

En ce qui concerne Saint-Charles, son frère Napoléon mentionne dans une lettre un voyage en Italie prévu pour bientôt (annexe 31). En effet, il semble qu'il ait effectué un court séjour en Italie dans le but de satisfaire à une demande du curé Sentenne. Ce dernier lui a fortement suggéré de se rendre en Italie en 1892 afin qu'il s'inspire des fresques et des musées (Laurin 1974, p. 25). Il est à noter que Saint-Charles ira étudier à Rome en 1895.

3.2 - La fête Nationale et les visites de dignitaires canadiens

Dès leur arrivée à Paris les artistes s'inscrivent au Commissariat général du Canada. Le commissaire Hector Fabre sait comment rassembler les Canadiens français présents à Paris. Les fêtes à caractère religieux ainsi que les visites de quelques dignitaires sont des occasions idéales pour réunir la population canadienne en séjour dans la Ville lumière.

À titre d'exemple, le 19 juin 1888, quelque mois après son arrivée, Saint-Charles reçoit une lettre d'invitation du commissaire Fabre l'invitant à célébrer la fête nationale (annexe 32). La célébration débute par une messe à l'église Saint-Sulpice, à la chapelle Saint-Jean-Baptiste, et se poursuit en soirée avec un banquet au restaurant le Marguery, 34 boulevard Bonne-Nouvelle. Larose, membre de la Société Nationale canadienne-française Saint-Jean-Baptiste depuis son arrivée en France, en 1887, est de cette fête nationale à laquelle assiste également Franchère :

La Saint-Jean Baptiste a été chômée pour la seconde fois à Paris. Cette année, comme au Canada, la célébration a eu double caractère : religieuse le matin, à St-Sulpice ; patriotique le soir, chez Marguery. Les deux traits principaux de notre physionomie nationale se sont ainsi bien marqués aux yeux des Parisiens. Nous nous montrons à eux tels que nous sommes, appuyés sur le principe qui a fait notre force, attachés aux mêmes traditions que nos pères (PC 5 juillet 1888).

Il faut voir dans ce type de réunion des moments où les Canadiens français apprécient se retrouver entre eux mais il faut aussi retenir que ces rencontres officielles sont aussi un bon moyen de garder à l'œil les jeunes Canadiens. De surcroît, il s'agit de les maintenir dans le droit chemin des pratiques religieuses. Le discours d'introduction illustre bien l'ambiance religieuse et patriotique de la fête car il ne faut oublier que ces jeunes artistes ont quitté Montréal où la religion structure la vie sociale et qu'ils se retrouvent sur un territoire où liberté rime avec laïcité. À cet égard, il n'est pas étonnant que ces peintres à peine âgés de 20 ans trouvent parfois difficile de rester sur le droit chemin.

À ce sujet, il semble que Gill ait eu quelques difficultés à se concentrer sur ses études artistiques. Sa mère va même jusqu'à solliciter l'abbé Élie-J. Auclair (1866-1946) afin qu'il surveille son fils car elle s'inquiète à l'idée d'imaginer son fils seul dans cette ville de perversion. L'abbé répondra à la demande et, confirmera dans une lettre, que Charles, semble en effet, s'intéresser davantage aux écrivains naturalistes et aux « petites femmes de Pigalle » qu'à la peinture (Hamel 1997, np). Chauvin confirme le désaccord des parents de Gill qui n'apprécient pas du tout le départ de leurs fils vers la ville lumière : « Paris et la peinture effarouchaient les

bonnes gens et sa famille eût bien voulu contrarier sa vocation. Paris, c'était encore pour les âmes pieuses un lieu de perdition où d'infâmes artistes peignaient des femmes nues dans une orgie sans fin » (Chauvin 1928, p. 225).

La fête nationale reste une tradition pour les Canadiens français installés à Paris. Elle est soulignée annuellement. Par ailleurs, la fête de l'année 1893 est particulière puisque Larose y prononce un discours au banquet auquel assistent M. Joseph-Adolphe Chapleau, le premier ministre et Sir John Thompson, lieutenant-gouverneur. Dans son allocution Larose fait état de la situation des artistes :

Nous sommes très flattés de voir notre lieutenant gouverneur s'intéresser aux études que nous poursuivons avec tant d'ardeur et de persévérance. [...] combien vous vous intéressez aux luttes et aux fatigues de ceux qui abandonnent leur famille pour venir acquérir dans la ville lumière quelques connaissances artistiques afin d'en faire profiter un jour notre cher pays. [...] Nous saurons, n'en doutez pas, faire usage des trésors amassés à Paris, pour le développement du goût artistique si prononcé mais malheureusement si peu cultivé et si peu favorisé chez nous. [...] Nous sommes très heureux de vous voir comprendre que le but réel de l'art n'est pas seulement de plaire aux yeux, mais bien d'ennoblir l'intelligence en lui montrant, sous des forme nouvelles, les différentes manifestations de la pensée humaine à travers les âges. Quelque soit le sujet traité, le but de l'artiste n'est-il pas d'instruire ? Par la représentation de sujets historiques il apprend à aimer son pays ; par la représentation de sujet de genre ou de scènes intérieures, il inspire à la foule le respect des bonnes mœurs et l'amour du foyer ; enfin par la représentation des sujets mythologiques ou religieux, il enseigne ce qu'il y a de vraiment moral au fond de toute religion (*PC* 1^{er} juillet, 1893).

Ces extraits du discours de Larose illustrent le besoin de reconnaissance des artistes par l'État. Il justifie la place de l'artiste au sein de la société et cite les buts que se donne l'artiste de formation académique dans son travail. À cet égard, Larose se présente comme un fin discoureur qui use de finesse pour interpeller les dignitaires présents à cette fête.

3.3 - Les réunions de *La Boucane*

Mise à part les réunions plus officielles, les Canadiens en séjour à Paris aiment bien se retrouver entre eux. De là, est venue l'idée de planifier sur une base régulière des rencontres mensuelles au cours desquelles ils échangent sur les sujets qu'ils les intéressent, notamment la littérature, la peinture, la politique, etc. *La Boucane* est le nom donné à ce rassemblement ayant lieu dans un café.

Paris-Canada annonce la première rencontre le 28 octobre 1893 : « une réunion mensuelle qui portera le nom de La Boucane ». Cette réunion aura d'abord lieu au Café Rocher au 128 boulevard Saint-Germain et se transportera en février 1894, au Café Fleurus, rue de Fleurus près du jardin du Luxembourg. Le dernier samedi de chaque mois tous les amis du Canada et les Canadiens y sont invités pour échanger. Les promoteurs et organisateurs de cette réunion sont Ludger Larose, Philippe Hébert, Joseph Saint-Charles, Raymond Masson et L. T. Dubé (*PC* 28 octobre 1893).

Ernest Bilodeau dans *Un canadien errant...* relate le souvenir d'une réunion de *La Boucane* à Paris en 1910. Il rapporte l'intervention de M. L.-Théo Dubé :

[...] qui est un vieux parisien, rappela que lorsque la Boucane fut fondée, il y a vingt-deux ans, MM. Hébert, Saint-Charles, Larose, Gill et lui-même, cherchèrent longtemps avant de trouver un mot approprié pour désigner la nouvelle société ; et lorsque le mot «Boucane» leur vint à l'esprit, ils l'adoptèrent d'enthousiasme, trouvant qu'il rendait exactement l'idée qui les animait en groupant les Canadiens de Paris (Bilodeau 1919, p. 110)

En regard à ce souvenir évoqué par Bilodeau, il apparaît que la fondation de *La Boucane* remonterait à 1888. Or, l'article de *Paris-Canada* annonce une première soirée en 1893. À cet effet, il est possible que les Canadiens aient débuté leurs rencontres de manière plus informelle au cours des années précédentes. La participation des artistes aux soirées de *La Boucane* est importante puisqu'ils y ont tous assisté à un moment ou un autre jusqu'à leur départ de Paris. Comme en fait foi

le tableau 2.5, Saint-Charles participe assidûment à toutes réunions de *La Boucane* de 1893 jusqu'à son retour à Montréal en juin 1894 (tab. 3.1). Le nom des autres peintres apparaît à plusieurs reprises, notamment celui de Larose, mais de manière moins assidue que Saint-Charles.

Tableau 3.1 Rencontres de *La Boucane*

28 octobre 1893	Gill, Larose, Saint-Charles
11 novembre 1893	Gill, St-Charles
9 décembre 1893	Larose, St-Charles
13 janvier 1894	Larose, Saint-Charles
17 février 1894	Beau, Larose, Saint-Charles
24 février 1894	Saint-Charles
14 avril 1894	Beau, Larose, Saint-Charles
mai 1894	Beau, Larose, Saint-Charles
mars 1895	Beau

Pour conclure cette partie du contexte social des artistes, il est permis de noter le peu d'ouverture des artistes canadiens sur les autres. Selon les informations réunies, il semble que les Canadiens constituaient un groupe relativement homogène. Ils se connaissaient déjà avant leur départ de Montréal, fréquentent les mêmes écoles et participent aux mêmes activités sociales. La méconnaissance de l'anglais est-elle un handicap pour ne pas fréquenter leurs collègues américains ou britanniques ? Par ailleurs, Gill offre peut-être une exception parmi notre groupe de cinq artistes comme en fait foi une photographie conservée au CRCCF où on le voit en compagnie de quatre de ses amis de l'ÉNSBA en 1892 (fig. 25). Il semble qu'il se soit lié d'amitié avec Raoul David (1876-1950), peintre et graveur. David, un artiste qui exposera au Salon des artistes français et y deviendra sociétaire par la suite (Bénézit 1999, vol. 4, p. 288). Sur cette photographie, il est aussi possible d'identifier Paul Sourou (1864-1921) portraitiste et peintre de paysage, il est un élève de Gérôme à la même époque que Gill, il est donc fort possible que les deux artistes s'y soient rencontrés (Bénézit 1999, vol. 13, p. 66).

CHAPITRE IV CONTEXTE DE PRODUCTION DES ŒUVRES DE LA CHAPELLE SACRÉ-COEUR

En dernier chapitre de cette recherche, il est essentiel de traiter des conditions entourant la réalisation des œuvres de la décoration de la chapelle Sacré-Cœur de Notre-Dame de Montréal. Comme un cadeau tombé du ciel pour les artistes à Paris, cette commande leur permettra, entre autres, de poursuivre leur formation et leur séjour. C'est grâce à la fabrique Notre-Dame qui occupe une place prépondérante auprès de la population à Montréal que les peintres obtiennent ce contrat. Plus précisément, c'est M. Sentenne, le curé de l'église, qui profite de la construction de la future chapelle pour encourager de jeunes artistes canadiens français. En fait, il voit d'un bon œil, le choix de ces cinq jeunes hommes en formation à Paris. Il lui semble que ces artistes soient dans une position des plus favorables à la création des peintures religieuses qui orneront un lieu fréquenté de tous.

Pourtant, le contexte dans lequel les artistes doivent produire leurs œuvres n'est pas aussi aisé qu'il le paraît. En effet, deux conditions influent la production des toiles. La première réside dans les exigences émises par M. Sentenne. La seconde, dans la réalité parisienne à laquelle font face les peintres. De ce fait, c'est en tenant compte de ces deux facteurs que nous tenterons de dresser un portrait du contexte de production des œuvres de la chapelle.

C'est lors de la visite à Montréal de Larose et Franchère en décembre 1890 que M. Sentenne élabore les formalités du contrat de la commande de la décoration. Dans son livre *La Paroisse*, Maurault (1929) rapporte les détails de ce premier contrat offert aux jeunes artistes. Ce contrat est le seul document conservé à ce jour, mais il convient d'envisager que le même type de règles était imposé à Saint-Charles et Beau, Gill étant exceptionnellement financé par ses parents. Ainsi, selon la volonté de M. Sentenne, les prescriptions de production de la décoration vont comme suit :

Il est donc, entendu, le 6 décembre 1890, que :

1. MM. Franchère et Larose partiront...pour se rendre à Paris, et commencer immédiatement chacun trois tableaux, sous la direction d'un ou plusieurs professeurs de l'École des Arts de Paris.
2. Que ces tableaux, avant d'être livrés, devront être approuvés et acceptés, par ces mêmes professeurs, comme œuvre vraiment artistique.
3. Que ces tableaux avant d'être expédiés au Révérend Messire Sentenne, devront être assurés contre tout risque de naufrage ou autre accident.
4. Les trois tableaux que devra faire M. Franchère sont : *La transfiguration*, - *Jésus consolateur*, - la *Sainte Vierge couronnée de 12 étoiles* ou *Vision de saint Jean* ; que les trois tableaux de M. Larose sont : *Jésus ordonnant à saint Pierre de paître ses brebis*, - la *Sibylle tiburtine annonçant à Auguste la venue de Jésus-Christ*, - la *Dispute du Saint-Sacrement*.
5. Ces tableaux devront être faits d'après les indications données par le Révérend Messire Alfred-Léon Sentenne.
6. Quand à la *Dispute du Saint-Sacrement*, M. Larose devra aller à Rome pour le copier sous la direction d'un maître, ou pour y faire une première copie ou esquisse, et revenir à Paris pour faire ce tableau, comme il est dit plus haut.

Le Révérend Messire Alfred Léon Sentenne, de son côté s'oblige de payer à M. Franchère pour le tableau de *La Transfiguration*, mille dollars, et cinq cent dollars pour chacun des deux autres tableaux.

Le paiement devra se faire comme suit, cent cinquante dollars immédiatement au départ, ensuite cent dollars chaque mois, à partir de premier Février, et cela pendant douze mois ; le reste sera payé à la réception des tableaux.

Le Révérend Messire Alfred Léon Sentenne de son côté, s'oblige de payer à M. Larose, la somme de dix sept cents dollars dont cent cinquante dollars à son départ, et soixante quinze dollars mensuellement, à partir du premier Février, et cela pendant douze mois, le reste sera payé à la réception des tableaux.

Les conditions ci-dessus sont acceptées par les sous-signés (signature) L. Larose, J. C. Franchère, A. L. Sentenne Ptre s.s. (Archives Notre-Dame de Montréal).

En ce qui le concerne, M. Sentenne s'engage à payer les artistes mensuellement par des chèques expédiés en France. Selon les documents conservés, Larose et Franchère recevront leurs allocations de février 1891 à février 1892. Saint-Charles recevra des chèques de janvier 1891 à juin 1892 (Maurault 1929, p. 174). À cet égard, il importe de mentionner les montants alloués à Saint-Charles tel que rapportés dans une lettre de son frère François-Xavier : « [...] soit *L'Adoration des mages*, *La Première messe à Ville-Marie* et le *Serment de Dollard et de ses compagnons* ; l'ensemble sera peint pour la somme de \$1,750, soit \$750 pour le

premier et respectivement \$500 pour les deux autres » (Laurin 1974, p. 20). Gill aurait reçu des allocations vers décembre 1892 et Henri Beau en novembre 1893. Toutefois, sans savoir à qui ils sont dédiés, les paiements se poursuivront jusqu'en septembre 1894, soit jusqu'à la fin de la production des œuvres (Maurault 1929, p. 174).

Une telle commande fait évidemment beaucoup de bruit dans la communauté canadienne française tant à Montréal qu'à Paris. La presse écrite est très fière d'annoncer la commande faite à de jeunes artistes en formation. *La Minerve*, la première, fait état de la commande offerte à Larose et Franchère lors de leur passage à Montréal : « Ces messieurs partent lundi prochain et retournent à Paris pour exécuter ces oeuvres et de concert avec M. Saint-Charles, actuellement à Paris ». L'article termine un peu plus loin « [...] Nul doute que nous aurons à admirer, à leur retour, des œuvres qui leur feront honneur et au pays » (*La Minerve* 6 décembre 1890).

Deux semaines plus tard, *Paris-Canada* cite la commande de M. Sentenne à Saint-Charles qui ira visiter les musées célèbres de l'Italie et de l'Allemagne afin de se faire l'œil pour ses toiles. « Nous le félicitons pour cette détermination qui ne pourra que faire mûrir et progresser un talent déjà apprécié » (*PC* 20 décembre 1890). En effet, il semble que Saint-Charles ait effectivement visité l'Italie en 1892 (Laurin 1974, p. 25).

À ce sujet, Larose occupe aussi la tribune avec son voyage prévu à Rome au cours duquel il doit s'inspirer pour répondre à la commande. C'est en janvier 1891 que *Paris-Canada* mentionne que ce dernier se rendra à Rome pour y faire un assez long stage. Il doit, entre autres, faire une copie de *La Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël. Cette œuvre se trouve au Vatican.

Ce ne sera peut-être pas avant un an car les copistes de ce tableau renommé sont nombreux et il faut s'inscrire longtemps à l'avance avant de pouvoir obtenir une permission et une place. En attendant, M. Ludger Larose travaillera

aux deux autres toiles qu'il doit exécuter d'après sa propre inspiration. Ces deux tableaux qui auront huit pieds sur sept et demi représenteront l'un, *Jésus Christ remettant les clefs à Saint-Pierre*, l'autre, la *Sybille Tiburtine annonçant la naissance de Jésus à l'empereur Auguste*. Ce dernier sujet est bien fait pour séduire un artiste consciencieux comme l'est M. Larose. Le luxe effréné de cette époque, la grande vanité des costumes, le milieu où la scène se passe, tout lui fournira l'occasion de déployer sans crainte son imagination et de nous montrer les richesses de sa palette (PC 17 janvier 1891).

Le 11 juillet 1891, Larose revient de Rome où il a passé cinq mois pour y copier en réduction le chef-d'œuvre de Raphaël, *La dispute du Saint-Sacrement* (fig. 8) qu'il exécutera sur une grande toile qui doit décorer le mur arrière de la nouvelle chapelle (PC 11 juillet 1891).

C'est à la fin juin 1894 que Larose a terminé ses œuvres pour la chapelle et entre au Canada. « M. Larose vient de terminer trois tableaux pour la chapelle de Notre-Dame du Sacré-Cœur à Montréal ; *Adam et Eve chassés du paradis terrestre*, *Moïse frappant le rocher*, *La prophétesse de Tibur*. Nos vœux les plus sincères accompagnent M. Larose pour son succès, qui est assuré » (PC 30 juin 1894).

En ce qui a trait à Franchère, il est fait mention qu'il doit exécuter :

[...] deux originaux de treize pieds sur sept et demi : *La Vision de St-Jean* et le *Christ consolateur des affligés* ; ce sont là deux sujets un peu vagues qui laissent à M. Franchère une certaine latitude dans l'interprétation et dont il se tirera certainement à son honneur. M. Franchère ne compte pas avoir terminé ces trois importants tableaux avant deux ans. Une fois achevés, il ira lui-même au Canada pour en surveiller la pose dans la chapelle Sacré-Cœur (PC 24 janvier 1891).

L'année suivante, Maurice O'Reilly visite l'atelier de Franchère et y voit son premier tableau de la commande terminé. Il en fait une description détaillée du tableau achevé :

[...] *Le Christ consolateur des affligés*, et ce qui nous attirait tout d'abord chez lui. Quand nous écrivions l'année dernière à cette même place : C'est là un sujet un peu vague qui laisse à l'artiste une certaine latitude dans

l'interprétation et dont il se tirera certainement à son honneur nous ne pensions pas être si bon prophète. M. Franchère a, en effet, interprété le sujet qui lui était donné avec beaucoup d'art et de virtuosité. L'artiste a longtemps hésité pour savoir s'il devait, au contraire, en faire une scène terrestre, comme une page d'histoire en quelque sorte. Il s'est arrêté à cette dernière idée et selon nous il a eu raison. Il nous montre le Christ dans les environs de Jérusalem, entouré de malheureux, infirmes et déshérités de l'existence, qui viennent chercher auprès de lui la guérison, le soulagement ou la consolation. [...] En ce moment, M. Franchère, travaille à une autre œuvre destinée à la même chapelle, *La Vision de Saint-Jean*. Souhaitons qu'il réussisse avec autant de bonheur que la première (PC 13 février 1892).

En 1892 que Saint-Charles peint son premier tableau dans son atelier de l'Impasse du Maine ; *Le Serment de Dollard et de ses compagnons* (fig. 4) est installé dans la chapelle par son frère Pierre-Napoléon en janvier 1893 (annexe 33). Cette même année, il reçoit une commande importante de la part du curé Lenoir pour la chapelle Notre-Dame-du-Bon-Conseil sur la rue Notre-Dame à Montréal et il peint le portrait du Dr. Laurin. D'ailleurs, il semble que Saint-Charles ait accordé beaucoup de temps à ses autres commandes négligeant la fabrique Notre-Dame, puisque M. Sentenne « commence à s'inquiéter pour son tableau *La Première messe à Ville-Marie* qui n'est pas encore terminé ; Saint-Charles avait jusqu'au mois d'avril 1892 pour achever les toiles [...] » (Laurin 1974, p.23). De fait, les autres toiles commandées ne sont toujours pas terminées en 1893 comme en fait foi la lettre de Franchère rédigée en mai de cette année : « Comment va tu [sic] avec tes tableaux on en entend pas parler tu veux donc faire des chefs-d'œuvre quoi, des fois le curé m'en parle je dis que je n'en connais rien » (annexe 7). Concernant la production de *l'Adoration des mages* (fig. 2), aucun document ne fait mention des conditions de sa création, néanmoins, Saint-Charles a rempli sa commande puisque le tableau occupera le transept de la chapelle (Maurault 1929, p. 177). C'est en 1895, que l'artiste terminera son tableau *La Première Messe à Ville-Marie* (fig. 3) (Laurin, 1974, 26).

Comme il en a été fait mention un peu plus tôt, Charles Gill obtient la commande de la toile pour la chapelle à la condition que sa famille défraie les coûts de ses déplacements et de son séjour à Paris. De plus, le curé Sentenne tient à ce que Gill

produise son tableau sous la tutelle de Saint-Charles. Cette recommandation n'est pas sans fondements car la réputation plutôt « frivole » de Gill n'est plus un secret pour personne. Aussi, malgré cette suggestion il semble qu'une fois à Paris, Gill se soit libéré de son tuteur et se soit remis à la fête. Sa correspondance avec sa sœur est éclairante sur les aléas entourant la production de son œuvre pour la chapelle. En janvier 1893, il écrit que la toile pour *La Visitation* (fig. 13) est dessinée et tendue et qu'il la peindra plus tard. En septembre de la même année, il avoue avoir quelques difficultés avec son tableau (Hamel 1997, p. 31). Finalement, c'est à son retour à Montréal au printemps 1894, qu'il terminera sa toile toujours inachevée dans son nouvel atelier du 946 de la rue Saint-Denis (Hamel 1997, p. 33-34).

En ce qui concerne Beau, il n'y a pas d'informations précises sur les conditions de production de son œuvre. Cependant, il est à souligner que sa toile *Les Noces de Cana* (fig. 14) est exposée au Salon des artistes français en 1893.

En examinant le contrat qui lie les artistes à la fabrique Notre-Dame, il est clair que ces derniers ont peu de latitude dans le choix des sujets et dans la facture des œuvres qui doivent être approuvées par un maître reconnu. En ce qui a trait au contexte parisien de la production des œuvres, il paraît évident que M. Sentenne ait dû s'adapter à la réalité des jeunes peintres. Les allocations versées jusqu'en 1894 en font foi. Saint-Charles ainsi que Gill ont eu quelques difficultés à répondre à la commande dans les délais prescrits par la fabrique Notre-Dame, préférant poursuivre leur formation, leurs activités personnelles ou répondre à d'autres commandes. Quoi qu'il en soit, la commande aura permis aux peintres de poursuivre leur formation et de prolonger leur séjour parisien. La commande pour la décoration de la chapelle Sacré-Cœur de la Basilique Notre-Dame fut complétée en 1895.

Le séjour et la formation parisienne des jeunes peintres canadiens sont d'une importance capitale dans le développement de leur carrière respective et de leur reconnaissance comme « artiste ». À une époque où la France est reconnue comme le centre mondial de l'art, l'opportunité d'y étudier devient, pour les artistes de toutes

origines, un gage de reconnaissance indéniable dans leur pays. À cet égard, les Canadiens ne font pas exception et, de fait, accèdent au statut d'artiste grâce à ce séjour. Dans cette perspective, il paraît intéressant de montrer les diverses conditions qui ont mené ces jeunes peintres à cette forme de reconnaissance.

En conclusion de cette partie, nous souhaitons mettre en évidence cet aspect du rôle d'un séjour à Paris dans la carrière des peintres. Pour ce faire, cette partie emploie deux notions théoriques de nature sociologique. La première, étant la mise en application du système marchand-critique élaboré par les White (1991), afin d'établir qui sont les différents intermédiaires qui agissent dans le milieu de l'art à Montréal. Le second aspect concerne celui des « mondes de l'art » d'Howard Becker (1988). Selon ce dernier, les mondes de l'art son « l'articulation des différentes activités et la façon dont les gens coopèrent à ses productions caractéristiques » (Becker 1988, p. 356). Cette approche est appliquée pour définir le rôle de chacun des intervenants du milieu qui interagissent auprès des artistes.

L'approche des White concerne l'origine du système marchand-critique dans le paysage artistique parisien à la fin du XIX^e siècle à Paris. Aussi, à la lumière du portrait dressé par les auteurs sur ce phénomène français, nous voulons présenter les conditions du « système » artistique à Montréal à la fin du XIX^e siècle qui, en définitive, se rapproche davantage à la théorie du « réseau » élaboré par Becker. C'est dans ce contexte qu'il est démontré comment s'insèrent les artistes au réseau d'expositions, de diffusion et de collectionneurs en place.

Selon les White, c'est la valorisation des artistes créée par la connivence entre les marchands et les critiques qui provoque une demande pour leurs oeuvres. Plus précisément, c'est le type de critique accordée aux artistes associée à la valeur consentie aux œuvres qui détermine de la valeur de l'artiste.

Hélène Sicotte, dans sa thèse sur l'implantation de la galerie d'art à Montréal (1859-1914) s'est elle-même interrogée sur l'existence d'un système marchand-critique tel

qu'élaboré par les White (Sicotte 2003, p. 17). Elle vient à la conclusion que le tandem marchand et critique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle à Montréal n'a pas existé au même titre qu'en France. Selon l'auteure, la théorie du système marchand-critique est trop liée à la modernité et à la démocratisation de l'art. Elle affirme que la démocratisation de l'art en France passe par l'Académie et s'explique par le fait que plus il y a d'artistes et d'œuvres en circulation, plus les gens aspireront à devenir marchands, collectionneurs ou critiques. À cet égard, les critiques dont traitent les White tiennent le rôle « d'agent de valorisation » des artistes. De connivence avec les marchands, les critiques les aide à se défaire de leurs œuvres. Sicotte déclare qu'à Montréal, une telle forme de marchands et de critiques d'art est inexistante à cette époque (Sicotte 2003, p. 17-18).

Dans ce contexte, il s'avèrerait inadéquat de parler d'un système marchand-critique à Montréal comme l'entendent les White. De plus, malgré le statut de pôle économique attribué à Montréal à la fin du XIX^e siècle, seul un cercle restreint d'acteurs pivote autour du marché de l'art qui, en définitive, s'apparente beaucoup plus à un réseau artistique qu'à un marché. À ce propos, il faut souligner les similarités qui existent entre un tel réseau et la notion des « mondes de l'art » propre à la théorie du sociologue H. Becker (1988). En effet, les intervenants qui régissent le réseau montréalais à cette époque s'apparentent aux intermédiaires qui coopèrent au fonctionnement du milieu artistique tel que proposé par l'auteur (Becker 1988, p. 378). À cet égard, il faut signaler que le réseau en place à Montréal est essentiellement composé de l'Église et de collectionneurs de la classe aisée. Dans le cas de l'Église, elle est présente dans « l'activité coopérative des membres du monde de l'art », pour son influence auprès de la population et des intermédiaires du réseau (Becker 1988, p. 356). Plus précisément, elle est liée aux peintres grâce à la commande pour la décoration de la chapelle Sacré-Cœur. Elle représente le mécénat : « [...] les artistes et les mécènes adhèrent à des conventions et une esthétique commune, grâce à quoi ils peuvent coopérer à la production d'une œuvre, le mécène apportant le soutien financier et les directives, tandis que l'artiste apporte la créativité et le travail de production » (Becker 1988, p. 122).

C'est donc, dans ce réseau, plutôt restreint, que s'insèrent les artistes. En ce qui a trait à la petitesse du « monde de l'art » montréalais, Becker affirme qu'elle n'a pas d'importance : « Les mondes de l'art ont des dimensions très variables qui vont du petit groupe et confidentiel au vaste réseau international » (Becker 1988, p. 358).

Peu d'intermédiaires interviennent auprès des artistes canadiens mais ils font face aussi à un public peu enclin à leur rôle. Un article publié dans le *Monde illustré* dénonce ce peu d'intérêt du public dans une première exposition des beaux-arts à Montréal en 1890. Dans la réalité de cette époque, le public est peu familier avec ce type d'activité : « Lui, est demeuré tout à fait indifférent au mouvement, en dépit de tous les appels qui lui ont été faits. Et les jeunes artistes, en conséquence voient leur toiles décorer les murs d'une salle presque vide de spectateurs » (*Le Monde illustré* 20 septembre 1890). Dans cet extrait, le « lui » faisant référence au public, est révélateur du manque d'intérêt pour les beaux-arts. L'auteur renchérit un peu plus loin sur le peu d'aide de la part du gouvernement et du conseil municipal de Montréal à l'égard de cette exposition qui est une « œuvre nationale ». Il fait la comparaison entre le Canada peu enclin à l'art et la France dont l'état appuie la formation et l'exercice artistique : « Si la France tient tête pour les beaux-arts, en Europe, elle doit cet honneur à la protection qu'elle sait leur donner » (*Le Monde illustré* 20 septembre 1890). Cette comparaison rappelle celle rapportée un peu plus tôt entre le système marchand-critique présent en France et le cadre artistique montréalais plus réduit mis à la disponibilité des artistes.

C'est dans cette optique que cette citation de Becker prend tout son sens : « Les mondes de l'art bâtissent systématiquement des réputations, parce qu'ils attachent de l'importance aux individus, à ce qu'ils ont fait et à ce qu'ils sont capables de faire » (Becker 1988, p. 348).

En effet, il apparaît intéressant de voir sur quel motifs ces peintres toujours à l'apprentissage de leur art, accèdent aussi aisément au réseau artistique

montréalais. Pour y parvenir, la démarche qui suit s'est appuyée sur des articles tirés de la presse écrite montréalaise et sur le type de discours tenu par les journalistes à l'égard des jeunes artistes. D'une part, elle permet d'identifier le travail des journalistes comme « agents de valorisation » mais non pas comme l'entendent les White. En fait, les journalistes jouent un rôle d'intermédiaires dans le réseau artistique montréalais et coopèrent avec les autres acteurs à la réputation des artistes dans la dynamique du milieu. Comme le soutient Becker : « [...] les réputations des artistes, des œuvres, des genres et des disciplines découlent de l'activité collective des mondes de l'art » (Becker 1988, p. 356). D'autre part, la consultation des articles écrits sur les artistes a révélé de manière évidente que l'enthousiasme entourant les jeunes peintres découle indéniablement de la formation qu'ils acquièrent à Paris. Il semble que la réputation véhiculée autour du séjour parisien et des préceptes académiques soient un gage de légitimation.

En effet, les motifs retenus dans les écrits journalistiques qui ont collaboré à la valorisation des peintres concordent tous vers cette hypothèse comme le démontre un article de *La Presse* qui traite de « l'éclat du nom canadien » à Paris sur les résultats obtenus par Saint-Charles à son admission à l'École des Beaux-Arts. « M. Saint-Charles est sorti quinzième de l'épreuve sur quatre-vingt concurrents, admis par le jury à porter le nom d'artiste » (*La Presse* 26 juillet 1890).

Plus convaincant encore est cet extrait sur Paris écrit en préambule du succès attribué à Saint-Charles:

Paris la cité cosmopolite [...]. Sa réputation dans les sciences et dans les arts est tellement grande aujourd'hui dans toutes les parties de l'univers, que pour se mettre en mesure d'atteindre au nec plus ultra de la perfection en tout, on doit de toute nécessité y aller puiser l'inspiration dans la contemplation des chefs d'œuvre des grands maîtres et s'initier aux secrets de faire valoir les notions du grand, du beau et du sublime dont nous sommes, à un plus ou moins haut degré (*L'Étoile du Nord* 14 août 1890).

L'article se poursuit et va plus loin à l'endroit de Saint-Charles : « Les couronnes qu'elle [la France] distribue aux prédestinés que le mérite élève au-dessus de la foule, ne sont pas que de vaines distinctions, mais une attestation éclatante qu'ils peuvent aspirer à l'immortalité de la gloire ici-bas » (*L'Étoile du Nord* 14 août 1890). Une telle description atteste de toute la notoriété accordée à un séjour à Paris.

Autre motif retenu, les articles mentionnent à quelques reprises les maîtres côtoyés par les artistes canadiens « [...] M. Saint-Charles, actuellement à Paris, en voie de perfectionner ses études sous la direction du maître Gérôme » (*Le Monde illustré* 18 octobre 1890).

Il en va de même pour Gill dans un article de *La Presse* dont l'auteur fait l'éloge de son jeune âge et de son grand talent sans oublier de signaler qu'il est admis dans l'atelier du maître Gérôme :

[...] il s'en alla à Paris, où, il fut admis d'emblée à l'atelier du maître Gérôme, sur la simple inspection de ses dessins et de ses essais en peintures. C'est déjà un joli tour de force que d'entrer dans un des plus forts ateliers de l'École des Beaux-Arts après deux ans d'études au Canada (*La Presse* 26 mars 1892).

Comme pour ces compatriotes, Beau a aussi fait l'objet de quelques articles dans lesquels il est fait mention de son passage à Paris : « J'ajouterai encore que M. Beau est un des meilleurs élèves du Grand Gérôme, bien connu chez nous par tous les vrais amateurs d'art » (*La Presse* 8 mai 1893).

À la lumière des extraits d'articles exprimant les différents motifs de légitimation des peintres, il apparaît évident que la presse écrite collabore à leur intégration au monde de l'art en place. Aussi, s'il faut reconnaître le soutien appréciable de la presse dans le processus de reconnaissance des jeunes peintres comme « artistes », il ne faut pas négliger la place qu'occupe du système de distribution.

À cette époque, les expositions plus officielles ont cours au sein de deux regroupements d'artistes plus importants : l'*Art Association* de Montréal et l'*Académie Royale des Arts du Canada*¹⁴.

¹⁴ L'*Art Association* de Montréal et l'*Académie Royale des Arts du Canada* ont fait l'objet d'une description plus détaillée dans le premier chapitre de ce mémoire.

CONCLUSION

En guise de conclusion, il semble opportun de se questionner sur la poursuite des carrières des peintres. Qu'en est-il une fois leur formation terminée, quel chemin ont-ils emprunté ? Ont-ils profité de leur incursion dans le réseau montréalais ou ont-ils choisi comme Beau de s'installer définitivement en France ?

En effet, Beau né à Montréal d'un père français, est le seul des artistes à ne pas rentrer au Canada avec la fin du contrat de la chapelle. Il choisit de rester à Paris d'où il participe tout de même à des expositions de l'AAM et répond à quelques demandes dont la célèbre toile *L'arrivée de Champlain à Québec* commandée par le Conseil législatif de Québec en 1903.

Entre 1904 et 1906, il reviendra au Canada après une dizaine d'années passées en France. Au cours de ces deux années, il enseigne à l'école Sarsfield (L'Allier 1987, p. 30). En 1906, il retourne vivre en France et c'est en 1915 qu'il débute son travail d'archiviste-adjoint aux Archives publiques du Canada en France. Un emploi qu'il occupe pendant 25 ans (L'Allier 1987, p. 32). Son travail consiste, entre autres, à « effectuer des recherches historiques puis à réaliser les documents iconographiques découlant des informations recueillies » (L'Allier 1987, p. 32). Entre 1921 et 1946, Beau produit et laissera aux Archives pas moins de 369 œuvres (dessins, aquarelles et tableaux). Laberge disait de Beau qu'il est « exceptionnellement bien doué », « un travailleur acharné et enthousiaste, un artiste absolument sincère et désireux de faire sa marque » (Laberge 1938, p. 28). Beau meurt en France le 15 mai 1949 à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

C'est en 1894, après un séjour à Paris quelque peu mouvementé que Gill revient à Montréal. À la suite de sa formation parisienne Gill se tourne vers l'enseignement. En effet, il enseigne le dessin à l'École normale Jacques-Cartier pendant 22 ans et également à l'école du Conseil des arts et manufactures de Montréal. Il continue de participer aux expositions à l'*Art Association* de Montréal de 1901 à 1912 (Karel

1992, p. 346). Par contre, c'est surtout comme écrivain que Gill se fait connaître, car au travers son enseignement, il évolue du côté littéraire en tant que poète mais aussi comme critique pour *Le Devoir* et *Le Canada*. Dès 1902, il prend part de manière assidue à la fondation de l'École littéraire de Montréal. Il publie plusieurs poèmes. Laberge disait de Gill qu'il était «un caractère très sympathique» et que c'est « surtout comme poète » qu'il l'appréciait personnellement (Laberge 1938, p. 104). Gill meurt en octobre 1918 de la grippe espagnole à l'âge de quarante-sept ans.

Larose, l'aîné des peintres de cette recherche quitte Paris et revient à Montréal en 1894. *Paris-Canada* mentionne son départ : « M. Larose, un de nos plus anciens résidents, va nous quitter ; il s'embarque le 14 juillet à bord du Lake Superior. Il y a sept ans déjà que notre jeune artiste habite à Paris ; il était arrivé plein de zèle et d'heureuse dispositions artistiques ; il en part nommé professeur de dessin à l'école du Plateau à Montréal, rompu à tous les secrets du métier et en complète possession de son talent » (PC 30 juin 1894).

En effet, à son retour à Montréal Larose il enseigne le dessin à l'École du Plateau jusqu'en 1910. De 1912 à 1915, il enseignera le dessin et la peinture à la Westmount Public School. Toujours engagé dans l'enseignement, en 1895, il devient maître à la loge maçonnique *Les Cœurs-Unis*. Sa participation auprès de la franc-maçonnerie occupera une place importante après son séjour à Paris mais il restera toujours un artiste. En effet, il participe à plusieurs expositions de l'AAM et en mai 1897 il « écrit au commissaire des écoles catholiques pour demander que des mesures soient prises pour réformer l'enseignement du dessin » et l'année suivante il lui réécrit pour « offrir ses services comme enseignant des cours de dessin aux professeurs » (Longstaff 1999, p. 216).

Joseph-Charles Franchère a une carrière artistique intéressante car il a plusieurs intérêts dans sa profession. Il a pratiqué l'enseignement de la peinture et du dessin au Conseil des arts et manufacture de Montréal de 1899 à 1918 (Karel 1992, p. 312). Il a été membre fondateur du Art Club of Montreal et admis à l'ARAC en 1902

(Prakash 2003, p. 65). Il a aussi travaillé fréquemment à la décoration d'église et comme portraitiste (Karel 1992, p. 312). Selon Laberge, Franchère a eu deux grandes passions dans la vie, la musique et la peinture. Il assistait à des soirées d'opéra et des concerts et aucun scandale n'a entaché sa réputation personnelle ou artistique (Laberge 1945, p. 186). Son œuvre se résume à trois thèmes dominants soit les scènes religieuses, les portraits et les paysages (Prakash 2003, p. 65). Franchère décède à Montréal en mai 1921, il avait 55 ans.

C'est le 26 mai 1894 que Saint-Charles quitte Paris accompagné de Suzor-Côté (*PC* 26 mai 1894). Cependant, c'est en 1898, qu'il reviendra définitivement au Canada après la poursuite de sa formation à Rome (Karel 1992, p. 722). Comme ses confrères, Saint-Charles enseigne dans les écoles montréalaises. Il est professeur au Conseil des arts et manufactures. Et, de 1925 à 1939 il enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal (Karel 1992, p. 722). En 1901, il recommence à participer aux expositions de l'AAM jusqu'en 1923. Selon Laurin, ses qualités artistiques sont reconnues entre 1888 et 1928, à cette époque il réalise surtout des commandes de portraits masculins (Laurin 1975, p. 63). Il décède à Montréal en octobre 1956, à l'âge de 88 ans.

À la lumière de cette étude, il est possible de démontrer dans quelle mesure Ludger Larose, Henri Beau, Joseph Saint-Charles, Charles Gill ainsi que Joseph-Charles Franchère se sont insérés dans le parcours de la formation académique parisienne ainsi que dans le réseau artistique montréalais de la fin du XIX^e siècle.

Les conditions de formation propres à l'académisme telles que rapportées ont été éloquents dans le contexte du passage des jeunes artistes canadiens dans les institutions parisiennes. En effet, la description du système académique a permis, d'une part, d'établir les doctrines qui lui sont propres et, d'autre part, de découvrir le discours qui s'y rattache. Ainsi, la description du parcours des peintres à l'étude a collaboré à une meilleure compréhension des conditions de formation dans lesquelles ils ont évolué à Paris.

Leur participation au réseau montréalais à la fin du XIX^e siècle est aussi très représentative des conditions de la pratique artistique existante à l'époque. Il semble tout à fait opportun de cibler l'absence d'un réel marché de l'art à Montréal comme phénomène responsable de l'intégration des cinq peintres au réseau artistique. En effet, l'étroitesse du réseau d'instances de pouvoir en place et le conservatisme du discours sur l'art académique a concouru à l'intégration des artistes à son mode de diffusion. De ce fait, les artistes appuyés par les discours élogieux des journalistes qui faisaient état de leur formation parisienne et de leurs professeurs, jouissaient d'une reconnaissance indéniable. Somme toute, la démarche de ce travail a participé à dresser le plus clairement possible le portrait du contexte artistique de jeunes artistes de la fin du XIX^e siècle.

Prakash (2003) résume bien le rôle des peintres à l'étude dans l'histoire de l'art ancien au Canada. Il mentionne le «relevé systématique de leurs contributions» qui est quasi inexistant et va plus loin en affirmant qu'il s'agit d'artistes : « Tous très bien formés auprès des maîtres européens, ces peintres anciens pourraient appartenir à ce qu'il conviendrait d'appeler le Club des artistes oubliés du Canada » (Prakash 2003, p. 65).

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PREMIÈRES

France, Paris, Archives nationales de France, Fonds d'archives, École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, AJ-52, 279, dossier Joseph-Charles Franchère.

France, Paris, Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, AJ-52, 282, dossier Ludger Larose.

France, Paris, Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, AJ-52, 285, dossier Joseph Saint-Charles.

Canada, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Centre de documentation, dossier Henri Beau, dossier Joseph-Charles Franchère, dossier Charles Gill, dossier Ludger Larose, dossier Joseph Saint-Charles.

Canada, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque, dossier Henri Beau, dossier Joseph-Charles Franchère, dossier Charles Gill, dossier Ludger Larose», dossier Joseph Saint-Charles.

Canada, Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Fonds et collections d'archives, Fonds Joseph St-Charles, Fonds François Laurin, Fonds Anna St-Charles, Fonds Charles Gill.

Canada, Montréal, Centre de documentation, bibliothèque de l'Université de Québec à Montréal, dossier Henri Beau, dossier Joseph-Charles Franchère, dossier Charles Gill, dossier Ludger Larose, dossier Joseph Saint-Charles.

Canada, Montréal, Collection Marcelle Dufour, Journal personnel, informations personnelles de Ludger Larose.

Bibliothèque et Archives nationale du Québec, LOVELL, John, *Montreal city directory*, Montréal, consultation 1863 à 1868, document numérisé BAnQ.

Canada, Montréal, Archives Notre-Dame de Montréal.

SOURCES SECONDES

- ACKERMAN 1997 — Ackerman, Gerald M., *Jean-Léon Gérôme 1824-1904, sa vie son œuvre*, Paris, ACR Éditions, 1997, 192 p.
- ALLAIRE 1982 — Allaire, Sylvain, « Élèves canadiens dans les archives de l'École des Beaux-Arts et l'École des arts décoratifs de Paris », vol. VI, n° 1, 1982, p. 98-111.
- ALLAIRE 1985 — Allaire, Sylvain, *Les artistes canadiens aux Salons de Paris de 1870 à 1914*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1985, 272 p.
- BECKER 1988 — Becker, Howard Saul, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.
- BÉDARD 1890 — Bédard, Pierre, « Le Catholicisme et les Beaux-Arts », *Le Monde illustré*, 15 novembre 1890, p. 479.
- BELLEY 1989 — Belley, Cécile, *François-Édouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, Montréal, Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 1989, 134 p.
- BÉNÉZIT 1999 — Bénézit, Emanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs*, Paris, Gründ, 1999, 14 vol.
- BILODEAU 1919 — Bilodeau, Ernest, *Un canadien errant...*, Montréal, Imprimerie de la Salle, 1919, 251 p.
- BLÉRANCOURT 1990 — *Le Voyage de Paris : les Américains dans les Écoles d'art, 1868-1918*, Musée National de la coopération franco-américaine, Château de Blérancourt, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, 85 p.
- BOIME 1971 — Boime, Albert, *The academy and french painting in the nineteenth century*, Londres, Phaidon, 1971, 330 p.
- BONNET 2006 — Bonnet, Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Presses de l'Université de Rennes, Rennes, 2006, 372 p.
- BROOKE 1989 — Brooke, Janet, *Le goût de l'art : les collectionneurs montréalais 1880-1920*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1989, 254 p.
- CHARTIER 1996 — Chartier, Daniel, « Hector Fabre et le Paris-Canada au cœur de la rencontre culturelle France-Québec de la fin du XIX^e siècle », *Études françaises*, vol. 32, n° 3, 1996, p. 51-60.

- CHAUVIN 1928 — Chauvin, Jean, *Les ateliers*, Éditions du Mercure, Paris 1928, 266 p.
- COHEN-SOLAL 2000 — Cohen-Solal, Annie, *Un jour ils auront des peintres, L'avènement des peintres Américains, Paris 1867-New York 1948*, Paris, Gallimard, 2000, 463 p.
- COX 1986 — Cox, Kenyon, *An American art student in Paris: the letters of Kenyon Cox 1877-1882*, Ohio, Kent University Press, 1986, 224 p.
- DANDURAND 1895 — Dandurand, Mme, « Un atelier », *Le coin du feu*, février 1895, vol. 3, n^o. 2, p. 38.
- DUMAS 1975 — Dumas, Paul, « Redécouverte d'Henri Beau (1863-1949) à la Galerie Bernard Desroches », *L'Information médicale et paramédicale*, 18 mars 1975, p. 40-41
- DUMONT 1890 a — Dumont, G. S., « L'exposition des Beaux-arts I », *Le Monde illustré*, 20 septembre 1890, p. 323.
- DUMONT 1890 b — Dumont, G. S., « L'exposition des Beaux-arts II », *Le Monde illustré*, 27 septembre 1890, p. 339.
- DUMONT 1890 c — Dumont, G. S., « L'exposition des Beaux-arts III », *Le Monde illustré*, 11 octobre 1890, p. 374.
- DUMONT 1890 d — Dumont, G. S., « M. Joseph Saint-Charles », *Le Monde illustré*, 18 octobre 1890, p. 387.
- DUMONT 1891 — Dumont, G. A., « Galerie des Arts », *Le Recueil littéraire*, vol. 2, 1891, p.122-123.
- FEHRER 1984 — Fehrer, Catherine, "New light on the Academie Julian and its founder", *Gazette des Beaux-Arts*, May-June 1984, p. 207-216.
- FEHRER 1989 — Fehrer, Catherine, *The Julian Academy, Paris, 1868-1939*, New York, Sheperd Gallery, 1989, 251 p.
- FINK 1990 — Fink, Lois Marie, *American art at the nineteenth-century Paris Salons*, Washington, National Museum of American art, Smithsonian Institution: Cambridge University Press, 1990, 430 p.
- FRANKLIN 2004 — *Index des catalogues d'art parus au Canada au XIX^e siècle*, Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et Archives, Ottawa, 2 vol., 2004.

- HAMEL 1961 — Hamel, Réginald, *Le Saint-Laurent de Charles Gill : genèse, établissement du texte, valeur littéraire*, Mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1961, 193 p.
- HAMEL 1963 — Hamel, Réginald, *Charles Gill : prosateur*, Montréal, 1963, non paginé.
- HAMEL 1969 — Hamel, Réginald, *Charles Gill : correspondance*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1969, 247 p.
- HAMEL 1997 — Hamel, Réginald, *Charles Gill*, Montréal, Lidec, 1997, 62 p.
- HUSTON 1989 — Huston, Lorne, *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)* Thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, 1989, p.
- INSTITUTION NATIONALE 1874 — Institution nationale, École spéciale des beaux-arts, sciences, arts et métiers et industrie, *Programme de l'institution nationale, école spéciale des beaux-arts, sciences, arts et métiers et industrie*, Montréal, 1874, 16 p.
- JACQUES 2001 — Jacques, Annie, *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, 595 p.
- KAREL 1992 — Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Ste-Foy, Musée du Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, 962 p.
- LABERGE 1938 — Laberge, Albert, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, Édition Privée, 1938, 247 p.
- LABERGE 1945 — Laberge, Albert, *Journalistes, écrivains et artistes*, Édition Privée, 1945, 233 p.
- LACROIX 1975 — Lacroix, Laurier, « Les artistes canadiens copistes au Louvre (1838-1908) », *Annales d'histoire de l'art Canadien*, vol. II, n^o.1, été 1975, p. 54-70.
- L'ALLIER 1987 — L'Allier, Pierre, *Henri Beau, 1863-1949*, Québec, Musée du Québec, 1987, 115 p.
- LA MINERVE 1890 a — «Honneur au mérite», *La Minerve*, 13 août 1890, p. 1.
- LA MINERVE 1890 b — « Les Beaux-Arts », *La Minerve*, 11 septembre 1890, p. 1.
- LA MINERVE 1890 c — « Beau Succès », *La Minerve*, 6 décembre 1890, p. 3.

- LA PRESSE 1890 — « Le Canada à Paris », *La Presse*, 26 juillet 1890, p. 3.
- LA PRESSE 1891 — « Peinture, originaux et copies », *La Presse*, Samedi 29 août 1891.
- LA PRESSE 1892 a — « Un jeune artiste canadien », *La Presse*, samedi 26 mars 1892.
- LA PRESSE 1892 b — « Encouragement inefficace », *La Presse*, 11 avril 1892, p. 2.
- LA PRESSE 1893 — D. « Nos Artistes à Paris », *La Presse*, 1^{er} juin 1893.
- LA PRESSE 1905 — « Nos artistes canadiens », *La Presse*, 19 décembre 1905, p. 4.
- LARCHER 1981 — Larcher, Albert, *Revivons nos belles années à l'Académie Julian*, Paris, 1981, p.
- LARIVIÈRE-DEROME 1974 — Larivière-Derome, Céline, « Un professeur d'art au Canada au XIXe siècle : l'abbé Joseph Chabert », *Revue d'histoire de l'Amérique Française*, vol. 28, n^o. 3, (décembre 1974), p. 347-366.
- LAURIN 1974 — Laurin, François, *Joseph Saint-Charles*, Mémoire de maîtrise inachevé, Université d'Ottawa, 1974.
- LAURIN 1975 — Laurin, François, « Joseph Saint-Charles 1868-1956 », *RACAR*, vol. 2, n^o. 2, 1975, p. 55-64.
- LE GOFF 1988 — Le Goff, Jacques, « L'histoire nouvelle », sous la direction de Jacques Le Goff, *La Nouvelle histoire*, Bruxelles, Complexe, 1988, p. 36-75.
- LETHÈVE 1968 — Lethève, Jacques, *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968, 248 p.
- L'ÉTOILE DU NORD 1890 — « Honneur au talent », *l'Étoile du Nord*, 14 août 1890, p. 2.
- LINTEAU 1989 — Linteau, Paul-André, DUROCHER, René, ROBERT, Jean-Claude, *Histoire du Québec contemporain de la Confédération à la crise (1867-1929) tome 1*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1989, 758 p.
- LONGSTAFF 1999 — Longstaff, Alison, *Vie intellectuelle et libre pensée au tournant du XXe siècle : le cas de Ludger Larose*, Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999, 230 p.
- MATHIEU 1994 — Mathieu, Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, 308 p.

- MAURAUULT 1929 — Maurault, Olivier, *Histoire de la Paroisse de l'Église Notre-Dame de Montréal*, Montréal et New York, Louis Carrier et cie, Les Éditions du Mercure, 1929, 334 p.
- MC MANN 1981 — Mc Mann, Evelyn, *Royal Canadian Academy of Arts/ Académie Royale des arts du Canada, exhibitions and members 1880-1979*, Toronto, University of Toronto press, 1981, 448 p.
- MC MANN 1988 — Mc Mann, Evelyn, *Montreal Museum of Fine Arts, formerly Art Association of Montreal, spring exhibitions 1880-1970*, Toronto, University of Toronto press, 1988, 417 p.
- MÉTHOT 1986 — Méthot, Gabrielle, *La commande du curé Sentenne pour la chapelle du Sacré-Cœur de l'église Notre-Dame de Montréal (1890-1895)*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, 224 p.
- MILNER 1990 — Milner, John, *Ateliers d'artistes: Paris, capitale des arts à la fin du XIXe siècle*, Paris, Du May, 1990, 218 p.
- MONNIER 1995 — Monnier, Gérard, *L'Art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, 1995, 462 p.
- MORISSET 1941 — Morisset, Gérard, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle France*, Québec, Les Presses Charrier et Dugal limitée, 1941, 170 p.
- MORISSET 1960 — Morisset, Gérard, *La Peinture traditionnelle au Canada français*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1960, 216 p.
- O'REILLY 1890 a — O'Reilly, Maurice, « M. Joseph Saint-Charles », *Paris-Canada*, 8^e année, n^o. 4, samedi 20 décembre 1890, p. 2.
- O'REILLY 1890 b — O'Reilly, Maurice, « M. Charles Gill », *Paris-Canada*, 8^e année, n^o. 4, samedi 20 décembre 1890, p. 3.
- O'REILLY 1891 a — O'Reilly, Maurice, « Luger Larose », *Paris-Canada*, 8^e année, n^o. 8, samedi 17 janvier 1891, p. 2.
- O'REILLY 1891 b — O'Reilly, Maurice, « Joseph-Charles Franchère », *Paris-Canada*, 8^e année, n^o. 9, samedi 24 janvier 1891, p. 2.
- O'REILLY 1892 — O'Reilly, Maurice, « Chez nos artistes », *Paris-Canada*, 9^e année, n^o. 30, samedi 13 février 1892, p. 1-2.
- OUIMET 1893 — Ouimet, L. A., « Le succès des nôtres à Paris », *La Presse*, 8 mai 1893.

- PARIS-CANADA 1887 — « Notes diverses », *Paris-Canada*, 4^e année, n^o. 10-11, jeudi 17 mars 1887, p. 2.
- PARIS-CANADA 1888 a — « Notes diverses », *Paris-Canada*, 5^e année, n^o. 16-17, jeudi 26 avril 1888, p. 2.
- PARIS-CANADA 1888 b — « Notes diverses », *Paris-Canada*, 5^e année, n^o. 24-25, jeudi 21 juin 1888, p. 2.
- PARIS-CANADA 1891 — « Echos », *Paris-Canada*, 9^e année, n^o. 2, samedi 27 juin 1891, p. 12.
- PARIS-CANADA 1893 — « Les Canadiens à Paris », *Paris-Canada*, 10^e année, n^o. 10, samedi 10 septembre 1893, p. 2.
- PARIS-CANADA 1894 — « Les Canadiens en France », *Paris-Canada*, 12^e année, n^o. 1, samedi 30 juin 1894, p. 3.
- PEPALL 1982 — Pepall, Rosalind, M., *Paul Beau (1871-1949)*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, 48 p.
- PEVSNER 1999 — Pevsner, Nikolaus, *Les Académies d'art*, Paris, Gérard Monfort, 1999, 258 p.
- PRAKASH 2003 — Prakash, A. K., *L'art canadien; maîtres choisis de collection privées*, Ottawa, Éditions Vincent Fortier, 2003, 244 p.
- ROBERT 1978 — Robert, Guy, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Montréal, France-Amérique, 1985 (3^e édition), 221 p.
- SEGRÉ 1998 — Segré, Monique, *L'école des Beaux-Arts XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 1998, 307 p.
- SICOTTE 2003 — Sicotte, Hélène, *L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de la Galerie Scott & sons (1859-1914)*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 945 p.
- SISLER 1980 — Sisler, Rebecca, *Passionate spirits*, Toronto/ Vancouver, Clarke, Irwin & Company limited, 1980, 296 p.
- THE GAZETTE 1890 — "Canadians in Paris", *The Gazette*, Montreal, July 26, 1890. p.
- THE GAZETTE 1891 a — "Masters of every school", *The Gazette*, Montreal, Tuesday March 10, 1891 p. 4.
- THE GAZETTE 1891 b — "The Artists of everland", *The Gazette*, Montreal, Wenesday March 11, 1891, p. 2.

THE GAZETTE 1891 c — IDOLBREAKER, "The Loan exhibition", *The Gazette*, Montreal, Thursday March 26, 1891 p. 7.

TRIGGS 1986 — Triggs, Stanley G., *William Notman, l'empreinte d'un studio*, Toronto, Art Gallery of Ontario, The Coach House Press, 1986, 173 p.

WEINBERG 1991 — Weinberg, H. Barbara, *The Lure of Paris: nineteenth-century American painters and their French teachers*, New York, Abbeville Press, 1991, 295 p.

WHITE 1991 — White, Harrison, White, Cynthia, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991, 166 p.

ANNEXES

ANNEXE 1

*Prospectus de l'abbé Joseph Chabert, Programme de l'Institution Nationale École Spéciale
des Beaux-Arts, Sciences, Arts et Métiers et Industrie.*

Source : BAnQ

PROGRAMME
DE
L'INSTITUTION NATIONALE

ÉCOLE SPÉCIALE

DES
BEAUX-ARTS

SCIENCES

Arts et Métiers et Industrie

75, RUE ST. JACQUES, 75

MONTREAL

Fondée et dirigée par M. L'Abbé CHABERT.

MADE

MONTREAL

IMPRIMERIE DU NATIONAL, 73, RUE ST. JACQUES

1874

AU PUBLIC.

Convaincu avec tous les hommes de science et de bon sens, qu'une Institution enseignant à des fins dignes d'exister et propre à faire le bien que le peuple a droit d'en attendre, qu'autant qu'elle possède les moyens de parvenir à ce but, pour qu'elle soit Institution nationale des beaux-arts, sciences, arts-et-métiers et industrie, revendiquée avec droit et honneur et courage moral, j'ai cru devoir mettre sous mes soins et établir un programme utile et pratique, un matériel complet et un corps professoral d'une capacité indubitable, avec le haut patronage des hommes les plus éminents du Canada, à la tête desquels a daigné se placer Son Excellence le Très-Honorable Comte de Dufferin, Gouverneur-Général de la Province.

D. LE MOUVAIRE.

Le programme, matériel d'après le système européen, et respectueusement soumis à l'appréciation du public, et particulièrement de la Ville de Montréal, témoin de son exécution.

M. LE MARÉCHAL.

Le matériel de l'école, consistant en modèles de tous genres, est un don que l'Institution a reçu en

4
grande partie du Ministère des Beaux-Arts de France. Cela seul dit son grand prix.

III. LE CORPS PROFESSIONNEL.

Quant aux professeurs, qui constituent la force principale de l'école, le public ne saura gré de lui faire connaître par quelques notes courtes, leurs mérites respectifs, pour qu'il ait la satisfaction d'en avoir les heureux résultats que l'Institution est en droit d'espérer en faveur de la jeunesse canadienne.

Section du Dessin.

Section de la Peinture, — Conférences sur l'Esthétique, — Cours d'Histoire sur les Beaux-Arts, — Conférences sur les diverses branches des Arts, des Métiers, et de l'Industrie, — Professeur : M. L'Abbé CHARENT.

Section de la Gravure.

Professeur : M. R. BRÉDIN.

M. Brédin présente au monde artistique une carrière illustre dans l'art de la gravure, par son exécution et son génie créateur. Les originaux de M. Brédin ont été non seulement appréciés à juste titre, mais recherchés par le ministère des Beaux-Arts de Paris et les amateurs de Londres.

Section de la Sculpture.

Professeur : M. ERNEST CLEFF.

M. Cleff est sorti 1er grand prix de l'école Impériale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie de Paris.

5
Ce grand mérite lui suffit pour être hautement apprécié. D'ailleurs ses riches compositions sont reconnues indispensables pour le succès des ateliers qui tiennent le premier rang à Montréal.

Section de l'Architecture.

ARCHITECTURE CIVILE.

Professeur : M. J. ESCOUBÉS.

M. Escoubés a été pendant cinq ans l'architecte de la princesse Mathilde, en France, et quatre ans, architecte de la couronne d'Espagne. Les conséquences désastreuses des révolutions nous l'ont amené. M. Escoubés a déjà montré, dans notre cité, son autorité en architecture comme en menuiserie-obénisterie, par ses dessins intelligents et par classique, ainsi que par ses ouvrages du plus haut fini.

Architecture navale.

Architecture militaire.

Architecture hydraulique.

Construction des métiers à liser, etc.

Professeur : M. A. MASSY.

M. Massy était autrefois chargé des plus importants dessins des ateliers de mécanique les plus renommés de France et des États-Unis. Dans le professorat, M. Massy a formé de nombreux élèves qui se sont distingués dans les ateliers de la marine et dans la construction des machines en général. Son talent en mécanique a été récompensé par la société industrielle de Reims, qui lui a décerné la médaille d'or pour ses perfectionnements au métier mécanique propre à la fabrication des volants.

Section des Mathématiques.

Professeur : M. EDOUARD BÉNAE.

M. Bénae occupe dignement sa place dans la chaîne des sciences : Il est ex-professeur du Collège Ste. Marie du Montréal, où il a enseigné les mathématiques pendant plusieurs années. Le professeur Bénae est ancien élève de l'école St. Cyr (Paris) où après avoir achevé tous ses cours, il a été reçu avec distinction Bachelier ès sciences.

Section de la Physique et de la Chimie — et Cours de Physiologie générale, appliquée aux Braves-Arts.

Professeur : M. le Dr. DE BOUAILL.

M. le Dr. de Bouaill est très bien connu de nos hommes de science. Les élèves qui l'écouteront, trouveront dans ses leçons une voix autorisée en sachant qu'il est gradué de l'Université Mc Gill et de la Faculté de Médecine de Paris; inventeur de plusieurs appareils mélicieux, breveté de gouvernement Français, membre de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Paris, etc., et enfin, auteur d'un ouvrage très-écrit sur la physique et la chimie.

Section de la Mécanique.

Professeurs : MM. J. KIEFFER et J. GIBERT.

M. Kieffer, après avoir suivi avec distinction la cours complet des sciences appliquées à la méca-

nique, fut appelé de bonne heure à en connaître également la pratique sous l'habile direction paternelle même. Les ateliers de M. Kieffer, père, étant alors les plus renommés de l'Alsace, M. Joseph Kieffer, par un tel apprentissage, arriva facilement à obtenir, tout jeune encore, quatre brevets d'invention.

La dernière exposition de Montréal nous a montré les travaux de M. Kieffer couronnés du 1er prix; et le grand succès qu'a en Amérique sa méthode à bon marché, pourrait dire seul la grande capacité de son auteur.

M. J. GIBERT.

Le professeur Gibert, après avoir achevé le cours d'étude (six années) de l'école professionnelle de Rusine de Grassenstaden, passa à l'école impériale des mécaniciens de la flotte, à Toulon, où il sortit couronné du premier prix, ce qui lui valut sa nomination de *Quatrième-Maître-mécanicien de 1re classe.*

IV. ÉCRIT DES MATIÈRES DE L'INSTITUTION NATIONALE DES ARTS-ET-SCIENCES-ARTS ET MÉTIERS ET INDUSTRIE.

Pour assurer l'écoulement de cette importante école, propre à recevoir et former ce monde de travailleurs de tous métiers, de tous états, chez lesquels le goût des arts est inné, qui ont tant d'occasions d'appliquer les sciences aux divers besoins de la vie, aux divers usages de la société, qui trouveront dans l'insti-

seignement théorique des arts et métiers proprement dits le moyen infailible d'exercer avec profit leurs facultés créatrices; et qui enfin parviendront à créer et établir sur leur sol natal sa propre industrie, pour assurer, dis-je, l'action d'une telle école pour une telle fin, il s'agissait d'intéresser à cette grande cause les personnages les plus influents du Canada sous le triple rapport du patriotisme, de la science et de la fortune. Or, l'Institution nationale croit être arrivée à ce grand et glorieux succès, en se glorifiant de l'appui de nos plus riches patriotes, des hommes qui figurent au premier rang des sciences, et des industriels les mieux posés dans la société. Tous les corps importants de la nation, sans distinction de nationalité ou de parti, tels que le clergé, le ministère, la magistrature, le barreau, les sciences et les lettres, et l'industrie, sont tous animés du désir de se donner la main, pour secourir le haut patronage de Son Excellence le Très-Honorable Comte de Dufferin, Gouverneur-Général de la Puissance, pour protéger et conduire dans une voie de progrès, par une instruction spéciale, nos immenses classes laborieuses sur lesquelles le pays doit inévitablement fonder sa prospérité, sa force et son état.

L'Abbé CHABERT.

Principal.

Faites aux autres ce que vous voudrez
qu'il vous soit fait à vous-même.

Programme de l'Enseignement.

SECTION DU DESSIN.

COURS ÉLÉMENTAIRE.

Dessin copié: Exercices préliminaires; Méthode; Principes élémentaires de la figure; Esquisses de la tête de grandeur naturelle.

Dessin des animaux: Tête de grandeur naturelle.

Dessin du paysage: des fleurs, des fruits, de nature morte, etc.

Dessin des plantes de grandeur naturelle.

Dessin de l'ornement.

Dessin de mémoire.

COURS SUPÉRIEUR.

Travail fini de la tête de grandeur naturelle.

Dessin de l'académie et des groupes académiques.

Étude des proportions du corps humain.

Étude de l'antéologie, de la myologie, de l'académie, à l'usage des artistes et des étudiants en médecine.

Dessin de mémoire.

Dessin d'après la peinture.

Composition d'ornement et de sujets académiques.

Plaque d'après nature: Dessin d'après la bosse; bustes et plaques antiques.
 Dessin de l'ornement d'après l'antique.
 Etude d'après la plante vivante.
 Etude d'après le modèle vivant.
 Dessin de mémoire.
 Composition d'ornement et de sujets académiques.

SECTION DE LA PEINTURE.

Peinture appliquée à la décoration et aux sujets de genre.
 Peinture monochrome, à l'aquarelle, au pastel, à l'huile.

SECTION DE LA GRAVURE.

Gravure sur bois.
 Gravure sur pierre.
 Gravure à l'eau-forte, sur acier, sur cuivre, sur zinc.
 Caractères de la gravure à l'eau-forte; Outillage; Préparation diverses; Dessin à la pointe sur la planche; Calque et décalque; De la morsure; Des épreuves.
 Procédés particuliers; Planches de zinc et d'acier; Théories diverses.
 Divers modes d'impression de la gravure à l'eau-forte.
 Exercices et impressions aux ateliers de l'école.

SECTION DE LA SCULPTURE.

COURS ÉLÉMENTAIRE.

Leçons préliminaires; Préparation de l'argile; Méthode classique de modelage.

Modèles copiés: Ebauche de fragments d'ornements et de figures humaines de grandeur naturelle.
 Modèle de l'ornement d'après l'antique.
 Modèle de la tête d'après l'antique.
 Modèle esquisso d'après la plante vivante.

COURS SUPPLÉMENTAIRE.

Modèle de la figure d'après l'antique.
 Modèle d'après la plante vivante.
 Modèle d'après la nature morte.
 Modèle d'après la gravure.
 Leçons sur les divers genres et styles de l'ornement. *Explications et démonstrations au tableau noir.*
 Composition: Exécution en bas-relief; Moulis d'ornement.
 Études des proportions du corps humain; Ostéologie, Myologie; Académie; *Démonstration sur nature et fac-similé.*
 Modèle d'après l'académie antique.
 Modèle d'après le modèle vivant.
 Composition: Esquisse de sujets académiques.
 Exercices pratiques de sculpture de l'ornement et de la figure, sur bois, sur pierre, sur plâtre, sur marbre et sur métaux, aux ateliers de l'école.

SECTION DE L'ARCHITECTURE.

ARCHITECTURE CIVILE.

Arithmétique, algèbre, géométrie, etc. (voir section des sciences).
 Dessin linéaire à vue.
 Tracé géométrique.
 Imitation et réduction de modèles d'architecture.
 Croquis d'après le modèle naturel.
 Dessin linéaire d'après le croquis.

DES ENORMANES.

Des courbes en usage dans la construction des engrenages.
 Dimensions des détails et de l'ensemble des engrenages.
 Des vis sans fin, des courroies et des canes.
 Horlogerie. Application du calcul et des lois de la mécanique à la construction des cadrans, etc., etc.

FOUCES DIVERSES.

Pompes.
 Presses à air.
 Machines à air.
 Machines hydrauliques.
 Machines à vapeur.

Chaudières à vapeur; leurs dimensions et leur chauffage.
 Explications et démonstrations aux tableaux noir et au moyen de modèles naturels.

DE LA CONSTRUCTION DES VÊTEMENTS À TISSIN.

Méthode de la main et de la vapeur.

De la construction des étoffes. Montage des métiers Jacquard pour le tissage des étoffes à fleurs.
 Dessins de fabrication.

EXERCICES AUX ATELIERS DE L'ÉCOLE.

Maniement des outils. Tour.
 Dressage des pièces. Exécution du moule de naturel en bois, en fer, etc.

Travail des pièces brutes pour l'équipage des machines.

SECTION DES SCIENCES APPLIQUÉES.

Arithmétique. Les quatre règles, fractions, proportions, extraction des racines carrées et cubiques.

Algèbre. Calcul algébrique, comprenant les quatre règles fondamentales et les fractions.
 Équations du premier degré.
 Géométrie; Signes, Surfaces, Volumes.
 Apprentissage et enseignement.
 Levée des plans.

PHYSIQUE.

GRAVITATION.

Stabilité. Lois de la chute des corps.
 Pendule.
 Plan incliné.

Vis, pompes.
 Pression atmosphérique, Baromètre.

Équilibre et écoulement des liquides et des gaz; Leur emploi comme moteurs; Densité des solides, des liquides et des gaz; application à l'élévation d'un poids et au volume des machines.

Blasité, étonnelle, malléabilité.

CHIMIE.

Actions qu'il exerce sur les corps; sa mesure par le thermomètre; son action sur les corps.

Machines fondées sur l'emploi de la chaleur.

Systèmes de chauffage.

Construction et proportions des cheminées.

AUXILIAIRE.

La nature, son mode de propagation dans divers milieux, sa décomposition.

Instruments employés aux expériences de la lumière; lunettes, microscopes, télescopes, appareils de photographie, etc., etc.

MATHÉMATIQUES ET MÉCANIQUES.

Arithmétique.

Boussole, son emploi pour la levée des plans et l'arpentage.

Électricité de tension et électrostatique dynamique ;
Télégraphie : lumière électrique ; galvanoplastie ; dorure
par la pile.

GÉOLOGIE ET MINÉRALOGIE

Composition des terrains : exploitation des mines.
Étude des minéraux usuels ; leurs emplois ; manière de les
travailler.

CHEMIE INORGANIQUE

Métalloïdes ; métaux ; alliages métalliques ;
Métallurgie.
Fabrication des produits chimiques.

CHEMIE ORGANIQUE

Fabrication des denrées alimentaires, des gélatines, des
sucres, des couleurs.
Distillation des alcools et fabrication des liqueurs.
Matières tinctoriales, impression des tissus.
Éclairage à l'huile, bougie, gaz d'éclairage.
Combustibles.

Cours de physiologie générale appliquée aux Beaux-Arts.
Écriture par l'Esthétique.
Cours d'histoire sur les Beaux-Arts, et conférences sur les
diverses branches des Arts, des Métiers et de l'Industrie.

LONDRÉ CHADEY,

Principal

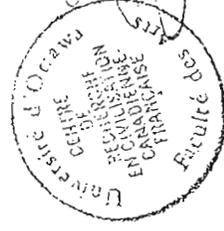
N. B. — Voir le règlement pour l'admission à l'Institution
Nationale.

ANNEXE 2

*Lettre d'Édouard Meloche à Joseph Saint-Charles confirmant les quatre années de travail
au sein de son équipe de peintre-décorateur, le 19 mars 1888.*

Source : CRCCF

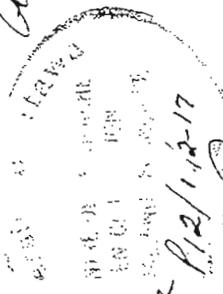
— conduite que tu as suivie
me jusqu'à ce jour. Sois
dévot aux devoirs que tu
seras donner, et que
ton énergie te soutienne
Tu recevras alors
les fruits que ton sa-
rage et ta persévérance
auront mérités.
Bonne nuit
Affectueux
ton dévoué —



J. Ed. Meloche

Montreal 19 Mars 1888 58

M^{rs} J. S. Charles,
Artiste - Decorateur.



Mon Cher M^{rs} Charles,
Tu as manifesté
l'intention de partir pour
l'Europe, afin de conti-
nuer là-bas tes études
dans l'art décoratif.
Depuis 4 ans que tu fais
partie de notre personnel
d'atelier, j'ai pu consta-
ter des progrès toujours
croissants chez toi. Ton
avenir est brillant, me
faut espérer que tes
études futures au sein
de ces maîtres de l'Art
seront profitable. Bonne
nuit dans la loge de

ANNEXE 3

Article sur Joseph-Charles Franchère

Source non identifiée

Localisation : dossier de l'artiste, bibliothèque, UQAM

Joseph Franchère

In dealing with Joseph C. Franchère one hardly knows which should be made the most prominent, the artist or the man. Widely known professionally, the pleasantness of intercourse with him has made him one of the most popular figures of French-Canadian society.

He was born in the heart of "le vieux Montreal" within sight of the towers of Notre Dame church. The family life into which he was ushered was one well qualified to foster the artistic instinct. Literature and music –particular music- were in high honour there.

His education was modest enough. He took in the curriculum of the Plateau Commercial Academy. Here he acquired the first rudiments of drawing. After that he rather neglected his other studies, as he was continually sketching the objects that struck his fancy in the world about him.

There was no hesitation about his life-pursuit. He determined to be a painter, never had any other end in view, and immediately took steps towards it. Upon leaving school he worked with contractor at church decoration. And every penny he earned he hoarded up, against the essential voyage to Paris. In the meantime he took advantage of such art education as Montreal then afforded- attending classes at the school established by "Council of Arts and Manufactures". He did not pay attention to colour and line alone. He did some modelling under the eye of Philippe Hébert.

In 1888 he sailed for Paris, where he stayed for five years, working day and night. At "L'Ecole des Beaux-Arts" pupils have the option of studying under any one of three teachers of world-wide reputation. Franchère selected the atelier of Gérôme. Over and above this, he took lessons from several other well-known masters, especially from noted Joseph Blanc.

His application was well rewarded. He won several silver and bronze medals and honourable mentions from "L'Ecole des Beaux-Arts" itself.

Most of the work of the schools is imitative. The great moment in the pupil's life is when his master recognizes in him sufficient progress to authorize an attempt at original composition. Mr. Franchère laughs at the ordeal now- but he also recalls the fever, the worry that possessed him when he took that definite step.

His subject was "Charity"- a church portico, a knot of picturesque beggars, and a lady in black distributing alms. Absorbed in what he wished to be a masterpiece, he cloistered himself, shunning the friends at the atelier, [...] on which he was to fix his inspiration.

When the picture had taken shape it was submitted to the master for approval. Gerome pronounced it's "good"- the usual adjective is "euh! pas mal"- suggested certain alterations, and that the last touches be put to it.

Later a friend to whom it was shown when finished advised framing and exhibiting. It was sold almost immediately; this is unusual enough to deserve mention.

In the middle of his stay in Paris he made a flying trip to Montreal to get the order for some of the principal paintings for the Sacred Heart Chapel in rear of Notre-Dame Church.

"That chapel is worthy of more than passing notice. It is not religious shrine merely, it is a temple of Canadian art. The interior is built of Canadian cabinet woods. The statues are by Canadian sculptors. The frescos and mural decorations are by Canadian painters. It never fails to attract the tourist and elicit his admiration.

Being somewhat of a mystic –all French Canadians are to a degree- his most characteristic work as a mystic, a vaporous touch about it which renders it especially suitable for religious and allegorical subjects. A good many cities in Canada pride themselves on the possession in their churches of one or more of his canvases. The same ethereal note distinguishes the panels representing the four seasons- a special order for the Glen Spey home of M. Edward E. Mackenzie, a New York millionaire. Here, be it said en passant, is a form of encouragement to art which our own rich men might well imitate.

But Franchère can be realistic when he chooses. That is his portraiture mood. Among his sitters have been Mr. William J. White, K.C.; Mr. J.C. Lamothe, K.C.; the Hon. Raoul Dandurand; Mr. P.B. Mignault; Dr. Rottot, senior dean of Laval University; Judge Mathieu, Dr. Laberge and others too numerous to mention here.

During the summer his holidays are passed in landscape work. He rambles through the province, painting its picturesque nooks and corners. But he does not try to shake off the social life. Indeed he pleases himself best to summer resorts. He has called them many a "tableautin"- country houses nestling in a wondrous background; pockets of rock and land, with the sea breaking beyond, and so forth. These are eagerly happened up by friends and connoisseurs. In these excursions he often shares the fate fabled of Whistler, and is taken for a photographer. A country Beau once shared him to quote "pictures" of himself. "For you", said Franchère quietly, "let us say-well-one hundred dollars," The halferesfallen, half-incredulous look on the bumpkin's face can be better imagined than described.

Franchère has also turned his hand to a branch of art a little too much neglected in Canada-illustrating.

Two years ago he designed decorations to accompany a number of French Canadian folk-songs, collected and written down by late Dr. P.E. Prevost. It would

have been hard to fit the illustrations to the text better than he did. Every figure, every "prop" in the picture is racy of the soil and the people of the songs. The printed combination met with enthusiastic praise from Canadian viewers.

One of his most noteworthy "genre" pictures is "Market Day", in which the Place Jacques Cartier, in Montreal, is set down for posterity just as the older citizens knew it. All the familiar landmarks are there: Nelson's Monument, the Chateau Ramezay tavern-demolished since-and, in the background, the city hall. In the foreground are the long rows of farmer's wagons, the chaffering groups of buyers and fruit-a riot of rich and luminous color.

This is another Franchère, quite different from the Franchère of the altar pieces. This colourful quality was acquired by him in a rather unconventional manner. He had been doing his earliest landscape work at Dinanon-the-Rance, in Brittany. He was not sure of himself and laid on the paint with sparing and hesitating touches. A gentleman passing by, and stopping to look on, craved permission to give him a little advice.

"Willingly", said Franchère.

The stranger sat down before the easel, and, pressing reds, blues, green and yellows upon the palette, proceeded to brush them unerringly upon the canvas, transforming the sketch into a glowing picture. Franchère stood dumbfounded and dazzled.

The chance acquaintance invited the pupil to go with him on a sketching tour. The pupil was so stimulated by example of his master that after a few studies his own work was so improved that he himself hardly knew it.

When they parted at the end of season Franchère had found himself. And now comes the strange part of the story. Although the improvised master was one of the well-known artists of Paris, and although his lessons were more formative than the formal ones of the schools, Franchère has completely forgotten his name.

The sketches made by him that summer Franchère was very loth to sell. But, the most cherished paintings are always the first to go. And these have gone, into the homes of Judge St. Pierre and others Montrealers.

[...]

ANNEXE 4

Lettre de Joseph-Charles Franchère à Joseph Saint-Charles lui confiant qu'il est impatient de partir pour Paris, le 15 mars 1888.

Source : CRCCF

donnerai les détails de
cette affaire.

Je t'envoie une
carte de poste le samedi
ou lundi de son heure

je vais répondre à
Larose tout de suite
et lui dire que je pense
de partir, francha haire,
Laurard la demant

trouvent un

Ton ami

J. St. Franchère



1644 Photos L'Amie

Monsieur Tréal

Montreal 18 Mars 88

Cher ami

Depuis le commencement
de la semaine je ne travaille
pas fort mais je m'achève
beaucoup je vais dire
comme toi la semaine der
nière, je suis abrutit et
je le hurai tant que je ne
peux pas partir.

La question des lignes
et encore de la tapis

ton père tous toujours
son côté et a présent il

me conseil de prendre
la troisième classe qui

fait qu'on ne s'accorde

pas du tout hier j'ai
vu M. le président de la
Banque qui m'est passé
même opinion j'ai lui ai
de ma part une réponse
sûre afin de dire ce Paris
un peu et avant, après
les avoir comptés toutes ces
conditions et réflexions
faites il m'a dit qu'il
n'avait aucune objection
si c'était réellement le
moyen le plus économique
et le plus confortable
donc il ne reste que ton
père Xavier qui t'envoie
voto. J'ai reçu ce matin

57
une lettre de Laros qui
me dit de lui écrire et
de lui dire par quelle
ligne partir afin de ve-
nir au devant de moi.

J'ai rencontré Napoléon
ton frère ce matin
et lui j'ai toujours le projet
de venir venir lundi ou
mardi, il n'y a rien
de décidé encore pour

M. Hubert mais si tu
vois sur le journal quel-
que chose que s'il partait
dans la semaine prochaine
de notre départ tu pour-
ras attendre et je te



ANNEXE 5

Lettre d'Henri Beau à Joseph Saint-Charles mentionnant les conditions reliées à la commande de Gill à la chapelle du Sacré-Coeur, en juillet 1892.

Source : CRCCF

Tout a obtenu par
le intermédiaire de mon
père, à ce que on m'a dit
un ou plusieurs tableaux
de M. J. Fontaine.
Dites-moi qu'il est ici, je
ne l'ai pas vu.

Charles a subi dernièrement
une opération qui me paraît
avoir réussi.

Dyomach commence à
avoir une assez belle
clientèle d'élevés. Je crois
qu'il fait bien son affaire.
L'Africain est mort.
Reaungrand vient de publier

un "Conte Canaque" intitulé
"Chamé galérien". Si
tu es curieux de lire ça
et surtout de voir les illustrations
dans ad-hoc, achète le

Century Magazine du mois
d'avant. Tu n'as qu'à aller
au Club Américain, ils

peuvent le avoir. Mon cher vieux
et à bientôt.

Monsieur à Cotton Copin
New York, New York, France
A. Beau

74



Montreal, juillet, 1892.

Mon cher Charles

Je t'ai écrit à
peu près tous les amis excepté
toi - tu es pourtant un
des plus vivants dans ma
mémoire et tu es toujours
à la pointe moi. un bon
amarade - J'espère que
tu ne m'en voudras pas
et que tu me pardonneras
de me responsable.

Je n'ai pas besoin de te
dire que j'ai en ce moment
un peu de travail à terminer
ou à du te le dire et sans
doute me excuser l'importance.

Ça n'est pas la mer à boire.
Vas, ça me suit que des
foibles de fond pour le mien -
de liquides de Cere qui Reelles
est le train de Montréal,
quelque chose de Montréal, Rey

8-11/10/18

mauvais que des le cars de
theatre Cauchy.
Mais ça ne fait rien
paye sur place 205.
Gros me permettez de
prolonger mon séjour pendant
quelques mois à Paris -
J'ai l'intention de
retourner dans la commune
meurt d'octobre au pour le
15 octobre au plus tard.

Richard est venue
à Montréal. Les Montclair
ont trouvé un peu
pendant Bayard, la
participation à demande
une lettre de recommandation
à Frechette pour aller voir
son Compère Bonnard -
Il paraît que Frechette a
repué. Il a rapporté
de son voyage une Comptine
qu'il a écrite à Bord de navire.
De ciel de l'eau et un
petit navire qui semble perso.
Dans le Corbeau à on

75 concidera sa vitesse et
qui paraissent premiers plan
à voir ses couleurs brillantes
et ses contours arrondis -
Delfone et l'abbé Faver
ont le contact pour
l'écriture de la cathédrale
de Monceigneur - C'est
deja commencé. A été
bon ça - Lutter haute!
pour les Squadians plus
tard; quand ils comprennent
mieux - C'est ce qui on
peut appeler de la Belle
Cochonnerie.
H. Compment vont tous
les amis? -
a-t-il toujours son atelier
dans la Cour? allez -
vous souvent chez
Hans-Luis avec des amitiés
à ma part, so te le vois.
Mayoff ~~has~~ devrait s'empêcher
quelque argent - Je te
remercie et je te te
remercie aussi quand
je retournerai à Paris.

ANNEXE 6

Lettre de Xavier Saint-Charles à son frère Joseph concernant le coût du voyage jusqu'à Paris et sur les détails de son contrat avec la fabrique Notre-Dame, le 4 décembre 1890.

Source : CRCCF

AGENTS,
IMPORTERS
AND CONSIGNEES
REPRESENTING THE
BEST EUROPEAN WINE GROWERS

STORES:
1621 to 1625 NOTRE DAME ST.

BONDED WAREHOUSES:
18 ST. JAMES STREET
AND 338 ST. PAUL STREET.

HOUSE ESTABLISHED IN 1860

DUFRESNE & MONGENAIS

GROCCERS AND WINE MERCHANTS.

BELL TELEPHONE No. 55.
FEDERAL " " 776.

Cable Address: Mongenais.

OFFICE: 1625 NOTRE DAME STREET.

AGENTS, 338
IMPORTERS
AND DEALERS IN

LEAF TOBACCOS
HAVANNA AND DOMESTIC
CIGARS

1625 NOTRE DAME STREET

P. O. BOX 488.

Montreal, Dec 4 1890

Je viens d'avoir une entrevue avec
Monsieur Charles, qui lui aussi venait d'avoir
une entrevue définitive avec M^r Sentenne.
Il a été décidé que pour la réussite des
trois tableaux qu'il t'a dessinés que tu
viennes à Montréal pour prendre tes mesures
voir le jour où il seront destinés à être placés
& principalement pour que M^r Sentenne
te donne ses idées & impressions & enfin
afin que tu en fasses une réussite complète
puisses dans son exécution par des conversations
réitérées. Naturellement si tu avais un en-
fermeur cause par ton tableau que
tu mettes en paroles, cours au ne te force
pas de venir, mais s'il n'y a pas d'obstacle
viens. Chose remarquable c'est que l'un
des trois sujets est une église je t'en ai déjà suggéré
et si tu y a déjà songé tant mieux
C'est la première Messe à Montréal, drole de



AGENTS,
IMPORTERS
AND CONSIGNEES
REPRESENTING THE
BEST EUROPEAN WINE GROWERS

STORES:
1621 to 1625 NOTRE DAME ST.

BONDED WAREHOUSES:
18 ST. JAMES STREET
AND 338 ST. PAUL STREET.

HOUSE ESTABLISHED IN 1860

DUFRESNE & MONGENAIS

GROCCERS AND WINE MERCHANTS.

BELL TELEPHONE No. 55.
FEDERAL " " 776.

Cable Address: Mongenais.

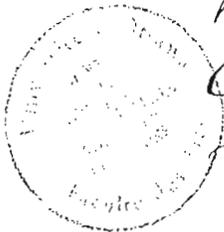
OFFICE: 1625 NOTRE DAME STREET.

AGENTS, **339**
IMPORTERS
AND DEALERS IN
LEAF TOBACCOS
HAVANNA AND DOMESTIC
CIGARS

1625 NOTRE DAME STREET

P. O. BOX 488.

Montreal, 189
Coincidence, n'est-ce pas? - Le deuxième est la
communiqué des frères Holland avant le combat
& le troisième une statue de l'enfant
Jesus. @ par son de \$500⁰⁰ \$500⁰⁰ \$750⁰⁰
en tout \$1750⁰⁰ soit environ 9050 francs
Ainsi tu vois il y a une bonne étude à
faire à Montréal sur ton victoire du Canada
Ton voyage ne coûtera pas plus de \$1000⁰⁰
en tout et partout. Je ne te donne pas
les détails du Contrat ou que Anghere l'ap-
porte avec lui et qu'il part Lundi. Tu
attendras donc leur arrivée avant de partir
Si tu viens tu pourras peut-être louer à
Anghere ou Laroc ton atelier pendant ton
absence. Je plus je paye toutes les petites dettes ^{avant de} parties
à cette effet je t'enclus une traite de \$50⁰⁰
plus un ordre sur Vanderabeele Frères & Co
au cas ou tu viendrais. Tu n'as qu'à dire
que nous amenerons tous le voir
Cris donc au Rev. M^r Lenoir
Cure de l'église Bonsecours à Montréal C'est
son ascension de la Ste Vierge lui annoncer



HOUSE ESTABLISHED IN 1860

AGENTS,
IMPORTERS
AND CONSIGNEES
REPRESENTING THE
BEST EUROPEAN WINE GROWERS
STORES:
1621 to 1625 NOTRE DAME ST.
BONDED WAREHOUSES:
18 ST. JAMES STREET
AND 338 ST. PAUL STREET.

DUFRESNE & MONGENAIS

GROGERS AND WINE MERCHANTS.

BELL TELEPHONE No. 55.
FEDERAL " " 776.
Cable Address: Mongenais.

OFFICE: 1625 NOTRE DAME STREET.

AGENTS, **340**
IMPORTERS
AND DEALERS IN
LEAF TOBACCOS
HAVANNA AND DOMESTIC
CIGARS
1625 NOTRE DAME STREET
P. O. BOX 488.

Montreal, 189
Ton voyage ici pour les tableaux de Mr
Sertonne & qu'en meme temps s'il
veut te confier cette toite il n'y a
pas meillieur occasion.

Maintenant Larose & Fruchere
disent que leur voyage ne leur coute
pas plus de \$350 pour la France
ils se rendent a N.Y. & de la a Anvers
pour Paris traversant la Belgique
Consulte les a cet effet. Il n'y a pas
de doute qu'a cette saison les prix
sont moindres

Sont a la
Paris



ANNEXE 7

Lettre (incomplète) de Franchère à Saint-Charles confirmant le passage de Beau au Canada et traitant de la production de son tableau La Première Messe à Ville-Marie qui n'est toujours pas terminé, le 20 mai 1893.

Source : CRCCF

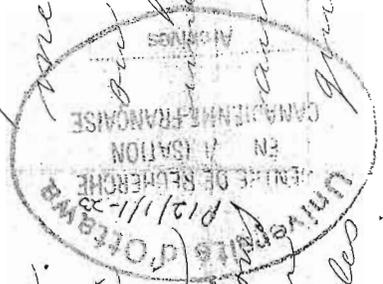
petit garçon C'est comme
 un petit chien avec envergure
 plus l'enfant se sava plus
 le chien court apres lui
 ici on dit comme le chien
 ce n'est pas pour moi dire
 l'enfant c'est seulement
 pour jouer avec lui.

De ce temps ci
 c'est le temps gar
 des antiques les salons
 je n'ai encore rien
 entendue parler des
 femmes qui na avoir machines à coudre et
 la me d'aille d'homme
 P. Constant est allé faire
 de son but on c'est
 pour plus tard je crois
 bien me pas avoir le
 temps pour l'année



Ottawa 20 Nov 13

Cher ami
 je n'oublie pas l'écriture
 plus tout mon travail
 vient je ne sais plus
 ou j'en suis j'ai
 une population de gens
 au dessus de ma tête
 qui font rouler leur
 machines à coudre et
 des presses je ne sava
 trop qu'ari (des tailleurs)
 que j'en sava tout agas
 a huri a cor perdre
 la tête et sur tout que
 je ne s'au pas forte



Beau au Canada, 83

comment je me
 vois obligé de déménager
 et pour cela je veux profiter
 ment avoir recours à la
 justice pour résilier mon
 bail; sans ce la je
 suis obligé de continuer
 je meurs d'avoir un
 tableau pour Ottawa
 ça me fait de l'ouvrage
 pour quelques mois
 avec ma multiplication
 que ne fust plus tant
 id est de l'ouvrage
 j'ai appris les nouvelles
 trop monotones de nos salons
 à part de ce meunard de
 Beau je n'avois de recevoir
 une lettre de Larose qui
 m'annonce de voyage de

j'espère qu'il fasse un
 bon voyage afin qu'il
 m'apporte ma toile, ce
 plaisir. Rapin je m
 le veux jamais.
 Comment va tu avec
 tes tabliers on en entend
 pas parler tu n'as donc
 faire des chefs d'œuvre
 quoi, des fois la cure
 m'arrivera je dis que
 je m'en sors rien
 Tu peux l'attendre
 de passer par le
 jury du séminaire atten
 dre qu'ils s'y commencent
 j'ai eu ma part
 mari mais si
 j'ai un conseil à te donner
 à propos de cela, il
 me faut pas faire de

ANNEXE 8

*Lettre d'Albina Saint-Charles rassurant son frère Joseph sur l'aide financière de son oncle
Xavier Saint-Charles, le 4 mai 1888.*

Source : CRCCF

tenant a l'air ? ou plutôt, ce l'air n'est-il pas

il est enroulé autour du limon et en

deux fois plus épais au bord de la mer que

au bord de la mer, France ?

Il est enroulé autour du limon et en

deux fois plus épais au bord de la mer que

au bord de la mer, France ?

Il est enroulé autour du limon et en

deux fois plus épais au bord de la mer que

au bord de la mer, France ?

Il est enroulé autour du limon et en

deux fois plus épais au bord de la mer que

au bord de la mer, France ?

Il est enroulé autour du limon et en

deux fois plus épais au bord de la mer que



un peu plus épais ?

Il est enroulé autour du limon et en

deux fois plus épais au bord de la mer que

au bord de la mer, France ?

Il est enroulé autour du limon et en

deux fois plus épais au bord de la mer que

au bord de la mer, France ?

Il est enroulé autour du limon et en

deux fois plus épais au bord de la mer que

au bord de la mer, France ?

Il est enroulé autour du limon et en

deux fois plus épais au bord de la mer que

au bord de la mer, France ?

Il est enroulé autour du limon et en

deux fois plus épais au bord de la mer que

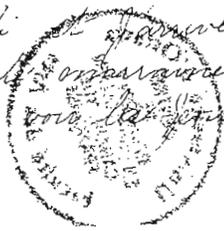


comme des anges gardiens
 Tu vas peut-être trouver
 bien et à te faire des soucis, cependant,
 quand je saurais même de l'importuner
 prépare toi à en broncher dans chacune
 de mes lettres, car, ce n'est qu'à cette con-
 dition que j'accepte le secrétariat.

Comment as-tu aimé la vue et son
 immensité; son inextinguible horizon t'a-t-il
 paru aussi beau et aussi solennel qu'à
 Lamartine dans ses "Stances à l'Océan"
 dans "la Manche"? tu n'en parles pas
 lui as-tu craché à la figure la bile de
 ton mépris?

Peux-tu, de premier aspect de Paris a-t-il
 suscité tes vœux de s'ouvrir bien grand?
 donne moi beaucoup de détails, afin que
 je ne sois pas trop surprise, si un jour je
 vais à Paris.

Car ils maintenant de Montréal.
 Napoléon, revenu de Soul avant-hier midi,
 où il venait de terminer un ouvrage qu'il
 avait entrepris, est arrivé au bon temps pour
 accuser sa nouvelle petite fille, née
 hier matin 3 Mai; elle a été baptisée
 cette après-midi et parvenue du compé-
 sage; regard et comparée avec mon
 Oncle, Gallant, voir la petite de Notre Dame



ouvrant la porte battante pour le Marquis-
 her en habit. La petite a pris au baptême
 le nom de Marie, Agnes, Albina.

Etudoline est assez bien, mais, le bébé est
 pas très fort.

Napoléon doit travailler à la ville pen-
 dant une quinzaine de jours à réparer
 le nouveau logement d'Harvey; il partira
 ensuite pour St. Albans.

Si Harvey n'a pas encore répondu à ta
 lettre, c'est probablement dû au travail du
 déménagement, mais, il le fera bientôt.

La petite est assez bien, ainsi que la petite
 sœur.

M^{rs} Soule prie le mois de Marie à l'église
 St. Jacques, et y attire beaucoup de monde;
 mais tante m'a dit de te recommander d'aller
 le dimanche soir à Notre Dame des Victoires où
 ordinairement se donnent de très beaux
 sermons durant le mois de Marie.

Un de ces M^{rs} "Levert" il doit être pendu
 à Paris depuis quelques jours déjà, on l'on
 en a pu avant son départ, et il lui a promis
 de venir sur toi et de lui donner de tes nou-
 velles ainsi que à toi. ---

Toute la famille s'unit à moi pour te
 présenter ses saluts et ses amitiés. Napoléon
 viendra bientôt.

ton
 La sœur

Albina S.



ANNEXE 9

Lettre d'Albina Saint-Charles confirmant l'aide financière allouée à son frère Joseph lors de son séjour à Paris, le 4 juin 1889.

Source : CRCCF

excellentes.
 Paris doit être un grand activé de ce
 f. r. p. s. e., les Canadiens s'y dirigent en plus
 grand nombre que jamais, tu en sauras.
 (Surtout probablement) plusieurs que tu enverras.
 Soit

Tu es heureux de te trouver à Paris pour
 cette Exposition que l'on dit être bien plus
 belle que toutes celles que l'ont précédées.
 Je termine, cher père, car cette lettre
 doit partir à l'instant. Toute la famille
 est bien et te présente ses meilleurs amitiés,
 bon succès pour la convention que dont
 avons lieu à la fin de Juin et surtout
 bonne santé. Les vont des prochains
 que j'espère pour toi.

La sœur affectionnée
 Emma.

De vœux de bon succès.
 \$50.00 que je t'envoie
 J. H. G. G. G.

Montréal 4 Juin 1879



Cher père.

Mon oncle a reçu hier, la lettre datée
 du 19 Mai et t'as répondu hier. Je suis
 chargée d'y répondre ce que je m'empresse
 de faire.

D'abord, je suis heureuse de te dire et
 de t'apprendre que tu n'es mal tu comptes
 (alors on sera pas trop susceptible et attende
 la fin de ma phrase avant de prendre peur)
 ou je te répète tu n'es mal tu comptes
 mais c'est à ton avantage j'espère; donc
 mon oncle te l'as dit que probable-
 ment tu as vu l'argent que l'on
 t'a envoyé avec le reste car sur les \$250.00
 qu'il t'avait promis et lui resté encore
 \$100.00 à t'envoyer dont 50 aujourd'hui

et 50 plus tard avec pour le moment de ce
 plus profit que le ou croyez, regardant
 l'ancien monde ou peut être le monde
 grandissant, car il est en l'air et le
 on a que cela entraîne beaucoup de dépenses
 et d'efforts. Je vous le dis que l'ancien fait
 ce qui est en compte à l'ancien
 pour le au moins 125 et ce qui est
 une somme incommensurable n'est-ce pas ?
 de plus de 100 et de l'ancien et plus
 de 120 et de l'ancien n'est-ce pas ?
 pour un tel état de plus de 100 et
 n'est-ce pas suffisant pour les dépenses
 actuelles ?

Je donne, maintenant, quelques autres
 et l'ancien fait et peut être quelques autres
 pour le au moins, et il en est ainsi, avant d'in-
 former un petit ouvrage, la la ou de
 l'ancien afin de savoir ce qui est en l'air
 l'ancien l'ancien fait est en l'air, a moins
 pendant que que le ou, n'est-ce pas ?
 de l'air, car ce la peut être l'ancien et
 une par exemple d'une chose de la ou de
 Je donne il faut de l'air, n'est-ce pas ?
 pour le au moins que le ou, n'est-ce pas ?
 n'est-ce pas en la ou, avec cela le l'ancien
 serait un peu incommensurable et pour le au
 quand on donne, quelques un ou la l'ancien
 du l'ancien

ANNEXE 10

*Lettre d'Henri Beau à Joseph Saint-Charles traitant d'une commande accomplie à Montréal
et lui permettant de prolonger son séjour à Paris, le juillet 1892.*

Source : CRCCF

mauvais que des secours de
theatre. Cavoyez

mais ça ne fait rien
gagner sur place & ça
qu'on ne permette de
prolonger mon séjour
quelques mois à Paris -

J'ai d'intercession de
recommencer dans le comman-
ment d'octobre ou pour le
15 octobre au plus tard.

Le chef est venu
à Montbrun, les ministres
l'ont tenu en prison
pendant - regard la
parlait à demande

me l'air de recommandation
à Fruchet pour aller avec
son cousin Bonnet -

Il paraît que Fruchet a
refusé. Il a rapporté
de son voyage une conviction
qu'il a faite à Bord du navire -

De ciel de l'eau et un
petit navire qui s'en va
dans le Cotentin de son

75 Conscience sa pitance et
qui hantent au premier plan
à nos embarras brillants
et les contours arrêtés -

Delorme et d'Albe. Sa
ont le contact pour la
dévotion de la cathédrale
de Montbrun. C'est

depuis commencent l'air de
bon Ca. L'effet haute.
pour les Soudans plus

tard, quand le commandant
mieux. C'est en ce qui
peut appeler de la belle

docteur. Et comment vont tous
les autres. Et comment
à - x. d'aujourd'hui sont-elles

Paris la Chapelle. Elles
pour sonnant chez lui -
Hans lui bien des années
à ma part. Et le voir.

mais off ~~à~~ l'air apparemment
quelque argent. Je te

remercie et j'espère
remercier et j'espère
je retournerai à Paris

ANNEXE 11

*Quittances de loyer du 15 rue Saint-Sulpice loué par Joseph Saint-Charles de juillet 1888 à
juillet 1889.*

Source : CRCCF

N^o _____
 LOCATAIRE

1 ^o Loyer par terme. . .	62	30
2 ^o Portes et Fenêtres. . .		
3 ^o Droit proportionnel . . .		
4 ^o Eclairage.		
5 ^o Eau.		
6 ^o Balayage.		
7 ^o Ramonage.		
8 ^o Timbre et Enregist ^r		
TOTAL	62	60

OBLIGATIONS DES LOCATAIRES

Tout Propriétaire ou principal-Locataire est responsable envers le Releveur des contributions du montant des impositions de chacun de ses Locataires particuliers.
 En conséquence, nul Locataire ne peut déménager avant d'avoir justifié au Propriétaire ou Principal-Locataire, et par une QUITTANCE en forme du RECEVUE, qu'il a payé toutes ses contributions.
 De même, un Locataire sans bail ne peut déménager avant d'avoir reçu ou donné dans les délais prescrits, un congé régulier, ni avant d'avoir fait faire toutes les réparations locatives qui sont à sa charge suivant l'usage ou d'après l'état des lieux.
 On ne doit rien mettre aux croisées, tels que linges, pots, caisses de fleurs et autres objets, ne laisser aucune ordure sur les carrés, escaliers et cours, ni dans les caves suivant l'ordonnance de police.
 Le ramonage, qui doit se faire tous les ans, est à la charge du Locataire.
 L'impôt des portes et fenêtres et le droit proportionnel sont également à la charge du Locataire.

QUITTANCE DE LOYER

Pour le Terme échu le 1^{er} Janvier 1889

Je soussigné, Propriétaire d'une Maison sise à Paris
 N^o 7 rue St Sulpice reconnais avoir reçu
 de M. Museux Charles
 la somme de Cent deux francs
 pour le terme échu le premier de ce mois, du loyer des lieux
 qu'_____ occupe _____ dans ladite Maison.

Dont Quittance, sans préjudice du Terme courant et sous la
 réserve de tous mes droits.

le 1^{er} de _____ mil huit cent quatre-vingt _____



LIVRES POUR LA COMPTABILITE DE PROPRIETAIRE

N^o _____

LOCATAIRE

1 ^o Loyer par terme. . .	6 ⁰⁰	70
2 ^o Portes et Fenêtres. . .		
3 ^o Droit proportionnel. . .		
4 ^o Eclairage.		
5 ^o Eau.		
6 ^o Balayage.		
7 ^o Ramonage.		
8 ^o Timbre et Enregist ^r . . .		
TOTAL.	6 ⁰⁰	70

OBLIGATIONS DES LOCATAIRES

Tout Propriétaire ou principal-Locataire est responsable envers le Receveur des contributions du montant des impositions de chacun de ses Locataires particuliers.

En conséquence, nul Locataire ne peut déménager avant d'avoir justifié au Propriétaire ou Principal-Locataire, et par une QUITTANCE en forme du RECEVEUR, qu'il a payé toutes ses contributions.

De même, un Locataire sans bail ne peut déménager avant d'avoir reçu ou donné dans les délais prescrits, un congé régulier, ni avant d'avoir fait faire toutes les réparations locatives qui sont à sa charge suivant l'usage ou d'après l'état des lieux.

On ne doit rien mettre aux croisées, tels que linges, pots, caisses de fleurs et autres objets, ne laisser aucune ordure sur les carrés, escaliers et cours, ni dans les caves suivant l'ordonnance de police.

Le ramonage, qui doit se faire tous les ans, est à la charge du Locataire.

L'impôt des portes et fenêtres et le droit proportionnel sont également à la charge du Locataire.

QUITTANCE DE LOYER

Pour le Terme échu le 1^{er} Mars 1889

Je soussigné, Propriétaire d'une Maison sise à Paris
14 rue St Sulpice reconnais avoir reçu
 de Monsieur St Charles
 la somme de deux cent quatre-vingt francs
 pour le terme échu le premier de ce mois, du loyer des lieux
 qu'_____ occupe _____ dans ladite Maison.

Dont Quittance, sans préjudice du Terme courant et sous la
 réserve de tous mes droits.

_____ le 1^{er} Mars mil huit cent quatre-vingt 9



N^o _____

LOCATAIRE

	FR	C.
1° Loyer par terme . . .	23	8
2° Portes et Fenêtres . . .		
3° Droit proportionnel . . .		
4° Eclairage		
5° Eau		
6° Balayage		
7° Ramonage		
8° Timbre et Enregist ^r		
TOTAL	69	60

OBLIGATIONS DES LOCATAIRES

Tout Propriétaire ou principal-Locataire est responsable envers le Receveur des contributions du montant des impositions de chacun de ses Locataires particuliers.

En conséquence, nul Locataire ne peut déménager avant d'avoir justifié au Propriétaire ou Principal-Locataire, et par une QUITTANCE en forme du Receveur, qu'il a payé toutes ses contributions.

De même, un Locataire sans bail ne peut déménager avant d'avoir réglé, ni avant d'avoir fait faire toutes les réparations locatives qui sont à sa charge suivant l'usage ou d'après l'état des lieux.

On ne doit rien mettre aux croisées, tels que linges, pots, caisses de fleurs et autres objets; ne laisser aucune ordure sur les carrés, escaliers et cours, ni dans les caves suivant l'ordonnance de police.

Le ramonage, qui doit se faire tous les ans, est à la charge du Locataire.

L'impôt des portes et fenêtres et le droit proportionnel sont également à la charge du Locataire.

QUITTANCE DE LOYER

Pour le Terme échu le 1^{er} Juillet 1884

Je soussigné, Propriétaire d'une Maison sise à Paris
 18 rue St Sulpice reconnais avoir reçu
 de M. Monsieur Charles
 la somme de soixante-neuf francs 60
 pour le terme échu le premier de ce mois, du loyer des lieux
 qu' _____ occupe _____ dans ladite Maison.

Dont Quittance, sans préjudice du Terme courant et sous la
 réserve de tous mes droits.

_____ , le Paris _____ mil huit cent quatre-vingt _____



N^o _____

LOCATAIRE

4 ^o Loyer par terme . . .	62	10
2 ^o Portes et Fenêtres . . .		
3 ^o Droit proportionnel . . .		
4 ^o Eclairage		
5 ^o Eau		
6 ^o Balayage		
7 ^o Ramonage		
8 ^o Timbre et Euegist ^r		10
TOTAL	62	60

OBLIGATIONS DES LOCATAIRES

Tout Propriétaire ou principal-Locataire est responsable envers le Receveur des contributions du montant des impositions de chacun de ses Locataires particuliers.

En conséquence, nul Locataire ne peut déménager avant d'avoir justifié au Propriétaire ou Principal-Locataire, et par une QUITTANCE en forme du RECEVEUR, qu'il a payé toutes ses contributions.

De même, un Locataire sans bail ne peut déménager avant d'avoir reçu ou donné dans les délais prescrits, un congé régulier, ni avant d'avoir fait faire toutes les réparations locatives qui sont à sa charge suivant l'usage ou d'après l'état des lieux.

On ne doit rien mettre aux croisées, tels que linges, pots, caisses de fleurs et autres objets, ne laisser aucune ordure sur les carrés, escaliers et cours, ni dans les caves suivant l'ordonnance de police.

Le ramonage, qui doit se faire tous les ans, est à la charge du Locataire.

L'impôt des portes et fenêtres et le droit proportionnel sont également à la charge du Locataire.

QUITTANCE DE LOYER

Pour le Terme échu le 1^{er} Octobre 1889

Je soussigné, Propriétaire d'une Maison sise à Paris
14 rue St Sulpice reconnais avoir reçu
 de Monsieur A. Charles
 la somme de Sixant deux francs
 pour le terme échu le premier de ce mois, du loyer des lieux
 qu'_____ occupe _____ dans ladite Maison.

Dont Quittance, sans préjudice du Terme courant et sous la
 réserve de tous mes droits.

le 1^{er} Octobre mil huit cent quatre-vingt _____



Charles
LOCATAIRE



QUITTANCE DE LOYER
Paris le Terme échu le 1^{er} Décembre 1889

Monsieur l'Abat, principal locataire, m'ont
saisi à Paris le 2. N. O. de Champs Elysées
avec l'appui de Monsieur Charles
la somme de quatre-vingt francs 70 cent.
pour un loyer de la maison que j'occupe
dans la dite maison, idu le premier
mil huit cent quatre-vingt neuf.
Dont Quittance sans préjudice des loyers
courants et sous la réserve de tous mes droits.

Timbre	80	
Portes & Fenêtres		
Eclairage		
Eau de la Ville		
Balayage		
Enregistrement		
Total	80	70

OBLIGATIONS DES LOCATAIRES

D'après la loi le Taxe des Portes et fenêtres est à la charge des locataires.
Tout Propriétaire ou principal Locataire est responsable envers le receveur des Contributions de montant des Impositions de chacun de ses locataires particuliers.
L'acquiescement, nul locataire ne peut décharger avant d'avoir justifié au Propriétaire, ou principal Locataire et par une quittance du Receveur qu'il a payé toutes ses contributions.
De même un locataire sans bail ne peut décharger avant d'avoir reçu ou donné dans les délais prescrits un engagement ni avant d'avoir fait faire toutes les réparations locatives qui, sont à sa charge suivant l'usage ou l'après l'état des lieux.

Paris le 19 Août 1889 26
Paris et son arrondissement payables aux
Paris autres Arrondissements



ANNEXE 12

*Quittance de loyer du 86 rue Notre-Dame-des-champs signé par Madame Delangle, loué
par Joseph Saint-Charles de août 1889 à février 1890.*

Source : CRCCF

N^o 94

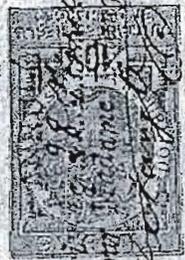
B.P.F. 53



Reçu de Monsieur Saint-Charles

la somme de Cinquante trois francs

pour 3 mois de location à 10^t, plus 1 mois de chambre à 10^t total, 90^t
N^o 37^t - Prêt 53^t - Paris le 28 Février 1890.



Pour Madame Delangle

Delangle

28

ANNEXE 13

*Quittance de loyer de l'atelier du 18 bis Impasse du Maine signé par Rodolphe Julian et
loué par Joseph Saint-Charles d'octobre 1892 à octobre 1893.*

Source : CRCCF

Entre les Goussignés, Monsieur



M. Julian, artiste peintre, demeurant

à Paris, 28 rue St Marc & Monsieur

M. Charles, artiste peintre, demeurant aussi

à Paris, 117 rue Notre Dame des Champs,



Il a été convenu entre ce qui suit :

Monsieur M. Julian sous loué à Monsieur

M. Charles qui l'accepte, un atelier situé

18^{me} Impasse du Rainé.

Cette location est faite pour une année qui

commencera le 1^{er} Octobre 1892, pour finir le

1^{er} Octobre 1893. Le prix de cette location est

de Sept cent cinquante francs par an, payable par

tranches & échéances, savoir tout d'abord

deux cent cinquante francs le 1^{er} Octobre.

Les impositions au locataire sont

charge de Monsieur St Charles, à partir du
1^{er} Janvier 1893.

Cet objet est en bon état et demandeur
tient de même à l'acquisition de ce bail
sans doute et de bonne

général



à

Paris le 19 Août 1892

M^r Julien
J. Chomeaux

ANNEXE 14

*Lettre d'Albina Saint-Charles à son frère Joseph sur ses retards de paiements de location
de son atelier, le 1^{er} mars 1892.*

Source : CRCCF

en il print à la prison est tout en communiquant ses soins professionnels et se ménage pas non plus ses regards et ses compliments. Si je venais à un homme, le chrétien peut-être l'explication de ces regards protégés et scrutateurs qu'il lance parfois sur moi, mais, ne le concernant pas beaucoup, je m'imaginais que c'était sa manière ordinaire; or, comme il m'en fait savoir les yeux. Dis donc franchement, lui as-tu déjà parlé longuement de moi? car, il semble que "comme" et pourtant ce n'est qu'à depuis trois semaines que je lui ai été présentée.

Mom m'a fait signer les papiers, ma tante pour les docteurs etc, et pour pour la dyspepsie.

Mom m'a griffé mon nom et c'est tout. Demain, mercredi et il reprend le chemin à son retour. Profond'hui encore il



Montreal 14 Mars 1893

Mon très cher petit frère,

Je viens t'écrire le mardi gras auprès de toi, non pas pour ridiculiser ou faire des traverses comme un grand nombre embobinent ce jour, mais, tout simplement parce que je ne connais pas de persécution qui me soit plus agréable que celle de causer avec toi.

Nous sommes aujourd'hui une famille séparée, il fait grand froid et est vrai, mais, le ciel est si pur et si serein et le soleil rayonne d'une manière si douce, que tout porte à la joie; ne sommes-nous pas très richement pourvu?

mes enfants et mes deux filles, en
 il semble alors que nos yeux en
 communication plus fréquente et plus
 douce avec toi.
 L'été, les Français ont bien aimé
 l'Espagne pour son genre de retard dans
 la le sera obligé de garder ton atelier
 ait près de plus. Je vois, que si
 le pourment étaient avec en retard,
 les profanes ou peut pas si vivants.
 prof. pour l'été - tu ?
 Plus le printemps s'élève, les am
 le de l'Espagne : mon seul est allé
 à lui, avant même qu'il ait été
 à mes : et maintenant, mes amies
 les très ont et ainsi, n'en déplace
 au doctor Rogier qui se connaît pas
 encore tout le monde. Ça paraît
 qu'on est très humble d'apprécier nos
 en revanche il me semble simple de
 l'homme, de juger et il paraît que
 vivent. Voilà grande joie, le voir,

Je prendrais volontiers et deux
 quelques moments au passage à travers
 la parole de l'année. Oh!
 comme alors j'implorais ces moments
 finissent, comme le caennais finissent.
 ment et en cœur à cœur avec vous
 pour petit feu : J'espère de quelques
 avec beaucoup pour que nous pourrions
 ensemble, en famille, l'année dernière
 Réviser un an de cela : ou de
 temps passe vite ! --- De ans
 dans l'année prochaine au 1^{er} Mars ?
 Dieu seul le sait. prof.
 Comment se la de la parole : de
 tu envoie quelque phrase tel que de
 les qu'elle ? J'espère que oui, mais,
 folles - je crains d'avoir peur de.
 Mon seul ai vu la dernière lettre
 avec plaisir, et hier même avec
 quelques circonstances de famille
 finalement que nous pourrions le
 de l'année de l'année !



a dit resté à la messe.

Le baron Dubouché fait-il son en-
tretrait. Je suis tout indigne toutes
mes fois il aime encore sa Blanche.

Je pensais de faire le bon de la fa-
mille afin de l'en donner des nouvelles;
Je les ai tous trouvés en bonne santé.

Napoléon venait de recevoir la lettre et
il partait pour chercher les livres que
tu lui envoyais. Il pensait d'y
à quelques jours Monsieur Lenoir qui
lui annonça avoir reçu une lettre de
toi, mais, a-t-il ajouté: Je ne puis pas
voir s'il a embrassé le baron.-----

Si Monsieur Lenoir se ten-
drait de t'envoyer les dernières lettres
dis lui bien que tout va bien & s'efforce
qu'au mois d'Avril, car, il a
toujours l'air de te croire sur le
fil d'un autre.

Le baron de Larocq est pas
beaucoup apprécié par le public,
tant soit peu connaisseur.



Le Docteur ^{Poli} a été d'abord extrêmement mécontent de sa peine admissible, d'ailleurs.
Cette nouvelle ne l'a fait songer à lui et au tableau que le docteur lui faisait.
Aujourd'hui, il est beaucoup mieux.

Les travaux de peinture à l'égout.
St. Jacques se travaillera avec deux de rapidité, il est décidé qu'il n'y aura pas de décorations, mais, seulement trois couleurs de peinture une intérieure de dorures. Je crois que cela passera bien. Dans le moment actuel Ségui St. Jacques a l'air d'une vraie boutique de charpentier, la pinte est entièrement décomposée par un immense échafaudage.

Allons, j'allais oublier la plus intéressante nouvelle, imagine-toi si Jansieu l'entrepreneur (Napolin) se lance, qu'il vient de faire l'achat d'un piano - - - à un meuble.
Je ne sais si il faut l'approuver ou le désapprouver de cet achat prématuré.



239
mais le crois qu'il est un peu sphère gants et qu'il est mieux fait d'ailleurs; quelque bon que soit le piano et quelque bon marché qu'il soit payé (\$90.00)

Je me suis trouvé en sous-à un professeur d'italien et l'espère comme. On seigne dans quelques sous. C'est bon signe n'est-ce pas? - - -
- - - L'An peris, bien cher peut être, bonne course et bien des emages dans les tableaux.
Puisse tous les Cuis être contents de toi. Je pense que le Caimé se te fatiguera pas trop cette année.
Les amitiés de la part de toute la famille, spécialement de mon père et de ma tante.

Voilà le tableau bien endreusement et autant de fois que je t'embrasse l'année dernière à Paris temps.
Ta tante affectionnée petite
Alma

ANNEXE 15

*Lettre de Napoléon à son frère Joseph Saint-Charles traitant d'un atelier loué à Franchère,
le 9 octobre 1889.*

Source : CRCCF

Pensais, il faut espérer qu'au
prochain tu seras plus cheu-
cheu je crois que c'est un
bon moyen de prendre
Paul Laurent comme profes-
seur, dit, moi donc gidiote
que Larose va faire à pre-
sent qu'il a paden nord con-
cours doit-il rester à Paris
ou s'en revenir au Canada
J'ai eu que le pare Amont
devrais louer un hôtelier pour
Franchère à Paris est-ce vraie
de te remercier franchement
de la photographie que tu
m'as envoyée les ad-
resses de bien vite de les
voir en peinture surtout
la prise de la plaque blutige
à Paris il doit être très sé-
rieux à faire, tu me dis
que tu vas changer de chan-
sère tu devrais bien me
faire le croquis de l'interieur
de ta chambre franchère

Robert 9



Cher Joseph

J'ay a long temps que
j'aurais dû avoir répondu à
la charmante lettre, j'attends
sans toujours que les fus rendus
de l'Institut pour les fus, mais
je suis tout de même en
m'aurais à venir avec long temps
et me dirait tu n'as pas
dans ordinaire jours et c'est
pour moi j'attends toujours
et j'ai un autre côté je di'avais
travaillé de bien m'occuper de
cette, depuis que d'un mois
j'ai travaillé à la maison pour
de M. Larose et veut faire un
retraitement de sa maison et
de toutes les sortes de choses

le curé a sorti de la bière et
 nous lui avons fait bonnem
 nous étions des peintres. Le
 curé est très-gaie nous fini
 nous ici qu'commencent
 de novembre
 J'ai vu M^{rs} Preloche samedi
 un soir il m'a raconté
 un voyage en Europe il en
 est habitué il m'a dit qu'il
 était sorti avec toi une fois
 mais il m'a fait des laudages
 de tes ouvrages.

Je ne sais pas que le voyage
 que son beau-père a fait
 ne pas être adieu longtemps
 pour avoir après quel que
 chose. il parle déjà à y retou-
 ner dans une des prochaines
 il m'a déjà décrit de y
 aller avec lui je ne dis pas
 non lui à y répondre
 parlons à présent de ton concou
 que tu n'a pas encore passer
 avec succès. il ne faut pas te
 décourager je m'aperçois que
 c'est bien plus sérieux que



il y a de la dévotion de la dévotion
 ton salut et de
 en papier il reste
 son passage et son bon
 que il veut faire en l'hy
 a de mener à Montréal et je
 crois en effet qu'il serait très-
 rare les raisons comme celle-
 là il est enchanteré de de
 cors que je lui fait Picard
 travaillable avec moi depuis
 la semaine dernière et nous
 avons la même chambre je
 te dis que je lui fait peut
 des petites lins sur son picolo
 pour au voir le curé adonne
 une petite soirée nous
 avons été bien reçu et
 en de la musique des chants
 l'opéra ton ardent compaignon
 faisais les accompagnement
 pour le piano et Picard
 se faisait aller sur son picolo





Je t'envoie le Samedi un
Journal qui sort ici de
puis quelques temps, mais
il m'a n'approche pas
les journeaux que tu m'as
envoyé je suis à me faire
une collection des journeaux
Pite tu m'envoies ne te
gène pas de m'en envoyer
quand même il serait plus
cristallant.

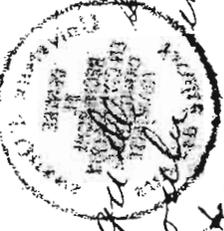
Cher Joseph a propos de
l'argent que je dois t'envoyer
à cet égard dans le choix
de moment je t'ent au com-
mencement de novembre
que je dois écrire mon
de prêt et je t'en
repose de suite de te
pds-trainer.

Ton frère Napoléon



« envoys m'a son père
lui a fait bien plaisir
je le conviens avec ton
autre petit de ce que tu
m'as envoyé que j'ai trouvé
parfait. La semaine dernière
le père Laurain est venu
chez nous et nous avons par-
ler de toi. Je lui ai montré
le dessin que tu m'as en-
voyé de la finer dernière
il l'a trouvé magnifique
il l'a examiné très long-
temps et a bien confiancé en
toi.

Joly a un mois à Paris
j'ai rencontré mademoiselle
Dianora Picard elle m'a par-
lé très content de moi
et cela c'était pour avoir de tes
nouvelles elle m'a paru un
peu de peine quelle avait
de m'écouter à ton



regard et de la manière qu'elle
 me par laid elle aurait voulu
 repaier ce temps passé je me
 suis aperçue qu'elle avait
 bien son deux mouchoir qui
 bon vient de toi j'ai vu tes
 initiales dans un coin
 et d'un très petit papier sur le-
 quel était ton nom et
 qu'elle renfermait dans un
 petit paquet. il y a quelques
 jours j'ai reçu une lettre
 et elle avec un morceau de
 satin sur lequel elle avait
 raie a avoir un dessin en
 peinture j'ai pensé que
 c'était plutôt à toi qu'elle
 s'adressait qu'à moi elle
 me dit de prendre le temps
 que je voudrais que sa me
 presser pas du moment
 qu'elle t'aurait pour le
 mois de décembre que ce

serait assez tôt, ainsi tu
 aurais le temps de le faire
 si tu veux dit le moi et je
 te l'envoierai. elle te faisait
 ilmond est aller à Monte-
 réal ce soir pour voir sa char-
 mante sœur. Robert de
 St. Germain. Comme un temps de
 d'elle. Picard. il s'en promet
 un article de bees.
 Fridoline est très bon pour moi
 elle était bien avant hier quand
 je l'ai laissée et la petite buise
 elle doit aller se promener
 St. Pierre pendant que je suis
 ici. te bressera ta lettre ici



St. Hubert
 Comité de Chamby
 P. L.
 Canada

ANNEXE 16

*Lettre de recommandation d'Hector Fabre pour Ludger Larose aux cours préparatoires de
l'ÉNSBA, le 29 mars 1887.*

Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des
Beaux-Arts

1053



Agence du Gouvernement du Canada.

49, Rue de Grammont.

DE ROBERT VARIO HAUBMANN

Paris, le 29 Mars 1887

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous recommander
Monsieur Ludger Larose, qui desire être
admis à suivre les cours préparatoires de
l'école des Beaux-Arts. Il est né à Montréal
(Canada), le 1^{er} Mai 1868.

Je vous serais très reconnaissant de
vouloir bien lui accorder sagement et
lui réserver le bienveillant accueil dont il
est particulièrement digne.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur,
l'assurance de ma haute considération,

Le Commissaire général du Canada,

Jacques Fabre

Monsieur le Directeur de l'école des Beaux-Arts.

ANNEXE 17

*Lettre du directeur de l'ÉNSBA à Hector Fabre en réponse à la recommandation de Ludger
Larose aux cours préparatoires de l'ÉNSBA, le 30 mars 1887.*

Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des
Beaux-Arts

Bureau de la Correspondance

103

Ministère
Instruction Publique
des Beaux Arts.

École Nationale
et Judiciale des
Beaux Arts.

Minute de Lettre.

Paris, le 30 Mars 1887

Le Directeur

à M^r le Commissaire G^l du Canada

Monsieur le Commissaire Général,

J'ai eu l'honneur de me recommander M^r Ludger Larose, sujet canadien, qui désire étudier à l'École des Beaux Arts.

J'ai l'honneur de vous informer qu'il lui sera fait le plus bienveillant accueil et que nous lui donnerons toutes les facilités que permet le règlement.

Veuillez agréer, Monsieur le Commissaire Général, l'assurance de mes sentiments respectueux.

ANNEXE 18

*Lettre d'Hector Fabre demandant au directeur de l'ÉNSBA de bien vouloir accepter Joseph
Saint-Charles au cours de dessin, le 11 avril 1888.*

Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des
Beaux-Arts

1131 / St Charles
Gouvernement du Canada 2/19
Commissariat Général
10, Rue de Rome
Paris, le 11 Août 1868

Monsieur

Je vous prie de
vouloir traduire M. S. Saint
Charles à suivre le cours de
l'École des Beaux Arts, classe
de dessin.

M. Saint Charles est
mon compatriote; il est né
à Montréal, Canada, le 5 Juin
1868.

Les père & mère sont
Canadiens - Il demeure à
Paris, 15 rue Saint Sulpice
Veuillez agréer l'assurance
de mes sentiments bien
distingués

Le Commissaire général
du Canada

Hector Labre

Monsieur le Directeur de
l'École des Beaux Arts -

ANNEXE 19

Lettre du directeur de l'ÉNSBA, M. Dubois, autorisant Joseph Saint-Charles à suivre les cours oraux, le 12 avril 1888.

Source : CRCCF

MINISTÈRE
DE
L'INSTRUCTION PUBLIQUE
DES BEAUX-ARTS
& DES CULTES
ÉCOLE NATIONALE & SPÉCIALE
DES BEAUX-ARTS

Paris, le 12 avril 1888.

N^o 1019 d'Inscription.

Le Directeur de l'École Nationale
et Spéciale des Beaux-Arts, Membre
de l'Institut autorise

M. Saint-Charles

demeurant à U. Rue St-Julien

présente par M. Le Ministre du Canada

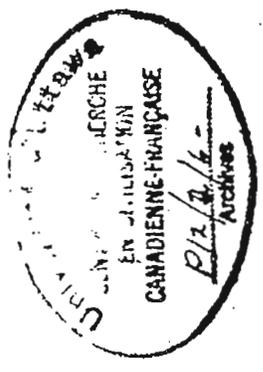
à suivre les cours oraux et à studio

temporairement dans les galeries de

l'École des Beaux-Arts, aux heures

réglementaires.

S. Duboy



partiel
Mexic
34 rue de ...
M. Dubou...

ANNEXE 20

*Formulaire d'aspirants à la section de peinture et de sculpture de l'ÉNSBA rempli par
Gustave Boulanger en recommandation de Ludger Larose, le 15 juin 1889.*

Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des
Beaux-Arts

101

Ecole Nationale
et Spéciale
des
Beaux-Arts

ASPIRANTS

Section
de Peinture et de Sculpture

Fait l'honneur de présenter à Messieurs les Professeurs de
l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, Messieurs
Ludger Laroze, Etudiant en Peinture
demeurant au No 9, Rue d'Anglemont

Je réponds de la bonne conduite de ce jeune homme, et
je déclare qu'il est en état de concourir aux places.
Je prie Messieurs les Professeurs de vouloir bien l'admettre
comme aspirant à une place d'Élève

Paris, ce 15 jour de Juin 1817

G. Beaumont

ANNEXE 21

*Feuille de renseignements sur les épreuves et l'admission de Ludger Larose, élève de
Gustave Moreau, juillet 1889 à juillet 1893.*

Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des
Beaux-Arts

Nom		L...	
Prénom		E...	
Maison	Date	1889	
	Ann	Mars	
PEINTRE		M. Boulanger, M. Laurin	
Présenté par		M. G. M...	
Clève de			
Admis	Bibliothèque	le	
	Cours oraux	le	
	Galérie	le	
Admis à l'Atelier		le	
Date des épreuves subies pour l'Admission dans la Section de Peinture		le 16 Juillet 1889	
Admis à l'École proprement dite dans la Section de Peinture		le 16 Juillet 1889, 16 Juillet 1890, le 11 Mars 1893, 8 ^o 1893	

ANNEXE 22

*Feuille de renseignements sur les épreuves et l'admission de Joseph Saint-Charles à
l'ÉNSBA, présenté par Jules Lefebvre en juillet 1890.*

Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des
Beaux-Arts

Feuille de Renseignements

Nom

Saint Charles

Prénoms

Naissance

Date

18 Mars 1838

Lieu

Monsieur

PEINTRE

Présenté par

Monsieur Lefèvre

Élève de

Admis

- Bibliothèque
- Cours deans
- Galerie

le
le
le
le

Admis à l'Atelier

Date des épreuves subies pour l'Admission dans la Section de Peinture

le Mars et Juillet 1840

Sect on e e t u r o

le 16^e juillet 40

ANNEXE 23

Autorisation signé par Joseph Blanc permettant à Joseph-Charles Franchère de faire le concours de place de l'ÉNSBA, le 4 février 1891.

Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts

Permittis de suorum
de deservi.

M. J. C. Franchère est
mon compatriote. Il est né à
Montreal, Canada, le 4 Mars 1866,
de père & de mère nés
à Québec.

366

J'autorise Monsieur
J. C. Franchère
à faire le concours
de place

Zeyher

4 Fev. 1891.

ANNEXE 24

*Feuille de renseignements attestant des ateliers auxquels Joseph-Charles Franchère
participe à l'ÉNSBA entre 1888 et 1892.*

Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des
Beaux-Arts

Faible de Renseignement

Nom	Franchère		
Prénom	F. C.		
Naissance	Date	le 14 Mars 1866	
	Lieu	Montreal	
PEINTRE			
Présenté par	M. G. Blanc		
Elève de	M.		
Admis	Bibliothèque	le	18 avril 1888
	Cours oraux	le	18 2 ^e 2 ^e
	Galerie	le	18 2 ^e 2 ^e
Admis à l'Atelier	le		
Date des épreuves subies pour l'Admission dans la Section de Peinture		le	Juin 1888 Janvier et Juin 1889 Janvier et Juin 1890 Janvier 1891
Admis à l'École proprement dite dans la Section de Peinture		le	Janvier 1891 - 7 Juillet 1891

ANNEXE 25

*Lettre de recommandation Gustave Moreau attestant des talents de Ludger Larose, le 1^{er}
juillet 1894.*

Source : Collection Marcelle Dufour

Monsieur Ludger Larose, mon élève
depuis près de deux ans, et maître de ma-
tière à l'École Nationale des Beaux Arts de
Paris, est un excellent travailleur, dessinant
déjà d'une façon remarquable, et peignant
avec habileté les figures d'atelier.

Ce jeune homme est, en outre, absolument
capable d'enseigner, et l'on peut lui donner
en toute confiance, une direction d'école de
jeunes gens, de dessin à l'École de Peinture.

Quant à son caractère, si doux et si
égal, et à ses habitudes morales irréprochables,
il n'a à cet égard que des éloges à lui
adresser.

Pour ma part, je n'ai jamais eu
aucune observation à lui adresser, et
reproche à ses fautes pendant tout le
temps que j'ai eu sous ma direction.
Ce que je tiens très-haut, et que je
déclare.

Gustave Moreau.

Membre de l'Institut
Professeur-Chef d'atelier à l'École
Nationale des Beaux-Arts.

Paris 1^{er} Juillet 1894.

ANNEXE 26

Feuillet d'information de l'Académie Julian sur les horaires et les coûts de ces ateliers.

Source : CRCCF



ACADÉMIE JULIAN

SCHOOL OF PAINTING, MODELLING AND DRAWING
FOR GENTLEMEN AND LADIES — SEPARATE

ATELIERS DE PEINTURE DE SCULPTURE ET DE DESSIN COURS POUR HOMMES

48, Faubourg Saint-Denis, 48, (PRÈS LA PORTE SAINT-DENIS) ET
338, Rue Saint-Honoré, 338, (PRÈS LA PLACE VENDÔME)

ATELIERS DISTINCTS, DE MM. J. LEFEBVRE ET BENJAMIN CONSTANT
DE MM. BOUGUEREAU & T. ROBERT-FLEURY
DE MM. F. FLAMENG & G. FERRIER
DE M. L. DOUCET



Ces éminents Professeurs donnent régulièrement leurs conseils aux Élèves
SAISON D'HIVER : Un **PRIX DE 100 Fr.** EST DÉCERNÉ TOUS LES MOIS PAR LES PROFESSEURS RÉUNIS
Il n'y a jamais de vacances

TOUTE LA JOURNÉE MODÈLE VIVANT
DEMI-JOURNÉE (1) JOURNÉE

Un Mois (4 semaines consécutives) 25 fr.	Un Mois (4 semaines consécutives) 50 fr.
Trois Mois..... 75 »	Trois Mois..... 125 »
Six Mois..... 125 »	Six Mois..... 200 »
Un An..... 200 »	Un An..... 300 »

DIX CACHETS 20 FRANCS. (Séance de 4 heures)

SCULPTURE, Prof. M. CHAPU

Demi-Journée (1 bis)	Journée
UN MOIS (4 semaines consécutives)... 40 fr.	UN MOIS (4 semaines consécutives)... 60 fr.
TROIS MOIS..... 100	TROIS MOIS..... 150
SIX MOIS..... 150	SIX MOIS..... 250
UN AN..... 250	UN AN..... 400

COURS DE PERSPECTIVE ET D'ANATOMIE

PRÉPARATION AUX CONCOURS DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, ETC.

Les moyens d'instruction offerts par l'Atelier sont complets.

L'Elève va progressivement des plus beaux plâtres d'après l'antique au modèle vivant.

The means of instruction offered by the studio are complete

The pupil advances from the study of the finest antiques to the living model.

Pour s'inscrire et pour tous renseignements s'adresser dans chacun des Ateliers de 8 heures du matin à 5 heures du soir.

(1 et 1 bis). Demi-journée de 8 heures à midi ou de 1 heure à 5 heures.

Les abonnements se paient en entier et d'avance. Ils sont de date à date.

L'élève doit en entrant pour un chevalet et un tabouret qui restent acquis à l'Atelier payer la somme de 6 francs. — Les Elèves sculpteurs doivent en entrant fournir une sellette qui reste acquise à l'Atelier ou payer la somme de 10 francs. — Toutes les dépenses de l'élève sont comprises dans le prix de son abonnement. Les 6 ou 10 francs exceptés. (Retourner la feuille).

ANNEXE 27

*Reçus d'inscription aux ateliers de l'Académie Julian de Joseph Saint-Charles entre mars
1890 et janvier 1891.*

Source : CRCCF

N° 121

ACADÉMIE JULIAN



ATELIERS DE PEINTURE, SCULPTURE & DESSIN

Passage des Panoramas (27, Galerie Montmartre)

Payer de Monsieur Saint-Charles

la somme de Cinquante francs pour un abonnement

de 8 semaines Madie commençant les 20 Janvier & 2 Mars 1890

et finissant les 27 Février & 31 Mars 1890

POUR ACQUIT :

L. Chauvy

PARIS, le 1^{er} Mars 1890



N° *JF* **ACADÉMIE JULIAN**

ATELIERS DE PEINTURE, SCULPTURE & DESSIN

Passage des Panoramas (27, Galerie Montmartre)



Reçu de Monsieur *S^r Charles*

la somme de *Vingt Cinq francs* pour un abonnement
de *St Louis, Martin* commençant le *21 Mars 1890*
et finissant le *27 Avril 1890*

PARIS, le *17 avril* 1890

POUR ACQUIT :

J. Maurin



N°

ACADÉMIE JULIAN

ATELIERS DE PEINTURE, SCULPTURE & DESSIN

Passage des Panoramas (27, Galerie Montmartre)



Reçu de Monsieur *S^r Charles*

la somme de *Cinquante francs* pour un abonnement
de *Huit Semaines* matin commençant les *28 Avril* & *96 Mai*
et finissant les *26 Mai* & *23 Juin*

PARIS, le *9 Juin* 188*0*

POUR ACQUIT :

J. Chasoviz



35

N°

9

ACADÉMIE JULIAN

ATELIERS DE PEINTURE, SCULPTURE & DESSIN

Passage des Panoramas, (27, Galerie Montmartre)



Reçu de Monsieur *Saint Charles*

la somme de *vingt cinq francs* pour un abonnement
de *4 semaines* matins commençant le *24 Octobre 1890*
et finissant le *24 Novembre 1890*

POUR ACQUIT :

L. Maury
PARIS, le *20 Novembre 1890*



ANNEXE 28

*Feuille de valeurs de la section peinture de l'ÉNSBA attestant de la 3^e médaille remportée
par Joseph Saint-Charles au concours de figure dessinée, le 13 janvier 1891.*

Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des
Beaux-Arts

St Charles

né le 5 Juin 1844

à Montréal (Canada)

élève de M^{rs} J. Schibre et B. Coustant

Ministère

de l'Instruction Publique et des Beaux Arts

École Nationale et Spéciale des Beaux Arts

Section de Peinture

Feuille de Valeurs

Nature des Concours	Dates des Jugements	Récompenses	Valeurs
Examen d'admission			
Concours spéciaux <ul style="list-style-type: none"> Anatomie..... Perspective..... Archéologie..... 			
Examen simultané des trois Arts			
Concours de figure dessinée <ul style="list-style-type: none"> Antique..... Nature..... 	10 avril 1894 15 Janvier 1891	3 ^e médaille 3 ^e médaille	1 1

ANNEXE 29

Feuille des récompenses dans la section peinture de l'ÉNSBA obtenues par Joseph - Charles Franchère aux concours de figures dessinées d'après nature et antique, en 1891 et 1892.

Source : Archives nationales de France, Fonds d'archives École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts

ANNEXE 30

Lettre de Ludger Larose en voyage à Rome à Joseph Saint-Charles, le 13 février 1891.

Source : CRCCF

à propos de mon cher, des Anglais, et abonne
mon journal, et de la...
je n'ai pas assez de...
à la grande...
avait avoir lieu.

* J'ai vu le Valérian, l'égout de Paris
qui sont vraiment surprenant.
aussi bien d'être chers, je m'excuse
fait moi-même pour mon tabac
il faut que j'y retourne lundi.

C'est embêtant ne pas savoir
l'habiller je m'excuse. Le...
chambré en fait le Valérian et l'Académie
d'une de France ou j'en ai dessiné
de (6 à 8 francs) la malin, je paye
25 francs par mes belles chambres
avec balcon sur la rue, et plus
de meubles que d'habitude en fait
Luzerne Rome n'a pas guère 30 francs habit
il semble, avec autant de
mouvement qu'à Paris, les rues
sont très propres bien entretenues
mais le nombre de rues étroites est
incalculable dans le dernier le tout
d'être et la rue et tout dans une



meurs faire attention...
Il se sent au service de la France
parce
Je suis content pour la République
avec une sympathie pour le...
J'aime l'Occident, l'Europe, le
Vieux le Chateaud. Martin est
répète mais il n'y a que les...
de mes lettres, c'est cela en...
J'ai dans le... on y fait la...
est de du... qu'il y a
et fait... l'ami... car il faut
payer tout... presque...
de... marchands qui...
qui font... profits qu'on ne
peut... surtout quand
ils nous rendent service...
qu'il le font... qu'on les de-
mande
J'ai reçu... lettre de M.
le... de... que...
bien... nous croyant en...
ensemble...
Luzerne de la... de...
qu'il... avec... les...

ANNEXE 31

*Lettre de Napoléon Saint-Charles à son frère Joseph traitant de son futur voyage en Italie,
le 24 juillet 1893.*

Source : CRCCF

Peintre à Fresques

— ET —

* DOREUR DE MAISONS *

* D'ENSEIGNES *

De Rideaux et de Chassis

TELEPHONE 7140.

350
St-Charles

ARTISTE-DECORATEUR

No 316 RUE SAINT-LAURENT

* TAPISSIER *
* BLANCHISSEUR *
* VITRIER ET IMITATEUR *

Spécialité pour décorations
d'Églises, Chapelles, &c.

Montreal, 24 juillet 1893



Cher Joseph

Il y a longtemps que je voulais t'écrire
et je ne pouvais trouver le moment propice,
toujours quelque chose pour me déranger,
mais ce matin que tout mes hommes
sont placés et qui me reste un moment à
moi je voudrais causer avec toi de chose
sérieuse; d'abord je veux te demander si tu
veux te mettre de société avec moi; tu vois
que je suis bien parti, je fais en moyenne
quinze cent piaches par année claire et je crois
qu'en étant tout les deux nous pourrions
faire plus et ~~me~~ forcé sur la décoration
d'église, avec le nom que tu as et le mien
nous pourrions certainement réussir et nos bé-
néfices aug^{menter}eraient toujours à mesure
que nous seront plus connus et dans les
décorations d'intérieur de maison privée je
t'assure que si tu étais ici dans le mo-
ment tu en aurais à faire des figures des
cupidons, des figures allégorique; j'ai plus de
décoration à faire que je n'en ai eu depuis
que je tiens de mon compte. Je viens de finir

351
la maison de Mr. St. Charles il est bien content
de ce temps-ci je suis a décorer la maison d'un
Mr. Cawon qui est très-riche et cette maison va
peut-être me faire avoir la maison de Mr. Vieau
si tu étais ici nous l'aurions certainement et
c'est un bon contrat ainsi que le nouveau thé-
âtre français dont je viens de mettre une sou-
mission il n'y a qu'une chose, & on craint
que je ne puisse exécuter les figures correctes et
il ont un peu raison, et si tu étais ici la
difficulté serait tranchée.

Mr. St. Charles est bien content que je te deman-
de, il voulait m'en parler m'a-t-il dit alors
tu vois que c'est bien son goût et tu sais
qu'il peut nous aider par son influence et
son argent; comme il vient de faire pour
Xavier, il est entré en société avec Dupresne
& Mon genais et il a fallu fournir de l'argent
et Mr. St. Charles lui en a fourni.

J'ai entendu dire par Mr. St. Charles que tu dois
aller en Italie, combien de temps pense tu d'y
rester et quand pense tu revenir a Montreal
et tes tableaux quand vas-tu les envoyer.

J'ai eu que tu devois faire ton troisième tableau
ici j'ai bien hâte que tu reviennes.

Je te remercie beaucoup des journaux que tu
m'as envoyés, c'est bien effrayant les troubles
qu'il y a a Paris je te conseille de ne pas te mê-
ler a cela tu sais le danger a courir fais bien
attention. Je vais t'apprendre un peu tard
la naissance d'un fils il a deux mois j'ai tra-

Peintre à Fresques
— ET —
* DOREUR DE MAISONS *
* D'ENSEIGNES *
De Rideaux et de Chassis
TELEPHONE 7140.

M. St-Charles

ARTISTE-DECORATEUR
No 316 RUE SAINT-LAURENT

* TAPISSIER * 35
* BLANCHISSEUR *
VITRIER ET IMITATEUR
Spécialité pour Décorations
d'Églises, Chapelles, &c.

Montreal,

189

je ne puis pas trop m'en féliciter car il est
bien chétif Indolence est bien, ainsi que
mes deux petites filles.

Écrit moi au plus vite et dit
moi si tu accepte la proposition que je
te fais. J'ai parlé à M. St-Charles de
l'intention d'acheter un terrain pour me
bâtir une aubier et si tu te décidais
à venir avec moi je bâtirais une aubier
d'artiste sur le plan de celle que vous
avez ~~à~~ ~~Paris~~ ~~avec~~.

Des saluts de toute la famille
Ton frère dévoué

Napoléon



ANNEXE 32

Invitation du Commissariat général du Canada à Saint-Charles à venir célébrer la fête nationale, le 19 juin 1888.

Source : CRCCF

Gouvernement du Canada

Commissariat Général

10, Rue de Rome

Paris, le 19 Juin 1888



Monsieur P/2/11-18

J'ai l'honneur de vous
prier de vouloir bien prendre
part à la célébration de
la Fête nationale des
Canadiens-Français, le soir
du 24 Juin prochain.

Une messe sera dite à
10 heures précises à l'église
Saint-Sulpice, chapelle
Saint-Jean. Baptiste

Le soir de même banquet
annuel de la Société nationale
canadienne française

Saint Jean Baptiste de
Paris à 7 heures restaurant
Mauguey 24 Boulevard
Rome nouvelle.

Je vous prie d'agréer Monsieur
l'expression de mes sentiments
bien dévoués

Le Président

Médor Fabre

Les personnes qui désirent
assister au banquet voudront
bien envoyer leurs noms
au Secrétaire, M^r Fournier
au Siège de la Société
10 rue de Rome.

Prix du Billet 1/ franc



ANNEXE 33

*Lettre de Napoléon Saint-Charles confirmant à son frère Joseph l'installation de son
tableau dans la chapelle du Sacré-Cœur, le 5 janvier 1893.*

Source : CRCCF

PEINTRE A FRESQUES
— ET —
DOREUR DE MAISONS,
D'ENSEIGNES,
DE RIDEAUX ET DE CHASSIS



348
Map. St-Charles
ARTISTE-DECORATEUR
No 316 RUE SAINT-LAURENT

TAPISSIER,
BLANCHISSEUR,
VITRIER ET IMITATEUR.
Spécialité pour décorations
d'Eglises, Chapelles, Etc.

Montreal, 5 Janvier 1893

Cher Joseph

Je viens te souhaiter la bonne année tu me diras peut-être que c'est un peu tard mais vaut mieux tard que jamais et la cause est que depuis un plus d'un mois que je suis malade de la grippe et du mal de gorge, je suis sorti pour poser ton tableau et j'ai respiré trop de froid et j'ai étouffé; aujourd'hui je suis mieux le Dr. Chénier me soigne la gorge et le cathar aujourd'hui en y allant j'ai vu une petite peinture de le portrait de Chénierassis sur une chaise et qui est bien ressemblant et j'ai vu ta signature au dessous.

Cher Joseph j'ai à te faire des compliments de ton tableau il est magnifique tout ceux qui l'ont vu en ont fait des louanges il y avait plusieurs diètes du dimanche qui sont venu le voir quand je l'ai posé; j'ai bien réussi à le tendre; nous l'avons élevé aussi haut que possible pour qu'on puisse le voir complètement au-dessus de l'autel ceci a déranger un peu le decors du fond et je suis à arranger cela et cela me donne une entrée avec Mr. Lenoir il a aimé voir Mr. Meloche quand j'aurai fini il doit inviter quelques journalistes à venir voir le tableau et ils feront une articles dans les journaux et je te les enverrai te l'ai parlé il y a déjà longtemps des tableaux qui ils y a à faire l'église St-Jacques je ne sais pas si tu as écrit au curé

34
Lequiere a propos de cela, il y a quelque temps je demandais au
cure s'il avait reçu une lettre de toi a propos des tableaux
il m'a dit que non c'est à toi d'écrire au plus vite
je l'ai fait parler et il y en a quatre grand a faire
peut-être d'ici un chemin de croix. Il m'a dit que
attendait que les tableaux du père Sentenne et
jugerai de vous trois. Franchère, Lavoze et toi. avant
de les donner; ainsi tu vois ce qu'il y a à faire. Moi
je plaiderai ta cause; et j'ai souvent occasion de le
voir car je travaille encore a St Jacques; je viens de
finir le maître autel et le boisage du coeuvr
sont très-content de moi; je dois commencer la
décoration de la chaire et des petits autels la semaine
prochaine. En même temps que je t'écris j'écris a
Albina et dans cette lettre je parle des tableaux de
St Jacques et je vois que M^r Charles pourra te don-
ner un bon coup de main auprès du cure
Laver en a remis les 10000 que je t'avais envoyé il y
a quelque temps; mais j'ai payé depuis 1400
a Franchère pour transport et l'assurance de ton
tableau et j'ai payé a Chartrand pour la pose du
tableau 10.00. J'ai au un des tableaux de Franchère
celui de "Jesus consolant les affligés" il n'est pas mal
excepté son nez qui est couché au pieds de Jesus. Je
le trouve trop long; de plus le terrain qu'il couvre
doit avoir vingt pieds de long en proportion au
personnage. Le jour de l'an au matin comme chaque
année nous avons pris le déjeuner chez Maman
vous étiez deux qui mangiez toi et Albina nous
avons beaucoup parlé de vous autres et nous nous sommes
reunis pour vous souhaiter la sante le bonheur et le
réussite dans vos entreprises. J'ai beaucoup d'œuvre
ce cette hiver mais ça ne paie pas beaucoup
mes affaires son bonnes je n'ai pas a me plaindre
Je te remercie des jouineaux que tu m'as envoyés
Quand tu en aura a disposé ne m'oublie pas. Je suis
allé a New-York au mois d'octobre dernier et je me suis
abonné au chat noir pour un an a partir du mois de
octobre et aussi a la lanterne du 1^{er} janvier l'année d'oc-
tobre
Fridoline se joint à moi pour te remercier
Ton frère Napoléon

FIGURES



fig. 1 — Chapelle du Sacré-Cœur de l'église
Notre-Dame de Montréal, photographie, diapotheque
de l'UQAM.



fig. 2 — Joseph Saint-Charles, *L'Adoration des Mages*, 1893, Huile sur toile, 2,25 x 7,20 m, chapelle Sacré-Cœur



fig. 3 — Joseph Saint-Charles, *La Première Messe à Ville-Marie*, 1892, Huile sur toile, 2,25 x 4 m, chapelle Sacré-Cœur

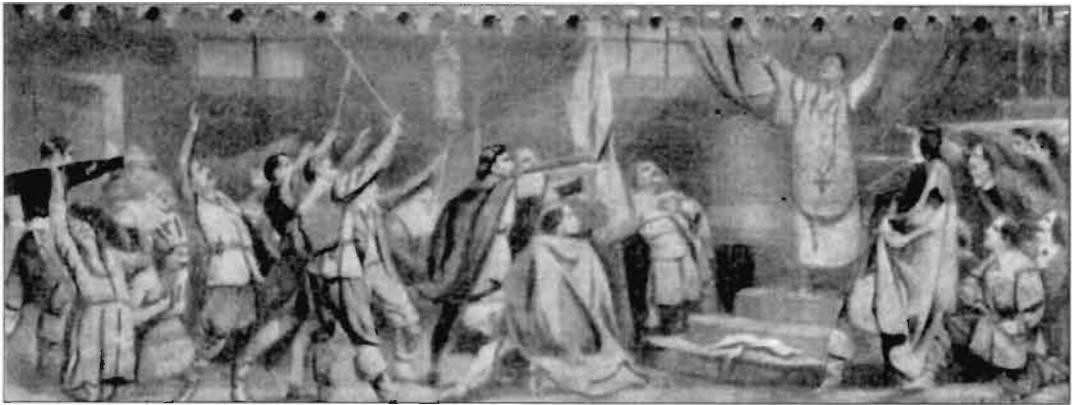


fig. 4 — Joseph Saint-Charles, *Le Serment de Dollard et ses compagnons*, 1895, Huile sur toile, 2,25 x 7,20 m, chapelle Sacré-Cœur



fig. 5 — Joseph-Charles Franchère, *La Vierge de l'Apocalypse*, 1892, Huile sur toile, 2,25 x 4 m, chapelle Sacré-Cœur



fig. 6 — Joseph-Charles Franchère, *Le Christ consolateur*, 1894-1895, Huile sur toile, 2,25 x 4 m, chapelle Sacré-Cœur



fig. 7 — Joseph-Charles Franchère, *La Multiplication des pains*, 1893, Huile sur toile, 2,25 x 4,50 m, chapelle Sacré-Cœur



fig. 8 — Ludger Larose, *La Dispute du Très Saint-Sacrement*, 1891-1894, Huile sur toile, 5 x 7, 50 m, chapelle Sacré-Cœur



fig. 9 — Ludger Larose, *La Sibylle de Tibur*, Huile sur toile, 1893, Huile sur toile, 2m, chapelle Sacré-Cœur



fig. 10 — Ludger Larose, *Adam et Eve chassées du paradis terrestre*, 1894, Huile sur toile, 2,25 x 4,50 m, chapelle Sacré-Cœur



fig. 11 — Ludger Larose, *Le Rocher de l'Horeb*, 1893, Huile sur toile, 2,25 x 4, 50 m, chapelle Sacré-Cœur



fig. 12 — Ludger Larose, *L'Annonciation*, 1895, Huile sur toile, 2,25 x 4,50 m, chapelle Sacré-Cœur

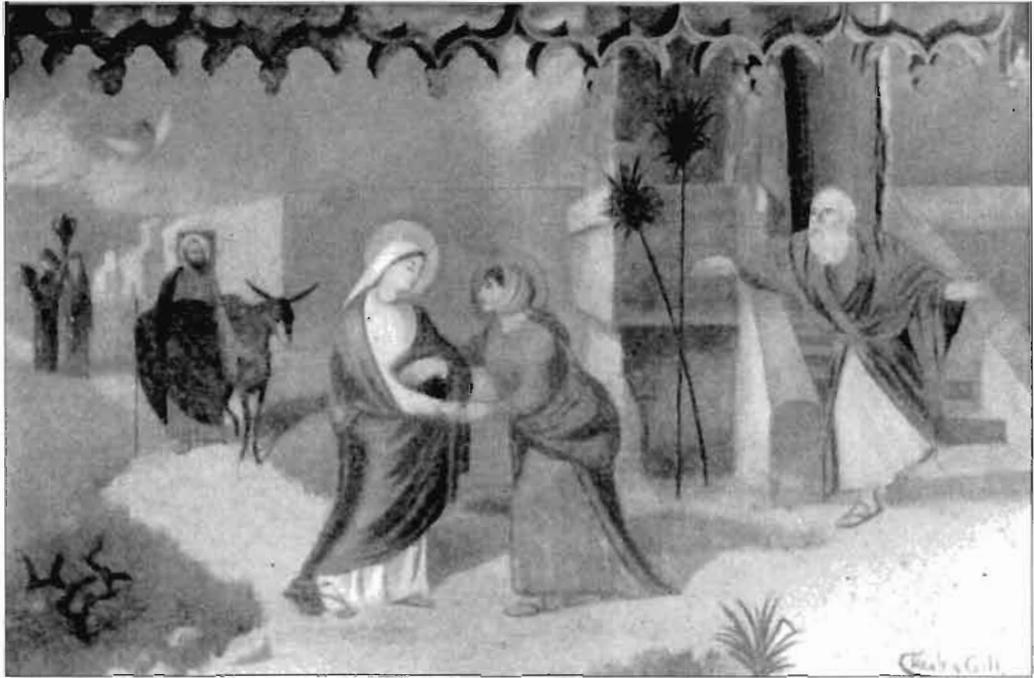


fig. 13 — Charles Gill, *La Visitation*, 1894, Huile sur toile, 2,25 x 4 m, chapelle Sacré-Cœur



fig. 14 — Henri Beau, *Les Noces de Cana*, 1893-1894, Huile sur toile, 2,25 x 4, 50 m, chapelle Sacré-Cœur

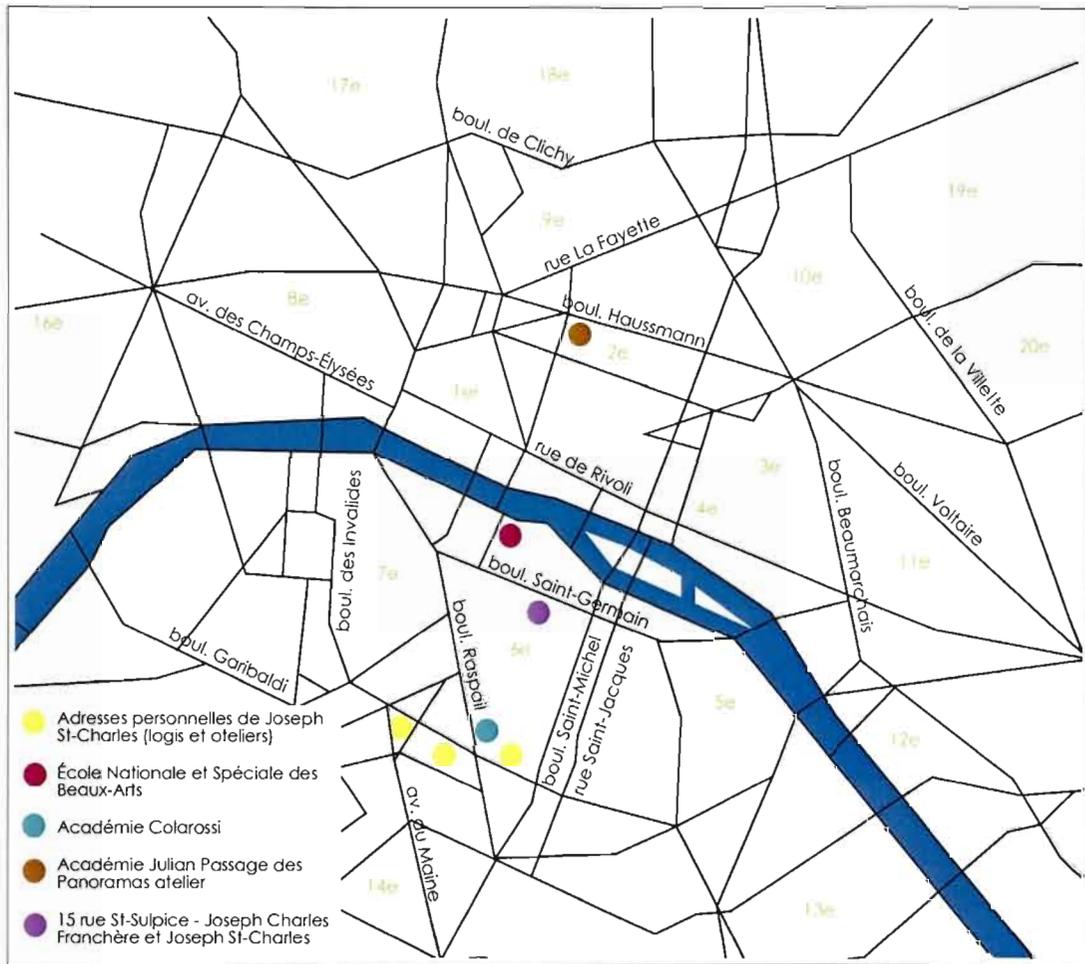


fig. 15 — Carte des adresses personnelles de Joseph Saint-Charles et Joseph-Charles Franchère

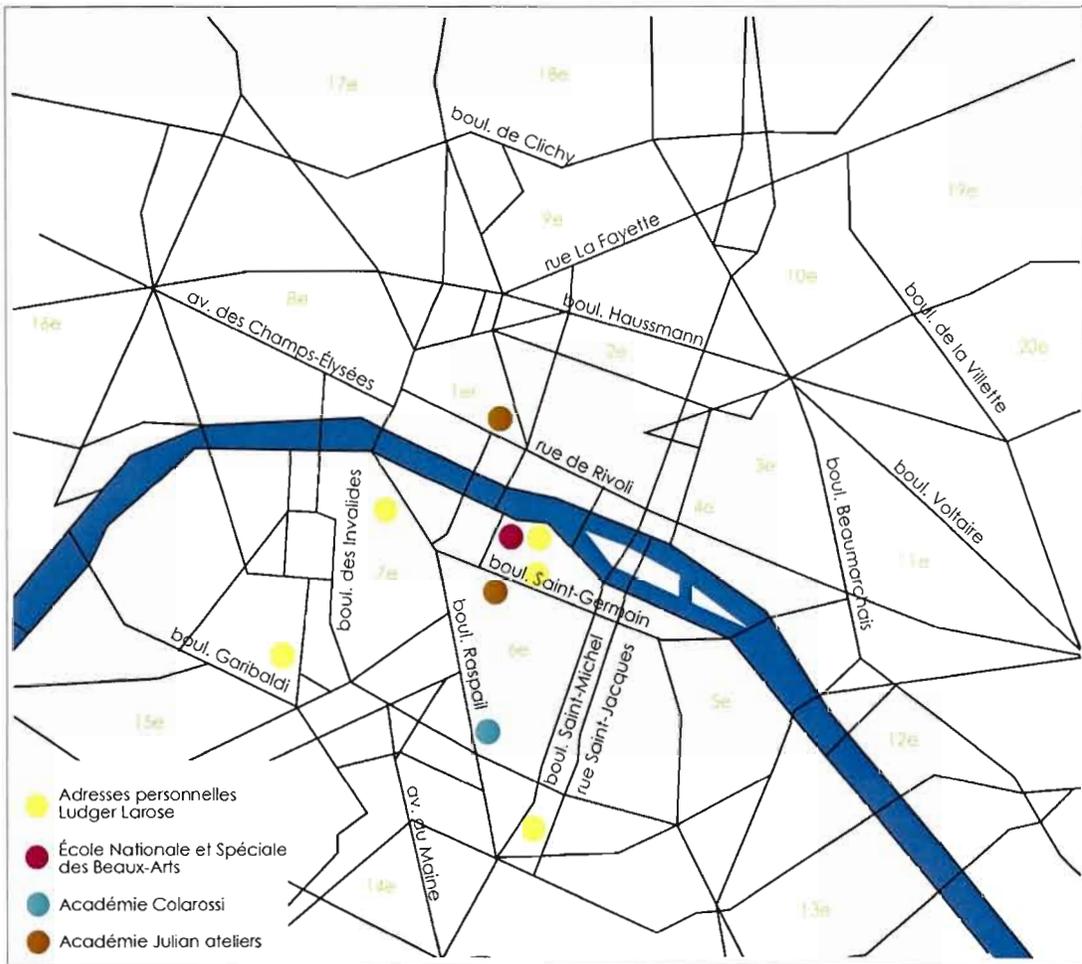


fig. 16 — Carte des adresses personnelles de Ludger Larose

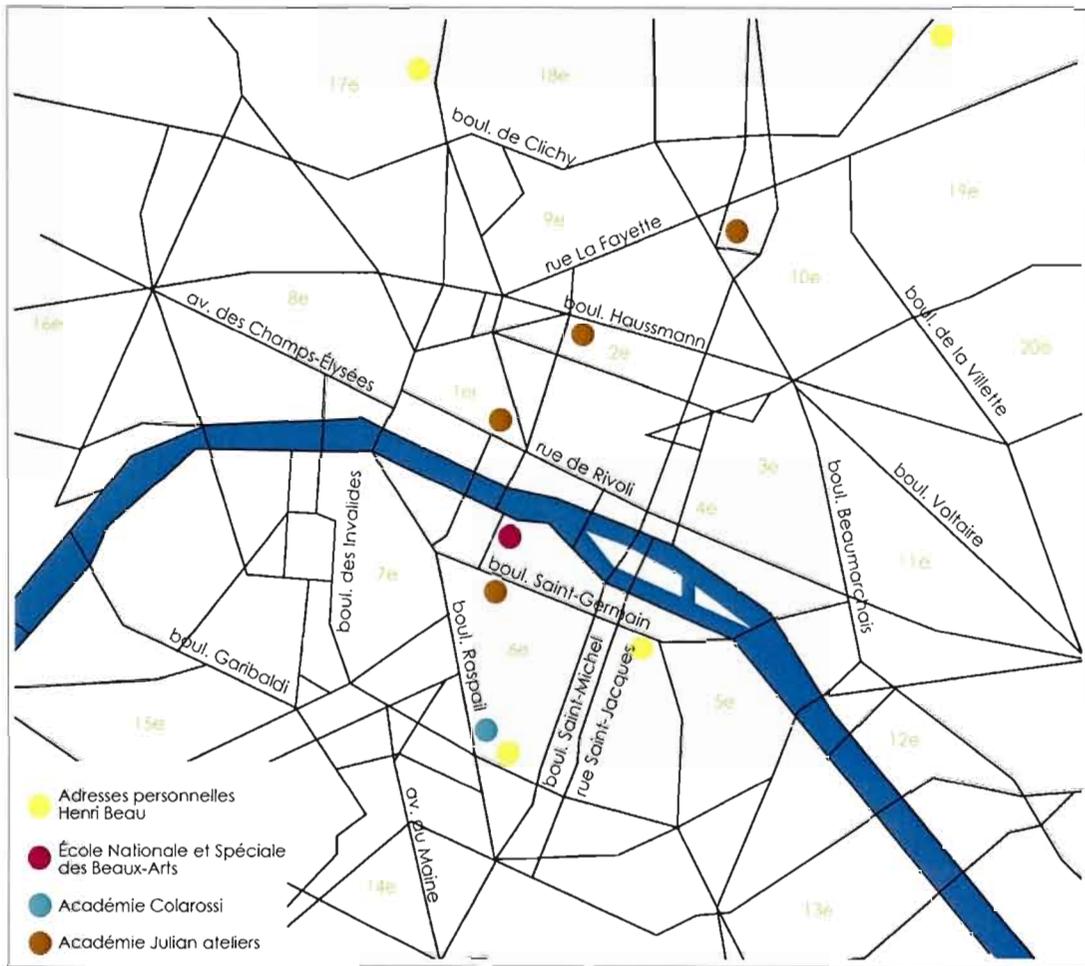


fig. 17 — Carte des adresses personnelles d'Henri Beau

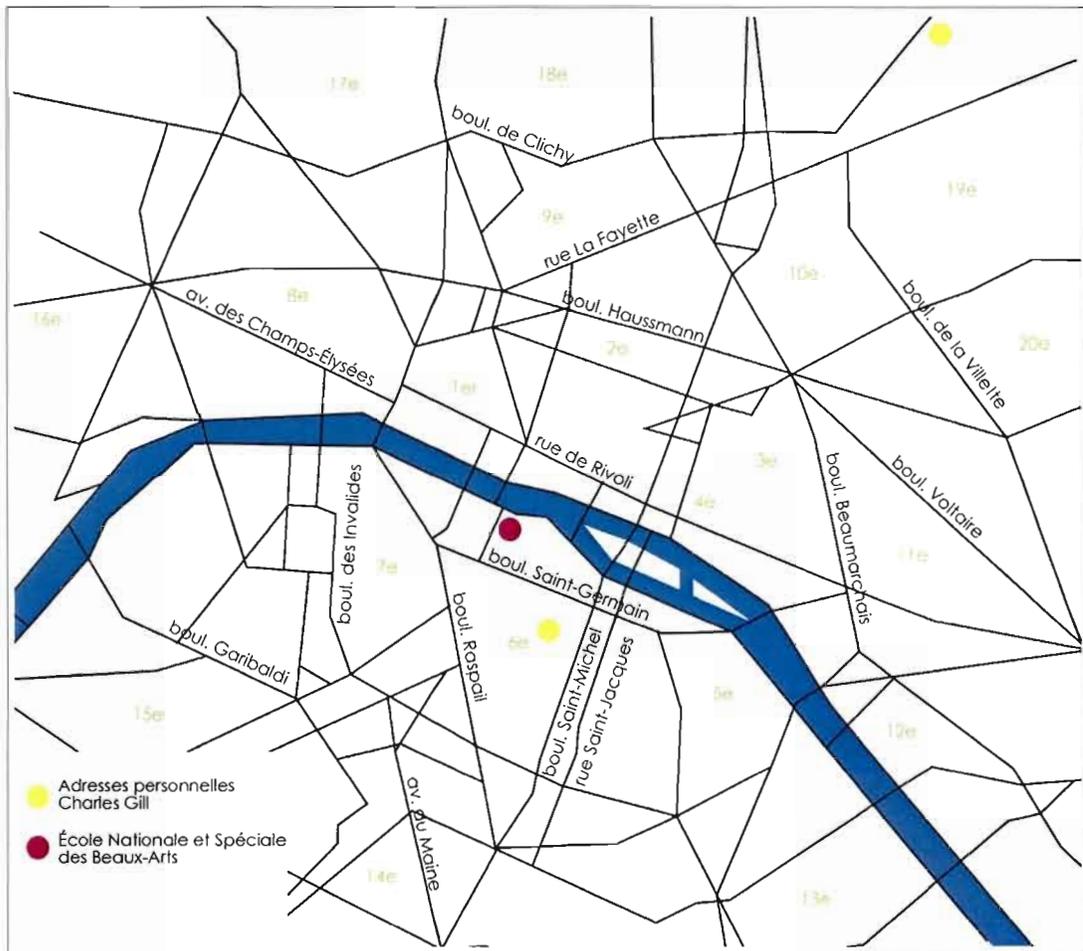


fig. 18 — Carte des adresses personnelles de Charles Gill

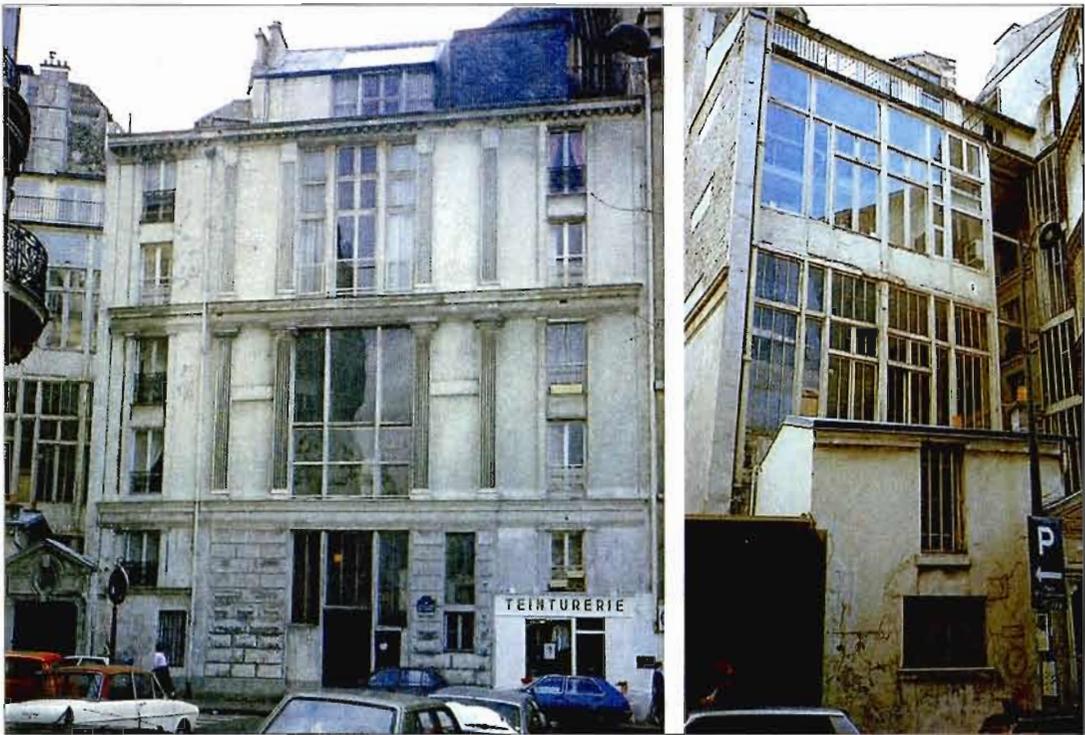


fig. 19 — Atelier, 86, rue Notre-Dame-des-Champs, photographie, Milner, p 195.



fig. 20 — Un ensemble d'ateliers, Impasse du Maine, photographie, Milner p. 202.



fig. 21 — Ludger Larose, *Figure d'après la bosse* (plâtre antique), 1892, fusain et craie blanche sur papier, 60,7 x 32 cm, Galerie Nationale du Canada (Photo GNC).



fig. 22 — Ludger Larose, *Figure d'après la bosse* (plâtre d'écorché), fusain sur papier, 62,6 x 27 cm, Galerie Nationale du Canada, (Photo GNC).

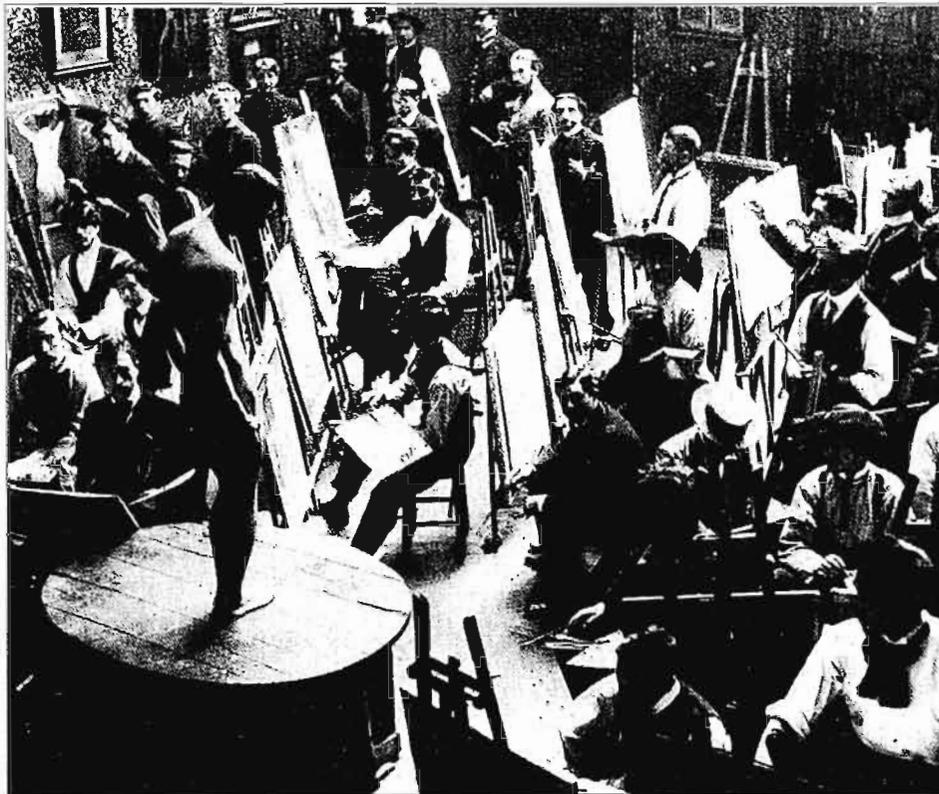


fig. 23 — Atelier de Bonnat à l'ÉNSBA vers 1888, photographie, Milner p. 24



fig. 24 — Artistes canadiens à Paris en 1893, photographie, CRCCF

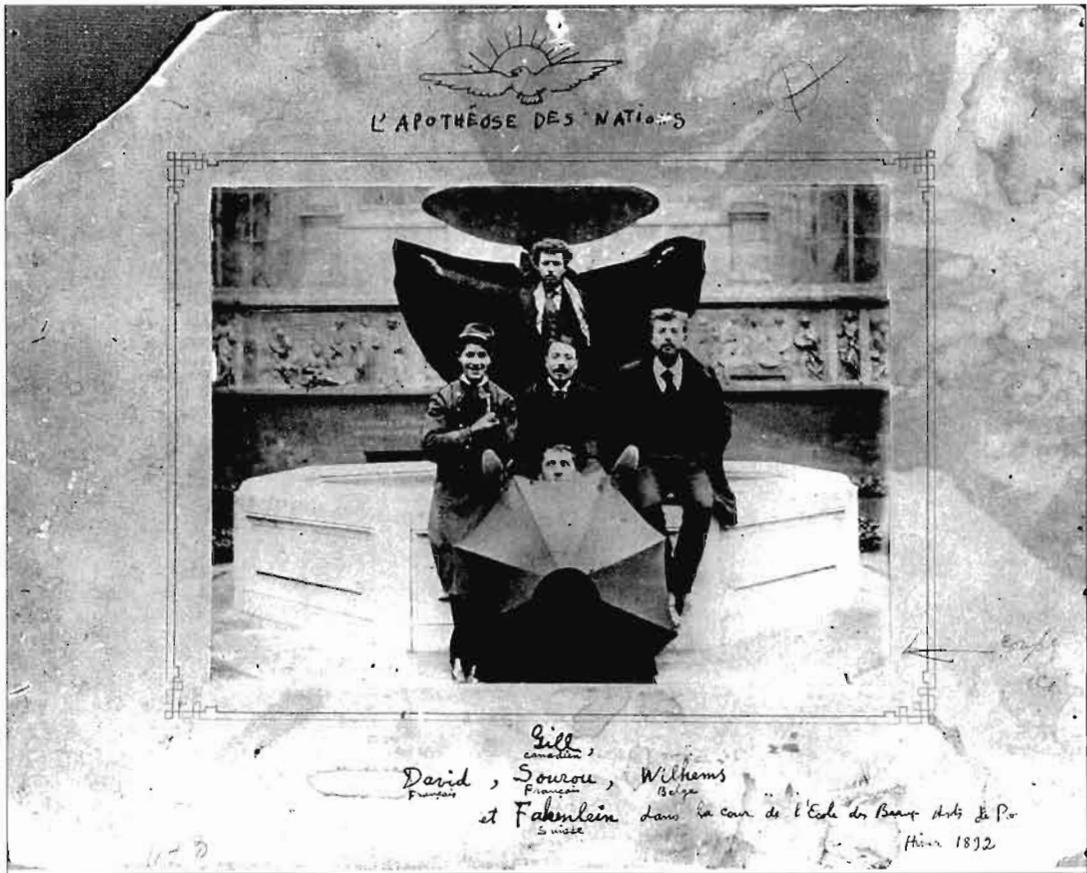


fig. 25 — L'Apothéose des Nations, photographie