

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CONTRIBUTION ARTISTIQUE, PÉDAGOGIQUE ET THÉORIQUE
DE NAPOLÉON BOURASSA À LA VIE CULTURELLE MONTRÉALAISE
ENTRE 1855 ET 1890

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ANNE-ELISABETH VALLÉE

NOVEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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 de thèse, M. Laurier Lacroix, pour sa grande disponibilité et pour ses conseils judicieux qui m'ont guidée tout au long de mes recherches et de la rédaction.

J'exprime toute ma gratitude aux personnes qui ont facilité mon travail de recherche, en particulier M. Mario Béland, conservateur de l'art ancien de 1850 à 1900 au Musée national des beaux-arts du Québec, pour les précieuses informations qu'il m'a transmises. Je remercie Mme Nathalie Thibault, responsable de la gestion documentaire au MNBAQ, ainsi que Mme Caroline Gauthier, technicienne en documentation et M. Claude Belleau, restaurateur. Je remercie également Mme Geneviève Morin et M. Guy Tessier, archivistes à Bibliothèque et Archives Canada, M. Marc Lacasse, archiviste de l'Univers culturel de Saint-Sulpice, ainsi que Mme Johanne Suzor, responsable du Musée de l'Oratoire Saint-Joseph. J'offre mes remerciements à Anne-Sophie Robert, archiviste au Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe, à Michèle Morel, adjointe au responsable des archives diocésaines de la Chancellerie du Diocèse de Saint-Hyacinthe, et au Père Claude Caron de la paroisse Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Hyacinthe.

Je remercie les organismes suivants pour leur soutien financier : le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise, et la Fondation de l'Université du Québec à Montréal.

Enfin, toute ma reconnaissance s'adresse à ma famille, en particulier à ma mère Mme Danielle Asselin qui s'est chargée de la tâche ardue de retranscrire les manuscrits de Bourassa, et à mes amis pour leur support constant durant cette longue aventure. Un merci tout spécial à Sébastien pour sa présence à mes côtés, sa patience, son écoute, ses conseils et ses petites attentions bien appréciées.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	ix
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xiv
RÉSUMÉ	xvi
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE DES ANNÉES D’EFFERVESCENCE CULTURELLE (1855-1869)	19
CHAPITRE I LES DÉBUTS DE BOURASSA DANS LA VIE CULTURELLE MONTRÉALAISE	20
1.1 L’association culturelle : un lieu de rencontre et de stimulation intellectuelle	21
1.1.1 Bourassa et le mouvement associatif montréalais	22
1.1.2 Pour la promotion d’une culture canadienne-française	29
1.1.3 Le réseau de Bourassa et ses ramifications dans les sphères cléricale, pédagogique, journalistique et politique	33
1.2 Bourassa et le milieu littéraire montréalais	43
1.2.1 Les récits du voyage en Italie	44
1.2.2 <i>Jacques et Marie</i> : un roman historique	54
1.2.3 <i>La Revue canadienne</i> : une arène politique	58
1.3 Bourassa et l’essor de la sphère artistique montréalaise	62
1.3.1 La carrière précaire des artistes au Bas-Canada en 1855	62
1.3.2 La Chambre des arts et manufactures entre les mains des anglophones (1857-1867)	65

1.3.3	Une première contribution francophone : L'Institut des artisans canadiens de Montréal	69
1.3.4	La classe ouvrière et la nécessité accrue de l'enseignement du dessin	74
1.3.5	Les différentes manifestations d'un intérêt pour l'art à Montréal : les expositions, les associations d'artistes, la critique	79
1.4	Conclusion	89
CHAPITRE II LES PREMIÈRES ACTIVITÉS PROFESSIONNELLES DE BOURASSA DANS LE DOMAINE ARTISTIQUE		91
2.1	Une production picturale et sculpturale diversifiée	92
2.1.1	Les premières commandes : des portraits et des tableaux d'églises	92
2.1.2	Un artiste entrepreneur : la mise à profit d'une production personnelle	99
2.2	L'enseignement du dessin et des beaux-arts	105
2.2.1	Les premières expériences d'enseignement et le projet de fondation d'une école des beaux-arts à Montréal	106
2.2.2	Le discours d'introduction au cours pratique de dessin : un résumé des principales idées de Bourassa sur l'enseignement des arts	113
2.3	La <i>Revue canadienne</i> : une voie/x pour l'essor de la critique d'art canadienne	118
2.3.1	Les débuts de la critique d'art francophone au Bas-Canada après 1855	119
2.3.2	Compte rendu critique des expositions de l' <i>Art Association of Montreal</i> en 1864 et 1865	130
2.3.3	Commentaire critique sur l'architecture de culte montréalaise et sur son ornementation intérieure	141
2.3.4	« Du développement du goût dans les arts en Canada »	154

2.4	Une participation à l'Exposition universelle de Paris en 1867 : <i>l'Apothéose de Christophe Colomb</i>	161
2.4.1	Le Canada à l'Exposition universelle de Paris en 1867	162
2.4.2	<i>L'Apothéose de Christophe Colomb</i> ou l'entrée des héros du Nouveau Monde dans le panthéon universel	166
2.5	Conclusion	175

DEUXIÈME PARTIE

	VERS LA MATÉRIALISATION D'UN IDÉAL : L'AVÈNEMENT D'UNE ÉCOLE CANADIENNE DES BEAUX-ARTS (1870-1890)	178
--	---	-----

CHAPITRE III

	UN THÉORICIEN D'ART À MONTRÉAL AU XIX ^e SIÈCLE	179
--	---	-----

3.1	La réflexion sur l'art dans la presse francophone à Montréal entre 1870 et 1890	180
3.2	Un amateur d'ouvrages sur l'histoire de l'art : sa bibliothèque et ses sources	192
3.2.1	Les classiques de l'histoire de l'art selon Bourassa	193
3.2.2	Les théoriciens du renouveau de l'art religieux en Europe au XIX ^e siècle	196
3.3	Les principales théories de Bourassa sur l'esthétique et l'histoire de l'art énoncées dans ses conférences et ses essais manuscrits entre 1870 et 1890	203
3.3.1	Les essais publiés ou manuscrits de Bourassa sur l'histoire de l'art	203
3.3.1.1	Le discours d'inauguration de la chapelle Nazareth	204
3.3.1.2	Influence du sentiment religieux sur l'art	207
3.3.1.3	Influence du caractère national sur l'art	211
3.3.1.4	L'art gothique	214
3.3.1.5	L'art grec	218
3.3.2	Une conception de la nature de l'art marquée par l'esthétique de Victor Cousin et des théoriciens du renouveau de l'art religieux	223

3.3.3	L'histoire de l'art revisitée suivant les principes du courant pour le renouveau de l'art religieux	230
3.3.4	Les conditions physique, sociale et culturelle favorables à l'émergence d'un grand art	240
3.4	Conclusion	261
CHAPITRE IV LES GRANDS PROJETS DE DÉCORATION MURALE		264
4.1	L'essor de la peinture murale dans les décors religieux montréalais	266
4.2	La chapelle de l'Institut Nazareth : une première expérience formatrice	272
4.2.1	Les Messieurs de Saint-Sulpice, des alliés influents et ambitieux	272
4.2.2	Un décor de style hiératique sur le thème de la charité	276
4.3	La chapelle Notre-Dame de Lourdes : la consécration d'une carrière	303
4.3.1	L'historique de la construction et de la décoration de la chapelle : un chemin semé d'embûches	303
4.3.2	L'harmonie d'une chapelle construite en fonction du décor	311
4.4	Le Palais législatif de Québec : une œuvre nationale	336
4.4.1	Un programme iconographique à la gloire de la nation canadienne	336
4.4.2	Des espoirs déçus	345
4.5	La cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur : un projet ambitieux	353
4.5.1	« Une déception de plus, et voilà tout »	354
4.5.2	La décoration religieuse sous un nouveau jour	357
4.6	Conclusion	378

CHAPITRE V	
POUR LE DÉVELOPPEMENT DE L'ENSEIGNEMENT DES ARTS INDUSTRIELS ET DES BEAUX-ARTS À MONTRÉAL	382
5.1 L'enseignement du dessin industriel et des beaux-arts à Montréal de 1870 à 1890	383
5.2 Une contribution soutenue pour l'instruction des classes ouvrières... et des futurs artistes	395
5.2.1 Bourassa à la présidence de l'Institut des artisans canadiens	396
5.2.2 La direction de l'École d'art et de dessin du Conseil des arts et manufactures	401
5.2.3 À la recherche de nouveaux modèles institutionnels et pédagogiques : le voyage d'études en France	405
5.3 L'atelier du maître ou l'école d'art « par la pratique »	414
5.3.1 Une première occasion d'enseignement par la pratique : le projet à l'Institut Nazareth	414
5.3.2 L'atelier prend de l'envergure : le chantier de la chapelle Notre- Dame de Lourdes	418
5.4 Conclusion	427
CONCLUSION	429
BIBLIOGRAPHIE	443
ANNEXE I	
LES MANUSCRITS SUR L'ART ET L'ENSEIGNEMENT	504
1.1 Influence du sentiment religieux sur l'art	505
1.2 Influence du caractère national sur l'art	531
1.3 L'art gothique	540

1.4	L'art grec	547
1.5	De l'utilité des cours publics de dessin	575

ANNEXE 2

QUELQUES TEXTES ET DISCOURS PUBLIÉS		583
-------------------------------------	--	-----

2.1	Le discours d'introduction au cours pratique de dessin à l'École normale Jacques-Cartier	584
2.2	Le discours d'inauguration de la chapelle Nazareth	603
2.3	Le rapport final sur les activités de l'École d'art et de dessin du Conseil des arts et manufactures	615
2.4	Le discours d'inauguration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes	622

LISTE DES FIGURES

- Fig. 1 N. Bourassa, *Mgr Joseph-Bruno Guigues*, vers 1856-1857, huile sur toile, Évêché d'Ottawa (Photo : Fonds Napoléon Bourassa, BAC, Ottawa, C-84264). 96
- Fig. 2 N. Bourassa, *Buste de Jacques Cartier* (non localisé), 1858, plâtre, (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86159). 100
- Fig. 3 N. Bourassa, *La Mort de saint Joseph*, non daté, huile sur toile, 293 x 183 cm, Musée de l'Oratoire Saint-Joseph, Montréal. 104
- Fig. 4 Peter von Cornelius, *Le Jugement Dernier*, 1836-1839, fresque, 18,13 x 11,17 m, Ludwigskirche, Munich. 121
- Fig. 5 William Notman & Son, *Chapelle, Hôtel-Dieu, Montréal, Qc*, 1911, gélatine argentique, 20 x 25 cm, Musée McCord, Montréal. 143
- Fig. 6 N. Bourassa, *Étude pour l'Apothéose de Christophe Colomb*, vers 1864, pastel et mine de plomb sur papier, 76,6 x 111 cm, MNBAQ, Québec (43.55.171). 167
- Fig. 7 N. Bourassa, *Apothéose de Christophe Colomb*, 1907-1912, huile sur toile, 484 x 734 cm, MNBAQ, Québec (65.174). 167
- Fig. 8 Friedrich Overbeck, *Le Triomphe de la Religion dans l'Art*, 1829-1840, huile sur toile, 389 x 390 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main. 172
- Fig. 9 N. Bourassa, *Le cul-de-four du chœur de la chapelle Nazareth*, 1870-1872, Chapelle de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : Mlle Bennet, 1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86192). 279
- Fig. 10 N. Bourassa, *La Guérison de l'aveugle-né*, 1870-1872, Chapelle de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : William Notman & Son, 1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86210). 280

- Fig. 11 N. Bourassa, *Le Christ au milieu des enfants* (détail), 1870-1872, 281
Chapelle de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : William
Notman & Son, 1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC,
Ottawa, C-86209).
- Fig. 12 N. Bourassa, *La Nativité*, 1870-1872, Chapelle de l'Institut 284
Nazareth (détruite), (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC,
Ottawa, C-86208).
- Fig. 13 N. Bourassa, *La Fuite en Égypte* (détail), 1870-1872, Chapelle de 284
l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : William Notman & Son,
1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86174).
- Fig. 14 N. Bourassa, *L'Atelier de Nazareth*, 1870-1872, Chapelle de 285
l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : William Notman & Son,
1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-84320).
- Fig. 15 N. Bourassa, *Saint François Xavier et saint Jean de Dieu*, 1870- 287
1872, Chapelle de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : Mlle
Bennet, 1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-
86176).
- Fig. 16 Anonyme, *Sainte Élisabeth de Hongrie et sainte Marguerite 287
d'Écosse. Étude pour la rénovation de la chapelle de l'Institut
Nazareth* (détail), vers 1920, aquarelle sur papier, 37,8 x 30 cm,
MNBAQ, Québec (CE.43.55.40).
- Fig. 17 N. Bourassa, *Sainte Puchérie et sainte Zite*, 1870-1872, Chapelle 291
de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : Mlle Bennet, 1929-1930,
Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86177).
- Fig. 18 William Notman & Son, *Intérieur de l'église Notre-Dame-de- 302
 Lourdes, Montréal, Qc*, vers 1884, plaque sèche à la gélatine,
25 x 20, Musée McCord, Montréal.
- Fig. 19 N. Bourassa, *Saint Jean l'Évangéliste*, 1874, peinture murale, 306
Cathédrale Saint-Jean-l'Évangéliste, Saint-Jean-sur-Richelieu,
(Photo : Anne-Elisabeth Vallée, 2008).
- Fig. 20 N. Bourassa, *Voûte de la chapelle Notre-Dame de Lourdes*, 1875- 316
1880, Chapelle Notre-Dame de Lourdes, Montréal (Photo : Fonds
Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86237).

- Fig. 21 N. Bourassa, *La Bénédiction de Jacob. Étude pour la décoration de la voûte du chœur de l'église Notre-Dame-de-Lourdes*, 1872-1880, fusain et craie sur papier, 31,4 x 40,4 cm, MNBAQ, Québec (43.55.34). 318
- Fig. 22 N. Bourassa, *Rébecca. Étude pour la voûte de l'église Notre-Dame-de-Lourdes (détail)*, 1872-1880, fusain et craie sur papier, 28,1 x 20,4 cm, MNBAQ, Québec (43.55.218). 320
- Fig. 23 N. Bourassa, *Anne. Poncif pour la décoration de l'église Notre-Dame-de-Lourdes*, 1872-1880, fusain et craie sur papier, 91,8 x 63,5 cm, MNBAQ, Québec (43.55.176). 323
- Fig. 24 N. Bourassa, *Saint Jean Damascène. Étude pour la décoration de l'église Notre-Dame-de-Lourdes*, 1872-1880, fusain sur papier, 28,8 x 21, MNBAQ, Québec (43.55.30). 325
- Fig. 25 N. Bourassa, *Coupole de la chapelle Notre-Dame de Lourdes*, 1880-1882, Chapelle Notre-Dame de Lourdes, Montréal (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86246). 327
- Fig. 26 N. Bourassa, *L'Annonciation. Étude pour la voûte du chœur de l'église Notre-Dame-de-Lourdes*, 1872-1880, mine de plomb et fusain sur papier, 57 x 84,4 cm, MNBAQ, Québec (43.55.173). 329
- Fig. 27 N. Bourassa, *La Visitation. Étude pour la décoration de l'église Notre-Dame-de-Lourdes*, 1872-1880, mine de plomb sur papier, 43,3 x 70,5 cm, MNBAQ, Québec (43.55.139). 331
- Fig. 28 N. Bourassa, *L'Adoration des bergers et des Rois mages. Étude pour la décoration de l'église Notre-Dame-de-Lourdes*, 1872-1880, mine de plomb sur papier, 40,5 x 66,9 cm, MNBAQ, Québec (43.55.140). 332
- Fig. 29 N. Bourassa, *L'Assomption et le Couronnement de la Vierge*, 1875-1880, Chapelle Notre-Dame de Lourdes, Montréal (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-87643). 334
- Fig. 30 N. Bourassa, *Projet de décor du Parlement de Québec (détail)*, 1883, mine de plomb sur papier, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa (C-90094). 339

- Fig. 31 N. Bourassa, *Le Naufrage de L'Auguste*, 1883, encre, craie et lavis sur papier, 33,2 x 42,8 cm, MNBAQ, Québec (43.55.106). 342
- Fig. 32 N. Bourassa, *Le Naufrage de L'Auguste*, 1883, huile sur toile, 229 x 296 cm, MNBAQ, Québec (43.55.211). 343
- Fig. 33 N. Bourassa, *Projet pour compléter et décorer l'intérieur de la cathédrale de Saint-Hyacinthe. Coupe transversale du chœur*, 1891, encre et lavis sur papier, 85,7 x 122,4 cm, MNBAQ, Québec (43.55.185). 361
- Fig. 34 N. Bourassa, *Projet pour compléter et décorer l'intérieur de la cathédrale de Saint-Hyacinthe. Coupe longitudinale du chœur et de la première travée de la nef*, 1891, encre et lavis sur papier, 82,1 x 111,7 cm, MNBAQ, Québec (43.55.184). 362
- Fig. 35 N. Bourassa, *Saint Hyacinthe prend l'habit avec ses compagnons des mains de saint Dominique, au couvent de Sainte-Sabine à Rome, vers l'an 1218. Étude pour la décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, 1890-1892, encre, aquarelle et mine de plomb sur papier, 48,3 x 58,6 cm, MNBAQ, Québec (43.55.165). 366
- Fig. 36 Anonyme, *Groupe de Dominicains. Mise en scène par Napoléon Bourassa en vue du décor intérieur de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, vers 1890, photographie, MNBAQ, Québec (en cours de catalogage). 367
- Fig. 37 N. Bourassa, *Moine assis tenant une étoffe. Étude préparatoire pour la décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, 1890-1892, encre et lavis sur papier, 39 x 28 cm, MNBAQ, Québec (43.55.17). 367
- Fig. 38 N. Bourassa, *Saint Hyacinthe quitte le couvent Sainte-Sabine de Rome pour la Pologne. Mise au carreau pour la décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, 1890-1892, mine de plomb sur papier, 48,4 x 58,6 cm, MNBAQ, Québec (43.55.130), (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-88997). 368
- Fig. 39 Anonyme, *Napoléon Bourassa dans l'église Sainte-Sabine à Rome*, 1889, photographie, BAC, Ottawa (C-86156). 370

- Fig. 40 Anonyme, *Groupe de Dominicains. Mise en scène par Napoléon Bourassa en vue du décor intérieur de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, vers 1890, photographie, MNBAQ, Québec (en cours de catalogage). 370
- Fig. 41 N. Bourassa, *Moine pour « Saint Hyacinthe fuit Kiev devant l'invasion des barbares ». Étude pour la décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, 1890-1892, encre et lavis sur papier, 43,9 x 33,5 cm, MNBAQ, Québec (43.55.109). 373
- Fig. 42 Anonyme, *Groupe de Dominicains. Mise en scène par Napoléon Bourassa en vue du décor intérieur de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, vers 1890, photographie, MNBAQ, Québec (en cours de catalogage). 375
- Fig. 43 N. Bourassa, *Saint Hyacinthe monte au ciel accompagné d'un cortège d'anges. Mise au carreau pour la décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, 1890-1892, mine de plomb sur papier, 48,6 x 58,4 cm, MNBAQ, Québec (43.55.127). 376
- Fig. 44 Anonyme, « Montreal. The Closing Exercises of the School of Art and Design », *Canadian Illustrated News*, 12 avril 1879, p. 233. 392
- Fig. 45 Anonyme, *L'atelier de Napoléon Bourassa sur la rue Sainte-Julie*, 1917, photographie, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa (C-86138). 421
- Fig. 46 Anonyme, *Modèle masculin évoquant la pose du modèle du Discobole*, photographie, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa (C-99771). 424

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AAM	Art Association of Montreal
Act.	Actif
BAC	Bibliothèque et Archives Canada
BAnQ	Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Chap.	Chapitre
Ecc	Ecclésiaste
Est	Esther
Gn	Genèse
Is	Isaïe
Jdt	Judith
Jg	Juges
Jn	Jean
Jr	Jérémie
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
Mi	Michée
MNBAQ	Musée national des beaux-arts du Québec
MOSJ	Musée de l'Oratoire Saint-Joseph
Mt	Matthieu
N.B.	Napoléon Bourassa
p.	Page
Préf.	Préface
Ps	Psaumes
p.s.s.	Prêtre de Saint-Sulpice
Rt	Ruth
S	Samuel
SCA	Society of Canadian Artists

s. d.	Sans date
s. é.	Sans édition
Sect.	Section
Sg	Sagesse
Vol.	Volume

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la carrière et la pensée de l'artiste canadien-français Napoléon Bourassa (1827-1916), qui s'est fait connaître à titre de peintre, architecte, critique d'art, écrivain et enseignant. Cette étude cherche à retracer la position intellectuelle adoptée et le rôle culturel joué par Bourassa dans la société montréalaise de la seconde moitié du XIX^e siècle. De façon plus spécifique, cette thèse vise l'évaluation de la contribution artistique, pédagogique et théorique de l'artiste à la vie culturelle montréalaise entre 1855 et 1890. Le plan de la thèse comprend deux parties principales, qui témoignent de deux étapes distinctes dans la carrière de l'artiste.

La première partie de la thèse porte sur les quinze premières années (1855-1869) de la carrière de Bourassa, après un séjour d'études en Europe. À cette époque d'effervescence culturelle, les associations et les bibliothèques publiques se multiplient, le domaine de l'instruction publique connaît des réformes importantes, alors que plusieurs nouveaux périodiques paraissent. Les deux chapitres constituant cette section illustrent la participation de Bourassa à différentes entreprises culturelles et ses liens avec les autres intellectuels montréalais de la période. Le premier chapitre aborde les débuts de l'artiste dans la sphère culturelle montréalaise, en examinant sa contribution au mouvement associatif, sa production littéraire et sa participation au développement du milieu de l'art. Cette analyse montre que Bourassa prend part à un réseau d'intellectuels francophones voué à l'essor et à la promotion d'une culture canadienne-française basée sur le sentiment nationaliste et la religion catholique. Le chapitre deux étudie les diverses facettes de sa carrière dans le domaine artistique, soit sa production picturale et sculpturale, ses activités d'enseignement du dessin et des beaux-arts, ses critiques d'art publiées dans la *Revue canadienne*, et sa participation à l'Exposition universelle de Paris en 1867. Ce chapitre démontre que Bourassa fait sa marque dans le domaine culturel montréalais moins par l'impact de sa production artistique que par sa réflexion critique sur la pédagogie et le développement des arts au Canada.

La seconde partie de la thèse porte sur la période s'étendant de 1870 à 1890, alors que le mouvement associatif montréalais s'essouffle et que les effets de l'industrialisation se manifestent de plus en plus. Cette section étudie les différentes activités de Bourassa qui montrent que l'artiste désirait participer à l'essor d'une école canadienne des beaux-arts. Le chapitre trois met en lumière les principales thèses défendues par Bourassa dans ses essais sur l'esthétique et l'histoire de l'art qu'il rédige à partir de 1870. Cette étude permet de constater que la pensée de Bourassa sur l'art est teintée des idées des théoriciens français du renouveau de l'art religieux (A.-F. Rio, C.-J. Félix), qui prônent un retour à la peinture murale et le recours à une forme d'art hiératique inspirée de l'art pré-renaissant. Le chapitre quatre analyse les principales entreprises de décor mural auxquelles Bourassa prend part entre 1870 et 1890, c'est-à-dire la décoration de la chapelle de l'Institut

Nazareth, celle de la chapelle Notre-Dame de Lourdes, le projet de décor du Palais législatif, et celui de la cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur. L'examen des deux premiers décors religieux révèle l'emploi, par Bourassa, d'un style hiératique inspiré de l'art pré-renaissant en accord avec l'enseignement des théoriciens du renouveau de l'art chrétien. Les études préparatoires des deux autres projets, qui n'ont jamais été réalisés, démontrent que l'artiste désirait travailler dans un style différent, plus près du naturalisme. Le chapitre cinq rend compte des différentes contributions de Bourassa à l'enseignement des beaux-arts et des arts industriels, et met en évidence les préceptes pédagogiques soutenus par l'artiste. Cette étude montre que Bourassa met de l'avant deux modèles pédagogiques différents pour la formation des ouvriers (dans une institution d'enseignement) et des artistes (dans l'atelier d'un maître). Quant aux préceptes pédagogiques chers à l'artiste, ils reposent surtout sur le principe d'émulation et sur l'apprentissage du dessin d'après modèles.

NAPOLÉON BOURASSA ART THÉORIE ENSEIGNEMENT
PEINTURE MURALE CANADA

INTRODUCTION

Instigateur de nouvelles perspectives dans le milieu culturel ou réactionnaire hostile à la modernité, ces épithètes ont toutes deux servi par le passé à décrire Napoléon Bourassa (1827-1916). Peintre, sculpteur, architecte, musicien, romancier, critique d'art, enseignant et théoricien de l'art, cet artiste a, à coup sûr, laissé sa marque dans la vie culturelle montréalaise. Si la carrière de Bourassa a fait l'objet de quelques études jusqu'à présent, il s'avère encore aujourd'hui difficile de définir et d'évaluer l'impact de son travail dans l'histoire de l'art, de la littérature et de la pédagogie québécoise. Ses interventions si diversifiées dans le domaine culturel, qui s'étendent sur une période d'un demi-siècle, font de lui un acteur singulier de la scène montréalaise au XIX^e siècle.

Bourassa apprend d'abord son métier de peintre auprès du portraitiste Théophile Hamel, puis il part pour l'Europe où il visite l'Italie et la France afin de compléter sa formation. À son retour en 1855, le jeune artiste, poussé par une « récolte surabondante de rêves et d'espérances plus ou moins irréalisables¹ », débute sa carrière en exécutant des portraits et des tableaux d'église. Son mariage avec Azélie Papineau (1834-1869), la fille de Louis-Joseph Papineau (1786-1871), lui assure un soutien financier et une clientèle issue de sa belle-famille et de leur entourage. Toutefois, le portrait ne constitue pas le genre privilégié par Bourassa, qui préférerait réaliser des peintures murales dans des églises. Participant aux activités de plusieurs associations culturelles, Bourassa s'insère graduellement dans un cercle d'intellectuels soucieux du développement des disciplines historiques, littéraires et artistiques dans la société montréalaise de l'époque. Auteur d'un roman et d'articles publiés dans la *Revue canadienne*, Bourassa enseigne le dessin et multiplie les

¹ Napoléon Bourassa, « Causerie à la chapelle Notre-Dame de Lourdes de Montréal », dans *Mélanges littéraires, tome I*, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, p. 5-57.

allocutions dans l'espoir de voir naître parmi les élites et la population en général un intérêt pour les arts.

En 1870, il reçoit de la part du Sulpicien Benjamin-Victor Rousselot (1823-1889) sa première commande tant attendue, soit la décoration murale de la chapelle de l'Institut Nazareth à Montréal (détruite). Deux années plus tard, les Sulpiciens lui commandent les plans architecturaux et la décoration intérieure de la chapelle Notre-Dame de Lourdes à Montréal. Le projet de décor du nouveau Palais législatif de Québec l'occupe durant quelque temps, mais il ne parvient pas à en obtenir la commande de la part du gouvernement. En 1885, le vicaire général de Saint-Hyacinthe l'invite à exécuter la décoration murale de la cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur, projet qui ne verra jamais le jour. Après 1890, Bourassa est principalement retenu pour ses talents d'architecte, élaborant les plans du monastère des Dominicains à Saint-Hyacinthe (1890-1892), de l'église Sainte-Anne de Fall River (1892-1904), et de l'église Notre-Dame-de-Bonsecours à Montebello (1894-1895).

Il existe un certain nombre d'ouvrages portant sur la carrière de cet artiste. Publiés en 1929, c'est-à-dire treize ans après le décès de Bourassa, *Lettres d'un artiste canadien : N. Bourassa*² constitue le premier ouvrage entièrement consacré à cette figure artistique. Projet initié par Gustave, le fils de Bourassa décédé prématurément en 1904, et mené à bien par sa sœur Adine, ce recueil renferme une fraction restreinte de la correspondance de l'artiste, rassemblée et conservée par ses enfants. Divisées en trois sections selon l'époque de rédaction, les 322 lettres, dont la pertinence varie d'un document à l'autre, comportent de plus le handicap de la censure exercée par Adine Bourassa dans l'objectif de respecter la vie privée des personnes mentionnées et de leur famille³.

² Napoléon Bourassa, *Lettres d'un artiste canadien : N. Bourassa*, préf. d'Adine Bourassa, Bruges, Desclée de Brouwer, 1929, 496 p.

³ De plus, Adine Bourassa s'est permis des libertés quant au contenu des lettres, reformulant certaines phrases moins heureuses.

Jusqu'à la décennie 1930, à notre connaissance, aucune critique négative n'avait été dirigée vers les œuvres de Bourassa, depuis les articles écrits du vivant de l'artiste⁴ jusqu'aux premières études d'histoire de l'art canadien⁵, en passant par les nombreux textes publiés à l'occasion de son décès en 1916⁶. Les premières critiques sévères émises à l'endroit du travail de l'artiste proviennent de Gérard Morisset, ce jeune historien d'art s'étant exilé en France afin d'y entreprendre des études et d'y soutenir en 1934 une thèse portant sur la peinture au Canada français. Dans sa thèse, Morisset déplore l'adhésion de Bourassa au mouvement nazaréen qu'il qualifie de « stérile et faux, au coloris triste et au symbolisme facile⁷ ». Morisset récidive la même année dans un article paru dans *Le Canada* et intitulé « Coup d'œil sur la peinture canadienne au XIX^e siècle », dans lequel il répète son jugement concernant les « formules rigides et l'esprit stérilisant des Nazaréens⁸ ». L'ascendant exercé par Morisset sur la discipline de l'histoire de l'art au Québec durant les décennies suivantes explique sans doute l'oubli relatif dans lequel tombe le travail de Bourassa,

⁴ Les exemples de textes élogieux rédigés par les contemporains de Bourassa sont nombreux. Par exemple, Hector Fabre, « Écrivains canadiens - M. N. Bourassa », *Revue canadienne*, vol. 3, n° 12, décembre 1866, p. 727-750; Anonyme, « Notre-Dame de Nazareth », *La Minerve*, 6 mai 1872, p. 2, et 25 juin 1872, p. 1-2; E. Vidal, « Notre-Dame de Lourdes », *La Minerve*, 19 juin 1880, p. 2; 21 juin 1880, p. 2; 22 juin 1880, p. 2; 23 juin 1880, p. 2; 24 juin 1880, p. 2.

⁵ Hormidas Magnan, « Napoléon Bourassa, artiste-peintre », *Le Terroir*, vol. 3, n° 8, décembre 1922, p.347-348; Georges Bellerive, *Artistes-peintres canadiens-français. Les anciens*, Québec, Librairie Beauchemin, 1927, 122 p.; Jean-Baptiste Lagacé, « Discours de M. J. Bte Lagacé, professeur, aux fêtes du centenaire de Napoléon Bourassa à Montebello », 23 septembre 1928, manuscrit, MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

⁶ Parmi les plus importants : Élie-J. Auclair, « M. Napoléon Bourassa », *Revue canadienne*, vol. 18, n° 3, septembre 1916, p. 193-195; Adine Bourassa (sous l'anonymat), « Napoléon Bourassa : sa vie – son œuvre », *Revue canadienne*, vol. 18, n° 4, octobre 1916, p. 290-313; F.-J. Lamberet, « Beaux-Arts. Napoléon Bourassa », *L'Autorité*, 21 juillet 1917, p. 4.

⁷ Jules Bazin, « Une histoire de la peinture au Canada français. Résumé de la thèse soutenue avec éclat par M. Gérard Morisset à l'École du Louvre », *L'Ordre*, 19 mai 1934.

⁸ Gérard Morisset, « Coup d'œil sur la peinture canadienne au XIX^e siècle », *Le Canada*, 20 décembre 1934, p. 2.

et ce malgré le don par Henri Bourassa en 1942 de la collection des œuvres de son père à la Province de Québec⁹.

En 1960, le débat sur la valeur de l'œuvre de Bourassa est remis au premier plan lorsque la chapelle Nazareth, située sur la rue Sainte-Catherine à Montréal et ornée de peintures murales de la main de l'artiste, est menacée de démolition lors du projet de construction de la Place-des-Arts. Le comité chargé de l'évaluation des œuvres, formé de Raymond Douville et Gérard Morisset — alors conservateur au Musée du Québec —, conclut que les murales, retouchées par des mains inexpertes, ne sauraient être sauvegardées sans une dépense de 80 000\$¹⁰. S'opposant à la décision rendue par le comité, la petite-fille de l'artiste, Anne Bourassa, réplique dans *Le Devoir* en affirmant que la comparaison des murales avec des photographies prises en 1929 ne permet pas de déceler des retouches majeures et irrémédiables, et qu'il serait peut-être encore possible de sauver quelques-unes des œuvres¹¹. Grâce à l'intervention d'Anne Bourassa et au support offert par la compagnie de démolition Ruscivan, dix peintures murales seront extraites de l'édifice avant sa destruction¹². Recueillies par les responsables du Musée de l'Oratoire Saint-Joseph où elles sont

⁹ Anonyme, « Les collections de Mlle Augustine Bourassa léguées à la province », *Le Devoir*, 28 janvier 1942, p. 10. L'un des rares à s'opposer au jugement de Gérard Morisset, l'historien Olivier Maurault, p.s.s., répond aux propos négatifs concernant l'œuvre de Bourassa contenus dans l'ouvrage *L'architecture en Nouvelle-France* par la publication de son article « Napoléon Bourassa, père des beaux-arts au Canada (1827-1916) ». Gérard Morisset, *L'architecture en Nouvelle-France*, Québec, Collection Champlain, 1949, 150 p. Olivier Maurault, « Napoléon Bourassa, père des beaux-arts au Canada (1827-1916) », *Qui?*, décembre 1949, vol. 1, n° 3, p. 49-61 ».

¹⁰ Anonyme, « Les fresques de Bourassa sont définitivement condamnées. Toutes, moins une seule, ont été dénaturées. Il faudrait une somme énorme pour les sauver. », *Le Devoir*, 12 août 1960, p. 14. Anonyme, « Les peintures murales de la chapelle de Nazareth difficilement récupérables », *La Presse*, 12 août 1960, p. 19.

¹¹ Anonyme, « Les fresques de Bourassa : Anne Bourassa déclare : *il serait encore temps de sauver les plafonds* », *Le Devoir*, 13 août 1960, p. 3.

¹² Anonyme, « Fresques de Bourassa exposées à l'Oratoire », *La Presse*, 26 août 1960, p. 23.

toujours conservées, les murales auraient été offertes par Anne Bourassa aux administrateurs du musée provincial qui en auraient décliné l'offre¹³.

Il faut attendre jusqu'en 1968 pour que le Musée du Québec présente une exposition rétrospective officielle de l'œuvre de Bourassa¹⁴. L'exposition précédente des œuvres de l'artiste datait de l'année 1917, alors que sa fille Augustine avait ouvert au public l'atelier de son père défunt¹⁵. Découverte vers 1960 par des membres de la famille Bourassa dans le grenier de la Bibliothèque Saint-Sulpice¹⁶, la collection des œuvres de l'artiste — donnée au Musée de la province par Henri Bourassa vingt ans plus tôt — est dès lors transportée à Québec. Huit ans plus tard, l'exposition de ces œuvres sera accompagnée de la publication de la biographie de l'artiste, rédigée par Anne Bourassa, et préfacée par Charles Maillard, ancien directeur de l'École des beaux-arts de Montréal¹⁷. Ayant connu Napoléon Bourassa alors qu'il était encore étudiant, Maillard avait milité en faveur de la conservation des murales de la chapelle Nazareth lorsqu'elles avaient été menacées une première fois en 1932¹⁸. Par la suite, consulté sur l'avenir de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, Maillard avait conseillé à Henri Bourassa de céder la collection au Musée de la province. Dans sa préface, l'ancien directeur salue le travail d'Anne Bourassa qui « après cinquante ans d'un injuste silence », permet enfin de révéler « la figure du grand artiste ». Principalement basé sur les renseignements issus de la correspondance de Bourassa, l'ouvrage intitulé *Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa* relate avec force détails la vie et la carrière de l'artiste.

¹³ Anonyme, « Les peintures de Bourassa sont exposées à l'Oratoire », *Le Devoir*, 26 août 1960, p. 2.

¹⁴ Il paraît opportun de souligner que Gérard Morisset n'est plus conservateur au Musée du Québec au moment de l'exposition.

¹⁵ Lamberet, 1917b.

¹⁶ Anne Bourassa relate cette découverte de la collection des œuvres de son grand-père dans le livre de Raymond Vézina, *Napoléon Bourassa (1827-1916) : introduction à l'étude de son art*, Montréal, Élysée, 1976, p. 41-42.

¹⁷ Anne Bourassa, *Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa*, Montréal, s. é., 1968, 88 p.

¹⁸ Charles Maillard, « Lettres au *Devoir*. Pour conserver une œuvre d'art », *Le Devoir*, 29 janvier 1932, p. 2.

Deux années après l'exposition au Musée du Québec, Roger LeMoine dépose sa thèse intitulée *Napoléon Bourassa, sa vie, son œuvre* à l'Université Laval, qui sera publiée en 1974 sous le titre *Napoléon Bourassa : l'homme et l'artiste*¹⁹. À l'instar du livre d'Anne Bourassa, l'ouvrage traite des différentes périodes de la vie et de la carrière de Bourassa en se basant sur une documentation abondante et fouillée, composée entre autres de la correspondance et des autres sources manuscrites de l'artiste, ainsi que des nombreux articles publiés à son sujet. L'intérêt majeur de la thèse constitue l'analyse de la carrière littéraire de Bourassa, jusqu'alors assez peu étudiée. Quant à la production picturale de l'artiste — présentée presque exclusivement dans le sixième chapitre —, LeMoine partage plutôt l'avis de Gérard Morisset voulant que Bourassa se soit égaré dans les thèses nazaréennes²⁰. En outre, LeMoine déplore la stérilité du principe conducteur de la carrière de Bourassa, qui selon lui réside dans le désir de propagation de la foi catholique²¹. L'auteur déclare :

Le malheur a voulu que Bourassa, trompé par une propagande abusive comme la plupart de ses contemporains, donnât tête baissée dans un mouvement qui visait à brimer sinon à détruire la liberté de pensée au Québec et qui, tout en niant la nécessité de la recherche et du renouvellement, prétendait posséder une solution à tous les problèmes de l'homme et de la société²².

À l'occasion du sixantième anniversaire du décès de Bourassa, en 1976, est organisée une exposition rétrospective de la carrière de l'artiste aux Archives

¹⁹ Roger LeMoine, *Napoléon Bourassa, sa vie, son œuvre*, Québec, thèse, Université Laval, 1970, 376 p. LeMoine, *Napoléon Bourassa : l'homme et l'artiste*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1974, 258 p.

²⁰ LeMoine affirme : « De sorte qu'on peut se demander ce qu'aurait été sa carrière si elle n'avait été faussée par les théories de l'École mystique ». LeMoine, 1974, p. 158.

²¹ LeMoine, 1974, p. 181. LeMoine affirme : « Toute son activité reflète ses préoccupations. Qu'il s'adonne à la peinture, qu'il participe à la fondation ou à la direction de la *Revue canadienne*, qu'il accepte de dispenser son enseignement du dessin, qu'il rédige ses articles sur l'art ou même son roman — il fut un précurseur dans plus d'un domaine, — il se propose d'inculquer au peuple ses idées religieuses. Dans cette optique, tout devient prétexte. La démarche est essentiellement morale et l'on conçoit que le jeune homme ait été si bien accueilli par les ultramontains ».

²² LeMoine, 1974, p. 182-183.

publiques du Canada à Ottawa. Outre le bref catalogue²³, le commissaire Raymond Vézina signe l'ouvrage *Napoléon Bourassa (1827-1916) : introduction à l'étude de son art*²⁴ dans lequel il se propose d'analyser la production picturale et architecturale de Bourassa, qui demeure assez méconnue et incomprise. Le premier chapitre consacré à l'activité de portraitiste évoque les liens amicaux et stylistiques tissés entre Bourassa et son premier maître Théophile Hamel, puis présente les débuts professionnels de l'artiste à son retour d'Europe. Vézina analyse dans le second chapitre les divers courants artistiques de l'époque ayant pu influencer les décors muraux de Bourassa, en constatant une prédominance de l'« ingrisme teinté de mysticisme par Hippolyte Flandrin²⁵ ». Le dernier chapitre de l'ouvrage, consacré à la mise en lumière de l'« esthétique bourassienne », identifie les principales sources de l'artiste, soit A.-F. Rio, F. Schlegel, Mgr Dupanloup et surtout Victor Cousin, et justifie l'utilisation de la désignation d'« éclectisme formel et thématique ». L'un des intérêts de l'ouvrage réside dans le catalogue dit provisoire mais en fait presque complet des œuvres de Bourassa. Par cet ouvrage ainsi que par les nombreux articles publiés les années suivantes dans la revue *La Petite Nation*²⁶, Vézina tente de redonner à la figure de Bourassa la place qui lui revient dans l'histoire de l'art canadien, c'est-à-dire dans la lignée des peintres désormais reconnus que sont Joseph Légaré, Antoine Plamondon et Théophile Hamel²⁷.

Depuis, les deux études les plus poussées ayant abordé la carrière de Bourassa sont des mémoires de maîtrise rédigés il y a déjà plus de vingt-cinq ans. Datant de 1979, le mémoire de Rodrigue Bédard intitulé *Napoléon Bourassa et l'enseignement*

²³ Raymond Vézina, *Napoléon Bourassa (1827-1916) : exposition et catalogue préparés par Raymond Vézina*, Ottawa, Archives publiques du Canada, 1976, 25 p.

²⁴ Vézina, 1976a.

²⁵ Vézina, 1976a, p. 140.

²⁶ En 1977-1978, Vézina a publié vingt articles dans *La Petite Nation* sur Bourassa et son entourage. Pour la liste complète, consulter la bibliographie.

²⁷ Vézina, 1976a, p. 19.

*des arts au XIX^e siècle*²⁸ traite des différents projets et activités pédagogiques de l'artiste. Bédard remarque que, dès son retour d'Europe, Bourassa s'implique dans diverses sociétés dans le but de fonder une école des beaux-arts à Montréal, ce qui permettrait aux Canadiens d'acquérir une formation artistique complète sans quitter le pays. L'auteur montre, dans le deuxième chapitre, que Bourassa obtient des postes d'enseignants dans différentes institutions, entre autres grâce à l'intercession de son ami P.-J.-O. Chauveau. Le troisième chapitre du mémoire est consacré à l'étude du fonctionnement de l'atelier de Bourassa lors du projet de décoration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes. En se basant principalement sur le texte de la « Causerie à la chapelle Notre-Dame de Lourdes de Montréal²⁹ », Bédard explique la méthode d'enseignement privilégiée par Bourassa dans son atelier.

Quatre ans plus tard, Christiane Beaugard dépose son mémoire intitulé *Napoléon Bourassa : La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Montréal*³⁰ qui, comme son titre l'indique, s'applique à décrire et à analyser l'architecture et le décor de la chapelle Notre-Dame de Lourdes. Après avoir relaté l'historique de l'érection de la chapelle, Beaugard s'interroge sur les détails de la formation de Bourassa en tant qu'architecte et sur son style éclectique. Puis, l'auteure dépeint le programme décoratif en discutant des sources littéraires et artistiques habituelles de l'artiste, ainsi que des matériaux et des techniques picturales utilisés. Moins complet que le mémoire de Bédard, l'ouvrage de Beaugard n'étudie en profondeur ni le programme de peintures murales, ni les particularités de l'architecture.

Comme cette courte revue de la littérature l'indique, l'étude de la vie et de la carrière de Napoléon Bourassa a d'abord été, et est demeurée longtemps, une « affaire de famille ». Grâce aux enfants et aux petits-enfants de l'artiste, les œuvres et les documents personnels de Bourassa ont pu être préservés et font désormais partie des

²⁸ Rodrigue Bédard, *Napoléon Bourassa et l'enseignement des arts au XIX^e siècle*, Montréal, mémoire, Université de Montréal, 1979, 99 p.

²⁹ Bourassa, 1887c.

³⁰ Christiane Beaugard, *Napoléon Bourassa : La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Montréal*, Montréal, mémoire, UQAM, 1983, 261 p.

collections d'institutions publiques. Les documents manuscrits ayant appartenu à l'artiste sont conservés par trois institutions principales, soit Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Québec), Bibliothèque et Archives Canada et le Musée national des beaux-arts du Québec. Acquis en 1942 par les Archives nationales du Québec au moment du don par Henri Bourassa de la « Collection Papineau-Bourassa » rassemblée par sa sœur Augustine, le Fonds Famille-Bourassa (P418) comprend une correspondance riche et abondante entre Napoléon Bourassa et différents membres de sa famille et de son entourage. Cette correspondance, plus complète que le recueil de lettres publié en 1929 par Adine Bourassa, renseigne sur les détails de divers projets artistiques, sur ses liens d'amitié avec Théophile Hamel, Siméon Lesage et d'autres, et sur ses relations avec les membres de sa famille. Le fonds regroupe également des coupures de presse, des articles de la *Revue canadienne* signés par Bourassa, ainsi que des documents personnels tels que des reçus, factures et surtout un cahier de comptes très intéressant.

Cédé aux Archives nationales du Canada (Bibliothèque et Archives Canada) en 1976 par Anne Bourassa à l'occasion de l'exposition rétrospective de la carrière de son grand-père, le Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F) comporte de nombreux documents textuels et iconographiques (photographies, dessins et aquarelles de Bourassa). Désormais accessibles sur microfilm, les documents textuels sont subdivisés en plusieurs catégories dont : les documents personnels, les conférences et allocutions, les dossiers-sujets, les carnets et cahiers de notes, les imprimés. Les documents qui retiennent davantage l'attention consistent en des textes manuscrits de conférences ou d'allocutions prononcées par l'artiste. Parmi ces manuscrits, certains demeurent incomplets ou illisibles en raison de la mauvaise qualité de la calligraphie de l'auteur. Cependant, cinq conférences manuscrites présentent un intérêt certain pour le chercheur. L'allocution intitulée *l'Influence du sentiment religieux sur l'art* a d'ailleurs été reproduite dans l'ouvrage de Raymond Vézina *Napoléon Bourassa*

(1827-1916) : *introduction à l'étude de son art*³¹. Par contre, les conférences sur *l'Influence du caractère national sur l'art*, *L'art grec*, *L'art gothique* et *De l'utilité des cours publics de dessin* n'ont pas jusqu'à maintenant été retranscrites intégralement.

Le Musée national des beaux-arts du Québec, — en plus de conserver au-delà de 300 peintures, dessins, croquis, et plans architecturaux signés de la main de Bourassa et donnés en 1942 par Henri Bourassa —, possède un Fonds Napoléon-Bourassa (P018) composé de documents de la collection personnelle d'Anne Bourassa. Officiellement acquis en 1987, ce fonds d'archives renferme principalement de la correspondance concernant divers projets de Bourassa, par exemple les églises de Sainte-Anne à Fall River, de Saint-Patrice, de Montebello, de même que la cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur et la chapelle Notre-Dame de Lourdes. Y sont également conservés des documents en lien avec la décoration du Palais législatif de Québec et le voyage d'études sur les écoles des arts industriels et des beaux-arts en France en 1877. Certains de ces documents sont des reproductions ou retranscriptions d'archives conservées par Bibliothèque et Archives nationales du Québec et par Bibliothèque et Archives Canada.

En ce qui a trait aux œuvres picturales de Bourassa, comme nous l'avons déjà fait remarquer, la majorité d'entre elles sont conservées au Musée national des beaux-arts du Québec. Entre autres, le musée possède l'*Apothéose de Christophe Colomb*, de même que les dessins préparatoires pour la décoration de la chapelle de l'Institut Nazareth, la chapelle Notre-Dame de Lourdes, et la cathédrale de Saint-Hyacinthe, projet qui n'a jamais été réalisé. Toutefois, dix des peintures murales exécutées à la chapelle Nazareth (désormais détruite) font partie de la collection de l'Oratoire Saint-Joseph. Les œuvres qui ornent l'église Notre-Dame de Lourdes à Montréal peuvent être étudiées sur leur lieu de production.

³¹ Vézina, 1976a, p. 173-186.

La lecture des ouvrages consacrés à la carrière de Bourassa ainsi que la consultation des sources manuscrites et picturales ont permis de déceler plusieurs champs d'investigation inexplorés. Si la biographie de l'artiste a été abordée quelques fois, ses critiques d'art, ses essais sur l'art et ses décors religieux demeurent jusqu'à maintenant sommairement étudiés. Nous avons déjà mentionné les quatre manuscrits sur l'art, conservés par BAC, qui n'ont jamais été retranscrits auparavant. Les peintures murales de la chapelle Nazareth ont été à peine effleurées par Raymond Vézina (1976), alors que celles de la chapelle Notre-Dame de Lourdes ont été analysées sans grand approfondissement par Vézina et Christiane Beauregard (1983). Quant au décor de la cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur, il n'a jamais fait l'objet d'une étude. La contribution de Bourassa à l'enseignement des arts à Montréal a intéressé Rodrigue Bédard (1979). Pour sa part, Roger LeMoine (1974) a exploré ses œuvres littéraires. Toutefois, ces sujets n'ont pu être examinés de façon très poussée en regard des autres activités de l'artiste et de sa pensée sur l'art. Ces lacunes dans les recherches concernant la carrière et l'œuvre de Bourassa nous ont encouragée à fouiller davantage chaque zone d'ombre. Ces recherches ont mené à l'élaboration d'une problématique permettant non seulement d'étudier quelques-uns des aspects de la carrière de Bourassa demeurés en friche, mais aussi de réinsérer cet acteur dans le contexte culturel au sein duquel il a évolué.

Dans le cadre de notre thèse, nous avons choisi d'étudier la position intellectuelle adoptée et le rôle culturel joué par Napoléon Bourassa dans la société montréalaise de la seconde moitié du XIX^e siècle. Afin de restreindre les limites de notre recherche, nous avons décidé de porter notre attention sur une période particulière de la carrière de Bourassa, soit celle qui s'étend de 1855 à 1890. Dans le cheminement de l'artiste, cette période constitue la plus active au point de vue de sa participation à la scène culturelle. Date de son retour au Canada, l'année 1855 marque la fin de sa période d'apprentissage et le début de ses activités professionnelles. À partir de cette époque, Bourassa s'insère dans le réseau des associations et côtoie des individus partageant ses idées et ses projets, ne

mentionnons ici que Côme-Séraphin Cherrier, un cousin de Louis-Joseph Papineau, P.-J.-O. Chauveau, surintendant de l'Instruction publique, Hospice-Anthelme Verreau, principal de l'école normale Jacques-Cartier, Siméon Lesage, avocat et fonctionnaire, et certains Messieurs de Saint-Sulpice. Après 1890, plusieurs de ses collaborateurs sont décédés ou n'occupent plus des postes stratégiques dans les bureaux de rédaction des journaux, dans les associations culturelles et au sein du gouvernement. De plus, l'artiste sexagénaire semble ne plus bénéficier de l'appui de ses principaux commanditaires, les Sulpiciens.

De façon plus spécifique, notre projet d'étude cherche à évaluer la contribution artistique, pédagogique et théorique de Bourassa à la vie culturelle montréalaise de cette période précise. Afin d'y parvenir, nous devons explorer deux volets distincts mais complémentaires de notre sujet. D'abord, nous désirons découvrir quel rôle joue Bourassa dans le contexte historique et culturel du Québec et de Montréal, entre 1855 et 1890. Au cours de ces décennies, la société montréalaise et canadienne-française vit d'importantes transformations alors que le système politique change et que l'émigration et l'industrialisation modifient complètement les règles économiques et sociales du pays. Pour apporter une réponse à cette interrogation, nous devons examiner les diverses idéologies et préoccupations contemporaines, de même que les événements politiques, religieux et culturels ayant marqué la période qui nous occupe. Plus particulièrement, nous devons rendre compte de l'état de la situation dans le domaine artistique quant à l'enseignement du dessin et des arts, à la réflexion sur l'esthétique et l'histoire de l'art, à la critique d'art et à la pratique de la peinture murale. En ce qui concerne le milieu plus immédiat dans lequel évolue Bourassa, il nous faut identifier les principaux protagonistes et les rôles qu'ils jouent dans la carrière et la vie de Bourassa. Les rôles de ces individus varient de commanditaire à concurrent, en passant par collaborateur, conseiller, élève, etc. D'ores et déjà, il nous est permis de formuler une hypothèse quant au rôle de Bourassa dans la société montréalaise. Par son engagement dans divers projets, activités et associations, Bourassa participe activement à la mise sur pied d'un réseau

d'intellectuels partageant ses principaux idéaux. Provenant du milieu politique (P.-J.-O. Chauveau, S. Lesage), du clergé catholique (plusieurs Sulpiciens, H.-A. Verreau), de la presse francophone (H. Fabre, J. Royal), et de la sphère artistique (T. Hamel, A. Lévêque), l'entourage de Bourassa encourage la promotion d'une culture (histoire, art, littérature) canadienne-française, culture qui puiserait sa spécificité dans un fort sentiment nationaliste et dans la religion catholique.

Le second volet à approfondir correspond à la pensée de Bourassa sur l'art. Nous désirons faire ressortir quelles sont les principales idées soutenues par l'artiste en ce qui concerne la nature de l'art, son histoire et sa pratique contemporaine. L'analyse de ses écrits, constitués de critiques d'art, de textes portant sur l'enseignement des arts, et d'essais sur l'esthétique et l'histoire de l'art, nous permettra de reconnaître les thèses directrices qui en émanent, et les sources utilisées. L'inventaire de la bibliothèque de Bourassa dressé par Florent Maynard en 1942 facilitera l'identification des sources³². Cette réflexion sur les idées de Bourassa devrait nous permettre de vérifier notre hypothèse voulant que des liens existent entre la pensée de Bourassa et celle des auteurs que Bruno Foucart — dans son ouvrage sur *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)* —, nomme les théoriciens du renouveau de l'art chrétien, tels que Montalembert, A.-F. Rio et Victor Cousin. De la même façon, l'examen attentif des œuvres picturales de Bourassa, en particulier ses décors d'églises, devrait permettre de confirmer ou d'infirmer notre présomption selon laquelle l'artiste aurait appliqué dans ses œuvres certaines des théories de ces auteurs français (valorisation de la peinture à caractère historique et religieux, retour aux techniques picturales de la fin du Moyen Âge telles que perçues à cette époque).

Enfin, nous croyons que la mise en parallèle des différentes activités professionnelles de Bourassa nous permettra de mettre à jour l'un des idéaux de l'artiste, celui d'assister et de collaborer à l'avènement d'une école canadienne des

³² Florent Maynard, *Inventaire de la bibliothèque de Monsieur Napoléon Bourassa*, tapuscrit, juin 1942, 74 p. Conservé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

beaux-arts. Le mot école fait ici référence à un groupe d'artistes provenant du même pays et partageant dans leurs œuvres certaines caractéristiques dévoilant leur appartenance à une même pensée et philosophie de l'art, construisant ainsi les bases d'une tradition picturale. Et quelle serait cette philosophie de l'art qui caractériserait, selon la proposition de Bourassa, l'école canadienne des beaux-arts? Nous formulons l'hypothèse que cette philosophie de l'art, telle que suggérée par l'artiste, serait basée sur la tradition catholique, l'affirmation de l'identité nationale, l'intérêt pour la peinture d'histoire et l'importance de la formation des artistes locaux dans un contexte d'émigration et d'industrialisation.

En ce qui a trait à notre méthodologie qui doit nous permettre d'apporter une réponse à notre problématique, il est essentiel de se référer aux ouvrages pertinents concernant l'histoire de l'art et les institutions artistiques au Québec durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Il est étonnant de constater la pauvreté de la littérature traitant de la sphère artistique au Québec durant cette période. L'ouvrage le plus complet sur le sujet demeure encore aujourd'hui le travail de Dennis Reid intitulé *Notre Patrie le Canada, Mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto*³³, publié en 1979. S'intéressant principalement aux peintres et aux photographes paysagistes de l'époque, Reid débute son étude en 1860 avec la fondation de l'Art Association of Montreal et retrace la carrière de ces artistes surtout anglophones qui privilégieront la représentation du paysage. Ce faisant, Reid relate les principales activités de l'Art Association of Montreal, de la Society of Canadian Artists (1867), de l'Ontario Society of Artists (1872), et de la Royal Canadian Academy of Arts (1880).

Pour en connaître davantage sur l'essor des institutions artistiques à l'époque, il convient de consulter le précieux mémoire d'Hélène Sabourin intitulé *La Chambre*

³³ Dennis Reid, *Notre Patrie le Canada, Mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979, 453 p.

*des arts et manufactures : les quinze premières années, 1857-1872*³⁴, déposé en 1989. Ce mémoire met en forme les résultats du dépouillement des abondantes archives concernant cette institution, et des recherches entreprises dans les journaux de l'époque tels que *La Minerve*, *L'Opinion publique*, *The Canadian Illustrated News*. Rapportant l'identité des différents membres et des représentants des diverses associations, de même que la nature des débats ayant animé cette chambre, l'ouvrage de Sabourin met à jour toute une facette du monde de l'art au XIX^e siècle laissée dans l'ombre par Reid, en particulier le développement de l'enseignement du dessin chez les Canadiens français. L'investigation de Sabourin se terminant en 1872 lorsque la Chambre devient le Conseil des Arts et Manufactures, il est nécessaire de poursuivre ces recherches pour la décennie 1870 et 1880 dans les archives du Conseil³⁵.

Notre étude nécessite en outre l'emprunt de certains outils à l'historien et au sociologue de l'art. La compréhension du contexte montréalais de la seconde moitié du XIX^e siècle, la mise en lumière des relations qu'entretient Bourassa avec les milieux intellectuels et artistiques ainsi que l'analyse des diverses entreprises de l'artiste nécessitent une connaissance poussée de la période étudiée. Pour ce faire, la consultation des ouvrages des spécialistes de l'époque, de même que le dépouillement de divers fonds d'archives et de périodiques, tels que la *Revue canadienne*, *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial* et *L'Ordre, union catholique*, s'avèrent des démarches essentielles. Quant aux techniques d'analyse textuelle, elles nous permettront d'extraire des manuscrits de Bourassa le plus d'informations possible en investiguant les différents indices pouvant mener à l'identification des interlocuteurs, des institutions mentionnées et des sources de l'auteur. Certains ouvrages portant sur l'histoire culturelle du Québec nous serviront de modèles méthodologiques.

³⁴ Hélène Sabourin, *La Chambre des arts et manufactures : les quinze premières années, 1857-1872*, Montréal, mémoire, UQAM, 1989, 153 p.

³⁵ Les archives de l'UQAM conservent une partie des archives de la Chambre des arts et manufactures, devenue en 1872 le Conseil des arts et manufactures. Les autres documents font partie du Fonds de la Société-Saint-Jean-Baptiste-de-Montréal (ZA83) et du Fonds Conseil-des-arts-et-manufactures-du-Québec (P543), que l'on peut consulter à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Québec et Montréal).

S'intéressant tout comme nous aux associations culturelles, aux bibliothèques personnelles et publiques, de même qu'aux rôles des différents groupes sociaux, les ouvrages d'Yvan Lamonde, de Marcel Lajeunesse et de Fernande Roy nous aideront à rendre intelligible la grande quantité d'informations disponibles³⁶.

À la sociologie de l'art, nous empruntons certaines notions qui facilitent la conceptualisation des problématiques particulières à notre sujet. Dans un premier temps, nous nous inspirons du modèle mis de l'avant par Howard S. Becker dans *Les mondes de l'art*³⁷, afin de retracer le réseau de relations entourant la figure de Bourassa et d'identifier le rôle des individus en question. À l'instar de Becker, nous nous interrogeons sur les ressources matérielles disponibles et sur les conventions partagées par les artistes et le public à Montréal dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans son ouvrage sur *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*³⁸, Antoine Hennion réaffirme l'importance de repeupler ce « monde de l'art » de toutes les médiations favorisant la création d'une œuvre. Suggérant la réconciliation entre l'étude de l'objet et celle de la société, Hennion propose d'éviter les deux écueils fréquents de la littérature sur l'art : la dénonciation de l'œuvre en tant que croyance, et la mise de côté des théories sociales. À cet égard, dans notre thèse, nous présenterons les contributions artistiques, pédagogiques et théoriques de Bourassa comme ayant, d'une part, été façonnées par la société montréalaise, et d'autre part, comme ayant participé au modelage de la vie culturelle de cette même société.

³⁶ Marcel Lajeunesse, *Les Sulpiciens et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, Montréal, Fidès, 1982, 275 p.; Yvan Lamonde, « Les associations au Bas-Canada : de nouveaux marchés aux idées (1840-1867) », *Histoire sociale/ Social History*, vol. 8, n^o 16, novembre-décembre 1975, p. 361-369; Lamonde, *Les bibliothèques de collectivités à Montréal : 17^e-19^e siècle : sources et problèmes*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1979, 139 p.; Lamonde, *Gens de parole. Conférences publiques, essais et débats à l'Institut Canadien de Montréal, 1845-1871*, Montréal, Boréal, 1990, 176 p.; Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec, 1760-1896*, Québec, Fides, 2000, 572 p.; Fernande Roy, *Histoire des idéologies au Québec aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Boréal, 1993, 127 p.

³⁷ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.

³⁸ Antoine Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, 406 p.

Le plan de notre thèse a d'ailleurs été établi en fonction des deux médiateurs en présence, c'est-à-dire en tenant compte de l'évolution de la carrière de Bourassa et des transformations se manifestant dans la société montréalaise. Ainsi, nous avons choisi de diviser la période s'étendant de 1855 à 1890 en deux parties principales. De cette façon, nous croyons pouvoir témoigner non seulement de deux étapes distinctes dans la carrière de l'artiste, mais également de l'avènement de changements économiques, démographiques et culturels dus à l'industrialisation de la ville³⁹. La première section de notre travail porte sur les quinze premières années (1855-1869) de la carrière de Bourassa, après son retour d'Europe. À cette époque d'effervescence culturelle, les associations et les bibliothèques publiques se multiplient, le domaine de l'instruction publique connaît des réformes importantes, alors que plusieurs nouveaux périodiques paraissent. Les deux chapitres constituant cette première partie illustrent la participation de Bourassa à différentes entreprises culturelles et ses liens avec les autres intellectuels montréalais de la période.

La seconde partie de notre thèse porte sur la période s'étendant de 1870 à 1890, alors que le mouvement associatif montréalais s'essouffle et que les effets de l'industrialisation se manifestent de plus en plus. Dans cette section, nous étudions les différentes activités de Bourassa qui montrent que l'artiste désirait participer à l'essor d'une école canadienne des beaux-arts. D'abord, nous présentons les principales théories de Bourassa sur l'art grâce aux essais sur l'esthétique et sur l'histoire de l'art qu'il rédige à partir de 1870. Nous nous intéressons ensuite aux différents programmes décoratifs élaborés par Bourassa, soit les décors des chapelles Nazareth et Notre-Dame de Lourdes, ainsi que ceux non réalisés du Palais législatif de Québec et de la cathédrale de Saint-Hyacinthe. Quoique ces deux derniers décors débordent du strict cadre montréalais, la nature même de ces projets et leur

³⁹ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal Express, 1989, p. 141; Jean-Claude Robert, *Atlas historique de Montréal*, Montréal, Art Global, Libre Expression, 1994, p. 110.

importance dans la carrière de l'artiste — Bourassa y consacre plusieurs années — nous incitent à les examiner afin de mieux comprendre sa pensée sur l'art⁴⁰. Enfin, nous étudions par quels moyens Bourassa participe au développement de l'enseignement des arts industriels et des beaux-arts à Montréal.

⁴⁰ En outre, ces décors, qui s'inscrivent dans la lignée des autres projets de Bourassa, ont été élaborés en partie alors que l'artiste résidait à Montréal.

PREMIÈRE PARTIE

DES ANNÉES D'EFFERVESCENCE CULTURELLE (1855-1869)

CHAPITRE I

LES DÉBUTS DE BOURASSA DANS LA VIE CULTURELLE MONTRÉALAISE

Nous sommes vraiment au temps des « lectures ». Elles se succèdent sans interruption dans toutes les salles publiques. En outre, plusieurs cours se donnent, publiquement aussi, à l'École Normale, et chez les Jésuites. Ces derniers, dit-on, sont bien remarquables. On peut, en se promenant, apprendre quelque chose tous les soirs¹.

Durant les décennies 1850 et 1860, la vie culturelle montréalaise est en pleine effervescence. À cette époque, plusieurs associations littéraires, religieuses et artistiques voient le jour. Alors que l'heure est à la promotion de la culture, de nouvelles revues traitant de l'histoire, de la littérature et des arts paraissent et des bibliothèques publiques sont mises sur pied. Au mois de décembre 1855, le jeune Bourassa revient à Montréal après un séjour d'études de trois ans en Europe durant lequel il a parcouru les musées italiens et français. À son retour, l'artiste, qui rêve de créer des œuvres d'art inspirées de ce qu'il a pu voir en Europe, retrouve un milieu culturel propice à l'élaboration de projets ambitieux. Entre 1855 et 1869, Bourassa est omniprésent sur la scène montréalaise. Impliqué dans la plupart des associations qui sont fondées, il multiplie les discours et rédige de nombreux articles pour la *Revue canadienne*, dont il est un des membres fondateurs. Ce premier chapitre étudiera les débuts de Bourassa dans la sphère culturelle montréalaise, en laissant de

¹ « Lettre de N. B. à son père, Montréal, 9 février 1859 », dans Napoléon Bourassa, *Lettres d'un artiste canadien : N. Bourassa*, préf. d'Adine Bourassa, Bruges, Desclée de Brouwer, 1929, p. 35. Les écrits (lettres, textes publiés et manuscrits) de Bourassa sont reproduits intégralement tout au long de la thèse, sans correction sauf lorsque le sens l'exigeait.

côté ses activités artistiques professionnelles qui feront l'objet du chapitre deux². Nous désirons, dans un premier temps, mettre en lumière la nature de sa contribution au mouvement associatif montréalais. Nous verrons que sa participation aux activités des associations lui permet de rencontrer des individus influents qui partagent les mêmes préoccupations et qui collaborent dans différents projets. Dans un second temps, nous nous intéresserons à sa production littéraire qui constitue l'une de ses activités les plus importantes durant la première partie de sa carrière. Enfin, nous retracerons sa participation à l'essor d'un milieu de l'art à Montréal.

1.1 L'association culturelle : un lieu de rencontre et de stimulation intellectuelle

Durant les années 1850 et 1860, la société bas-canadienne possède encore très peu d'institutions publiques vouées à l'instruction. Le réseau d'écoles primaires se développe et se structure peu à peu avec l'intervention de Jean-Baptiste Meilleur (1796-1878) et de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau (1820-1890)³. Les collèges de haut niveau sont privés et dirigés par les communautés religieuses. Si l'Université McGill accueille des étudiants depuis 1821, la première institution francophone d'enseignement supérieur, l'Université Laval, ne voit le jour qu'en 1852. Il faudra attendre jusqu'en 1878 pour assister à la fondation d'une succursale de cette institution à Montréal. Outre les bibliothèques mises sur pied par les associations

² Le retour de Bourassa au Canada en 1855 marque le début de son implication dans la vie culturelle montréalaise, quoiqu'il y réside depuis plusieurs années. Natif du village de L'Acadie, il arrive à Montréal en 1840 pour étudier au Collège de Montréal. Ayant terminé son cours classique, Bourassa débute en 1848 des études de droit au cabinet de M^e Norbert Dumas. À la même époque, à l'insu de ses parents, il suit des cours de dessin et de peinture à l'atelier de Théophile Hamel (qui réside alors à Montréal). Il abandonne ses études de droit pour accompagner Hamel à Toronto, où il poursuit sa formation de juillet 1850 à mai 1851. Sans doute sur la suggestion de son maître, le jeune artiste s'embarque pour l'Europe au mois de juillet 1852.

³ Louis-Philippe Audet, *Histoire de l'enseignement au Québec*, Montréal, Holt, Reinhart et Wilson, 1971, vol. 2, p. 56-70.

culturelles, seules les bibliothèques paroissiales sont accessibles au public⁴. Dans ce contexte, le regroupement des intellectuels montréalais au sein d'associations culturelles permet en quelque sorte de pallier l'absence d'institutions officielles visant l'instruction publique. Au début de sa carrière, Bourassa s'implique dans plusieurs de ces associations. Dans cette section, nous désirons identifier les rôles joués par Bourassa dans le réseau associatif, retracer l'identité de ses proches et collaborateurs et mettre en lumière les idées qu'ils défendent.

1.1.1 Bourassa et le mouvement associatif montréalais

Dans son premier essai présenté devant l'Institut canadien de Montréal en 1845 et portant sur l'esprit d'association, Charles Laberge (1827-1874) déclare :

Les beaux jours du Canada sont encore à venir, parce qu'il existe aujourd'hui dans sa jeunesse, une ardeur, une énergie, un élan tout nouveau. [...] Vous l'avez sans doute déjà compris : pourtant disons-le. C'est l'union : mot de force et de grands résultats; mot tant de fois soupiré par le cœur blessé mais courageux du vrai citoyen⁵.

Précisant les bienfaits de l'union pour la jeunesse montréalaise et, plus particulièrement, de l'action de l'Institut canadien lui-même, Laberge explique ses aspirations :

Nous échangerons mutuellement nos connaissances, nos pensées, nos conseils, nos sentiments. Il est vrai que cette voie de l'instruction est fort épineuse. Il est pénible d'être à la fois maître et élève, mais aussi quel mérite n'aura pas nos efforts? À nous, messieurs, sera la gloire d'avoir fait le pas le plus difficile; d'avoir donné une salutaire impulsion aux lettres, du moins dans notre ville⁶.

⁴ Marcel Lajeunesse, *Lecture publique et culture au Québec : XIX^e et XX^e siècles*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 11-19. Yvan Lamonde, *Les bibliothèques de collectivités à Montréal : 17^e-19^e siècle : sources et problèmes*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1979, 139 p.

⁵ Charles Laberge, « Discours prononcé à l'Institut canadien », *Revue canadienne*, 1845, p. 131-132.

⁶ Laberge, 1845, p. 131-132.

Ami intime de Laberge⁷, Bourassa partage, comme plusieurs à l'époque, ses espoirs d'assister au développement et à la diffusion de la culture canadienne grâce au regroupement de la jeunesse au sein d'associations. Durant la première partie de sa carrière, Bourassa s'implique d'ailleurs dans plus d'une association culturelle qui voient le jour à Montréal. En 1864, dans son article publié dans la *Revue canadienne* et intitulé « Quelques réflexions critiques à propos de l' "Art Association of Montreal" », l'artiste révèle son admiration pour « l'esprit d'association » des anglophones et déplore l'attitude improductive des Canadiens français à cet égard.

L'esprit d'association existe à un haut degré, chez nos compatriotes d'origine anglaise. [...] Cette qualité est pour lui [l'Anglais] le plus vigoureux élément de succès; elle lui donne partout la richesse et une supériorité politique incontestable, et cela sans grands efforts, sans contestations, sans guerres intestines. Nous autres Français d'origine, nous disputons longtemps au commencement de toute entreprise, nous disputons encore au milieu, et nous nous disputons presque toujours à la fin⁸.

Le mouvement associatif montréalais prend en effet son essor parmi les Canadiens anglais, qui se regroupent à partir des années 1820 autour de la Montreal Library (1819), de la Natural History Society (1827), du Mechanics' Institute (1828, puis 1840) et, plus tard, autour de la Mercantile Library (1840). Selon l'historien Yvan Lamonde, il faut attendre jusqu'au début de la décennie 1840 afin de voir apparaître les premières associations francophones à Montréal⁹. Dans son *Histoire sociale des idées au Québec, 1760-1896*, Lamonde définit l'association comme un

⁷ Avocat et journaliste, Charles Laberge s'implique en politique au sein du parti libéral. Durant son voyage en Europe, Bourassa correspond à plusieurs reprises avec Laberge. En 1857, Laberge sert de garçon d'honneur au mariage de l'artiste avec Azélie Papineau. Quoique les deux amis semblent s'être éloignés par la suite, Bourassa porte le drap mortuaire lors des funérailles de Laberge en 1874. Philippe Sylvain, « Laberge, Charles », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 10, 1972, p. 455-458. Anonyme, « Les funérailles de feu M. Laberge », *La Minerve*, 10 août 1874, p. 2.

⁸ Napoléon Bourassa, « Quelques réflexions critiques à propos de l' "Art Association of Montreal" », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 3, mars 1864, p. 171.

⁹ Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec, 1760-1896*, Québec, Fides, 2000, p. 401-432.

regroupement volontaire d'individus « partageant un intérêt commun, que ce soit la science, l'histoire, la littérature ou l'art¹⁰ ». L'article de Lamonde intitulé « Les associations au Bas-Canada : de nouveaux marchés aux idées (1840-1867)¹¹ » fournit une explication à l'engouement pour l'association culturelle chez les Canadiens français entre 1840 et 1870. Pour l'auteur, la génération de 1840 perçoit dans l'idée d'association une issue à son isolement dans le temps et dans l'espace social. En effet, l'accroissement démographique dû à des vagues d'immigration successives, ainsi que les transformations dans les modes de vie avaient éloigné la nouvelle génération de la précédente, et avaient isolé les individus vivant en milieu urbain. Avec l'établissement d'un gouvernement responsable, l'instruction civique de la population canadienne-française devient une nécessité afin, entre autres, de faire accéder certains de ses membres à la classe politique. Lamonde explique : « C'est donc une instruction davantage généralisée qui allait pouvoir répondre aux attentes individuelles, aux attentes collectives. L'association allait être ce mode nouveau d'instruction, cette "planche de salut" contre l'isolement¹² ». Avec l'association se déploient les « trois formes par excellence de la culture du XIX^e siècle : la presse, la tribune, la bibliothèque¹³ ».

À Montréal, deux premières associations francophones sont fondées la même année, en 1844, et auront, chacune à leur façon, un impact majeur dans la vie intellectuelle de l'élite. L'Œuvre des Bons Livres, « association de piété¹⁴ », constitue une première initiative sulpicienne visant à rassembler en une bibliothèque des livres à sujets principalement religieux¹⁵. À l'époque, la Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice occupe une place de premier rang dans la société montréalaise.

¹⁰ Lamonde, 2000, p. 406.

¹¹ Yvan Lamonde, « Les associations au Bas-Canada : de nouveaux marchés aux idées (1840-1867) », *Histoire sociale/Social History*, vol. 8, n° 16, nov.-déc. 1975, p. 361-369.

¹² Lamonde, 1975, p. 367.

¹³ Lamonde, 2000, p. 409.

¹⁴ Marcel Lajeunesse, *Les Sulpiciens et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1982, p. 35.

¹⁵ Lajeunesse, 1982, p. 37-38.

Anciens seigneurs de l'île de Montréal, les Sulpiciens dirigent la paroisse Notre-Dame (jusqu'à son démembrement en 1875), le Collège de Montréal, institution d'enseignement classique établie en 1767, et le Grand Séminaire de Montréal, établissement fondé en 1840 pour la formation des prêtres.

L'Institut canadien, seconde association fondée en 1844, est mis sur pied par de jeunes intellectuels canadiens-français dans l'objectif de promouvoir la culture par la création d'une bibliothèque publique comportant une salle réservée à la lecture de journaux, et par l'organisation de conférences sur différents sujets touchant l'histoire, la littérature, la science, etc. Nous ne possédons pas la date à laquelle Bourassa se joint à l'Institut canadien, mais il est probable qu'à l'instar de son ami Charles Laberge, il en ait été membre avant son départ pour l'Europe en 1852. Fréquenté par certains représentants des Rouges, tels que Louis-Antoine Dessaulles (1818-1895) et Louis-Joseph Papineau, l'Institut canadien est associé, après 1848, à l'idéologie libérale et critiqué pour ses positions anti-cléricales.

En 1855, à son retour d'Europe, Bourassa s'implique dans une association éphémère connue sous le nom d'Institut philotechnique de Montréal. Fondé en juillet 1856, l'Institut philotechnique avait pour but « d'attirer, de mettre en action les talents divers que la nature a départis aux Canadiens dans une même mesure qu'aux peuples plus anciens¹⁶ ». Présidée par Maximilien Bibaud (1823-1887), cette association, qui sera dissoute deux ans plus tard, se divise en trois académies : les Lettres, les Sciences, les Beaux-Arts. Bourassa y côtoiera certains de ses futurs collaborateurs, tels que Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, Thomas Sterry Hunt (1826-1892), Paul Letondal (1831-1894), un certain H. Pelletier, ainsi que les architectes Victor Bourgeau (1809-1888) et Adolphe Lévêque (1829-)¹⁷.

En partie pour contrer l'effet négatif de l'Institut canadien, les Jésuites créent en 1854, avec le soutien de Mgr Ignace Bourget (1799-1885), leur propre association

¹⁶ Anonyme, « Institut Philotechnique », *La Minerve*, 15 juillet 1856, p. 2.

¹⁷ Gérard Morisset, « Une académie canadienne d'autrefois », *La Patrie*, 3 septembre 1950, p. 18, 45.

religieuse et littéraire appelée Union catholique. Napoléon Bourassa en acceptera la présidence en 1863, alors que l'association compte plus de 300 membres. L'année suivante, Bourassa jouera le rôle de conseiller¹⁸. À titre de président, Bourassa explique devant le Cabinet de lecture paroissial que cette association, qui est « destinée aux jeunes gens livrés aux professions libérales, à l'industrie, aux arts et au commerce », a pour but :

de continuer et de perfectionner l'œuvre par excellence commencée dans les collèges, [à] savoir, la culture du cœur et le développement de l'intelligence, et d'aider, par des études et des travaux, les lettres à s'allier à la religion pour maintenir la conservation des principes fondamentaux sur lesquels repose la société¹⁹.

Dans le même objectif d'amoindrir l'influence de l'Institut canadien, les Sulpiciens remplacent en 1857 l'Œuvre des Bons Livres par le Cabinet de lecture paroissial, dont le mandat plus étendu consiste à poursuivre l'achat de livres pour la bibliothèque, tout en offrant à ses membres des conférences sur divers thèmes culturels respectant la doctrine chrétienne²⁰. Au printemps de la même année, les administrateurs du Cabinet mettent sur pied le Cercle littéraire, « voué à la discussion et formé d'un groupe choisi et limité de jeunes gens, sous la direction vigilante d'un directeur ecclésiastique²¹ ». Afin de promouvoir leur nouvelle association, les Sulpiciens publient à partir de 1859 *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, qui retranscrit certaines conférences et qui renseigne les abonnés sur les différentes activités du Cabinet et des autres associations catholiques. Dès 1857, Bourassa assiste aux réunions et y participe activement. Offrant une visibilité inégalée au sein de l'élite intellectuelle et cléricale, le Cabinet présentera à plusieurs reprises des

¹⁸ Philippe Aubert de Gaspé, « Chronique de la Quinzaine », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, 16 avril 1863, vol. 5, n° 8, p. 111-116. Anonyme, « Union catholique », *L'Ordre, union catholique*, 20 avril 1864, p. 1.

¹⁹ Napoléon Bourassa, « L'Union Catholique. Lecture par M. N. Bourassa, au Cabinet Paroissial, le Mars (sic) 1863 », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, 1^{er} juin 1863, vol. 5, n° 11, p. 164-170.

²⁰ Lajeunesse, 1982, p. 61.

²¹ Lajeunesse, 1982, p. 66.

conférences données par Bourassa sur des sujets divers, tels que « Naples et ses environs », « Impressions de voyage en Italie », « L'Union catholique », et « L'art »²². En plus de retrouver des membres de l'Institut philotechnique comme P.-J.-O. Chauveau et T. S. Hunt, Bourassa y rencontrera ou y consolidera certaines relations, entre autres avec Côme-Séraphin Cherrier (1798-1885), Hector Fabre (1864-1910), Édouard Lefebvre de Bellefeuille (1840-1926) et Joseph Royal (1837-1902). La fréquentation de cette association lui permet également de resserrer ses liens avec les Messieurs de Saint-Sulpice, qui deviendront dans la décennie 1870 ses principaux commanditaires. Il y côtoiera par exemple Adam-Charles-Gustave Desmazures (1818-1891), p.s.s., intellectuel impliqué dans la fondation et dans la direction du Cabinet, de même que dans la diffusion de connaissances historiques et artistiques par l'entremise de différents projets.

En 1858, Mgr Ignace Bourget dénonce l'immoralité des discours tenus à l'Institut canadien et des livres disponibles à la bibliothèque, et menace d'excommunication ses membres. Un groupe de dissidents, parmi lesquels on retrouve Bourassa, délaissent alors l'Institut canadien qui, selon eux, a failli à son mandat en incluant dans sa bibliothèque des « ouvrages considérés, non seulement par les catholiques, mais par les chrétiens de toutes dénominations, comme essentiellement futiles, irréligieux et immoraux²³ ». Plusieurs de ces démissionnaires se regroupent pour fonder l'Institut canadien-français²⁴. Cette nouvelle association subventionnée par les Sulpiciens²⁵ réunit Bourassa et quelques-uns de ceux qui deviendront ses plus proches amis et collaborateurs, tels que P.-J.-O. Chauveau, Hector Fabre, Siméon Lesage (1835-1909) et Louis-Amable Jetté (1836-1920). Chauveau est nommé président de cet Institut qui vise « la conservation de la nationalité canadienne-française » et ce en unissant les Canadiens français et en

²² Lajeunesse, 1982, p. 227-237.

²³ Anonyme, « Institut Canadien », *Le Pays*, 28 avril 1858, p. 4.

²⁴ Lajeunesse, 1982, p. 72.

²⁵ Lajeunesse, 1982, p. 82.

fournissant « à la jeunesse canadienne des moyens d'étude et d'instruction²⁶ ». Bourassa est officiellement invité en 1859 par le secrétaire-correspondant de la société, Joseph-Adolphe Chapleau (1840-1898), à prononcer des conférences dans le cadre des réunions de l'association²⁷. Bourassa participera aux soirées de l'association principalement par des prestations musicales²⁸. Précisons que la démission officielle de Bourassa à titre de membre de l'Institut canadien ne l'empêche pas d'offrir à ses anciens collègues un portrait de Galilée (non localisé) à l'occasion du 22^e anniversaire de cette association en 1866²⁹.

Enfin, une des associations majeures de l'époque, à laquelle Bourassa ne participera que tardivement, est la Société historique de Montréal qui voit le jour en 1858. Les membres de la Société se rassemblent dans le but de « collectionner et de publier des documents concernant l'histoire du Canada³⁰ ». Dirigée la première année par Jacques Viger (1787-1858), la Société historique sera par la suite présidée jusqu'en 1901 par l'abbé Hospice-Anthelme Verreau (1828-1901)³¹, principal de l'École normale Jacques-Cartier. Bourassa en devient membre en 1883 aux côtés de ses amis L.A. Jetté et Siméon Lesage³².

Au Cabinet de lecture paroissial, les dernières conférences sont présentées en 1867. Les locaux de l'association n'accueillent dès lors que la bibliothèque

²⁶ Institut canadien-français, *Constitution de l'Institut canadien-français*, Montréal, Plinguet & Laplante, 1858, 16 p.

²⁷ « Lettre de Joseph-Adolphe Chapleau à N.B., Montréal, 1^{er} décembre 1859 », BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

²⁸ Bourassa chantait et jouait du violoncelle.

²⁹ Anonyme, « Institut Canadien », *Le Pays*, 20 décembre 1866, p. 2. En octobre de la même année, Bourassa demande au comité de régie la permission d'emprunter certaines gravures de la collection de l'Institut canadien. Cette permission ne lui est pas accordée. « Procès-verbal de la séance extraordinaire du 26 octobre 1866 », BANQ, Fonds Institut-canadien-de-Montréal (P768).

³⁰ Yvan Lamonde, *Les bibliothèques de collectivités à Montréal : 17^e-19^e siècle : sources et problèmes*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1979, p. 71-72.

³¹ Armand Yon, *L'abbé H.-A. Verreau : éducateur, polémiste, historien*, Montréal, Fides, 1946, 208 p.

³² Victor Morin, « L'odyssée d'une société historique », *Les Cahiers des Dix*, vol. 8, 1905, p. 48.

paroissiale. *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial* cessera de paraître en 1875. À l'Institut canadien, la dernière conférence est prononcée en avril 1871 par Arthur Buies (1840-1901). Le journal *Le Pays*, diffusant les idées propagées par l'Institut canadien, publie son dernier numéro en décembre de la même année. À la suite de problèmes financiers, c'est au tour de la bibliothèque de l'Institut de fermer ses portes en 1880³³. Dans la même veine, l'Union catholique diminue sensiblement ses activités alors que l'Institut canadien-français disparaît à la fin des années 1860³⁴. Le journal bihebdomadaire *L'Ordre, union catholique*, qui faisait la promotion des associations culturelles catholiques et qui rapportait leurs principales activités, fait paraître son dernier numéro en octobre 1871. Comme le fait remarquer Yvan Lamonde, l'intérêt pour l'association culturelle et pour la conférence publique, deux activités qui allaient de pair, s'amenuise dans les années 1870. Il explique : « Les objectifs de départ s'étaient estompés : l'instruction publique remplaçait progressivement l'instruction mutuelle, la presse illustrée — *l'Opinion publique* (1870-1883) — ou la presse à grand tirage — *La Presse* à partir de 1884 — concurrençaient les "news rooms", les salles de périodiques³⁵ ». D'autre part, à partir de la décennie 1870, de plus en plus d'activités culturelles (spectacles musicaux, pièces de théâtre) rivalisent avec les associations pour divertir les Montréalais³⁶.

1.1.2 Pour la promotion d'une culture canadienne-française

Le regroupement des intellectuels montréalais francophones au sein d'associations, à partir des années 1840, dénote une aspiration à stimuler, à développer et à promouvoir une culture qui serait typiquement canadienne-française.

³³ Yvan Lamonde, *Gens de parole. Conférences publiques, essais et débats à l'Institut canadien de Montréal, 1845-1871*, Montréal, Boréal, 1990, p. 109-110.

³⁴ Lajeunesse, 1982, p. 80.

³⁵ Lamonde, 1990, p. 111.

³⁶ Lamonde, 1990, p. 111.

Pour les membres de ces associations, le rayonnement de la culture peut mener à une émancipation des Canadiens français, qui veulent se réappropriier les positions de pouvoir et qui cherchent à définir la spécificité de leur nationalité. Mais en quoi consiste cette culture « canadienne-française » transmise par les associations? Il va de soi que les intérêts et les points de vue varient selon le regroupement. Par exemple, les sujets religieux sont fréquemment abordés au Cabinet de lecture paroissial³⁷, alors qu'ils ne constituent que deux pourcent des conférences données à l'Institut canadien³⁸. De même, contrairement au Cabinet de lecture paroissial, l'Institut canadien est fréquemment l'hôte de débats sur des sujets d'actualité reliés à la politique et à l'économie. Malgré l'existence de divergences idéologiques entre les différentes associations, certains thèmes semblent occuper une place privilégiée dans la pratique de la conférence publique. En reprenant l'exemple des deux associations francophones ayant le plus marqué la période étudiée, soit l'Institut canadien et le Cabinet de lecture paroissial, nous constatons la prédominance des thèmes littéraires, historiques et nationalistes.

En premier lieu, la réflexion sur les œuvres littéraires apparaît comme une composante essentielle de cette culture diffusée par les associations. À l'Institut canadien, plus de la moitié des conférences sont consacrées à la littérature³⁹, alors que le même sujet est abordé dans près du quart des allocutions présentées devant le Cabinet de lecture paroissial⁴⁰. Les ouvrages analysés et les propos émis diffèrent d'une association à l'autre. Si les conférenciers de l'Institut canadien s'intéressent davantage à la littérature française⁴¹, les orateurs du Cabinet de lecture paroissial traitent plus souvent de la littérature canadienne (-française) et de son

³⁷ Lajeunesse, 1982, p. 89.

³⁸ Lamonde, 1990, p. 139.

³⁹ Lamonde, 1990, p. 139.

⁴⁰ Lajeunesse, 1982, p. 89.

⁴¹ Lamonde, 1990, p. 147-169. Les conférenciers proposent des analyses des œuvres de Molière, Racine, Corneille, Lafontaine, Lamartine, etc.

développement⁴². Lorsqu'il propose en 1866 une critique du roman *Jacques et Marie* de Napoléon Bourassa, Hector Fabre s'inscrit à la suite de P.-J.-O. Chauveau, L.-O. David et Joseph Royal, tous trois ayant abordé des aspects de la littérature canadienne⁴³.

L'histoire constitue une autre thématique abondamment traitée dans les conférences publiques. Les sujets tirés de l'histoire mondiale et canadienne représentent environ 30% de toutes les conférences données au Cabinet de lecture paroissial et 15% de celles organisées par l'Institut canadien⁴⁴. Peut-on s'étonner que les sujets historiques plaisent aux conférenciers à l'époque même de la publication des premiers ouvrages portant sur l'histoire canadienne? Ces derniers connaissent bien l'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau, dont le premier volume paraît en 1845, mais aussi les biographies des personnages ayant marqué l'histoire du Canada signées, entre autres, par Étienne-Michel Faillon, p.s.s⁴⁵. À l'Institut canadien, les conférenciers s'intéressent en particulier à l'histoire des Amériques et à celle des peuples amérindiens. L'essai biographique est également fort apprécié par les membres de l'Institut, qui, selon Lamonde, « s'emploient à constituer un panthéon libéral de modèles, une "chaîne de noms" à vénérer en faisant des conférences nécrologiques sur Denis-Benjamin Papineau, Édouard-Raymond Fabre, Chevalier de Lorimier ou John Neilson (1845-1852)⁴⁶ ». Au Cabinet de lecture paroissial, l'histoire est souvent revisitée sous un éclairage chrétien, par exemple dans les conférences portant sur « La grandeur et l'importance de Ville-Marie dans les desseins de la Providence ou Vocation de Montréal » et « L'esclavage dans

⁴² Lajeunesse, 1982, p. 227-237.

⁴³ Lajeunesse, 1982, p. 227-237.

⁴⁴ Lajeunesse, 1982, p. 89. Lamonde, 1990, p. 139.

⁴⁵ Étienne-Michel Faillon (1799-1870) fait paraître la vie de Marguerite D'Youville en 1852, celle de Jeanne Mance deux ans plus tard, celle de Jeanne Le Ber en 1860, et enfin celle du fondateur du Séminaire de Saint-Sulpice M. Olier en 1873. Serge Gagnon, *Le Québec et ses historiens, de 1840 à 1920. La Nouvelle-France de Garneau à Groulx*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 43-61.

⁴⁶ Lamonde, 1990, p. 60.

l'Antiquité, et son abolition par le Christianisme »⁴⁷. Les conférenciers du Cabinet présentent également plusieurs essais biographiques sur des personnages historiques devant servir de modèles de vertu et de patriotisme, tels que Jeanne d'Arc, Montcalm et Madeleine de Verchères⁴⁸.

Liée à l'étude de la littérature et de l'histoire canadiennes, la notion de nationalité canadienne-française occupe une place importante dans les conférences présentées par les associations culturelles de l'époque. Les conférenciers et les essayistes de l'Institut canadien portent leur attention sur des questions telles que « L'industrie considérée comme moyen de conserver notre nationalité » et « Du sentiment national, de ce qu'il est en Canada et de ce qu'il devrait être »⁴⁹. Au Cabinet de lecture paroissial, la réflexion sur la nationalité canadienne-française encourage l'étude de « L'avenir de la jeunesse canadienne » et de « La vitalité de la race française en Canada prouvée par l'histoire »⁵⁰. Si ces deux associations ne partagent pas toujours les mêmes idées, leur conception de ce que devrait être la nationalité canadienne-française s'apparente grandement. En effet, selon eux, la conservation et l'avenir de leur nationalité doivent passer par la connaissance de leur histoire et le développement de l'agriculture, de l'économie, de la littérature, du sentiment patriotique et de l'instruction publique. À cela, le Cabinet de lecture paroissial ajoute la supervision de toutes ces sphères d'intérêt par le clergé catholique. Pour sa part, l'Institut canadien s'oppose à l'ingérence du clergé dans les domaines politique et social et y substitue des principes plus libéraux de liberté et de démocratie.

⁴⁷ Ces conférences ont été prononcées respectivement par Hyacinthe Rouxel, p.s.s., en 1857, et George Desbarats en 1858. *Lajeunesse*, 1982, p. 227-237.

⁴⁸ Ces conférences ont été données respectivement par A.-C.-G. Desmazures, p.s.s. en 1859, J.A. Genand en 1861 et A. Choquet en 1864. *Lajeunesse*, 1982, p. 227-237.

⁴⁹ Ces conférences ont été présentées respectivement par Étienne Parent en 1846 et Rodolphe Laflamme en 1855. *Lamonde*, 1990, p. 147-169.

⁵⁰ Ces conférences ont été données respectivement par Cyrille Boucher en 1857 et T. J. J. Loranger en 1860. *Lajeunesse*, 1982, p. 227-237.

1.1.3 Le réseau de Bourassa et ses ramifications dans les sphères cléricale, pédagogique, journalistique et politique

La participation active de Bourassa dans plusieurs associations culturelles entre 1855 et 1870 lui permet de se tailler une place parmi l'élite cultivée montréalaise. Sa présence dans les réunions et dans les principales activités culturelles l'amène à côtoyer des individus qui partagent ses intérêts et ses ambitions. Bientôt, Bourassa tisse des liens plus serrés avec certains membres du réseau des associations, qui vont être amenés à collaborer, de différentes façons, à la carrière de l'artiste. Principalement issus des professions libérales, ces individus participent, dans leurs activités professionnelles et leurs loisirs, à l'élaboration et à la promotion de la culture canadienne-française telle que mise de l'avant par les associations. Il est intéressant de mettre en lumière les différentes ramifications du réseau de Bourassa au sein des sphères cléricale, pédagogique, journalistique et politique.

Pour un artiste qui rêve de concevoir des décors religieux, il est important d'entretenir des liens avec le milieu cléricale, qui est d'ailleurs très présent dans les associations. Bourassa crée certainement des liens avec les Jésuites, en particulier par sa participation aux activités et à la direction de l'Union catholique. Ses relations avec la Compagnie de Jésus lui valent un poste de professeur de dessin au Collège Sainte-Marie (2.2). Toutefois, dans la sphère cléricale, les relations les plus fructueuses entretenues par l'artiste sont issues de la Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice. Ayant étudié au Collège de Montréal entre 1840 et 1848, Bourassa a gardé contact avec le personnel enseignant et la direction, et côtoie certains de ces Messieurs au Cabinet de lecture paroissial. Nous savons qu'il connaît bien Dominique Granet⁵¹ (1810-1866), p.s.s., qui occupe le poste de supérieur du

⁵¹ Prêtre de Saint-Sulpice originaire de France, Granet enseigne la théologie dogmatique au Grand Séminaire de Montréal entre 1843 et 1855. Outre ses tâches administratives reliées à son poste de supérieur du séminaire, Granet rédige des ouvrages philosophiques tels que ses « analyses raisonnées et critiques des œuvres de Thomas Reid, de l'abbé de Prades, de Leibnitz, de Maistre, de Royer-Collard, de Gérando, de Riambourg, de Cousin, de l'abbé de

séminaire de 1855 à 1866. Durant son mandat, le Cabinet de lecture paroissial et son journal officiel (*Écho du Cabinet de lecture paroissial*) voient le jour. En 1861, Granet discute avec Bourassa d'un projet de décoration de la « chapelle de la Montagne », sans pourtant lui en faire la commande⁵².

Depuis ses études au Collège de Montréal, Bourassa a conservé ses liens avec le directeur à l'époque, Joseph-Alexandre Bayle⁵³ (1801-1888), p.s.s. À l'occasion de son accession au titre de supérieur du séminaire en 1866, Bourassa est chargé de rendre hommage à Bayle devant le Cabinet de lecture paroissial, signe de la confiance et de la proximité entre les deux hommes⁵⁴. Dans cette tâche, Bourassa est accompagné par Adam-Charles-Gustave Desmazures et Côme-Séraphin Cherrier. Lors de la célébration de son cinquantième anniversaire de sacerdoce (1876), Bourassa est encore une fois invité à prononcer un discours en l'honneur de Bayle⁵⁵. L'artiste possède de bonnes raisons de célébrer la carrière de Bayle, qui lui a accordé sa commande la plus importante : l'érection et la décoration de la chapelle Notre-

Lamennais, de Mgr de Salinis, de Ubaghs, de Mgr Beutin » (Rousseau, 1885, p. 38). Au point de vue social, Granet encourage l'ouverture d'écoles et d'asiles pour les enfants sur le territoire montréalais. Le supérieur participe activement, entre autres par la présentation de conférences, aux activités organisées par le Cabinet de lecture et par l'Institut canadien-français. Il s'implique aussi auprès des élèves de l'École normale Jacques-Cartier. Tout comme Bourassa, Chauveau et Cherrier, Granet fait aussi partie du comité chargé de la levée de fonds pour la construction de l'église du Gesù en 1863. À son décès en 1866, Chauveau et Cherrier témoignent de leur respect pour le défunt supérieur devant la Société Saint-Jean-Baptiste. Pierre Rousseau, *Vie de M. Dominique Granet, vice-général et onzième supérieur du Séminaire de Saint-Sulpice de Montréal*, Montréal, Cadieux & Derome, 1885, 124 p.

⁵² « Lettre de N.B. à Azélie Papineau, Montréal, 16 septembre 1861 », BANQ, Fonds Famille-Bourassa (P418). La « chapelle de la Montagne » est probablement la chapelle du Grand Séminaire située à la base du Mont-Royal.

⁵³ Directeur du Collège de Montréal entre 1830 et 1846, le prêtre d'origine française dirige le Grand Séminaire de 1847 à 1866, date à laquelle il est promu supérieur du séminaire. Pendant une longue période, Bayle devra gérer le conflit qui oppose les Sulpiciens à Mgr Ignace Bourget en ce qui concerne le démembrement de la paroisse de Montréal. Roberto Perin, « Baile, Joseph-Alexandre », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol.11, 1982, p. 45-47.

⁵⁴ Napoléon Bourassa, « Discours prononcé par M. N. Bourassa, au Cabinet de lecture paroissial », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 8, n° 9, 1^{er} mai 1866, p. 158-159.

⁵⁵ Napoléon Bourassa, « Adresse présentée à Monsieur l'abbé Bayle », dans *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C.O. Beauchemin & fils, 1887, p. 111-125.

Dame de Lourdes. Nous avons déjà mentionné la relation amicale qui unit Bourassa à A.-C.-G. Desmazures⁵⁶, p.s.s. Les deux hommes partagent un même intérêt pour l'histoire, la littérature et les arts. Après le décès de Desmazures survenu en septembre 1891, Bourassa écrit à sa fille :

Pauvre abbé! sa prédication ne lui avait pas fait bonne réputation parmi nous. Mais c'était un charmant esprit, pourvu de choses assez rares dans notre pays. Je le manquerai souvent, surtout quand j'aurai à regarder et subir tant de choses laides, qui naîtront encore dans le champ de l'art canadien. Il aidait si joyeusement à avaler tout cela, et par le bon bout⁵⁷.

Le réseau de Bourassa comprend également des ramifications au sein du domaine de l'éducation. Il fréquente notamment le surintendant de l'Instruction

⁵⁶ Arrivé à Montréal en 1851, Desmazures est nommé vicaire des églises Notre-Dame et Saint-Jacques. En 1857, il participe à la fondation du Cabinet de lecture paroissial. Il prend la direction du Cercle littéraire entre 1860 et 1867, puis celle du Cabinet de 1862 à 1864. Desmazures prononce plusieurs conférences devant le Cabinet, entre autres sur les « commencements des sociétés modernes », sur le *Jules César* de Napoléon III et sur l'art religieux. Il prépare également des conférences dans le cadre des séances de l'Institut des artisans canadiens, dont son « Entretien sur les Arts Industriels ». Desmazures est aussi l'auteur de quelques biographies de prêtres sulpiciens, tels que *L'Abbé A. L. Barbarin* (Montréal, 1875, 41 p.), *M. Faillon, prêtre de St-Sulpice : sa vie, ses œuvres* (Montréal, Bibliothèque paroissiale, 1879, 345 p.), et *M. Flavien Martineau, prêtre de St-Sulpice : esquisse biographique* (Montréal, Imprimerie de John Lovell et fils, 1889, 93 p.). Il publie également des ouvrages historiques, comme *Le Canada en 1868* (Paris, Eugène Belin libraire, 1868, 36 p.) et *l'Histoire du chevalier d'Iberville, 1663-1706* (Montréal, J.M. Valois, 1890, 291 p.). Durant les dernières années de sa vie, il enseigne l'archéologie à l'Université Laval à Montréal. Ses cours sont publiés sous le titre *Cours d'archéologie : les Indes, l'Égypte, l'Assyrie, la Palestine* (Montréal, s. é., 1890). Anonyme, « Chronique », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, 1^{er} avril 1865, p. 97. Anonyme, « Cabinet de lecture », *L'Ordre, union catholique*, 22 octobre 1866, p. 1. Anonyme, « Cabinet paroissial », *L'Ordre, union catholique*, 22 février 1867, p. 2. A.-C.-G. Desmazures, « Institut des Artisans. Entretien sur les Arts Industriels », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, 1870, p. 45-52. Anonyme, « Le Rev. M. Desmazures, p.s.s. », *Le Monde Illustré*, 17 octobre 1891, p. 387.

⁵⁷ « Lettre de N.B. à sa fille, Montebello, 16 octobre 1891 », Bourassa, 1929, p. 362-363.

publique, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau⁵⁸. Fondateur des trois premières écoles normales au Québec, Chauveau s'implique dans la plupart des associations culturelles qui sont mises sur pied à Montréal. Il offre la direction de l'École normale Jacques-Cartier à son ami et confident Hospice-Anthelme Verreau⁵⁹. En 1857, le surintendant inaugure la nouvelle publication officielle intitulée *Journal de l'Instruction publique*, qui s'adresse non seulement aux enseignants mais également à la population intéressée par l'éducation, la littérature, les arts et les sciences. Chauveau en assure la rédaction jusqu'en 1867, et ne manque pas de publier les renseignements concernant les œuvres et la carrière de Bourassa⁶⁰.

À partir de 1858, Chauveau et Verreau organisent des cours publics donnés dans l'amphithéâtre du château Ramezay, qui accueille également les locaux de l'École normale Jacques-Cartier ainsi que les bureaux de la surintendance et la

⁵⁸ Durant son mandat de surintendant de l'Instruction publique (1855-1867), Chauveau parviendra à instaurer plusieurs améliorations dans le système scolaire. Outre la fondation des trois écoles normales, il met sur pied une bibliothèque imposante devant servir à la formation et au perfectionnement des enseignants. En 1867, Chauveau délaisse quelque peu la vie culturelle montréalaise lorsque, à la tête du parti conservateur, il devient Premier Ministre du Québec. Afin de poursuivre l'œuvre qui lui tenait à cœur, il décide de former un nouveau ministère de l'Instruction publique et d'en prendre charge. Après avoir démissionné du poste de Premier Ministre en 1873, Chauveau continue de siéger au conseil de l'Instruction publique. En 1878, Chauveau devient professeur de droit romain à l'Université Laval à Montréal, puis accepte le poste de doyen de la faculté de droit en 1884. Hélène Sabourin, *À l'école de P.-J.-O. Chauveau : éducation et culture au XIX^e siècle*, Montréal, Leméac, 2003, 230 p.

⁵⁹ Prêtre, enseignant, archiviste et historien, les connaissances générales de Verreau le rendent à même d'enseigner, à l'École normale, les disciplines les plus variées : enseignement religieux, philosophie intellectuelle et morale, pédagogie, histoire sacrée, générale et histoire du Canada, sciences physiques, histoire naturelle et dessin linéaire. Second président de la Société historique de Montréal, cet érudit encourage la diffusion de la culture et la redécouverte de l'histoire du Canada. P.-J.-O. Chauveau, « Prospectus de l'École Normale Jacques Cartier », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 1, n° 1, janvier 1857, p. 31. Thérèse Hamel, « Verreau, Hospice-Anthelme-Jean-Baptiste », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 1139-1143. Yon, 1946.

⁶⁰ Anonyme, « École des Beaux-Arts. - Lecture de M. Bourassa à l'École Normale Jacques-Cartier », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 6, n° 1, janvier 1862, p. 4-6; vol. 6, n° 2, février 1862, p. 27-29. Anonyme, « Bulletin des Arts », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 11, n° 2-3, février et mars 1867, p. 33-34. Anonyme, « Bulletin des Beaux-Arts », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 11, n° 6-7, juin et juillet 1867, p. 95-96.

bibliothèque du département de l'Instruction publique⁶¹. Portant sur divers sujets tels que la littérature, l'histoire, les sciences et la grammaire, ces conférences sont prononcées, entre autres, par les organisateurs eux-mêmes, par A.-C.-G. Desmazures, ainsi que par certains professeurs de l'École normale Jacques-Cartier⁶². Il n'est pas étonnant que Verreau et Chauveau soutiennent le projet de cours public de dessin élaboré par Bourassa en 1861 et offert l'hiver suivant dans les locaux de l'École normale Jacques-Cartier (2.1)⁶³. Nous verrons plus loin que Chauveau intercède, à cette occasion, auprès du gouvernement en faveur de Bourassa afin de lui permettre d'obtenir le titre de professeur adjoint de l'École normale. Lorsque Chauveau décède en 1890, Bourassa témoigne à l'une de ses filles du respect qu'il portait à son ami : « C'est une des figures que je vois disparaître avec le plus de regret de notre société de Montréal. Il y représentait une culture d'esprit et une délicatesse de forme et de procédés, qu'on ne se donne plus la peine d'acquiescer⁶⁴ ».

L'un des proches de Chauveau et de Verreau, Côme-Séraphin Cherrier⁶⁵, devient un allié influent de Bourassa dans ses projets. Avocat et homme politique, Cherrier fait partie du cercle familial de Louis-Joseph Papineau, le beau-père de Bourassa. Bourassa peint son portrait en 1859 (non localisé⁶⁶). Impliqué dans toutes les causes, Cherrier participe à la fondation du Cabinet de lecture paroissial. Il appuie la nomination de Bourassa dans le projet (avorté) de commande d'une murale pour la

⁶¹ Sabourin, 2003, p. 73.

⁶² Sabourin, 2003, p.74-75.

⁶³ Anonyme, « Beaux-Arts », *L'Ordre, union catholique*, 6 décembre 1861, p. 1.

⁶⁴ Bourassa, 1929, p. 355-356.

⁶⁵ Cherrier pratique le droit jusqu'en 1860. Il défend certaines causes célèbres, dont celle des seigneurs lors de l'abolition du régime seigneurial. Membre du conseil de l'Instruction publique avec Chauveau, il est aussi impliqué dans l'Association Saint-Jean-Baptiste de Montréal et dans la Société Saint-Vincent de Paul. Sur le plan politique, Cherrier est considéré comme un libéral modéré. Jean-Claude Robert, « Cherrier, Côme-Séraphin », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 11, 1982, p. 204-207.

⁶⁶ Le portrait est reproduit dans l'ouvrage de Vézina. Raymond Vézina, *Napoléon Bourassa (1827-1916) : introduction à l'étude de son art*, Montréal, Élysée, 1976, p. 68.

décoration du local du Cabinet⁶⁷. À l'instar de Chauveau et de Verreau, il encourage le projet de cours public de dessin offert par Bourassa à l'École normale Jacques-Cartier. Il prononce d'ailleurs une allocution sur l'utilité d'une école de dessin lors de la réunion préparatoire du cours en décembre 1861⁶⁸. Aux côtés de Bourassa et de Chauveau, il s'implique en 1863 dans la levée de fonds nécessaire à la construction de l'église du Gesù⁶⁹. Comme nous le verrons par la suite, Cherrier offre également à Bourassa son soutien dans le projet d'érection de la chapelle Notre-Dame de Lourdes, en fournissant aux Sulpiciens un terrain situé sur la rue Sainte-Catherine. L'importance de l'appui de Cherrier dans la carrière de Bourassa ne saurait être sous-estimée. Jean-Claude Robert explique la nature de son ascendance sur la société montréalaise : « À partir du milieu des années 1850, Cherrier apparaît comme un sage; il semble être de toutes les fondations, de toutes les réunions, on le consulte sur tout⁷⁰ ».

Mis à part ses relations avec les rédacteurs de *l'Écho du Cabinet de lecture paroissial* et du *Journal de l'Instruction publique*, Bourassa entretient également des liens avec de jeunes intellectuels qui s'intéressent à la culture et qui collaborent à la fondation et la rédaction de nouveaux périodiques. Son ami Charles Laberge collabore à *L'Avenir*, à *L'Ordre, union catholique*, au *National* et fonde le *Franco-Canadien* (à Saint-Jean-d'Iberville). Au début de sa carrière, Laberge est proche de Bourassa qui peint son portrait en 1852 (MNBAQ, 54.30). Lorsque Bourassa met sur pied la *Revue canadienne* en 1864, il est accompagné de quelques collaborateurs dont

⁶⁷ Côme-Séraphine Cherrier, « Discours de M. C. S. Cherrier, *Conseil de la Reine* », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 2, n° 3, 2 février 1860, p. 38-40.

⁶⁸ *L'Ordre, union catholique*, 1861d.

⁶⁹ Anonyme, « L'assemblée que nous avons annoncée », *La Minerve*, 9 décembre 1863, p. 2.

⁷⁰ Robert, 1982, p. 204-207.

Joseph Royal⁷¹, qui est secrétaire-gérant de la revue la première année⁷². Royal est aussi, avec Cyrille Boucher, le co-fondateur du journal *L'Ordre, union catholique* (1858), et l'un de ses principaux rédacteurs jusqu'en 1860. Il collabore également à *La Minerve*, au *Journal de l'Instruction publique*, et à l'*Écho du Cabinet de lecture paroissial*⁷³. Bourassa compte aussi parmi ses amis Hector Fabre⁷⁴. Fondateur de l'*Événement* en 1867 et de *Paris-Canada* en 1884, Fabre collabore à plusieurs périodiques, dont le *Pays*, *L'Ordre, union catholique*, *Le Canadien* et la *Revue canadienne*. Il fréquente également le Cabinet de lecture paroissial, où il présente en 1866 une critique des écrits de Bourassa, qui sera par la suite publiée dans la *Revue canadienne*⁷⁵.

⁷¹ Royal fait aussi partie du Cercle littéraire et de l'Institut des artisans canadiens, et s'implique au sein de la Chambre des arts et manufactures. Il quitte Montréal au début de 1870 pour s'installer au Manitoba. Après une carrière politique, il revient à Montréal en 1893, où il travaille au bureau de rédaction de *La Minerve*, et reprend dès lors contact avec son ancien collègue Bourassa. A. I. Silver, « Royal, Joseph », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 988-992. « Lettre de Joseph Royal à N.B., Montréal, 4 août 1894 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁷² Napoléon Bourassa et collaborateurs, « Prospectus », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 1, janvier 1864, p. 3-6.

⁷³ André Beaulieu et Jean Hamelin, *La presse québécoise : des origines à nos jours*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, tome 1, 1973, 268 p.

⁷⁴ Fabre fonde, au début de sa carrière, un cabinet d'avocats avec ceux qui demeureront ses plus fidèles amis, Louis-Amable Jetté et Siméon Lesage. Il devient membre de l'Institut canadien de Montréal en 1851, et y participe non seulement par sa présence aux séances, mais aussi en prononçant une conférence sur le Chevalier de Lorimier et en rédigeant un essai sur l'avenir de la France. Tout comme Bourassa, il démissionne en 1858, à la suite des pressions exercées par le clergé, et collabore à la mise sur pied de l'Institut canadien-français. Fabre s'implique également dans la fondation de l'Institut des artisans canadiens et de l'Art Association of Montreal. Lamonde, 1990, p. 153 et 165. Sylvain Simard et Denis Vaugeois, « Fabre, Hector », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 354-360.

⁷⁵ Hector Fabre, « Écrivains canadiens - M. N. Bourassa », *Revue canadienne*, vol. 3, n° 12, décembre 1866, p. 727-750.

Joseph-Charles Taché⁷⁶ (1820-1894) fait également partie de l'entourage de Bourassa. Ce médecin et homme politique travaille aussi comme journaliste et publie des articles à teneur politique dans *La Minerve*, *Le Canadien*, *L'Ami de la Religion et de la Patrie* et *Le Courrier du Canada*⁷⁷. En 1855, il est nommé représentant du Canada à l'Exposition universelle de Paris, et rédige un rapport intitulé *Le Canada et l'exposition universelle de 1855*, dans lequel il mentionne le nom de quelques artistes bas-canadiens de talent, dont celui de Bourassa⁷⁸. Avec A. Gérin-Lajoie (1824-1882), H.-R. Casgrain (1831-1904) et H. Larue (1833-181), Taché fonde en 1861 la revue littéraire *Les Soirées canadiennes*, destinée à la publication de textes d'auteurs canadiens-français. S'étant lié d'amitié avec Bourassa, Taché publie dans la *Revue canadienne* un poème lui étant dédié et intitulé « Satire contre le réalisme et le romantisme⁷⁹ ». La même année, en 1864, il fait appel à Bourassa qui contribue aux

⁷⁶ Taché débute sa carrière politique aux côtés de son ami Chauveau et critique sévèrement le parti des Rouges. Il est élu député pour le parti conservateur dans la circonscription de Rimouski en 1848. Il devient directeur du bureau de rédaction du *Courrier du Canada* en 1857. Il défend l'idée de la Confédération canadienne. Taché demeure à son poste de sous-ministre de l'Agriculture et des Statistiques de 1864 à 1889. Eveline Bosse, *Joseph-Charles Taché : 1820-1894 – un grand représentant de l'élite canadienne-française*, Québec, Garneau, 1974, 324 p. Jean-Guy Nadeau, « Taché, Joseph-Charles », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 1103-1106.

⁷⁷ Nadeau, 1990, p. 1103-1106.

⁷⁸ Joseph-Charles Taché, *Le Canada et l'exposition universelle de 1855*, Toronto, Lovell, 1856, 477 p.

⁷⁹ Le poème de Taché traite des mouvements réaliste et romantique en littérature. L'auteur critique la remise en question, par ces deux courants, de la tradition classique. À propos des œuvres romantiques, Taché affirme :

« Franchement, qu'y voit-on? — D'exécrables maximes :
 Sinon; rien alors, rien, que des mots et des rimes,
 Des mots incohérents, des rimes en fatras,
 Du creux, et du pathos, et du galimathias! »

Et à propos du réalisme, il soutient :

« Le réalisme pur, quoique moins à la mode,
 Des édits d'Épicure observe encor le code :
 Il a partout sa caisse ainsi que son buffet,
 Soit qu'à travers les champs il erre avec Courbet,
 Qu'au bouchon de la secte il avale sa nipe (sic),
 Qu'à l'enfumé tripot il culotte sa pipe ».

Soirées canadiennes par la publication de ses « Souvenirs de voyage⁸⁰ ». Devenu sous-ministre de l'Agriculture et des Statistiques, Taché réussit à convaincre Bourassa d'envoyer le carton de son imposante *Apothéose de Christophe Colomb* à l'Exposition universelle de Paris en 1867⁸¹.

Ami intime de Bourassa, de Chauveau et d'Hector Fabre, Siméon Lesage⁸² gravite dans le même cercle montréalais et s'implique dans la publication de la *Revue canadienne*. Lorsque Chauveau est élu Premier Ministre du Québec, il offre à Lesage le poste de commissaire adjoint au Département de l'Agriculture et des Travaux publics. De la capitale nationale, Lesage est à même de soutenir ses amis dans certains projets. En 1877, il obtient pour Bourassa la tâche de se rendre en Europe afin d'y effectuer une étude sur les écoles d'arts et métiers (5.2.3). Durant les années 1880, il tente de faire accepter par le gouvernement le projet de décoration du Palais législatif de Québec tel que proposé par Bourassa (4.4). À plusieurs reprises, Lesage fait appel au jugement de Bourassa avant de se prononcer sur la valeur de diverses maquettes de monuments. Enfin, Lesage vient en aide à son ami artiste lorsque celui-ci désire ouvrir un chemin de colonisation sur les terres ayant appartenu à Louis-Joseph Papineau⁸³.

Joseph-Charles Taché, « Satire contre le réalisme et le romantisme. À M. Napoléon Bourassa », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 1, janvier 1864, p. 228-232.

⁸⁰ Napoléon Bourassa, « Souvenirs de voyage », *Les Soirées canadiennes*, vol. 4, 1864, p. 11-82.

⁸¹ Anonyme, « Bulletin des Arts », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 11, n° 2-3, février et mars 1867, p. 33-34.

⁸² Lesage pratique d'abord le droit dans un cabinet qu'il partage avec Fabre et Louis-Amable Jetté. Il participe aux séances de l'Institut canadien-français, et en devient président en 1866. La même année, il s'implique dans la fondation de l'Institut des artisans canadiens. Il conserve son poste de fonctionnaire jusqu'en 1888. Anonyme, « Institut canadien-français », *L'Ordre, union catholique*, 16 novembre 1866, p. 1. Anonyme, « La Revue Canadienne », *L'Ordre, union catholique*, 3 janvier 1867, p. 1. Pierre Trépanier, *Siméon Le Sage. Un haut fonctionnaire québécois face aux défis de son temps (1867-1909)*, Montréal, Bellarmin, 1979, 187 p. Marc Vallières, « Le Sage, Siméon », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 643-646.

⁸³ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montebello, 26 novembre 1884 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

Au sein du réseau de Bourassa, les allégeances politiques libérale et conservatrice se côtoient. Si Chauveau, Taché et Royal représentent les positions du parti conservateur, Chérier, Fabre et Laberge appuient le parti libéral. Membre du clergé qui se rallie traditionnellement aux Conservateurs, Verreau est souvent critiqué pour ses idées libérales concernant l'enseignement laïc. Quant à Lesage, dans la première partie de sa carrière, il tente de se faire élire en 1862 en tant que député libéral, puis en 1867 comme député conservateur. L'allégeance politique de Bourassa n'apparaît pas très clairement, partageant selon la nature du débat des idées conservatrices ou libérales (1.2.3). L'ensemble du réseau de Bourassa s'accorde néanmoins sur un point important. Rassemblés autour du Cabinet de lecture paroissial, de l'Union catholique, de l'Institut canadien-français et de l'Institut des artisans canadiens, les amis et proches de Bourassa considèrent que la culture canadienne-française doit puiser ses racines dans la religion catholique. En effet, tous les collaborateurs et amis de l'artiste entretiennent de bonnes relations avec le clergé. Même le libéral Charles Laberge est bouleversé à l'idée de se faire excommunier dans l'affaire concernant l'Institut canadien, et signe de l'épithète « libéral mais catholique » les chroniques qu'il rédige dans *L'Ordre, union catholique*⁸⁴.

Entre 1855 et 1869, Bourassa fréquente plusieurs associations culturelles grâce auxquelles il s'inscrit dans un réseau social composé d'intellectuels qui œuvrent au sein du clergé, de la fonction publique, de la presse et du milieu de l'enseignement. Dans ce réseau, l'artiste occupe plusieurs rôles allant du simple « membre-spectateur » (Institut canadien) jusqu'à la direction de l'association (Union catholique), en passant par participant occasionnel, conférencier invité, officier au bureau de la direction et membre fondateur (Institut canadien-français). Quel que soit son rôle, Bourassa côtoie lors des séances des individus qui partagent ses valeurs et ses aspirations, en particulier celle de développer une culture canadienne-française

⁸⁴ Sylvain, 1972, p. 455-458.

basée sur la nationalité et la foi catholique. Ces individus deviennent des collègues, collaborateurs ou commanditaires de Bourassa. Ses relations avec le surintendant de l'Instruction publique, avec des journalistes et avec les représentants du clergé (surtout les Sulpiciens) lui vaudront des commandes majeures de même qu'un soutien important dans le cadre de divers projets. Cependant, comme nous le verrons dans le cas du cours public de dessin à l'École normale Jacques-Cartier (2.2), le réseau montréalais formé autour des associations culturelles se voit parfois confronté à des forces plus influentes (au niveau politique et religieux) qui peuvent mettre un frein aux projets les mieux parrainés.

1.2 Bourassa et le milieu littéraire montréalais

Le déploiement du mouvement associatif fournit une impulsion considérable dans le milieu culturel montréalais, en particulier dans le domaine littéraire. Les associations rendent plus accessible la lecture en mettant en place des bibliothèques, et encouragent la production littéraire locale en présentant de multiples conférences et en soutenant la publication de périodiques. À l'époque, le milieu littéraire englobe des activités aussi diverses que le journalisme, la recherche historique, la création poétique et la rédaction d'essais politiques ou philosophiques. En effet, comme le fait remarquer Maurice Lemire dans *La littérature québécoise en projet au milieu du XIX^e siècle*⁸⁵, le terme littérature ne fait alors pas uniquement référence à des genres tels que la poésie, le théâtre ou le roman, mais désigne fréquemment tout écrit servant à transmettre des connaissances⁸⁶. Dans le prospectus de la *Revue canadienne*, Napoléon Bourassa adopte cette dernière acception lorsqu'il propose cette définition :

La Littérature est l'expression par la parole écrite ou parlée du Vrai, du Bien et du Beau dans les idées et dans les sentiments, et c'est à ce titre

⁸⁵ Maurice Lemire, *La littérature québécoise en projet au milieu du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1993, 276 p.

⁸⁶ Lemire, 1993, p. 19.

que la Philosophie, l'Histoire, le Droit, l'Économie Sociale, l'Esthétique et l'Apologétique chrétienne en font partie⁸⁷.

La participation de Bourassa à la vie littéraire montréalaise entre 1855 et 1869 doit être comprise dans ce sens plus large. Comme nous l'avons étudié dans la section précédente, Bourassa s'implique activement dans les activités des différentes associations fondées à l'époque. Il y offre notamment des conférences qui seront souvent publiées par la suite dans les journaux affiliés à ces regroupements associatifs. De plus, le réseau de relations auquel appartient l'artiste est composé de plusieurs protagonistes contribuant à la vitalité du milieu littéraire. Ne songeons qu'à Pierre-Joseph-Olivier Chauveau qui publie en 1853 l'un des premiers romans canadiens intitulé *Charles Guérin*⁸⁸, à Adam-Charles-Gustave Desmazures qui présente devant les membres du Cabinet de lecture paroissial des conférences sur divers sujets historiques, et au journaliste Hector Fabre qui collabore à plusieurs périodiques. Évoluant dans ce contexte stimulant, Bourassa est amené à contribuer aux lettres canadiennes par des écrits multiples et variés. Parmi cette production, nous nous intéressons ici à trois genres littéraires adoptés par Bourassa, soit le récit de voyage, le roman historique et l'essai politique. L'étude de ces écrits permet de se familiariser avec les idées artistiques, sociales et politiques de l'artiste.

1.2.1 Les récits du voyage en Italie

À partir de 1840, le récit de voyage occupe une place de plus en plus importante dans la littérature canadienne-française, atteignant son apogée durant la décennie 1880⁸⁹. Dans son ouvrage intitulé *Le récit de voyage au XIX^e siècle : aux*

⁸⁷ Bourassa, 1864a.

⁸⁸ Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, *Charles Guérin : roman de mœurs canadiennes*, Montréal, J. Lovell, 1853, 359 p.

⁸⁹ Pierre Rajotte, *Le récit de voyage au XIX^e siècle : aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997, p. 23-24.

frontières du littéraire, Pierre Rajotte précise que la fondation de revues littéraires, telles que *Les Soirées canadiennes*, *Le Foyer canadien* et la *Revue canadienne*, favorise la publication de nombre de ces récits entre 1860 et 1879⁹⁰. Dans son étude, Rajotte identifie trois types principaux de récits de voyage. Le « récit documentaire » vise à représenter de façon fidèle et objective les différentes caractéristiques géographiques, démographiques et sociales de l'endroit visité⁹¹. Le « récit idéologique » est porteur d'un message ou d'un point de vue à défendre, qui se rapporte souvent à la mission de l'Église ou au projet de colonisation⁹². Enfin, le « récit de voyage esthétique et d'agrément » s'attache à faire ressentir au lecteur les impressions, les sentiments et les sensations perçus lors du séjour dans le pays ou la région en question⁹³. Influencés par le courant romantique, les auteurs de récits esthétiques ne cherchent plus à camoufler l'aspect individuel et subjectif de la perception et de l'écriture. Visitant des lieux chargés d'une valeur quasi mythique, comme l'Italie ou l'Orient, ces auteurs font résonner leur expérience du lieu avec leur savoir culturel acquis grâce à leur formation humaniste⁹⁴.

Napoléon Bourassa participe de cet engouement pour le récit de voyage en présentant des conférences et en publiant des textes portant sur son séjour d'études en Italie de 1852 à 1855. Hormis la correspondance de l'artiste avec sa famille et ses amis, ces récits constituent les seuls documents témoignant de son itinéraire et de ses activités en Europe⁹⁵. Ayant quitté le Canada au début de juillet 1852, Bourassa débarque au Havre, puis se rend à Paris⁹⁶. En septembre de la même année, il s'installe à Florence où il passe plusieurs heures par jour à la galerie et à l'Académie

⁹⁰ Rajotte, 1997, p. 23.

⁹¹ Rajotte, 1997, p. 14-15, 56.

⁹² Rajotte, 1997, p. 14-15, 58-67.

⁹³ Rajotte, 1997, p. 14-15.

⁹⁴ Rajotte, 1997, p. 76.

⁹⁵ En effet, selon les dires de Bourassa, ses dessins et esquisses, de même que ses notes prises durant son séjour en Europe, ont été la proie des flammes. Bourassa, 1864d.

⁹⁶ « Lettre de N.B. à Charles Laberge, New York, 9 juillet 1852 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418). Roger LeMoine, *Napoléon Bourassa : l'homme et l'artiste*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1974, p. 31.

des beaux-arts⁹⁷. Il y demeure jusqu'à l'automne 1853. Il se dirige ensuite vers Rome où il séjourne jusqu'au mois d'août 1855⁹⁸. Les détails de son itinéraire de retour ne nous sont pas parvenus, mais nous savons que Bourassa désirait passer par Paris en septembre ou en octobre 1855 afin de visiter l'Exposition universelle⁹⁹. En décembre 1855, il annonce son retour au pays dans une lettre adressée à son ancien maître Théophile Hamel (1817-1870)¹⁰⁰.

Trois années s'écoulaient avant que Bourassa ne prononce sa première conférence portant sur son voyage en Italie. Le 14 décembre 1858, l'artiste présente devant le Cabinet de lecture paroissial un récit intitulé « Description de Naples et de ses environs », qui paraîtra l'année suivante dans *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*¹⁰¹. Cette allocution relate son court séjour à Naples au printemps 1855, alors que le Vésuve connaît une nouvelle éruption. Après un bref rappel de l'histoire de Naples, l'auteur dépeint sa visite au cloître et à l'église de la Chartreuse de Saint-Martin, où Bourassa a pu admirer des tableaux de peintres napolitains. Il raconte également son excursion au Vésuve, à Herculaneum et à Pompéi, ce qui l'amène à aborder des thèmes tels que la vie domestique et l'art à l'époque de l'Empire romain. Par la suite, Bourassa traite de sa visite au Musée Bourbon, des habitants de Naples, et de son pèlerinage à l'ancienne demeure du Tasse (1544-1595), ce poète italien tant admiré par l'artiste canadien. Ce texte sera publié une seconde fois en 1864 dans le

⁹⁷ « Lettre de N.B. à Charles Laberge, New York, 19 décembre 1852 », BANQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁹⁸ « Lettre de N.B. à sa famille, Pérouse, 26 août 1855 », dans Bourassa, 1929, p. 30-34.

⁹⁹ « Lettre de N.B. à sa famille, Pérouse, 26 août 1855 », dans Bourassa, 1929, p. 30-34.

¹⁰⁰ « Lettre de N.B. à Théophile Hamel, Lacadie, 14 décembre 1855 », Vézina, 1976a, p. 209-210.

¹⁰¹ Napoléon Bourassa, « Description de Naples et de ses environs, par Mr. N. Bourassa; le 14 décembre 1858 », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 1, n° 11, 1^{er} juin 1859, p. 161-167 ; vol. 1, n° 12, 15 juin 1859, p. 178-185.

recueil intitulé *La littérature canadienne de 1850 à 1860*, sous le titre « Naples et ses environs¹⁰² ».

Le 21 février 1861, Bourassa prononce une seconde conférence portant sur ses « Impressions de voyage en Italie » devant le Cabinet de lecture paroissial¹⁰³. Le texte de cette allocution ne sera jamais publié. En janvier 1864, soit neuf ans après son retour d'Europe, l'artiste reprend une thématique similaire dans un texte intitulé « Le Carnaval à Rome (Souvenirs de voyage) », qu'il publie dans le premier numéro de la *Revue canadienne*¹⁰⁴. Dans ce récit, Bourassa s'attarde d'abord à la tradition du carnaval en Europe, pour ensuite décrire les particularités du carnaval romain. La même année, sur l'invitation de son ami Joseph-Charles Taché, l'artiste fait paraître, dans la nouvelle revue *Les Soirées canadiennes*, un texte intitulé « Souvenirs de voyage¹⁰⁵ ». Cette publication comprend le récit sur « Le Carnaval à Rome », ainsi qu'un nouvel épisode intitulé « De Rome à Pérouse par la voie de Viterbe ». Dans ce dernier texte, Bourassa relate son départ de Rome à la fin de l'été 1855¹⁰⁶. Après avoir brièvement abordé les liens unissant Rome et les artistes de différentes époques, Bourassa traite des campagnes romaines et des objets d'art, ruines et vestiges que l'on peut y trouver et qui garnissent les musées régionaux. Il relate ensuite son séjour à Viterbe, puis explique le chemin menant en Ombrie et en Toscane. Bourassa consacre un chapitre à la biographie et à l'étude de l'art de Raphaël, né en Ombrie. Enfin, il explique avoir pu admirer en Ombrie les œuvres de Luca Signorelli et du Pérugin.

¹⁰² Napoléon Bourassa, « Naples et ses environs », dans Direction du *Foyer canadien*, *La littérature canadienne de 1850 à 1860*, Québec, G. et G. E. Desbarats, 1864, tome 2, p. 281-333.

¹⁰³ Anonyme, « Faits divers », *L'Ordre, union catholique*, 20 février 1861, p. 2. Anonyme, « Chronique - Séances de charité au Cabinet de Lecture », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 3, n° 8, 2 mars 1861, p. 65-67.

¹⁰⁴ Napoléon Bourassa, « Le Carnaval à Rome (Souvenirs de voyage) », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 1, janvier 1864, p. 47-54.

¹⁰⁵ Bourassa, 1864d, p. 11-82. Ce texte a été publié dans les *Mélanges littéraires*, tome 2, Montréal, C.O. Beauchemin & Fils, 1889, 136 p.

¹⁰⁶ « Lettre de N.B. à sa famille, Pérouse, 26 août 1855 », dans Bourassa, 1929, p. 30-34.

Dans ses différents écrits portant sur son séjour en Italie, Bourassa semble privilégier ce que Pierre Rajotte nomme le « récit esthétique », sans toutefois délaissier totalement la visée documentaire¹⁰⁷. Ce choix littéraire a pu, dans une certaine mesure, être influencé par la distance temporelle séparant le moment de l'écriture et celui des événements racontés (de trois à neuf ans), de même que par la perte accidentelle de ses notes de voyage dans un incendie. Quoiqu'il en soit, Bourassa adopte un style très subjectif et choisit des anecdotes susceptibles de faire éprouver au lecteur les émotions et les sentiments ressentis lors de son voyage. Dans l'introduction de sa « Description de Naples et de ses environs », Bourassa exprime bien l'objectif premier de son récit, qui ne se veut pas un « chapitre d'érudition », mais bien qui vise, selon ses propres termes, la « description de choses, que j'ai vues et senties pour mon propre compte et ma satisfaction intime¹⁰⁸ ». De même, dans l'introduction de ses « Souvenirs de voyage » publiés dans *Les Soirées canadiennes*, Bourassa explique dans un style très poétique son intention de retracer des impressions plutôt que des faits :

J'ai perdu dans un incendie la trace écrite ou crayonnée de tout un passé qui m'avait offert en s'écoulant bien des formes variées, bien des images brillantes, bien des impressions délicieuses [...]. Je vois cette trace s'effacer peu à peu sous les nouvelles impressions de la vie : j'essaierai donc d'en retrouver quelques vestiges plus fortement imprimés. Je chercherai autour de ces jalons fixés sur la route franchie et que l'on ne peut plus perdre de vue, quelques-uns de ces petits sentiers isolés et fleuris où se sont plû mes sens et mes imaginations, quelques-unes de ces plaines immenses qui ont dévoilé à mes regards tant d'horizons infinis et tant d'aspects divers, enfin quelques-unes de ces solitudes fertiles où j'ai trouvé, dans les choses les plus petites et les plus simples, la révélation de beaucoup de grandes vérités¹⁰⁹.

Dans sa « Description de Naples et de ses environs », Bourassa relate sa visite au monastère de la Chartreuse de Saint-Martin, situé sur un des points les plus élevés

¹⁰⁷ Rajotte, 1997.

¹⁰⁸ Bourassa, 1859a, p. 161.

¹⁰⁹ Bourassa, 1864d, p. 13-14.

de la région de Naples. Cherchant à transmettre à son auditoire et à ses lecteurs l'émotion ressentie à son arrivée sur le belvédère de la Chartreuse, l'artiste décrit ainsi son expérience :

On reste longtemps enfermé dans ce labyrinthe de vieilleries échafaudées les unes sur les autres, avant d'arriver au cloître; mais quand on est parvenu enfin à cette hauteur, tout-à-coup la vue s'échappe. C'est ici seulement qu'elle peut bien s'envoler et planer librement dans l'immensité d'un horizon sans borne, au-dessus des vallées, des collines, des villages et des mers. L'âme étreinte jusqu'alors dans l'œuvre misérable de l'homme, veut suivre l'œil; elle s'émeut, elle grandit, et semble s'élancer, avec vos soupirs, dans cette œuvre magnifique de Dieu. Combien la beauté, surtout quand elle a quelque chose de vague et de grand comme l'infini, saisit l'âme! et comme l'âme a besoin de l'infini¹¹⁰!

Afin de communiquer au lecteur ses impressions et ses sentiments, Bourassa utilise parfois des procédés littéraires chers aux auteurs romantiques, tels que la juxtaposition de deux thèmes diamétralement opposés¹¹¹. Dans son récit portant sur « Le Carnaval à Rome », Bourassa décrit en détail les différentes traditions et festivités entourant la semaine du carnaval romain. Terminant son texte par une anecdote sélectionnée pour son effet sentimental, l'auteur raconte avoir croisé un cortège funèbre à son retour du carnaval. Méditant sur le contraste entre les folies du carnaval et la tristesse du cortège, Bourassa déclare :

Si les plaisirs du carnaval avaient pu donner à mon âme de longues heures d'ivresse, ce dernier tableau les aurait sans doute attristées quelque peu; mais comme je n'avais éprouvé que la sensation morale d'un vide immense, je me trouvai mieux disposé à recevoir philosophiquement cette grande leçon de la mort; je compris plus que jamais la sagesse de l'Église qui, aussitôt après ces jours de folie, appelle tous ses enfants pour leur répéter que les jouissances des sens s'en vont en poussières, qu'il n'y a d'éternel que la vie de l'âme¹¹².

¹¹⁰ Bourassa, 1859a, p. 162.

¹¹¹ Rajotte, 1997, p. 127.

¹¹² Bourassa, 1889c, p. 136.

Ainsi, en tentant de transmettre ses impressions et ses émotions ressenties alors qu'il séjournait en Italie, Bourassa personnalise ses récits en offrant au lecteur des histoires à caractère autobiographique.

Comme mentionné précédemment, selon Pierre Rajotte, les auteurs de « récits de voyage esthétiques et d'agrément » font aussi appel à leur savoir humaniste lorsqu'ils visitent et, ensuite, lorsqu'ils relatent leurs expériences de voyage. Dans leurs récits, ces auteurs confrontent, et parfois confondent, leur propre perception des lieux visités et la description qu'en font les poètes, historiens et écrivains anciens¹¹³. Il en va de même pour Bourassa qui, lors de son séjour italien, avait en tête toute une culture littéraire humaniste acquise durant ses études classiques. Dans « De Rome à Pérouse par la voie de Viterbe », il affirme d'ailleurs : « Rome est un but où aspirent tous ceux qui ont lu quelques pages de Tacite et de Tite-Live¹¹⁴ ». Au moment de la rédaction de ses récits de voyage, Bourassa a de nouveau recours à ces référents textuels afin de faciliter son souvenir et de mettre en parallèle ses impressions et celles des auteurs anciens. Dans une lettre adressée à son père en 1859, Bourassa demande de lui faire parvenir les ouvrages de Tacite et de Tite-Live.

On m'a témoigné le désir de m'entendre parler un peu des souvenirs qui survivent à la ruine de cette grande ville [Rome] et je voudrais, pour le faire mieux, raviver mes impressions sur leurs images. [...] Je ne tiens pas à faire un travail de citation, mais tout simplement à me remettre en mémoire ces beaux tableaux de l'histoire de Rome, dans leur couleur naturelle. On ne la retrouve que dans les grands historiens de l'antiquité¹¹⁵.

Dans son récit sur Naples, Bourassa consacre une partie de son texte à la présentation des mœurs et des costumes des montagnards et des lazzaroni. Affirmant que ces deux modes de vie sont demeurés inchangés depuis une époque reculée, l'auteur déclare : « Celui qui a lu les *Églogues* de Virgile et qui connaît la Mythologie des Anciens,

¹¹³ Rajotte, 1997, p. 73.

¹¹⁴ Napoléon Bourassa, « De Rome à Pérouse par la voie de Viterbe », dans Bourassa, *Mélanges littéraires*, tome 2, Montréal, C.O. Beauchemin & Fils, 1889, p. 14.

¹¹⁵ « Lettre de N.B. à son père, Montréal, 9 février 1859 », dans Bourassa, 1929, p. 35-37.

retrouve tout cela dans l'habillement et la vie des montagnards Calabrois¹¹⁶ ». Il renchérit : « Du reste, il [le montagnard] ne diffère en rien dans son esprit et dans son caractère, des bergers Tityre, Corydon, ou Alexis, chantés par le Poète de Mantoue¹¹⁷ ».

Quoique les récits de voyage de Bourassa comportent une visée esthétique évidente, ils ne sont pas exempts d'un caractère plus documentaire. Dans ces écrits, l'artiste consacre des sections importantes à des exposés historiques et à des descriptions de la géographie, de l'architecture et des mœurs. Dans le récit de son séjour à Naples, Bourassa fait un survol rapide de l'histoire de la région et rappelle entre autres l'historique des éruptions du Vésuve. La mention de sa visite des sites d'Herculanum et de Pompéi lui sert de prétexte à la présentation de la vie domestique des Romains durant l'Antiquité. Il s'intéresse par la suite longuement aux modes de vie des bergers et des lazzaroni. Enfin, l'anecdote de sa visite à l'ancienne maison du Tasse lui permet d'inclure une courte biographie du poète. De même, dans son récit « De Rome à Pérouse par la voie de Viterbe », Bourassa prend soin de rappeler les nombreuses excavations exécutées près de Rome qui ont permis de former des collections muséales considérables, et qui ont également alimenté les recherches historiques sur les anciennes civilisations.

Il ne fait aucun doute que, lors de la rédaction de ses récits, l'auteur consulte des ouvrages qui le renseignent sur les diverses thématiques évoquées. Par exemple, au moment de rédiger son texte sur Naples, Bourassa s'est fort probablement inspiré d'un guide de voyage intitulé *Hand-Book for Travellers in Naples and the Environs : A Complete and Detailed Catalogue of the Borbonic Museum*¹¹⁸. L'exemplaire original ayant appartenu à Bourassa, maintenant conservé par BANQ, contient des notes inscrites par l'artiste lors de son voyage en Italie. Destiné aux touristes, cet

¹¹⁶ Bourassa, 1859b, p. 178.

¹¹⁷ Bourassa, 1859b, p. 178.

¹¹⁸ Anonyme, *Hand-Book for Travellers in Naples and the Environs : A Complete and Detailed Catalogue of the Borbonic Museum*, Naples, Detken, 1853, 252 p.

ouvrage présente chacun des sites historiques, des monuments et des endroits à visiter à Naples. Dans la section portant sur la Chartreuse de Saint-Martin, Bourassa a souligné le passage portant sur la vue magnifique qu'offre le belvédère, et a inscrit dans la marge, comme il est mentionné dans son texte, qu'il a visité le cloître en compagnie de M. Billaudèle, p.s.s.¹¹⁹. Lors de la rédaction de son récit sur Naples, l'artiste a aussi pu consulter l'ouvrage de Louis de Sivry intitulé *Rome et l'Italie méridionale*¹²⁰, qu'il possédait également dans sa bibliothèque. Tout comme de Sivry qui relate sa visite au couvent de Saint-Onuphre (Rome) où a résidé le Tasse, Bourassa se remémore son pèlerinage à la tombe du poète. À l'instar de de Sivry, l'auteur canadien retranscrit le court texte inscrit sur la pierre tombale du Tasse, et déplore l'ajout par le cardinal Bevilacqua d'un nouveau monument commémoratif de moindre intérêt¹²¹.

Dans ses récits de voyage, Bourassa réserve une place privilégiée à la description et surtout à son appréciation des œuvres des artistes italiens de différentes périodes. D'ailleurs, comme il l'exprime à son père dans sa lettre du 9 février 1859, l'artiste profite de ses invitations à prononcer des conférences sur l'Italie afin de se préparer à « aborder des sujets plus en rapport avec mes études, quand j'y serai mieux préparé¹²² ». Dans son allocution sur Naples, Bourassa mentionne, sans les étudier, les tableaux décorant l'église de la Chartreuse ainsi que la collection impressionnante d'œuvres italiennes appartenant au musée Bourbon. Il juge sévèrement l'école napolitaine qui n'a su, selon lui, produire de véritables chefs-d'œuvre. Il s'attarde plus longuement à décrire les manifestations de l'art dans la vie quotidienne des anciens habitants d'Herculanum et de Pompéi.

Le récit de son itinéraire « De Rome à Pérouse par la voie de Viterbe » l'amène encore une fois à aborder le thème de l'art italien. Bourassa précise d'abord

¹¹⁹ Anonyme, 1853, p. 73-75.

¹²⁰ Louis de Sivry, *Rome et l'Italie méridionale : promenades et pèlerinages, suivis d'une description sommaire de la Sicile*, Paris, Belin-Leprieur, 1843, 368 p.

¹²¹ Bourassa, 1859b, p. 182. Sivry, 1843, p. 150-151.

¹²² « Lettre de N.B. à son père, Montréal, 9 février 1859 », dans Bourassa, 1929, p. 35-37.

que la ville de Rome a été de tout temps l'un des plus importants foyers de création artistique. Il constate : « Tous les plus grands noms qui ont marqué, depuis ceux de Michel-Ange et de Raphaël, quelque époque de l'art, sont restés liés à celui de la ville éternelle¹²³ ». L'évocation de la région de l'Ombrie permet à Bourassa de s'intéresser, dans un chapitre entier, à la biographie et à l'œuvre de Raphaël. Rappelant les débuts de Raphaël à l'atelier de son père, puis à celui du Pérugin, Bourassa s'intéresse aux deux premières manières de l'artiste italien, avant que ce dernier soit « atteint [...] de l'esprit de son temps », c'est-à-dire avant qu'il s'éloigne des « traditions de l'art chrétien, surtout de la beauté qui lui est propre, celle qui émane, chaste et sainte, de nos dogmes divins¹²⁴ ». L'auteur présente le *Mariage de la Vierge* comme étant une œuvre représentative de la première manière de Raphaël, alors qu'il choisit la *Dispute du Saint Sacrement* afin d'illustrer la seconde manière du peintre italien. Il affirme d'ailleurs au sujet de cette fresque : « je n'ai rien vu au-dessus de cette grande œuvre, où le ciel et la terre, unis dans une communion de lumière intellectuelle, étalent aux yeux des hommes, [...], toute la sublime beauté de nos symboles ».

Parmi la production littéraire de Bourassa, les récits de son voyage en Italie lui permettent de se faire connaître au sein de la communauté intellectuelle montréalaise. Ces récits, qui comportent une visée esthétique évidente, préservent toutefois le caractère documentaire souvent associé à ce genre littéraire, par lequel l'auteur démontre et transmet son savoir. Pour Bourassa, ces allocutions et publications constituent des occasions de perfectionner ses talents d'orateur et d'auteur qui lui seront utiles lorsqu'il pourra œuvrer dans le domaine des arts. D'ailleurs, comme nous l'avons constaté, l'artiste profite de la rédaction et de la présentation de ces récits pour traiter de différents sujets artistiques. Toutefois, la production littéraire de Bourassa ne se limite pas au récit de voyage, elle comprend également un ouvrage de fiction.

¹²³ Bourassa, 1889b, p. 14.

¹²⁴ Bourassa, 1889b, p. 79.

1.2.2 *Jacques et Marie* : un roman historique

En janvier 1864, Bourassa signe, avec neuf collaborateurs, le prospectus de la nouvelle *Revue canadienne*, dont il est le président du bureau de la direction¹²⁵. L'objectif premier de ce périodique vise la diffusion et le développement de la « littérature française en Canada ». Comme nous l'avons déjà mentionné, par le terme de littérature, les auteurs n'entendent pas seulement le texte de fiction, mais également les écrits sur chacun des thèmes qui composent le sous-titre de la revue, soit « philosophie, histoire, droit, littérature, économie sociale, science, esthétique, apologétique chrétienne, religion ». Le caractère pédagogique de la revue, cher à Bourassa, est annoncé dans le prospectus où l'on peut lire que les textes publiés devraient « former l'opinion publique et [...] l'éclairer au moyen de recherches laborieuses et de travaux réels¹²⁶ ». Désirant soutenir et consolider l'œuvre des associations littéraires, Bourassa et ses collaborateurs cherchent à « ouvrir une carrière à la littérature, [à] créer des spécialités, [à] travailler par des études et des travaux à l'alliance des Lettres et de la Religion¹²⁷ ». Entre 1864 et 1874, Bourassa contribuera fréquemment à la revue par la publication d'articles sur différents sujets. Dans le numéro du mois de juillet 1865, Bourassa fait paraître le premier extrait de son roman historique intitulé *Jacques et Marie, Souvenir d'un peuple dispersé*, qui sera publié en feuilleton jusqu'au mois d'août 1866¹²⁸. Dans son roman, Bourassa met en scène deux jeunes fiancés (Jacques Hébert et Marie Landry) séparés lors des événements entourant la déportation des Acadiens au XVIII^e siècle. Le roman est

¹²⁵ Bourassa, 1864a.

¹²⁶ Bourassa, 1864a, p. 4.

¹²⁷ Bourassa, 1864a, p. 5.

¹²⁸ Napoléon Bourassa, « Jacques et Marie, Souvenir d'un peuple dispersé », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 7, juillet 1865, p. 395-399; vol. 2, n° 8, août 1865, p. 447-464; vol. 2, n° 9, septembre 1865, p. 511-534; vol. 2, n° 10, octobre 1865, p. 575-599; vol. 2, n° 11, novembre 1865, p. 639-663; vol. 3, n° 1, janvier 1866, p. 3-22; vol. 3, n° 2, février 1866, p. 63-90; vol. 3, n° 3, mars 1866, p. 127-162; vol. 3, n° 4, avril 1866, p. 191-221; vol. 3, n° 5, mai 1866, p. 269-281; vol. 3, n° 6, juin 1866, p. 319-34; vol. 3, n° 7, juillet 1866, p. 383-405; vol. 3, n° 8, août 1866, p. 447-475.

réédité une première fois en 1866 par l'éditeur Eusèbe Senécal, puis en 1886 par Cadieux & Derome, en 1944 et en 1957 par la Librairie générale canadienne, et enfin en 1976 chez Fides.

Par la publication de *Jacques et Marie* au milieu des années 1860, Bourassa s'inscrit parmi les premiers auteurs canadiens-français s'étant intéressés au roman historique. Particulièrement prisé par le public et les écrivains durant la seconde moitié du XIX^e siècle, ce nouveau genre littéraire devrait sa popularité soudaine, selon Maurice Lemire, à l'influence marquante de la célèbre *Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau et du *Cours d'histoire du Canada* de l'abbé Ferland¹²⁹. Ces deux ouvrages auraient fait naître dans la population en général un intérêt pour l'histoire nationale, tout en ayant fourni une impulsion nouvelle dans le domaine de la recherche historique au Canada. En 1853, P.-J.-O. Chauveau publie son roman historique intitulé *Charles Guérin*¹³⁰, qui relate les tribulations sentimentales et professionnelles d'un jeune orphelin hésitant entre la vie urbaine ou rurale. En 1862, Antoine Gérin-Lajoie fait paraître en feuilleton *Jean Rivard, le défricheur* dans *Les Soirées canadiennes*. Puis, deux années plus tard, un second épisode intitulé *Jean Rivard, l'économiste* paraît dans *Le Foyer canadien*¹³¹. Le roman de Gérin-Lajoie traite d'une thématique semblable à celle du roman de Chauveau. En effet, le personnage principal, Jean Rivard, est amené à choisir entre le travail de la terre et une des professions libérales. Quoique ces ouvrages connaissent un certain succès, aucun roman historique n'obtiendra la notoriété de l'œuvre de Philippe Aubert de

¹²⁹ Maurice Lemire, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970, p. 7-9. Jean-Baptiste-Antoine Ferland, *Cours d'histoire du Canada*, Québec, A. Côté, 1861-1865, 3 vols. François-Xavier Garneau, *Histoire du Canada : depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, Québec, N. Aubin, 1845-1852, 4 vols.

¹³⁰ Chauveau, 1853.

¹³¹ Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard, le défricheur : récit de la vie réelle*, 2^e édition, Montréal, J.B. Rolland & fils, 1874, 205 p. Gérin-Lajoie, *Jean Rivard, l'économiste*, 2^e édition, Montréal, J.B. Rolland & fils, 1876, 227 p.

Gaspé père, intitulée *Les Anciens Canadiens*¹³² et dont les premiers chapitres sont d'abord publiés en 1862 dans *Les Soirées canadiennes*, pour ensuite paraître en entier dans *Le Foyer canadien* en 1863¹³³. Ce roman, dont l'intrigue se déroule durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, met en scène deux jeunes amis qui sont faits ennemis par la guerre opposant la France à la Grande-Bretagne et menant à la Conquête. Pour sa part, Bourassa est le premier auteur canadien-français à s'intéresser à la déportation des Acadiens, thème qui sera repris en 1872 par Charles de Guise dans *Le Cap-au-Diable*, également paru dans la *Revue canadienne*¹³⁴.

Dans son ouvrage *Napoléon Bourassa : l'homme et l'artiste*, Roger LeMoine offre une analyse détaillée de *Jacques et Marie*, s'intéressant à la structure générale, à l'intrigue, aux personnages, aux sources historiques et orales, ainsi qu'à la fortune critique de l'œuvre¹³⁵. Comparant le roman de Bourassa à l'*Évangéline* de Longfellow¹³⁶ publié en 1847, LeMoine remarque que si le sujet du poème a pu inspirer l'auteur canadien, les deux intrigues ne partagent en somme que leur lien avec le Grand Dérangement¹³⁷. Selon LeMoine, Bourassa emprunte bien davantage à des ouvrages sur l'histoire de l'Acadie et à la tradition orale afin de reconstituer de façon plus crédible l'ambiance, les mœurs et le contexte historique. Soutenant l'hypothèse que Bourassa se serait inspiré des traditions orales transmises dans son village de L'Acadie et dans sa propre famille, LeMoine retrace des parents éloignés de l'artiste, d'origine acadienne, portant les noms des personnages principaux du roman, Jacques Hébert et Marie Landry¹³⁸. Selon toute vraisemblance, Bourassa

¹³² Philippe Aubert de Gaspé, *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Paris, Fides, 1963 (1863), 355 p.

¹³³ Maurice Lemire, dir., *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, vol. 3 (1840-1869), p. 404.

¹³⁴ Lemire, 1970, p. 99.

¹³⁵ LeMoine, 1974, p. 99-135.

¹³⁶ Henry Wadsworth Longfellow, *Evangeline, A Tale of Acadie*, Boston, William D. Ticknor & Company, 1847, 163 p.

¹³⁷ LeMoine, 1974, p. 108-110.

¹³⁸ Jacques Hébert et Marie Landry auraient été les parents de Marie Hébert, épouse de Vital Bourassa, grand-oncle de Napoléon Bourassa. LeMoine, 1974, p. 118.

n'aurait emprunté que les noms de ces parents éloignés, sans nécessairement s'inspirer des événements réels de leur vie. En fait, la psychologie des personnages de Jacques et de Marie peut être rapprochée à celle de plusieurs autres héros de romans historiques de l'époque. LeMoine démontre bien le caractère stéréotypé de Jacques, brave jeune homme déterminé à servir sa patrie même au détriment de ses amours, et de Marie, jeune fille vertueuse et courageuse déchirée entre le bien-être de sa famille et son sentiment amoureux¹³⁹.

Le roman connaît une réception positive. En 1866, lorsque le roman *Jacques et Marie* est édité par Eusèbe Senécal, *La Minerve* fait paraître une critique du travail de Bourassa¹⁴⁰. L'auteur compare favorablement le roman de Bourassa au poème de Longfellow. Toutefois, le critique dénote, dans *Jacques et Marie*, une faiblesse dans les dialogues ainsi que dans l'enchaînement des événements. Il déplore également les effets négatifs de la publication en feuilleton : « Écrite pour une revue, au jour le jour, lorsque les imprimeurs attendaient la copie, on voit, en plusieurs endroits, la hâte du journaliste qui veut au plus tôt se débarrasser de son travail, pour être libre jusqu'au mois prochain¹⁴¹ ». Le critique conclut néanmoins sur une note positive : « Il y a des imperfections, mais elles tiennent à des circonstances placées en dehors de la volonté de l'auteur. Quant au talent, à l'esprit, au travail, ils débordent¹⁴² ». Hector Fabre, un ami de Bourassa, offre également une critique du roman dans une allocution prononcée devant le Cabinet de lecture paroissial, dans laquelle il félicite l'auteur pour son travail¹⁴³. À l'instar du critique de *La Minerve*, Fabre fait cependant remarquer que la formule du feuilleton a eu une incidence négative sur la structure et l'intrigue de *Jacques et Marie*¹⁴⁴.

¹³⁹ LeMoine, 1974, p. 105.

¹⁴⁰ Anonyme, « Publication », *La Minerve*, 18 décembre 1866, p. 2.

¹⁴¹ *La Minerve*, 1866b.

¹⁴² *La Minerve*, 1866b.

¹⁴³ Hector Fabre, « Écrivains canadiens - M. N. Bourassa », *Revue canadienne*, vol. 3, n° 12, décembre 1866, p. 727-750. Anonyme, « Cabinet Paroissial », *L'Ordre, union catholique*, 21 décembre 1866, p. 1.

¹⁴⁴ Fabre, 1866, p. 735.

En acceptant le poste de directeur du bureau de direction de la *Revue canadienne* en 1864, Bourassa devient un acteur important dans la vie littéraire montréalaise. La rédaction de son roman historique, qui est paru d'abord sous forme de feuilleton, lui assure un revenu minime mais stable. Grâce à cette publication, Bourassa s'inscrit parmi les premiers écrivains canadiens-français à adopter le genre du roman historique. Nous verrons dans la prochaine section que l'implication soutenue de Bourassa à la nouvelle revue l'amène également à effleurer d'autres genres littéraires, tels que l'étude sociopolitique d'un pays¹⁴⁵ et l'essai politique.

1.2.3 La *Revue canadienne* : une arène politique

Outre ses récits de voyage et son roman historique, Bourassa contribue à l'essor de la littérature canadienne par trois essais politiques publiés en 1865 dans la *Revue canadienne*¹⁴⁶. Au sein de sa chronique intitulée « Les événements du mois », ces essais politiques portent sur la question de la Confédération canadienne ainsi que sur la guerre de Sécession américaine. Selon Maurice Lemire dans *La vie littéraire au Québec*, l'idée de former une confédération canadienne constitue l'un des deux événements d'importance — l'autre correspondant à la participation du Canada à l'Exposition universelle de Paris en 1855 — ayant encouragé les journalistes à développer le « nouveau » genre littéraire qu'est l'essai à caractère politique¹⁴⁷. De jeunes auteurs tels qu'Antoine Gérin-Lajoie, Louis-Honoré Fréchette et Joseph-Charles Taché rédigent tous des textes raisonnés présentant les avantages ou les inconvénients de l'union confédérale des colonies britanniques¹⁴⁸. Durant la décennie 1860, l'imminence des changements constitutionnels entraîne la polarisation des

¹⁴⁵ Napoléon Bourassa, « Les événements du mois. Études particulières - Amérique du Sud », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 3, mars 1865, p. 181-189.

¹⁴⁶ Napoléon Bourassa, « Les événements du mois », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 4, avril 1865, p. 236-248; vol. 2, n° 5, mai 1865, p. 307-315; vol. 2, n° 7, juillet 1865, p. 380-382.

¹⁴⁷ Lemire, 1996, p. 303.

¹⁴⁸ Lemire, 1996, p. 310-314.

discours et le raffermissement des positions¹⁴⁹. En 1865, Côme-Séraphin Cherrier, Charles Laberge et George Edward Clerk publient leurs *Discours sur la Confédération*¹⁵⁰ dans lesquels ils émettent leur réticence face au projet confédéral. Dans son exposé, Cherrier déplore l'attitude des hommes politiques qui cherchent à faire adopter une nouvelle constitution sans consulter la population. Il redoute également les effets néfastes de la Confédération sur les droits des Canadiens français. Charles Laberge dénonce également la violation des principes constitutionnels et insiste sur les conséquences négatives de l'adoption de la nouvelle constitution sur l'« édifice des lois ».

À l'instar de ses amis Cherrier et Laberge, Bourassa éprouve certaines réserves quant au projet de Confédération. Dans son premier essai sur le sujet, paru dans la *Revue canadienne* en avril 1865, l'auteur porte son attention sur les motifs encourageant l'Angleterre à soutenir le projet et sur les procédés douteux utilisés par les politiciens canadiens afin de s'assurer de l'adoption hâtive de la nouvelle constitution¹⁵¹. Quoiqu'il affirme ne pas désirer se prononcer sur la valeur du projet en question, son opinion ne peut que transparaître lorsqu'il le qualifie de « trop centralisateur » et qu'il le présente comme le résultat de « machinations qui se jouent, par malheur, toujours loin de nous et souvent contre nous¹⁵² ». Rappelant dans un premier temps les événements des derniers mois, Bourassa met l'accent sur l'absence de consultation de la population et des députés récalcitrants. Il déplore le manque de discussions en chambre et surtout l'impossibilité pour les opposants au projet d'y apporter des amendements. L'auteur va même jusqu'à questionner la légitimité des démarches entreprises par le gouvernement canadien :

Quel est l'électeur qui, en déléguant à un mandataire le pouvoir que lui donne la constitution de son pays de faire respecter ses droits et ses

¹⁴⁹ Lemire, 1996, p. 315.

¹⁵⁰ Côme-Séraphin Cherrier, Charles Laberge et George Edward Clerk, *Discours sur la Confédération prononcés par C.S. Cherrier, Charles Laberge et G.E. Clerk*, Montréal, Lanctôt, Bouthillier & Thompson, 1865, 24 p.

¹⁵¹ Bourassa, 1865c.

¹⁵² Bourassa, 1865c, p. 237-240.

prérogatives, s'attend à ce que ce mandataire aille changer la constitution par laquelle il le fonde en pouvoirs¹⁵³?

Dans un second temps, Bourassa s'interroge sur les raisons ayant poussé les politiciens canadiens et britanniques à précipiter le processus décisionnel. Au moment des délibérations sur la Confédération, la guerre de Sécession se poursuit pour une quatrième année aux États-Unis. Selon Bourassa, l'instabilité américaine inquiète les autorités britanniques qui craignent d'avoir à armer et à protéger le Canada en cas d'invasion par son voisin du sud. Une fois le Canada indépendant de la Grande-Bretagne, celle-ci ne serait plus obligée de lui fournir d'éventuelles indemnités après un conflit armé.

Le mois suivant, en mai 1865, Bourassa publie un second essai sur le projet de Confédération canadienne¹⁵⁴. Évoquant la présence des quatre délégués canadiens en Angleterre (George-Étienne Cartier, George Brown, John Alexander Macdonald, Alexander Tilloch Galt), l'auteur explique que l'adoption de la nouvelle constitution ne dépend plus que des instances britanniques et des rapports entre la Grande-Bretagne et les États-Unis. Depuis l'assassinat d'Abraham Lincoln, les politiciens britanniques semblent avoir toutefois réussi à calmer les tensions avec leurs homologues américains. Selon Bourassa, dans cette situation, l'indépendance du Canada n'apparaît plus comme un besoin urgent pour la Grande-Bretagne. De plus, l'opposition des colonies maritimes au projet fédéral risque de mettre un frein aux aspirations des hommes politiques canadiens. Au mois de juillet 1865, Bourassa fait paraître un dernier article portant sur la politique canadienne et américaine¹⁵⁵. L'auteur y explique que la décision quant à la nouvelle constitution canadienne se fait attendre et que les délégués devraient revenir d'Angleterre sous peu. La situation politique américaine intéresse également Bourassa qui s'interroge sur les

¹⁵³ Bourassa, 1865c, p. 242.

¹⁵⁴ Bourassa, 1865d.

¹⁵⁵ Bourassa, 1865f.

conséquences sociales à court terme de l'abolition de l'esclavage dans les États du sud.

Si Bourassa est souvent perçu par les historiens comme un conservateur et un ultramontain convaincu, ces trois essais politiques le situent, quant à la question de la Confédération, plus près de la pensée de certains rouges faisant partie de son entourage¹⁵⁶. Le projet confédéral est en effet mis de l'avant par les membres du parti conservateur et soutenu par le clergé, alors qu'il est décrié par les libéraux qui y devinent un moyen efficace de rendre minoritaires les Canadiens français. Dans l'entourage de Bourassa, l'idée confédérale est reçue avec réticence et scepticisme. Comme mentionné précédemment, Côme-Séraphin Cherrier et Charles Laberge prononcent des discours contre le projet lui-même, ainsi que contre les procédés utilisés par les hommes politiques afin de faire taire l'opposition. De plus, Louis-Joseph Papineau et son neveu Louis-Antoine Dessaulles défendent quant à eux, vers 1850, l'idée de l'annexion du Canada aux États-Unis¹⁵⁷. Il est étonnant de constater que Bourassa se permette cette prise de position publique contre le projet confédéral alors que ses relations avec les rouges lui ont déjà, par le passé, porté ombrage. En effet, comme nous le verrons plus loin, son projet de fondation d'une école de dessin à Montréal en 1862 est compromis à cause de ses liens avec la famille Papineau (2.2). Remarquons toutefois que ces trois essais constituent les seules implications directes de Bourassa à la vie politique canadienne.

Quoique la carrière de prédilection de Bourassa demeure le métier de peintre, la production littéraire de l'artiste représente une partie importante de ses activités entre 1855 et 1869. Si sa première conférence publique porte sur son voyage en

¹⁵⁶ Par exemple, Roger LeMoine affirme que Bourassa pratiquait à son retour de voyage « une religion teintée d'ultramontanisme parfaitement accordée à celle que prônait monseigneur Bourget ». De même, Yvan Lamonde perçoit dans la carrière de Bourassa un certain « militantisme ultramontain ». LeMoine, 1974, p. 181. Yvan Lamonde, « Napoléon Bourassa, peintre d'église », *La Presse*, 2 novembre 1974, p. E-2.

¹⁵⁷ Lemire, 1996, p. 314.

Italie, Bourassa ne se limite pas à ce genre littéraire. Participant à la fondation de la *Revue canadienne* dont il devient le directeur, il y fait paraître son roman historique ainsi que des essais politiques. Comme nous l'étudierons dans le chapitre suivant, Bourassa profite également de cet organe afin de publier des critiques d'art et des textes portant sur l'état de l'art au Canada. Après 1869, alors que sa carrière de peintre devient prépondérante, il délaisse quelque peu sa production littéraire. Même avant cette date, Bourassa s'implique de différentes façons afin de favoriser l'essor d'une vie artistique à Montréal.

1.3 Bourassa et l'essor de la sphère artistique montréalaise

Entre 1855 et 1869, l'effervescence culturelle que connaît Montréal encourage l'accroissement des activités en lien avec le milieu de l'art. Par son implication dans les différentes associations, Bourassa participe à l'essor d'instances qui visent la formation artistique et la promotion du travail des artistes. Dans cette section, nous désirons mettre en lumière l'état du domaine artistique au début de la période, et évoquer les démarches de différents protagonistes qui fournissent une impulsion bénéfique au milieu de l'art montréalais, tout en soulignant l'apport de Bourassa.

1.3.1 La carrière précaire des artistes au Bas-Canada en 1855

Lorsque Napoléon Bourassa revient de son séjour en Europe à la fin de l'année 1855, le milieu artistique bas-canadien demeure très peu développé¹⁵⁸. Il n'existe alors ni musée, ni galerie d'art, ni même école des beaux-arts. Les quelques

¹⁵⁸ Pour une étude sur le milieu de l'art au Bas-Canada durant la première moitié du XIX^e siècle, consulter John R. Porter, « Les perspectives du marché de la peinture : entre les besoins matériels et le goût de l'art », dans Mario Béland, dir., *La peinture au Québec : 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991, p. 11-35.

amateurs d'art fortunés privilégient souvent l'achat d'œuvres européennes¹⁵⁹. Le rôle de l'État demeure plutôt effacé dans le domaine des arts comme dans celui de la culture en général. Principalement installés à Québec et à Montréal, la plupart des artistes dépendent donc des commandes de l'Église et des bourgeois qui désirent se procurer leur portrait¹⁶⁰. Plusieurs se spécialisent donc dans l'exécution de portraits et de tableaux d'église. Certains artistes doivent diversifier leurs activités professionnelles afin de s'assurer des revenus suffisants. Ceux-ci enseignent le dessin et la peinture dans des collèges et séminaires, et offrent des cours privés à leur atelier. Les photographes, de plus en plus nombreux, s'approprient une part importante de la clientèle des portraitistes.

En 1855, la majorité des peintres qui connaissent un certain succès dans leur carrière sont établis dans la région de Québec. Joseph Légaré (1795-1855) y décède au mois de juin après une carrière prolifique durant laquelle il a peint, entre autres, des copies de tableaux religieux, des tableaux d'histoire, des scènes de genres ainsi que des natures mortes¹⁶¹. Son ancien élève, Antoine Plamondon (1804-1895), travaille depuis quelques années à son atelier de Neuville, où il partage son temps entre ses activités de maire du village (il est élu en 1855) et sa production artistique¹⁶². Théophile Hamel, l'ami et ancien maître de Bourassa, jouit d'une renommée qui lui a valu l'une des rares commandes provenant de l'État, soit l'exécution des quatorze portraits des hommes politiques ayant assumé la fonction de président de l'Assemblée législative du Bas-Canada. En 1855, Hamel travaille également à la série de portraits des présidents du Conseil législatif des provinces et

¹⁵⁹ Béland, 1991, p. 13-15.

¹⁶⁰ Pour en connaître davantage sur la pratique du portrait au Bas-Canada durant la première moitié du XIX^e siècle, consulter Paul Bourassa, « Regards sur la ressemblance : le portrait au Bas-Canada », dans Béland, 1991, p. 36-49.

¹⁶¹ John R. Porter, *Joseph Légaré 1795-1855. L'œuvre*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, Musées nationaux du Canada, 1978, 157 p.

¹⁶² John R. Porter et Mario Béland, *Antoine Plamondon, 1804-1895 : jalons d'un parcours artistique*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, 111 p.

du Conseil législatif du Canada¹⁶³. Enfin, un autre artiste installé à Québec depuis seulement deux ans connaît un franc succès dans la vente de ses scènes de genre. Cornelius Krieghoff (1815-1872) puise sa clientèle abondante parmi les militaires et les commerçants anglophones de la ville¹⁶⁴.

Par opposition, peu d'artistes choisissent Montréal comme lieu de résidence permanente. La ville paraît plutôt faire partie de l'itinéraire des artistes de passage au Bas-Canada. L'un des rares à y résider en permanence, James D. Duncan (1806-1881) poursuit en 1855 sa longue carrière de professeur de dessin et de peintre de scènes de la vie urbaine¹⁶⁵. Il enseigne le dessin ornemental et l'art du paysage, aux côtés de l'entrepreneur William Kennedy et l'artiste en vitraux John C. Spence (mort en 1891), dans le cadre des cours offerts par le Mechanics' Institute¹⁶⁶. Cet institut, qui vient alors tout juste d'emménager dans un nouveau bâtiment situé au coin de la Grande rue Saint-Jacques et de Saint-Pierre, offre également à ses membres (principalement anglophones) des cours de dessin mécanique (par W.M. Miller et l'ingénieur James Langlands) et architectural (par John Lambert et T.D. Reed)¹⁶⁷. L'année suivante, William Notman (1826-1891), personnage qui marquera profondément la vie artistique montréalaise, s'établit dans la ville et ouvre un studio de photographie¹⁶⁸. Durant la période s'étendant de 1855 à 1869, Montréal accueillera plusieurs artistes étrangers qui, aux côtés de Notman, vont fournir une

¹⁶³ Raymond Vézina, *Théophile Hamel. Peintre national (1817-1870)*, Ottawa, Éditions Élysée, 1975, 301 p.

¹⁶⁴ John Russell Harper, *Kriehoff*, Toronto, University of Toronto Press, 1979, 204 p.

¹⁶⁵ Patricia Ann Todd, *James D. Duncan, 1806-1881 : Catalogue of Works and Introduction to his Art*, mémoire, Montréal, Université Concordia, 1978, 230 p. Béland, 1991, p. 250-256.

¹⁶⁶ Harry Kuntz, *The Educational Work of the Two Montreal Mechanics' Institutes*, mémoire, Montréal, Université Concordia, 1993, p. 462. Pour en savoir davantage sur J. C. Spence, consulter Ginette Larocque, « Les "memorial windows" : une mémoire de verre », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 9, n° 2, 1986, p. 96-141.

¹⁶⁷ Kuntz, 1993, p. 180, 462.

¹⁶⁸ Stanley G. Triggs, *Le studio de William Notman : Objectif Canada*, Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 1992, 62 p.

impulsion nouvelle dans le domaine des arts à Montréal¹⁶⁹. Le mouvement associatif semble alors rejoindre les artistes et les artisans qui se regroupent et militent dans l'objectif de mettre sur pied des institutions nécessaires à la stimulation du milieu artistique. En tant que membre de ces associations, Napoléon Bourassa soutient les différentes initiatives (provenant surtout de la communauté anglophone) visant la reconnaissance des professions issues du domaine des arts.

1.3.2 La Chambre des arts et manufactures entre les mains des anglophones (1857-1867)

Avant 1852, les associations culturelles de toutes sortes devaient, pour obtenir un statut légal, s'incorporer à la façon d'une compagnie¹⁷⁰. La Montreal Library (1819), la Mercantile Library (1842) et le Mechanics' Institute of Montreal (1845) vont tour à tour recevoir un tel statut de l'État. En 1852, les associations sont transférées sous la juridiction de la Chambre de l'agriculture, chargée de soutenir le développement de l'économie agricole¹⁷¹. Cinq ans plus tard, les transformations sociales importantes amenées par l'industrialisation des centres urbains — l'accroissement de la population dans les villes, l'émergence de la classe ouvrière, le besoin de travailleurs spécialisés dans les entreprises¹⁷² — incitent le gouvernement du Canada-Uni à abroger l'acte concernant le mandat de la Chambre de l'agriculture afin d'adopter des dispositions visant l'essor du milieu manufacturier et industriel¹⁷³.

¹⁶⁹ Dennis Reid, "Notre Patrie le Canada", *Mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979, 453 p.

¹⁷⁰ Hélène Sabourin, *La Chambre des arts et manufactures : les quinze premières années, 1857-1872*, mémoire, Montréal, UQAM, 1989, p. 4-5.

¹⁷¹ Sabourin, 1989, p. 6.

¹⁷² Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal Express, 1989, p. 138-150.

¹⁷³ « Cap. XXXII. Acte pour abroger l'acte y (sic) mentionné et établir de meilleures dispositions pour l'encouragement de l'agriculture, et aussi pour pourvoir à l'avancement de

Sanctionné le 10 juin 1857, l'acte établit une Chambre des arts et manufactures dans le Haut et le Bas-Canada¹⁷⁴. La Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada est dès lors composée du ministre de l'agriculture, des professeurs de sciences des collèges et des universités, du surintendant de l'Instruction publique, ainsi que des présidents et des délégués des chambres de commerce, des associations et des instituts incorporés¹⁷⁵. Les associations désirant être représentées devant la Chambre doivent élire un délégué par vingt membres.

Mais à quoi doit concrètement servir cette nouvelle instance gouvernementale? La loi stipule que la Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada devra :

prendre des mesures, avec l'approbation du ministre de l'agriculture, pour faire des collections et pour établir à [...] Montréal [...], dans le but de pourvoir à l'enseignement des ouvriers et artisans pratiques, des musées de minéralogie et autres substances et compositions chimiques, propres à servir aux fins des arts mécaniques et manufactures, avec des cabinets convenablement pourvus et fournis de modèles des œuvres d'arts, et d'instruments et machines [...], ainsi que des bibliothèques gratuites qui contiendront des livres de référence, plans et dessins choisis [...]; et le ministre de l'agriculture pourra faire faire [...] des doubles ou copies des modèles, plans, spécimens, dessins et spécifications déposées dans le bureau des patentes [...], et les faire placer dans les cabinets, musées ou bibliothèques [de la Chambre]. [...] [La Chambre pourra] établir en liaison avec leurs musées, cabinets ou bibliothèques respectives, des écoles de dessins pour les femmes [...]; et aussi [...] fonder des écoles ou collèges pour les artisans, et de se procurer des personnes compétentes pour faire des lectures sur des sujets relatifs aux arts et aux sciences mécaniques et aux manufactures. (Article XXVII)¹⁷⁶.

Dans son mémoire portant sur les activités de la Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada, Hélène Sabourin fait remarquer que pour réaliser tous ces projets

la mécanique », *Statuts de la Province du Canada passés dans la vingtième année du règne de sa majesté la Reine Victoria et dans la troisième session du cinquième parlement du Canada*, Toronto, S. Derbishire & G. Desbarats, 1857, p. 123-135.

¹⁷⁴ Statuts, 1857, p.127.

¹⁷⁵ Statuts, 1857, p. 127-128.

¹⁷⁶ Statuts, 1857, p. 129-130.

louables, le sous-comité (conseil exécutif) de la Chambre ne bénéficie que d'un budget de 2000\$ par année¹⁷⁷.

Dès sa fondation et durant ses premières années d'existence, la Chambre des arts et manufactures se voit très majoritairement dirigée par un groupe d'hommes d'affaires issus de la communauté anglophone de Montréal, rassemblés au sein du Mechanics' Institute. Le nombre élevé de membres du Mechanics' Institute lui assure une représentation importante à la Chambre. Ainsi, il est peu étonnant de constater que le premier président de la Chambre, l'industriel John Redpath (1796-1869), combine cette fonction à celle de directeur du Mechanics' Institute¹⁷⁸. De plus, les bureaux de la Chambre sont installés dans le bâtiment appartenant à cette même association, situé au 204 de la Grande rue Saint-Jacques¹⁷⁹. Se tenant toujours à Montréal, les réunions sont peu fréquentées par les délégués des instituts situés en région. Les membres francophones de la Chambre participent peu à ces rencontres lors desquelles les discussions ont lieu en anglais¹⁸⁰. Majoritaires à ces réunions, les représentants du Mechanics' Institute appuient les propositions qui permettent de poursuivre leurs projets d'instruction des classes ouvrières — projets instaurés durant la dernière décennie par la création de cours d'écriture, de lecture, d'anglais, de français, d'arithmétique et de dessin industriel, ornemental et architectural¹⁸¹.

Grâce aux subventions obtenues par la Chambre, le Mechanics' Institute est à même d'offrir à ses membres, dès 1858, des cours du soir gratuits pour les travailleurs industriels qui désirent obtenir une formation plus complète que ne peut leur fournir leur employeur¹⁸². Ces cours, offerts en langue anglaise, ne s'adressent

¹⁷⁷ Sabourin, 1989, p. 30.

¹⁷⁸ Sabourin précise plus loin que parmi les onze dirigeants de la Chambre en 1857, huit sont délégués du Mechanics' Institute. Sabourin, 1989, p. 21, 44.

¹⁷⁹ Sabourin, 1989, p. 35.

¹⁸⁰ Sabourin, 1989, p. 41.

¹⁸¹ Sabourin, 1989, p. 21. Le Mechanics' Institute offre des cours de dessin à partir de 1840. Kuntz, 1993, p. 456.

¹⁸² Les élèves devaient, depuis 1855, déboursier 1\$ pour s'inscrire aux cours du Mechanics' Institute. Kuntz, 1993, p. 205.

qu'aux membres de l'institut. Les cours de dessin industriel et architectural sont particulièrement fréquentés et appréciés par les membres¹⁸³. Parmi le corps professoral qui varie chaque année, mentionnons la participation répétée des architectes Alexander Cowper Hutchison (1838-1922) et David MacFarlane¹⁸⁴. En janvier 1860, la Chambre parvient à mettre sur pied une bibliothèque et un petit musée industriel qui sont accessibles gratuitement au public et qui sont installés dans les locaux loués au Mechanics' Institute¹⁸⁵. La Chambre reçoit également la responsabilité d'organiser la section industrielle de l'exposition provinciale qui se tient presque chaque année à Montréal¹⁸⁶. En 1857, le sous-comité de la Chambre fait appel au Mechanics' Institute afin de préparer, conjointement avec la Chambre d'agriculture, l'exposition provinciale qui aura lieu à Pointe Saint-Charles au mois de septembre¹⁸⁷.

En 1860, les dirigeants de la Chambre font construire un nouvel édifice qui doit accueillir non seulement l'exposition provinciale, mais aussi les locaux de la future école de dessin et de métiers de la Chambre. Au mois d'août, le « Palais de cristal » — conçu par l'architecte John William Hopkins sur un terrain de la rue Sainte-Catherine — de même que l'exposition provinciale sont inaugurés par le Prince de Galles. Cette exposition présente des produits agricoles, horticoles et industriels, ainsi que la galerie d'art de l'Art Association of Montreal, une société

¹⁸³ Sabourin, 1989, p. 47-48.

¹⁸⁴ Entre 1840 et 1870, le corps professoral des cours de dessin du Mechanics' Institute est également composé de James Springle, James Dickinson, W. N. Milln, John Smith, James Duncan, W. Miller, Rév. J. Hutchison, John Kay, James Langlands, John Lambert, T.D. Reed, William Kennedy, John C. Spence, J.T. Dutton, Thomas Young, George Hughes (peut-être G. H. Hugues, act. 1832-1861), William King, James Bute, James Elliott, Inglis (peut-être James Inglis, act. 1864-1884), Myers et Warrick. Kuntz, 1993, p. 205. John Russell Harper, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto press, 1970, 376 p.

¹⁸⁵ Sabourin, 1989, p. 56.

¹⁸⁶ Sabourin nous informe que des expositions provinciales ont eu lieu en 1857, 1858, 1859, 1860, 1862, 1863, 1865, 1870 et 1871. Ces expositions ont toutes été présentées à Montréal, à l'exception de celle de 1862 tenue à Sherbrooke et de celle de 1871 à Québec. Sabourin, 1989, p. 39.

¹⁸⁷ Sabourin, 1989, p. 56-57.

d'artistes et de collectionneurs fondée quelque mois plus tôt¹⁸⁸. Les dettes encourues par la construction du « Palais de cristal » plongent la Chambre dans un marasme financier dont elle ne se sortira qu'en 1867, lorsque le gouvernement acceptera d'éponger une partie du déficit. Ne recevant plus le financement nécessaire à leur existence, plusieurs instituts représentés à la Chambre doivent fermer leurs portes. De 1860 à 1867, seul le Mechanics' Institute reçoit une faible subvention pour le soutien de ses cours du soir¹⁸⁹.

1.3.3 Une première contribution francophone : L'Institut des artisans canadiens de Montréal

Dès le mois d'août 1857, un article du *Journal de l'Instruction publique* — probablement composé par Pierre-Joseph-Olivier Chauveau qui en est le rédacteur en chef — déplore la faible participation des francophones dans la mise sur pied du sous-comité par intérim de la Chambre des arts et manufactures¹⁹⁰. L'auteur critique également la loi elle-même qui stipule que l'élection officielle des officiers du sous-comité doit avoir lieu à Montréal le premier mardi du mois de janvier de chaque année, ce qui « semble laisser peu de chance aux instituts éloignés de pouvoir se faire représenter à Montréal, surtout lorsque le premier de janvier se trouvera être un lundi¹⁹¹ ». L'auteur de l'article enjoint ses concitoyens à reconnaître le pouvoir de cette nouvelle Chambre qui, selon lui, est chargée d'un mandat plus important que celui de la Chambre d'agriculture, c'est-à-dire celui d'encourager et de développer « rien moins que l'enseignement industriel tout entier¹⁹² ». Enfin, l'auteur rappelle

¹⁸⁸ Sabourin, 1989, p.60-64.

¹⁸⁹ Sabourin, 1989, p. 67-72.

¹⁹⁰ Anonyme (Pierre-Joseph-Olivier Chauveau?), «Loi pour l'encouragement de l'Agriculture, des Arts et de l'Industrie», *Journal de l'Instruction publique*, août 1857, vol. 1, n° 8, p. 159-161.

¹⁹¹ *Journal de l'Instruction publique*, 1857a, p. 161.

¹⁹² *Journal de l'Instruction publique*, 1857a, p. 161.

que les associations qui désireront s'incorporer dans l'objectif d'être représentées à la Chambre devront expressément prendre le titre d'Institut d'artisans.

Le 12 avril 1860, certains membres de l'Institut canadien-français se réunissent dans le but de former une Section industrielle à leur association. Cette Section industrielle devrait « procurer aux industriels canadiens-français les meilleurs moyens de progresser dans les différentes branches de l'Industrie nationale; d'augmenter leur influence en cimentant leur union; de leur fournir l'occasion de se protéger et de se rendre mutuellement justice », et surtout, de s'assurer une représentation au sein de la Chambre des arts et manufactures¹⁹³. La proposition est émise par nul autre que Napoléon Bourassa, appuyée par le carrossier Abraham Larivière, et adoptée à l'unanimité par l'assemblée. Le comité chargé de rédiger la constitution de la Section industrielle de l'Institut canadien-français est, entre autres, composé de Bourassa, de P.-J.-O. Chauveau et de l'architecte Adolphe Lévêque¹⁹⁴.

Dans un article publié dans *L'Ordre, union catholique* le 25 avril 1860, Louis-Joseph-Benjamin Beaubien (1837-1915), membre de l'Institut canadien-français, explique les raisons ayant mené à la formation de la nouvelle Section industrielle¹⁹⁵. Beaubien reproche à la Chambre des arts et manufactures de ne favoriser qu'« un petit cercle d'hommes habitant la partie ouest de Montréal », qui distribuent « l'argent de la province de manière à ce que leurs propriétés prennent de la valeur, de manière à ce qu'autour de leurs habitations ou à quelques minutes de marche, ils concentrent tout ce que le pays peut produire de plus beau¹⁹⁶ ». Le système d'élection du sous-comité est ici encore pointé du doigt comme cause de cette

¹⁹³ D. Pelletier, « Institut Canadien-Français - Section Industrielle - Séance du 12 avril 1860 », *L'Ordre, union catholique*, 16 avril 1860, p. 2.

¹⁹⁴ Pelletier, 1860.

¹⁹⁵ Louis-Joseph-Benjamin Beaubien, « Chambre des Arts et Manufactures », *L'Ordre, union catholique*, 25 avril 1860, p. 1-2.

¹⁹⁶ Beaubien, 1860. Le débat survient au moment où la Chambre désire faire construire le « Palais de cristal » dans l'ouest de Montréal, alors que plusieurs Montréalais francophones s'opposent au projet, préférant que le bâtiment soit érigé sur un terrain de la rue Notre-Dame. Sabourin, 1989, p. 62.

représentation inéquitable. Afin de régler ce problème, explique l'auteur, la Section industrielle de l'Institut canadien-français veut proposer à la Chambre un nouveau système d'élection du sous-comité. Les amendements à la loi proposés par la Section industrielle n'ont toutefois pas d'écho à la Chambre, qui conserve son mode de fonctionnement¹⁹⁷.

Ce n'est qu'en 1865 que la loi de 1857 est amendée afin de changer la date de l'élection des officiers du sous-comité, de restreindre le nombre des représentants des collèges et universités, d'admettre *ex-officio* les membres de la Commission géologique, et de permettre aux membres des « associations artistiques » et des « sociétés d'ouvriers incorporées » d'élire des délégués¹⁹⁸. Aucun amendement n'est apporté afin d'assurer une représentation plus équitable pour les instituts situés à l'extérieur de Montréal. Les amendements permettent néanmoins à l'Art Association of Montreal, fondée en 1860, de nommer des délégués à la Chambre.

En 1865, l'Institut des artisans canadiens de Montréal est mis sur pied dans l'objectif de réunir les industriels, ouvriers, artisans et artistes canadiens-français et leur assurer une représentation à la Chambre. Fondé le 13 octobre 1865, l'Institut des artisans canadiens découlerait, selon un journaliste de *L'Ordre, union catholique*, d'une idée du surintendant Chauveau, qui prononce d'ailleurs un discours lors de son inauguration¹⁹⁹. À la fin du mois d'octobre, Jacques-Alexis Plinguet, imprimeur et propriétaire de *L'Ordre, union catholique*, est élu président, David Perreault et Antoine Bazinet deviennent vice-présidents, alors que Dominique Boudrias, professeur à l'École normale Jacques-Cartier, accepte le poste de secrétaire

¹⁹⁷ Le texte des résolutions de la Section industrielle est reproduit dans *La Minerve* du 14 avril 1860. Anonyme, « Section industrielle de l'Institut canadien-français », *La Minerve*, 14 avril 1860, p. 2.

¹⁹⁸ Sabourin, 1989, p. 80. Anonyme, « Rapport de la Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada pour l'année 1865 », *Documents de la session*, Ottawa, Hunter, Rose et Lemieux, 1866, vol. 2, p. 207.

¹⁹⁹ Anonyme, « Société Canadienne des Arts et Métiers », *La Minerve*, 14 octobre 1865, p. 2. Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens de Montréal », *L'Ordre, union catholique*, 23 octobre 1865, p. 1.

correspondant²⁰⁰. La constitution de l'Institut est adoptée au début du mois de novembre, et stipule que l'Institut offrira aux membres « des moyens d'instruction dans les principes des arts et dans les différentes branches de la science et [leur donnera] les connaissances qui peuvent leur être utiles, nécessaires ou avantageuses par le moyen d'une bibliothèque, d'une salle de lecture, d'un musée, de lectures et de classes²⁰¹ ». L'Institut des artisans canadiens se veut l'équivalent francophone du Mechanics' Institute.

Le nouvel Institut, dont les séances ont lieu dans les locaux de l'Union Saint-Joseph sur la rue Sainte-Catherine²⁰², connaît un réel succès auprès de la population montréalaise francophone. Ce succès est en partie dû à l'appui offert par le journal *L'Ordre, union catholique*, dont le propriétaire est également le président de l'association. Au mois de décembre 1865, le premier cours de « lecture²⁰³ », donné par le directeur de l'École normale Jacques-Cartier, Hospice-Anthelme Verreau²⁰⁴, attire 130 nouveaux membres, ce qui porte à plus de 500 le nombre total d'admissions²⁰⁵. La conférence de Verreau étudie les avantages de la mise sur pied d'un tel institut, dont l'intérêt principal réside dans le droit de représenter la population canadienne-française à la Chambre des arts et manufactures²⁰⁶. À l'instar

²⁰⁰ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens de Montréal », *L'Ordre, union catholique*, 30 octobre 1865, p. 1.

²⁰¹ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens de Montréal », *L'Ordre, union catholique*, 6 novembre 1865, p. 1.

²⁰² L'Union Saint-Joseph de Montréal est une société de secours mutuels fondée en 1851 afin de venir en aide aux ouvriers et aux artisans dans le besoin. En 1866, l'imprimeur Jacques-Alexis Plinguet est président de l'Institut des artisans canadiens et de l'Union Saint-Joseph. Martin Petitclerc, *Une forme d'entraide populaire : histoire des sociétés québécoises de secours mutuels au 19^e siècle*, Montréal, thèse, UQAM, 2004, 381 p.

²⁰³ Comme l'explique Yvan Lamonde dans son ouvrage portant sur l'Institut canadien, le terme « lecture » est emprunté à l'anglais et peut être traduit par l'expression « conférence ». La conférence se distingue de l'essai par l'importance accordée à l'éloquence de l'orateur. Lamonde, 1990, p. 41-42.

²⁰⁴ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens de Montréal », *L'Ordre, union catholique*, 1^{er} décembre 1865, p. 1.

²⁰⁵ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 4 décembre 1865, p. 2.

²⁰⁶ *L'Ordre, union catholique*, 1865j.

de Verreau, plusieurs orateurs présentent des conférences sur des sujets divers, tels que l'électricité, la mécanique, le chauffage, l'imprimerie, la nationalité canadienne²⁰⁷. Des cours réguliers, gratuits pour les quelques 800 membres de l'Institut²⁰⁸, sont inaugurés le 19 février 1866 dans une salle de l'école Saint-Jacques sur la rue Saint-Denis²⁰⁹. Parmi le corps professoral, Napoléon Bourassa offre des cours de dessin, alors que les autres classes sont données par Dominique Boudrias, M. Desjardins, M. Thibault et M. Henderson²¹⁰. À la fin du mois d'avril 1866, la première session de cours est clôturée par la tenue d'une séance présidée par Mgr Ignace Bourget et durant laquelle l'évêque et Chauveau prononcent des discours de circonstance²¹¹.

Au mois d'août 1866, l'Institut des artisans canadiens est incorporé, ce qui lui permet de nommer des délégués à la Chambre des arts et manufactures²¹². Une nouvelle session de cours, débutant durant la dernière semaine de septembre, est inaugurée par J.-A. Plinguet, H.-A. Verreau et A.-C.-G. Desmazures²¹³. Durant cette séance, Dominique Boudrias informe les membres que M. (Abraham?) Larivière a fait don à l'association de « magnifiques instruments de dessin²¹⁴ ». En cette seconde année, les représentants de l'Institut s'adressent à la direction du Mechanics' Institute

²⁰⁷ Les sujets des conférences prononcées devant l'Institut des artisans canadiens sont annoncés dans *L'Ordre, union catholique*. Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 15 décembre 1865, p. 1; 15 janvier 1866, p. 1; 24 janvier 1866, p. 2; 7 mars 1866, p. 2; 8 juin 1866, p. 1.

²⁰⁸ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 2 février 1866, p. 2.

²⁰⁹ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 19 février 1866, p. 2.

²¹⁰ *L'Ordre, union catholique*, 1866e. Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 30 avril 1866, p. 1.

²¹¹ *L'Ordre, union catholique*, 1866g.

²¹² « Acte pour incorporer l'Institut des Artisans Canadiens de Montréal », *Statuts de la province du Canada passés dans les vingt-neuvième et trentième années... et dans la cinquième session du huitième parlement du Canada*, Ottawa, S. Derbishire & G. Desbarats, 1866, p. 666-668.

²¹³ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 1^{er} octobre 1866, p. 1-2.

²¹⁴ *L'Ordre, union catholique*, 1866i.

afin d'assurer l'accès de leurs membres aux cours de dessin offerts par l'institution anglophone. Nous ignorons si des cours de dessin sont également offerts par l'Institut des artisans canadiens. Toutefois, nous savons que Bourassa prononce une conférence en avril 1867 portant sur la nécessité de l'apprentissage du dessin pour les ouvriers²¹⁵. Au début de décembre 1866, les membres de l'Institut élisent Joseph Perrault au poste de président, alors qu'ils choisissent Dominique Boudrias et Antoine Bazinet comme vice-présidents. Les noms des délégués élus pour représenter l'Institut à la Chambre n'apparaissent pas dans les journaux²¹⁶. Au nombre de vingt, ces représentants assistent à l'Assemblée générale de la Chambre des arts et manufactures en janvier 1867²¹⁷. À cette occasion, Jean-Baptiste Rolland (1815-1888), imprimeur et libraire, et Narcisse Valois (1811-1880), manufacturier de chaussures, sont élus au sous-comité de la Chambre²¹⁸. En 1868, Jean-Baptiste Rolland est réélu au sous-comité, aux côtés de son collègue Dominique Boudrias. L'année suivante, Rolland accède au poste de vice-président du sous-comité, où siègent également Boudrias et Plinguet²¹⁹. Les délégués de l'Institut des artisans canadiens s'impliquent dans les projets les plus importants gérés par la Chambre, par exemple les expositions provinciales et la fondation de l'École d'art et de dessin²²⁰.

1.3.4 La classe ouvrière et la nécessité accrue de l'enseignement du dessin

Dans leur *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert situent les débuts de l'industrialisation au Bas-Canada vers 1850, alors que les réseaux de

²¹⁵ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 12 avril 1867, p. 3. Nous ne possédons pas le texte de cette conférence.

²¹⁶ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 11 décembre 1866, p. 1.

²¹⁷ Sabourin, 1989, p. 86.

²¹⁸ Sabourin, 1989, p. 87.

²¹⁹ Sabourin, 1989, p. 88.

²²⁰ Sabourin, 1989, p. 90.

canaux et de chemins de fer (Grand-Tronc) facilitent les communications et le transport des marchandises²²¹. De plus, l'augmentation du nombre de consommateurs, due à l'immigration élevée durant la période s'étendant de 1840 à 1857, encourage la mise sur pied d'industries et assure l'accès à une main-d'œuvre faiblement scolarisée et peu coûteuse²²². Pour Jean-Claude Robert dans son ouvrage sur *Montréal 1821-1871 : aspects de l'urbanisation*, l'industrie montréalaise se concentre principalement, dans les années 1850 et 1860, dans les domaines de la chaussure, de la métallurgie, du transport et de la confection²²³. Toutefois, Robert illustre bien, grâce à trois tableaux rapportant l'état de l'industrie manufacturière à Montréal en 1852, 1861 et 1871, que le domaine manufacturier connaît une importante expansion et aussi une grande diversification de sa production²²⁴. Par exemple, en 1861, seules six fabriques de chaussures se partagent le marché montréalais, alors que les fonderies sont au nombre de 14 et les scieries au nombre de six²²⁵. En 1871, les manufactures se sont multipliées et diversifiées. Le marché montréalais ne compte alors pas moins de 117 cordonneries qui emploient 5175 ouvriers, 100 fabriques spécialisées dans la confection de vêtements pour hommes (2044 ouvriers), 35 meubleries (373 ouvriers), 38 pelleteries et chapelleries (956 ouvriers) et 26 imprimeries (766 ouvriers)²²⁶. Cette diversification de la production entraîne également un plus grand besoin de main-d'œuvre spécialisée, ne songeons qu'aux entreprises de photographie (12 manufactures employant 91 ouvriers), de sculpture et dorure (9 manufactures, 69 ouvriers), d'orfèvrerie (4 manufactures, 25 ouvriers) et de gravure et lithographie (9 manufactures, 107 ouvriers)²²⁷.

²²¹ Linteau, Durocher, Robert, 1989, p. 141.

²²² Linteau, Durocher, Robert, 1989, p. 141.

²²³ Jean-Claude Robert, *Montréal 1821-1871 : aspects de l'urbanisation*, Paris, École des Hautes Études, 1977, p. 778-779.

²²⁴ Robert, 1977, p. 285-287.

²²⁵ Robert, 1977, p. 286.

²²⁶ Robert, 1977, p. 287.

²²⁷ Robert, 1977, p. 287.

L'instruction de cette nouvelle classe ouvrière devient alors une préoccupation pour les industriels soucieux d'engager des employés plus qualifiés de façon à permettre à leur entreprise de demeurer concurrentielle. En plus de la formation de base (lecture, écriture, arithmétique), l'enseignement du dessin, en particulier ce qu'on appelle au XIX^e siècle le dessin industriel ou linéaire, devient une nécessité aux yeux des industriels. En décembre 1857, le *Journal de l'Instruction publique* publie un article — écrit par Chauveau? — sur l'importance de faire débiter l'enseignement du dessin linéaire dès l'école primaire²²⁸. Définissant le dessin linéaire comme étant « l'art de représenter les objets par de simples lignes²²⁹ », l'auteur s'applique à identifier les nombreuses utilités de l'apprentissage de cet art. Parmi celles-ci, l'utilité du dessin linéaire dans le domaine industriel et manufacturier est soulignée.

Essayer de nommer les industries dans lesquelles il a une utilité directe serait presque les nommer toutes. Nous ne parlons pas seulement de celles qui tiennent plus ou moins à l'art, et qui exigent de ceux qui les exercent un goût exercé et le sentiment du beau. Ces industries sont beaucoup plus nombreuses qu'on ne croit, et, dans la concurrence que se font tous les peuples, nous avons vu, par les résultats des deux Expositions universelles de Paris et de Londres, combien le goût seul suffit à donner de la supériorité aux produits d'une nation²³⁰.

À la fin de son exposé, l'auteur revient sur l'importance de l'enseignement du dessin pour la formation de la classe ouvrière.

Cependant, affirme l'auteur, nous ne devons pas quitter ce sujet sans insister sur la nécessité d'exercer les élèves au dessin d'objets usuels, meubles, ustensiles de ménage, outils et instruments divers, en ayant soin de les choisir de préférence parmi ceux qui sont principalement utiles à la classe ou à l'industrie à laquelle appartient la majorité des élèves²³¹.

²²⁸ Anonyme (Pierre-Joseph-Olivier Chauveau?), « Pédagogie. De l'emploi du temps dans les écoles. Connaissances à donner aux élèves. Dessin linéaire et connaissances qui s'y rattachent », *Journal de l'Instruction publique*, décembre 1857, vol. 1, n° 12, p. 223-225.

²²⁹ *Journal de l'Instruction publique*, 1857c, p. 223.

²³⁰ *Journal de l'Instruction publique*, 1857c, p. 224. Il est intéressant de constater que cette idée sera reprise par Joseph Chabert près de 15 ans plus tard au moment de la fondation de son Institution Nationale des beaux-arts appliqués à l'industrie (5.1).

²³¹ *Journal de l'Instruction publique*, 1857c, p. 225.

Si l'enseignement du dessin linéaire tarde à s'implanter dans les écoles primaires du Bas-Canada, le surintendant de l'Instruction publique tente de remédier à la situation en l'instituant comme discipline obligatoire dans les écoles normales. À l'École normale Jacques-Cartier, le principal Verreau enseigne lui-même aux futurs instituteurs les rudiments du dessin linéaire²³².

Comme mentionné auparavant, dès la décennie 1840, les ouvriers montréalais anglophones désirant obtenir une formation dans les disciplines du dessin linéaire, ornemental ou architectural peuvent fréquenter les cours offerts par le Mechanics' Institute²³³. En 1858, ces cours deviennent gratuits grâce à la subvention provenant de la Chambre des arts et manufactures²³⁴. Les ouvriers francophones doivent cependant attendre jusqu'en 1866 pour bénéficier des mêmes services dès lors offerts par l'Institut des artisans canadiens, le cours de dessin étant présidé, la première année, par Napoléon Bourassa²³⁵. En avril 1868, les Montréalais anglophones peuvent également profiter de l'ouverture de cours de dessin offerts par l'Art Association of Montreal. Offerts dans le bâtiment occupé par la Mercantile Library, ces cours sont dirigés par le portraitiste John Bell-Smith (1810-1883) et son fils Frederick Marlett Bell-Smith (1846-1923)²³⁶. Ce projet sera sans lendemain. Quoique financées en partie par la Chambre des arts et manufactures, ces trois « écoles » de dessin relèvent de l'initiative privée et sont dirigées par ces regroupements d'industriels, d'artisans, de collectionneurs et d'artistes.

La première institution publique d'enseignement du dessin relevant entièrement de l'État est fondée par la Chambre des arts et manufactures en 1869. À cet effet, un groupe de travail, composé entre autres de deux délégués de l'Institut des

²³² Chauveau, 1857.

²³³ Kuntz, 1993, p. 200-205.

²³⁴ Sabourin, 1989, p. 47-48.

²³⁵ *L'Ordre, union catholique*, 1866d. En 1869, l'Institut des artisans canadiens offre aux ouvriers des cours de lecture, d'écriture, d'arithmétique et de grammaire française et anglaise, mais aucun cours de dessin. Anonyme, « Board of Arts and Manufactures », *Canadian Illustrated News*, 8 janvier 1870, p. 151.

²³⁶ Reid, 1979, p. 102.

artisans canadiens, Dominique Boudrias et Jean-Baptiste Rolland, est chargé de mettre sur pied une école officielle qui sera dirigée par la Chambre²³⁷. L'École d'art et de dessin, occupant les locaux aménagés au haut de la Banque Molson sur la Grande rue Saint-Jacques, ouvre ses portes au mois d'octobre²³⁸. À l'occasion de l'inauguration de l'école, l'avocat et journaliste Benjamin-Antoine Testard de Montigny (1838-1899) est invité à prononcer un discours, qui sera par la suite reproduit dans *La Minerve*²³⁹. Dans son allocution, Testard de Montigny salue l'initiative de la Chambre qui, selon lui, fait entrer le Canada dans « une ère nouvelle ». Cette école, souligne l'orateur, répond à un besoin qui se faisait sentir depuis longtemps dans le domaine industriel et manufacturier. Il explique :

Si la civilisation s'est avancée si fermement dans notre pays, les besoins qu'elle traîne après elle se sont multipliés [...]. Il faut maintenant que le génie soit éclairé, et pour faire concurrence aux rivalités voisines et pour répondre aux sensations du beau, il faut l'industrie, et pour y parvenir, l'instruction de la population. C'est dans ce but qu'est inauguré aujourd'hui l'École des Arts et de Dessin²⁴⁰.

Il y va ensuite d'un éloge de l'artisan et de l'ouvrier, dont le travail, essentiel à la société, n'est que peu valorisé et reconnu. Pour Testard de Montigny, l'École d'art et de dessin de la Chambre devrait fournir aux ouvriers, en plus d'une certaine reconnaissance sociale, l'instruction nécessaire afin d'assurer la croissance de l'industrie canadienne²⁴¹.

Offert en français et en anglais, le programme d'enseignement de l'école de la Chambre comprend, durant la première année, des cours de dessin mécanique, architectural et ornemental (à main levée), ainsi que des cours de perspective linéaire,

²³⁷ Sabourin, 1989, p. 90.

²³⁸ Sabourin, 1989, p. 95. Anonyme, « École d'Art et de Dessin », *La Minerve*, 23 octobre 1869, p. 2.

²³⁹ Anonyme, « Considérations de M. Testard de Montigny faites à l'inauguration de l'École des arts et de dessin, le 21 oct. courant », *La Minerve*, 25 octobre 1869, p. 2.

²⁴⁰ *La Minerve*, 1869b.

²⁴¹ *La Minerve*, 1869b.

de modelage, et de géométrie²⁴². Napoléon Bourassa, à l'instar d'un certain M. Smith qui offre le même cours en anglais, obtient la charge de professeur de dessin ornemental pour une rémunération de 3\$ par séance²⁴³. L'architecte Alexander Cowper Hutchison, qui offrait auparavant ses services au Mechanics' Institute, enseigne quant à lui le dessin architectural et la géométrie²⁴⁴. Lors de cette première année, l'École d'art et de dessin de la Chambre accueille un total de 238 étudiants, parmi lesquels l'on ne retrouve que quatre Montréalais francophones²⁴⁵. La fondation de cette école mène à l'abolition en 1870 des cours de dessin offerts depuis trente ans par le Mechanics' Institute. L'Institut des artisans canadiens maintient quant à lui un enseignement de base en dessin linéaire au moins jusqu'en 1871²⁴⁶.

1.3.5 Les différentes manifestations d'un intérêt pour l'art à Montréal : les expositions, les associations d'artistes, la critique

La multiplication des écoles de dessin, quoique principalement axées vers la formation technique de la classe ouvrière, accompagne et résulte en partie de l'essor d'un monde de l'art à Montréal après 1850 — processus auquel participe Napoléon Bourassa. En effet, entre 1850 et 1869, plusieurs expositions d'œuvres d'art sont présentées au public montréalais et les artistes se regroupent de plus en plus afin de promouvoir la production artistique. Peu avant cette date, en 1846, un premier regroupement d'artistes montréalais anglophones était fondé sous l'appellation de Montreal Society of Artists. Dès le début de l'année suivante, la Montreal Society of

²⁴² *Canadian Illustrated News*, 1870.

²⁴³ « Minutes du sous-comité de la Chambre des arts et manufactures », 4 septembre 1869, BAnQ, Fonds Conseil-des-arts-et-manufactures (P543). M. Smith n'obtient que 2\$ par séance.

²⁴⁴ « Minutes du sous-comité de la Chambre des arts et manufactures », 4 septembre 1869.

²⁴⁵ *Canadian Illustrated News*, 1870. Anonyme, « Classes du soir sous le contrôle de l'Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 23 novembre 1870, p. 3.

²⁴⁶ Si l'Institut des artisans canadiens ne propose pas de cours de dessin en 1869, il en offre néanmoins en 1870. *Canadian Illustrated News*, 1870. *L'Ordre, union catholique*, 1870b.

Artists présente une exposition — la seule qui sera organisée par le groupe — dans des locaux situés sur la Grande rue Saint-Jacques²⁴⁷. En 1850, la Chambre d'agriculture organise la première exposition provinciale au Marché Bonsecours de Montréal, événement qui permettra dans l'avenir aux artistes bas-canadiens d'exhiber quelques-unes de leurs œuvres. Le Marché Bonsecours est l'hôte, en 1856, d'une autre exposition mise sur pied cette fois par l'Institut canadien et présentant des moulages ayant été offerts à l'association par le Musée impérial de France²⁴⁸. Au mois d'août 1857, à l'occasion de la tenue à Montréal du congrès de l'American Association for the Advancement of Science, les membres de la Mercantile Library organisent une exposition à la salle Bonaventure (Place des Commissaires, qui devient en 1860 le square Victoria)²⁴⁹. L'absence presque complète de tableaux d'artistes canadiens-français se voit fortement critiquée dans les journaux francophones²⁵⁰, de sorte que les organisateurs, afin de remédier à la situation, ajoutent en cours d'exposition certaines œuvres appartenant à l'Évêché. Parmi ces tableaux, notons la présence des portraits d'*Ignace Bourget* (non localisé) par

²⁴⁷ Jean Trudel, « The Montreal Society of Artists. Une galerie d'art contemporain à Montréal en 1847 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 13, n° 1, 1990, p. 61-87.

²⁴⁸ Les œuvres offertes par le Musée impérial de France sont des copies de la *Vénus de Milo*, de *L'Apollon du Belvédère*, du *Laocoon*, de la *Nymphe de Fontainebleau* (bas-relief) et du *Grand Candélabre de la Salle du Conseil*. Lors de la réception de ces œuvres par l'Institut canadien en janvier 1856, Bourassa est chargé de superviser leur installation dans la bibliothèque de l'Institut. En octobre 1882, la collection d'œuvres d'art de l'Institut canadien est offerte à l'Art Association of Montreal. Anonyme, « Grande Exhibition au Marché Bonsecours », *La Minerve*, 17 juin 1856, p. 3. Anonyme, « La grande exhibition de l'Institut Canadien », *La Minerve*, 10 juillet 1856, p. 2. Art Association of Montreal, *Report for 1882*, Montréal, Art Association of Montreal. « Procès-verbal de la séance du 24 janvier 1856 », BAnQ, Fonds Institut-canadien-de-Montréal (P768).

²⁴⁹ Jean Trudel, « Aux origines du Musée des beaux-arts de Montréal. La fondation de l'Art Association of Montreal en 1860 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 38.

²⁵⁰ *La Minerve*, 1857c. Anonyme, « Correspondance », *La Minerve*, 29 août 1857, p. 2.

Napoléon Bourassa et de l'*Honorable Denis-Benjamin Viger* (non localisé²⁵¹) par Théophile Hamel²⁵².

Au mois d'octobre 1858, Bourassa participe à l'exposition provinciale en y présentant un *Buste de Jacques Cartier* (non localisé), qui est très apprécié par les journalistes²⁵³. Ceux-ci portent une attention particulière aux tableaux et aux sculptures qui côtoient sans distinction les objets à facture industrielle. Dans les journaux, des commentaires peu élogieux sont adressés aux organisateurs de l'exposition — la section industrielle est encore une fois sous la responsabilité du Mechanics' Institute²⁵⁴ — qui négligent d'élire un jury particulier pour décerner les prix dans le domaine artistique. Un journaliste de *La Minerve* écrit :

Pourquoi ne pas choisir comme juges des hommes spéciaux, des hommes de l'art, dont nous ne manquons certainement pas? Pour être juge en matière de peinture, de sculpture, de musique &c., &c., il faut avoir plus que du goût, il faut avoir des notions spéciales²⁵⁵.

L'année suivante, la Chambre des arts et manufactures ne participe pas à l'exposition provinciale qui est entièrement consacrée aux produits agricoles²⁵⁶. À la fin du mois d'août 1860, le nouveau « Palais de cristal » accueille l'exposition provinciale qui comporte pour la première fois une galerie réservée aux œuvres d'art²⁵⁷. L'initiative de cette galerie, ainsi que sa responsabilité, sont dues au nouveau regroupement d'artistes et de collectionneurs connu sous l'appellation d'Art Association of Montreal.

Fondée au mois de janvier 1860 par un groupe d'artistes et d'amateurs d'art anglophones, l'Art Association of Montreal a pour objectif premier l'encouragement

²⁵¹ Dans son ouvrage sur Théophile Hamel, Vézina mentionne que l'artiste a réalisé un portrait de Denis-Benjamin Viger (1774-1861) en 1848. Vézina, 1975, p. 115.

²⁵² Anonyme, « Salle Bonaventure », *La Minerve*, 29 août 1857, p. 2.

²⁵³ Anonyme, « Exposition provinciale », *La Minerve*, 7 octobre 1858, p. 2. À propos du *Buste de Jacques Cartier*, consulter 2.1.2.

²⁵⁴ Sabourin, 1989, p. 58.

²⁵⁵ *La Minerve*, 1858c.

²⁵⁶ Sabourin, 1989, p. 58.

²⁵⁷ Sabourin, 1989, p.60-64.

des arts²⁵⁸. Pour ce faire, les membres de l'AAM désirent instituer une exposition annuelle, promouvoir la réflexion sur l'art par des conférences, établir une bibliothèque et une salle de lecture, et également mettre sur pied une galerie et une école d'art²⁵⁹. Au mois de février, les journaux anglophones invitent les individus intéressés aux arts à devenir membre de l'AAM²⁶⁰. Seuls douze francophones (dont Napoléon Bourassa et Hector Fabre), sur un total de plus de 200 membres, répondent à l'appel²⁶¹. Parmi les artistes impliqués dans la fondation de l'AAM, mentionnons les photographes William Notman et Alexander Henderson, et les peintres William Raphael et Charles Jones Way²⁶². Les membres du conseil de l'AAM organisent une première exposition au mois de mai 1860 dans la salle du Nordheimer's Music Hall (dans le bâtiment appartenant au Mechanics' Institute sur la Grande rue Saint-Jacques²⁶³). L'exposition, commentée dans *The Montreal Gazette*, présente « a collection of paintings, photographs and objects of vertu, with some five stereoscopes and microscopes » provenant des collections de certains membres²⁶⁴. L'événement est inauguré par la tenue d'une *conversazione*, c'est-à-dire une soirée réservée aux invités de marque et animée par des discours et par un orchestre.

Fort de cette réussite, l'AAM prend en charge l'organisation de l'exposition de la galerie d'art au « Palais de cristal ». Les œuvres exposées ne seront pas jugées par le jury nommé par la Chambre des arts et manufactures, mais bien par un comité choisi par l'AAM²⁶⁵. Dans les journaux, la couverture de la visite du Prince de Galles

²⁵⁸ Trudel, 1992, p. 41.

²⁵⁹ Anonyme, « Fine Arts Association », *The Pilot*, 28 janvier 1860, p. 2.

²⁶⁰ Trudel, 1992, p. 48.

²⁶¹ Trudel, 1992, p. 41.

²⁶² Trudel, 1992, p. 41.

²⁶³ Reid, 1979, p. 18.

²⁶⁴ Trudel, 1992, p. 50. Nous n'avons pu retracer l'article cité par Trudel (Anonyme, « Fine Arts Association Conversazione », *The Montreal Gazette*, 12 mai 1860).

²⁶⁵ Trudel, 1992, p. 51. La liste des artistes primés par l'AAM paraît dans *The Montreal Gazette* en octobre 1860. Parmi ces artistes récompensés, mentionnons C.J. Way pour ses aquarelles, Cornelius Krieghoff pour ses scènes de genre à l'huile, Théophile Hamel pour ses portraits et William Berczy fils pour ses tableaux à l'huile. Anonyme, « Report. To the Sub-

au Canada fait ombrage à celle de l'exposition provinciale, qui est très peu commentée. Un journaliste du *Daily Witness* s'intéresse à l'exposition présentée à la galerie d'art et mentionne certaines photographies de William Notman, des aquarelles de C. J. Way et quelques scènes de genre de Cornelius Krieghoff²⁶⁶. Seul *L'Ordre, union catholique* offre une série d'articles consacrés à la description et à la critique des objets industriels et des œuvres exposées à la galerie d'art²⁶⁷. Rédigés par le peintre et musicien Gustave Smith (1826-1896)²⁶⁸, ces articles abordent les différentes catégories artistiques représentées à l'exposition, c'est-à-dire la photographie, les dessins et plans, la sculpture et la peinture (2.3.1).

Le 24 juin 1861, une exposition regroupant plus de 300 tableaux ouvre ses portes à la salle Bonaventure²⁶⁹. Ces œuvres de « grands maîtres en divers genres et de diverses écoles », issues de la collection privée de l'industriel Guillaume Lamothe (membre de l'AAM)²⁷⁰, proviennent principalement d'Italie et de France²⁷¹. Dans un article paru dans *La Minerve*, un journaliste affirme que cette exposition est la plus considérable qui ait été jusqu'alors présentée à Montréal²⁷². Après un exposé sur la question du goût en art, dans lequel l'auteur veut démontrer que le jugement

Committee of the Board of Arts and Manufactures for Lower Canada », *The Montreal Gazette*, 5 octobre 1860, p. 3.

²⁶⁶ Anonyme, « Montreal Art Exhibition », *The Daily Witness*, 7 février 1867, p. 2, cité dans Reid, 1979, p.15. L'original n'a pu être retracé par Trudel. Trudel, 1992, p. 51.

²⁶⁷ Gustave Smith, « Revue de l'Exposition de Montréal », *L'Ordre, union catholique*, 30 août 1860, p. 2; 3 septembre 1860, p. 2; 5 septembre 1860, p. 1; 7 septembre 1860, p. 1; 10 septembre 1860, p. 1; 14 septembre 1860, p. 1; 19 septembre 1860, p. 1; 21 septembre 1860, p. 1; 24 septembre 1860, p. 1; 26 septembre 1860, p. 1; 28 septembre 1860, p. 1; 1^{er} octobre 1860, p. 1; 3 octobre 1860, p. 1; 10 octobre 1860, p. 1; 12 octobre 1860, p. 1; 15 octobre 1860, p. 1; 17 octobre 1860, p. 2; 19 octobre 1860, p. 1; 24 octobre 1860, p. 1; 9 novembre 1860, p.1; 14 novembre 1860, p. 1-2; 16 novembre 1860, p. 1; 23 novembre 1860, p. 1-2; 26 novembre 1860, p.1; 28 novembre 1860, p.1; 30 novembre 1860, p.1.

²⁶⁸ Helmut Kallmann, « Smith, Charles-Gustave », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 1064-1066.

²⁶⁹ Anonyme, « Galerie de tableaux », *La Minerve*, 22 juin 1861, p. 2. Anonyme, « Galerie de la salle Bonaventure – Tableaux anciens et modernes », *La Minerve*, 18 juillet 1861, p. 2.

²⁷⁰ Trudel, 1992, p. 53. Pour en apprendre davantage sur Guillaume Lamothe, consulter Léon Trépanier, « Guillaume Lamothe (1824-1911) », *Cahiers des Dix*, vol. 29, 1964, p. 143-158.

²⁷¹ *La Minerve*, 1861a.

²⁷² *La Minerve*, 1861b.

artistique repose sur le jugement moral, le journaliste fait mention de cinq tableaux d'histoire religieuse et en explique les thèmes représentés (2.3.1)²⁷³. Un journaliste du *Pays* encourage également les Montréalais à visiter cette exposition qui permet « de se former le goût et d'étudier l'art à diverses époques²⁷⁴ ». La liste complète des tableaux exposés est publiée en 1861 par l'imprimerie montréalaise De Montigny²⁷⁵.

En avril 1863 paraît le premier périodique montréalais entièrement consacré aux arts²⁷⁶. Fondée par l'organiste et imprimeur-éditeur Adélar-Joseph Boucher (1835-1912)²⁷⁷, la revue mensuelle *Les Beaux-Arts* a pour but « d'initier la jeunesse à tous les secrets des beaux-arts en lui plaçant entre les mains la semence nécessaire pour cultiver son esprit²⁷⁸ ». Au début de l'année 1864, Gustave Smith et son beau-père, le sculpteur Louis-Xavier Leprohon, se portent acquéreurs de la revue. Smith en devient le rédacteur en chef et inaugure une colonne intitulée « Les arts et les artistes en Canada » qui présentera, entre autres, l'œuvre de William Notman et du sculpteur Charles Dauphin (1807-1874)²⁷⁹. La revue cesse de paraître à la fin du mois de mai 1864, faute d'un nombre suffisant d'abonnés. En janvier 1864, un autre périodique consacré au domaine culturel avait vu le jour. Publiée par Eusèbe Senécal, la *Revue canadienne* regroupe à son bureau de rédaction, entre autres, Napoléon Bourassa (président), Adélar-Joseph Boucher, Édouard Lefebvre de

²⁷³ *La Minerve*, 1861b. Il s'agit de deux tableaux illustrant *Le Massacre des innocents*, d'une œuvre montrant « Jésus après la flagellation », et de deux autres représentant *Jésus porté au sépulcre* et *La Multiplication des pains*. L'auteur ne mentionne pas le nom des artistes.

²⁷⁴ Anonyme, « Galerie de tableaux de M. Guillaume Lamothe », *Le Pays*, 22 juin 1861, p. 2-3.

²⁷⁵ Trudel, 1992, p. 60. Anonyme, *Galerie des Arts. Catalogue des Tableaux anciens et modernes de divers genres et des écoles italienne, française, hollandaise, flamande et espagnole exposés à Montréal dans la salle Bonaventure*, Montréal, Imprimerie De Montigny, 1861, 19 p.

²⁷⁶ Beaulieu, Hamelin, 1975, p. 32-33.

²⁷⁷ Lucien Poirier, « Boucher, Adélar-Joseph », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 111-113.

²⁷⁸ Anonyme, « Notre but », *Les Beaux-Arts*, 1^{er} avril 1863, p. 1.

²⁷⁹ Anonyme (Gustave Smith), « Les arts et les artistes en Canada. M. Notman », *Les Beaux-Arts*, 25 février 1864, p. 20. Anonyme (Gustave Smith), « Les arts et les artistes en Canada. M. Dauphin », *Les Beaux-Arts*, 25 mars 1864, p. 41.

Bellefeuille et Joseph Royal²⁸⁰. Bourassa y publiera plusieurs articles sur les arts et l'architecture à Montréal (2.3).

L'Art Association of Montreal, qui était demeurée inactive depuis l'exposition provinciale de 1860, reprend du service en automne 1863 dans le but d'organiser une troisième exposition²⁸¹. Inaugurée le 11 février 1864, l'exposition de l'AAM, qui a lieu à la salle du Mechanics' Institute, débute avec la tenue d'une seconde *conversazione*²⁸². Cette exposition présente des œuvres (étrangères pour la plupart) provenant des collections des membres de l'association, de même que des travaux d'artistes montréalais²⁸³. Dans la presse, l'exposition de l'AAM reçoit des critiques favorables, principalement dans *The Montreal Gazette*²⁸⁴ et dans la *Revue canadienne* (article de Bourassa)²⁸⁵. L'année suivante, l'association organise une autre exposition à la salle du Mechanics' Institute, inaugurée le 27 février 1865 lors d'une troisième *conversazione*. Seul représentant canadien-français, Bourassa participe à l'exposition en présentant trois tableaux à l'huile (*Les Petits Pêcheurs* et *La Misère* (MNBAQ, 43.55.193, 43.55.201), et le *Christ au Jardin des Oliviers* (non localisé)), deux portraits au crayon et un médaillon en bronze²⁸⁶. L'événement est couvert par plusieurs journaux et périodiques qui rendent compte de l'exposition en général, de la

²⁸⁰ Bourassa, 1864a, p. 3-6.

²⁸¹ Trudel, 1992, p. 54.

²⁸² Anonyme, « Art Association of Montreal », *The Montreal Gazette*, 12 février 1864, p. 2.

²⁸³ Parmi les 123 tableaux exposés, « 87 étaient européens, 28 canadiens et 8 américains ». Jean Trudel, « L'Art Association of Montreal. Les années d'incertitude: 1863-1877 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 29, 2008, p. 127.

²⁸⁴ *The Montreal Gazette*, 1864a. Anonyme, « The Fine Art Conversazione. Second Notice », *The Montreal Gazette*, 13 février 1864, p. 2. Anonyme, « The Recent Art Exhibition. Third notice », *The Montreal Gazette*, 17 février 1864, p. 2.

²⁸⁵ Bourassa, 1864c, p. 170-182.

²⁸⁶ Art Association of Montreal, *Catalogue of Oil and Water Colour Paintings, Engravings, Photographs and Other Works of Art*, Montréal, Herald Steam Press, 1865, 33 p.

conversazione et des œuvres exposées²⁸⁷. En février 1867, l'AAM met sur pied une nouvelle exposition présentée cette fois dans le bâtiment de la Mercantile Library (sur la rue Bonaventure, aujourd'hui rue Saint-Jacques) et regroupant, parmi une majorité d'œuvres étrangères, quelques ouvrages d'artistes locaux, dont Adolph Vogt, William Raphael, Otto Jacobi et Théophile Hamel²⁸⁸. À cette occasion, les mentions et les commentaires critiques sont nombreux dans les journaux et les périodiques²⁸⁹.

En 1867, les activités organisées par l'AAM ne satisfont plus totalement les artistes locaux qui en sont membres. En effet, comme l'explique Dennis Reid, les artistes déplorent la présence majoritaire, dans les expositions de l'association, d'œuvres étrangères prêtées par des collectionneurs privés²⁹⁰. Afin de remédier à la situation, un groupe d'artistes composé principalement de peintres et de photographes paysagistes fonde la Society of Canadian Artists (SCA). Présidée par le portraitiste John Bell-Smith, la SCA présente sa première exposition au mois de février 1868

²⁸⁷ L'article paru dans *The Montreal Gazette* le 28 février 1865 offre un compte rendu de la *conversazione*, alors que celui qui est publié la même journée dans le *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette* traite de la *conversazione* et des œuvres d'artistes locaux qui sont exposées. *La Minerve* fait également paraître, le 28 février, un court commentaire élogieux enjoignant « les amateurs des beaux-arts » à visiter l'exposition. Enfin, *The Montreal Gazette* publie, au début du mois de mars, une série d'articles dans lesquels l'auteur traite des œuvres qui lui apparaissent dignes de mention. Enfin, dans la *Revue canadienne*, Bourassa offre une critique de la mise en exposition, ainsi que des œuvres présentées. Anonyme, « Art Association », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 28 février 1865, p. 2. Anonyme, « Art Association Exhibition », *The Montreal Gazette*, 28 février 1865, p. 2; 3 mars 1865, p. 2; 4 mars 1865, p. 2; 6 mars 1865, p. 2; 7 mars 1865, p. 2; 8 mars 1865, p. 2. Anonyme, « Grande Exposition à la Salle des Artisans », *La Minerve*, 28 février 1865, p. 2. Napoléon Bourassa, « Causerie artistique sur l'exposition de l' « Art Association », etc. », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 3, mars 1865, p. 170-179.

²⁸⁸ Jean Trudel nous apprend que les artistes canadiens ont présenté 25 tableaux et 82 aquarelles, sur un total de 275 œuvres (excluant les dessins, bronzes, marbres et statuettes). Trudel, 2008, p. 136. Art Association of Montreal, *Catalogue of Oil and Water Colour Paintings, Statuary Bronzes and Other Works of Art*, Montréal, Louis Perrault & Co, 1867, 17 p.

²⁸⁹ Consulter la bibliographie sous *The Montreal Gazette*, 1867a-c, *Montreal Herald*, 1867a-b et *The Daily Witness*, 1867.

²⁹⁰ Reid, 1979, p. 99-101.

conjointement avec celle de l'AAM, dans les salles de la Mercantile Library²⁹¹. Attirant moins de visiteurs que les années précédentes, l'exposition de la SCA regroupe des œuvres de William Raphael, Otto Jacobi, Alfred Boisseau, Henry Sandham, Adolph Vogt, C.J. Way, J.A. Fraser, etc²⁹². Dans la presse, les journalistes notent avec optimisme la qualité accrue des œuvres exécutées par les artistes locaux²⁹³. L'année suivante, aucune des deux associations ne présentera d'exposition.

De 1855 à 1869, l'élite industrielle et culturelle de Montréal met en place les premières assises nécessaires à l'essor d'un monde de l'art. La création par l'État de la Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada en 1857 se veut une réponse aux besoins croissants des entreprises manufacturières et industrielles, principalement en ce qui a trait à l'instruction des classes ouvrières. Les subventions offertes par la Chambre ne profitent au départ qu'aux industriels anglophones de Montréal qui sont regroupés depuis plusieurs années autour du Mechanics' Institute. Les intellectuels et industriels francophones fondent en 1865 l'Institut des artisans canadiens, l'équivalent du Mechanics' Institute, qui ne sera représenté devant la Chambre qu'en janvier 1867. Ces deux associations mettent sur pied des écoles du soir offrant aux ouvriers un enseignement de base (français, anglais, arithmétique), ainsi que des cours plus spécialisés en dessin (linéaire, mécanique, architectural). En 1868, le dessin est aussi enseigné à l'école de l'Art Association of Montreal. En 1869, la Chambre des arts et manufactures fonde une première institution publique vouée à l'enseignement de l'art et du dessin. Ces initiatives émanent principalement d'une nécessité économique et sont surtout axées vers le milieu manufacturier et industriel.

²⁹¹ Reid, 1979, p. 102.

²⁹² Parmi les 68 tableaux exposés, 17 sont des œuvres d'artistes canadiens. Quant aux aquarelles présentées, 55 œuvres sur un total de 91 ont été réalisées par des artistes canadiens. Trudel, 2008, p. 138. Reid, 1979, p. 103-104.

²⁹³ Anonyme, « Art Association of Montreal », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 26 février 1868, p. 2. Anonyme, « Art Association of Montreal », *The Montreal Gazette*, 26 février 1868, p. 2.

D'ailleurs, il est éloquent de constater que les locaux de trois des quatre premières écoles montréalaises de dessin ont pignon sur rue dans le quartier financier de la ville (Grande rue Saint-Jacques et rue Bonaventure). Seule l'école francophone de l'Institut des artisans canadiens accueille ses élèves dans les locaux de l'école Saint-Jacques, voisine de l'église du même nom sur la rue Saint-Denis.

Si les premières écoles de dessin visent surtout l'encouragement du domaine manufacturier et industriel, elles ont aussi un impact important sur la vie des artistes en leur fournissant des emplois et une plus grande visibilité. Napoléon Bourassa profite de la fondation de ces institutions en obtenant un poste de professeur à l'école de l'Institut des artisans canadiens et à l'École d'art et de dessin de la Chambre. La création de ces écoles accompagne par ailleurs plusieurs autres manifestations de la mise en place d'un monde de l'art à Montréal. Durant la période étudiée, de plus en plus d'expositions d'art sont présentées au public montréalais, qu'elles soient organisées par l'État (les expositions provinciales), par les associations culturelles (Institut canadien, Mercantile Library) ou par les nouvelles associations artistiques (AAM, SCA). En effet, les amateurs d'art, les collectionneurs et les artistes, provenant principalement du milieu anglophone, se regroupent au sein de l'Art Association of Montreal et de la Society of Canadian Artists afin de présenter des expositions et d'encourager la diffusion des connaissances sur l'art. Mis à part Bourassa, les artistes qui profitent de ces vitrines sont surtout des immigrants ayant bénéficié d'une formation européenne²⁹⁴. Dans la presse, les journalistes démontrent un intérêt croissant pour ces événements artistiques. Certains d'entre eux, dont Gustave Smith et Bourassa, publient des critiques d'art qui sont plus fouillées et qui vont plus loin que le simple commentaire élogieux que l'on retrouve souvent à l'époque (2.3.1). Bourassa participe également à l'essor du monde de l'art en présentant ses œuvres à des expositions et en étant membre de l'AAM. Parmi une grande majorité de représentants de la population anglophone, Bourassa s'implique

²⁹⁴ Reid, 1979, p. 23.

dans les différents projets de façon à stimuler sa carrière, mais surtout dans le but de faire naître un intérêt pour les arts dans la communauté francophone.

1.4 Conclusion

Dans la première partie de sa carrière, Napoléon Bourassa est omniprésent dans la sphère culturelle montréalaise. Il participe activement au mouvement associatif qui prend son essor en y jouant différents rôles. Il assiste en spectateur aux réunions de l'Institut canadien, il est nommé directeur de l'Union catholique, il prononce des conférences au Cabinet de lecture paroissial, et il est un des membres fondateurs et officier au bureau de direction de l'Institut canadien-français. Par l'entremise des associations culturelles, Bourassa rencontre et consolide ses liens avec plusieurs personnalités influentes (P.-J.-O. Chauveau, H.-A. Verreau, C.-S. Cherrier, etc.) dans le milieu culturel montréalais. L'artiste forme, avec certains de ces intellectuels francophones, un réseau voué au développement et à la promotion d'une culture canadienne-française dont les racines puisent à même le sentiment nationaliste et la religion catholique. Ce réseau comporte des ramifications au sein du clergé, de la sphère politique, du milieu de l'instruction publique et du journalisme. Ces intellectuels vont jouer un rôle déterminant dans la carrière de Bourassa, en lui fournissant des occasions de mettre ses talents d'écrivain, d'artiste et de pédagogue en pratique. Entre 1855 et 1869, la production littéraire de Bourassa occupe une part importante de ses activités. Il débute en prononçant des conférences sur son séjour en Italie, qu'il publie ensuite dans certains périodiques. Lorsqu'il fonde la *Revue canadienne* avec quelques collègues, Bourassa a la possibilité d'adopter de nouveaux genres littéraires. Il y publie son roman historique *Jacques et Marie*, des essais politiques, ainsi que des critiques d'art, qui seront étudiées dans le prochain chapitre. La participation de Bourassa aux associations culturelles lui fournit l'occasion d'encourager le développement d'un milieu de l'art à Montréal. Membre de l'Institut

des artisans canadiens, Bourassa est un des rares Canadiens français à s'impliquer dans la mise sur pied d'institutions d'enseignement des arts industriels. Il n'hésite pas non plus à exposer ses œuvres à l'AAM, une association presque exclusivement anglophone. Dans le chapitre suivant, nous étudierons avec plus d'attention les différentes activités de Bourassa dans la sphère artistique.

CHAPITRE II

LES PREMIÈRES ACTIVITÉS PROFESSIONNELLES DE BOURASSA DANS LE DOMAINE ARTISTIQUE

Durant la période qui s'étend de 1855 à 1869, Napoléon Bourassa cherche à se faire une place dans le monde encore fort peu développé de l'art à Montréal. Soutenues par les membres de sa famille et de son entourage, ses premières activités de portraitiste et de peintre de tableaux religieux ne parviennent pas à combler ses besoins financiers et ses ambitions professionnelles. À temps perdu, l'artiste se consacre à une production personnelle qui lui accorde une grande liberté de création et lui permet de mettre à contribution ses connaissances et techniques acquises en Europe. Pratiqué par la plupart des artistes à l'époque, l'enseignement du dessin et des arts représente une activité stimulante pour Bourassa, tout en constituant une source de revenu supplémentaire. Il profite également de sa collaboration régulière à la *Revue canadienne*, à partir de sa fondation en 1864, pour publier quelques critiques d'art. En 1867, Bourassa est invité à représenter le Canada à l'Exposition universelle de Paris en y faisant parvenir le carton d'une œuvre ambitieuse qu'il intitule *l'Apothéose de Christophe Colomb*. Au sein de ce chapitre, nous étudierons les diverses facettes de la carrière de Bourassa dans le domaine artistique entre 1855 et 1869. Nous nous intéresserons d'abord aux stratégies adoptées par l'artiste afin de promouvoir son travail et de se constituer une clientèle fidèle. Sans traiter de l'ensemble des œuvres datant de la période, nous présenterons les caractéristiques principales de la production de Bourassa, en prenant soin d'identifier ses principaux commanditaires et les genres picturaux privilégiés par l'artiste et ses clients. Notre réflexion portera également sur le rôle joué par le réseau interpersonnel du peintre, formé principalement au sein des associations culturelles et dans ses différentes activités professionnelles. En ce qui concerne la pensée de Bourassa sur la

pédagogie, l'état du monde de l'art au Canada et son développement, nous analyserons ses écrits et ses discours dans l'objectif d'en extraire les idées principales et récurrentes. En les comparant à des écrits contemporains parus dans les journaux de cette période, nous chercherons à distinguer des idées reçues et des manières consacrées des caractéristiques plus originales du style et des propos de l'artiste.

2.1 Une production picturale et sculpturale diversifiée

Les quinze premières années suivant son retour d'Europe en 1855 constituent en quelque sorte, pour Napoléon Bourassa, une période de démonstration de ses talents de peintre et de sculpteur. Porté par de hautes aspirations visant la réalisation de décors religieux ou historiques, l'artiste doit d'abord se contenter de la production presque exclusive de portraits, genre qu'il juge inférieur et insipide. Bourassa fait également ses preuves en exécutant des tableaux à sujet religieux, ainsi que quelques scènes de genre et œuvres sculptées. Si le Musée national des beaux-arts du Québec et quelques autres institutions conservent certains tableaux et dessins datant de cette période, une grande partie de la production de l'artiste demeure non localisée. Dans plusieurs cas, de simples mentions dans les documents (correspondance, périodiques, monographies) ont révélé l'existence, à une certaine époque, d'œuvres de la main de Bourassa, ce qui handicape grandement l'analyse de sa production. Dans cette première section du chapitre, nous nous pencherons sur la production picturale et sculpturale de l'artiste, en mettant en lumière les stratégies de promotion de ses services, les genres picturaux privilégiés, ainsi que l'identité des principaux commanditaires.

2.1.1 Les premières commandes : des portraits et des tableaux d'églises

Au retour de son voyage d'études en France et en Italie, Bourassa s'installe temporairement chez un oncle, puis il emménage en mai 1856 dans un appartement

de la rue Bonsecours à Montréal¹. Le jeune artiste y exécute ses premiers tableaux commandés principalement par des membres de sa famille et de son entourage. Son mariage en septembre 1857 avec Azélie Papineau, la fille du célèbre homme politique, agrandit son cercle familial et renouvelle sa clientèle. L'artiste, qui rêve de décors d'églises et de peinture d'histoire, reçoit surtout des commandes de portraits et de tableaux religieux. Dans sa *Causerie à la Chapelle Notre-Dame de Lourdes* prononcée en 1880, Bourassa se remémore les premières années de sa carrière de peintre :

Il y avait déjà dix à douze ans que j'étais revenu d'Europe [...]; et je n'avais encore à peu près rien fait : deux ou trois toiles d'église que j'ai perdues de vue, un certain nombre de portraits peu rémunératifs, exécutés à la dérobée, [...]; voilà tout².

En accord avec la hiérarchie des genres promulguée par l'Académie des beaux-arts, l'artiste montréalais considère le portrait comme un genre inférieur, au même titre que la scène de genre, le paysage et la nature morte. Dans son essai non daté intitulé *Influence du caractère national sur l'art* (3.3.1.3), l'artiste exprime avec clarté son opinion sur le sujet. Rapportant les paroles de certains de ses contemporains qui ne saisissent pas l'intérêt du développement de l'art national, Bourassa affirme non sans mépris :

J'avoue, que s'il n'avait pas de but plus élevé que la reproduction fidèle et [...] détaillée d'une figure quelconque, plus ou moins insignifiante, plus ou moins laide [...]; s'il n'avait jamais produit autre chose que des banbochades et des étales de fruitières; [...]. Oh alors il faudrait le laisser [se développer (raturé)] par ses seuls moyens; et l'abandonner au caprice de la mode [...] ou au besoin de nouveauté des gens rassasiés de tout! Car enfin que veut-on que la postérité fasse de ces figures dont elle ne se rappellera en rien les propriétaires; quelle utilité trouvera la société dans ces scènes d'ivrognes, ces intérieurs de

¹ « Lettre de N. B. à Charles Laberge, Montréal, 22 mai 1856 », BANQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

² Napoléon Bourassa, « Causerie à la chapelle Notre-Dame de Lourdes de Montréal », dans Bourassa, *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, p. 7-8.

cuisine, ou ces copies de choux et de carottes que l'art sans idéal s'est plu à produire?...³

Comme nous l'étudierons plus loin, cette conception particulière, qui attribue la valeur d'une œuvre selon son genre, inspire à Bourassa certains commentaires critiques dans ses articles publiés à l'occasion des expositions de l'Art Association of Montreal (2.3.2). Outre ses réticences face aux genres dits mineurs, l'artiste ne désire pas faire carrière à long terme en tant que portraitiste, car il juge ce métier trop peu rémunérateur : « Le portrait, explique-t-il à son père en novembre 1859, même si j'en avais toujours à faire, est une ressource trop modique pour en couvrir les dépenses : je le fais avec peine et lentement⁴ ».

Or, entre 1855 et 1869, la production picturale de Bourassa est presque entièrement absorbée par la création de portraits⁵. L'artiste bénéficie du soutien de sa famille, de celle de son épouse, et de leur milieu. Dès la première année de son mariage, en 1857, son beau-père Louis-Joseph Papineau lui commande des copies de quelques portraits de famille destinées à orner les murs du manoir à Montebello⁶. Entre 1857 et 1863, Bourassa exécute également les portraits de *Louis-Joseph Papineau* (1858, 52.58) et de sa fille *Ézilda Papineau* (1862-1863, 43.55.194), ainsi que le portrait posthume de *Madame Louis-Joseph Papineau, née Julie Bruneau* (1862, 43.55.206), tous trois conservés au Musée national des beaux-arts du Québec. Durant la même période, les services de l'artiste sont retenus par des proches de la

³ Napoléon Bourassa, *Influence du caractère national sur l'art*, manuscrit, s. d., BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F). Voir annexe 1.2. Nous avons conservé l'orthographe originale des manuscrits, tels que reproduits en annexe.

⁴ « Lettre de N. B. à son père François Bourassa, Montréal, 13 novembre 1859 », dans Napoléon Bourassa, *Lettres d'un artiste canadien : N. Bourassa*, préf. d'Adine Bourassa, Bruges, Desclée de Brouwer, 1929, p. 37-39.

⁵ Il est intéressant de remarquer que les portraits peints par Bourassa sont les seules œuvres de l'artiste qui trouvent grâce aux yeux de l'historien d'art Gérard Morisset. Il écrit à propos de ces œuvres : « Il aurait dû s'en tenir au portrait, car c'est le seul genre où il a laissé des œuvres de bonne tenue et durables ». Gérard Morisset, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1960, p. 160.

⁶ Raymond Vézina, *Napoléon Bourassa (1827-1916) : introduction à l'étude de son art*, Montréal, Élysée, 1976, p. 26.

famille Papineau, dont Côme-Séraphin Cherrier (1859)⁷, M. Judah (1859, non localisé)⁸, M. Globensky (1859, non localisé)⁹, Marie-Louise Globensky (MBAM, Dr.1991.11), Marie Papineau (1868, non localisé)¹⁰, Joseph Rouër Roy (collection particulière)¹¹ et une certaine Mme Doucet (peut-être Mme Benjamin-Théode Doucet, née Lucie-Angéline Mignault)¹². Après 1869, d'autres proches de la famille Papineau se feront portraiturer par Bourassa, ne songeons qu'à Élodie Globensky¹³ (1873, non localisé), et à M. et Mme Hyppolite-Adolphe Fissiault, dit Laramée¹⁴ (vers 1874, MNBAQ, 43.55.208, 43.55.209). Le cercle amical de Bourassa lui fournit, en outre, quelques commandes. Louis-Amable Jetté demande à son ami de

⁷ Le portrait est reproduit dans l'ouvrage de Vézina, 1976a, p. 68. Dans une lettre à son épouse datant de 1859, Bourassa mentionne le portrait de Cherrier et affirme qu'il n'est pas encore terminé. De même, dans une lettre adressée à Julie Bruneau le 8 novembre 1859, Louis-Joseph Papineau fait également mention de ce portrait. « Lettre de N. B. à Azélie Papineau, Montréal, 1859 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418). Louis-Joseph Papineau, *Lettres à Julie*, texte établi et annoté par Georges Aubin et Renée Blanchet, Québec, Archives nationales du Québec, Sillery, Septentrion, 2000, p. 780-782.

⁸ Dans une lettre adressée à Louis-Joseph Papineau datant du 6 novembre 1859, Julie Bruneau Papineau affirme que Bourassa a été payé pour les portraits de la famille Judah. Il s'agit sans doute du portrait de Henry Judah (1808-1883) et de son épouse. Julie Bruneau Papineau, *Une femme patriote : correspondance : 1823-1862*, texte établi avec introduction et notes par Renée Blanchet, Sillery, Septentrion, 1997, p. 468-469.

⁹ Il s'agit probablement d'un portrait de Léon Globensky (1807-1879). Dans une lettre à son épouse, Bourassa mentionne qu'il n'a pas pu terminer le « petit portrait » d'un certain Globensky. « Lettre de N. B. à Azélie Papineau, Montréal, 1859 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

¹⁰ Dans une lettre adressée à son épouse en 1868, Bourassa précise qu'il travaille au portrait de Mme Joseph Beaudry, née Marie Papineau. « Lettre de N. B. à Azélie Papineau, Montebello, juillet 1868 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

¹¹ Le portrait de *Joseph Roy* est reproduit par Vézina, 1976a, p. 63.

¹² La cliente de Bourassa du nom de Mme Doucet pourrait être Mme Benjamin-Théode Doucet, une amie de la famille Papineau. Anne Bourassa, *Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa*, Montréal, s. d., 1968, p. 16. Julie B. Papineau, *Une femme patriote : correspondance : 1823-1862*, texte établi avec introduction et notes par Renée Blanchet, Sillery, Septentrion, 1997, p. 468-469, 439.

¹³ Le portrait d'*Élodie Globensky* (1837-1927), fille de Léon Globensky, est reproduit dans l'ouvrage de Vézina, 1976a, p. 61.

¹⁴ Hyppolite-Adolphe Fissiault, dit Laramée aurait épousé Marie Denyse Léocardie Dunn en 1853. Hyppolite-Adolphe Fissiault est le fils de Hyppolite Laramée et d'Émilie Trudeau (1799-1864), dont la mère (Marie-Louise) fait partie de la famille Papineau. Papineau, 1997, p. 24.

réaliser le portrait de son épouse Berthilde Laflamme (non localisé). Le peintre exécute également le portrait de Marguerite-Suzanne Thibodeau (non localisé), épouse de Toussaint Laflamme et mère de Berthilde¹⁵. En 1856, il produit les portraits de M. et Mme Franchère (non localisés), l'oncle et la tante de son ami de longue date, Charles Laberge¹⁶.

En 1856-1857, Bourassa obtient un premier contrat important consistant en la réalisation d'une série de portraits pour la communauté des Oblats de Marie-Immaculée à Ottawa¹⁷. La commande provient de l'évêque d'Ottawa, Mgr Joseph-Bruno Guigues (fig. 1), ami de la famille Papineau et prêtre ayant célébré le mariage de Bourassa. L'artiste a sans doute bénéficié de l'influence de son frère Médard Bourassa qui fait partie de cette communauté. Des douze portraits exécutés à cette occasion, seul le portrait du *Père Damase Dandurand* n'a pas péri dans l'incendie de l'Université d'Ottawa en 1903¹⁸. En 1868,



Fig. 1 N. Bourassa, *Mgr Joseph-Bruno Guigues*, vers 1856-1857, huile sur toile, Évêché d'Ottawa, (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-84264).

Bourassa s'installe dans la ville de Saint-Hyacinthe afin d'exécuter une seconde série de portraits d'ecclésiastiques. En effet, le Séminaire de Saint-Hyacinthe engage

¹⁵ Roger LeMoine, *Napoléon Bourassa : l'homme et l'artiste*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1974, 258 p. Jean-Paul Bernard, « Laflamme, Toussaint-Antoine-Rodolphe », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 550-551.

¹⁶ « Lettre de N. B. à Charles Laberge, Montréal, 22 mai 1856 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

¹⁷ Anonyme (Adine Bourassa), « Napoléon Bourassa : sa vie - son œuvre », *Revue canadienne*, vol. 4, octobre 1916, p. 290-313.

¹⁸ En 1974, le portrait du *Père Damase Dandurand* (non localisé) était conservé au Scolasticat Saint-Joseph, rue Main à Ottawa. LeMoine, 1974, p. 251.

l'artiste pour qu'il réalise les portraits des bienfaiteurs et des supérieurs du collège¹⁹. La commande, qui devait comprendre 28 portraits, occupe Bourassa de février à juillet 1868²⁰. Treize de ces portraits sont conservés aujourd'hui à l'évêché et au Séminaire de Saint-Hyacinthe (Société du patrimoine religieux du diocèse de Saint-Hyacinthe)²¹. Lors de son séjour à Saint-Hyacinthe, l'artiste reçoit d'autres commandes de portraits, entre autres de la part de la congrégation des Sœurs Adoratrices du Précieux-Sang²².

Malgré que la plupart de ses commandes vise l'exécution de portraits, Bourassa est aussi appelé à réaliser quelques tableaux religieux. Cependant, contrairement à certains de ses collègues, l'artiste n'offre pas, à notre connaissance, des services de copiste qui sont pourtant souvent recherchés par les fabriques. À cet égard, les carrières de Théophile Hamel et d'Antoine Plamondon témoignent de l'existence d'un marché plutôt lucratif pour les copies de tableaux religieux²³. Dans une lettre adressée à Hamel et datée du mois de décembre 1853, Bourassa, qui se trouve à Florence, révèle ses réticences face au métier de copiste et son parti pris pour

¹⁹ Anonyme, « Nous apprenons de source certaine que le Collège Saint-Hyacinthe s'est assuré les services de notre habile artiste, M. Napoléon Bourassa. », *La Minerve*, 7 avril 1868, p. 2. « Lettre de N. B. à Théophile Hamel, Saint-Hyacinthe, 7 juin 1868 », Vézina, 1976a, p. 217-218.

²⁰ « Lettre de N. B. à Azélie Papineau, Saint-Hyacinthe, 6 février 1868 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

²¹ Il s'agit des portraits de l'Abbé Thomas Pépin (e.2000.578), Élie Lévesque (e.2000.545), Chanoine Joseph Beaugard (e.2000.544), Maxime Piette (e.2000.539), Eusèbe Durocher (e.2000.538), Abbé J. Olivier Archambault (e.2000.527), Mgr Charles Larocque (e.2000.536, b2001.107), Isaac S. Desaulniers (e.2000.2049), Mgr Joseph Sabin Raymond (e.2000.2048), Mgr Joseph Larocque (e.2000.2047, b2001.106) et Mgr Jean-Charles Prince (b2001.105).

²² Bourassa réalise pour la congrégation le portrait de Mère Catherine-Aurélie Caouette (f.2000.603), fondatrice des Sœurs Adoratrices du Précieux-Sang, ainsi que celui de l'Abbé Édouard Lecours (f.2000.601). Ces deux œuvres appartiennent encore aujourd'hui aux Sœurs Adoratrices du Précieux-Sang (Société du patrimoine religieux du diocèse de Saint-Hyacinthe).

²³ John R. Porter et Mario Béland, *Antoine Plamondon, 1804-1895 : jalons d'un parcours artistique*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, 111 p. Raymond Vézina, *Théophile Hamel. Peintre national (1817-1870)*, Ottawa, Éditions Élysée, 1975, 301 p.

l'originalité²⁴. En effet, le jeune artiste enjoint son maître de ne pas se limiter à l'exécution de portraits, mais plutôt de se concentrer sur la réalisation de tableaux originaux, pour ne pas « laisser s'endormir l'imagination, et s'effacer les souvenirs d'Italie ». Dans la même lettre, Bourassa déplore qu'Antoine Falardeau ait choisi de se cantonner à une carrière de copiste à Florence, alors qu'il possède un grand talent. Tout indique que l'artiste conserve ce préjugé à l'égard de la copie à son retour d'Europe. D'ailleurs, dans l'une de ses critiques d'art publiées dans la *Revue canadienne*, Bourassa regrette le recours à la copie lors de la réalisation de décors muraux dans des lieux de culte montréalais²⁵. Le refus d'exécuter des copies de tableaux religieux a pu, durant les premières années, nuire à la carrière de l'artiste en limitant le nombre de commandes.

Quoiqu'il en soit, Bourassa reçoit néanmoins quelques commandes de tableaux à sujet religieux. En 1856, les paroissiens de Saint-Hermas, à Deux-Montagnes, requièrent les services de l'artiste afin de produire un tableau représentant sainte Anne. Ayant choisi de représenter l'Éducation de la Vierge (non localisé), Bourassa reçoit 50\$ pour son travail, dont certains critiqueront les couleurs trop sombres et l'« attitude peu gracieuse » de la sainte Vierge²⁶. Deux années plus tard, l'artiste travaille à un « tableau d'église » pour une paroisse située près du village de Carillon en Outaouais²⁷. Il s'agit sans doute du tableau commandé par Mgr Guigues en 1857, dont Anne Bourassa fait mention dans son ouvrage sur l'artiste²⁸. En 1860, l'artiste termine l'exécution d'un tableau de l'*Immaculée Conception* (non

²⁴ « Lettre de N. B. à Théophile Hamel, Florence, décembre 1853 », Vézina, 1976a, p. 203-209.

²⁵ Napoléon Bourassa, « Causerie artistique », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 6, juin 1865, p. 376-377.

²⁶ Louis-Adolphe Hugué-Latour, *Annuaire de Ville-Marie : suivi de recherches archéologiques et statistiques sur les institutions catholiques du Canada : tome premier : histoire des paroisses du Diocèse de Montréal*, Montréal, Z. Chapeleau, 1867, p. 100-101.

²⁷ Dans une lettre adressée à l'épouse d'Amédée Papineau et datée du 26 septembre 1858, Julie Bruneau Papineau mentionne « un tableau d'église qu'il [Bourassa] aurait commencé à Bytown » et affirme que Bourassa doit y travailler dans le salon du manoir de Montebello à cause de ses dimensions imposantes. Papineau, 1997, p. 442.

²⁸ Bourassa, 1968, p. 15.

localisé), qui est dès lors installé à la cathédrale de Montréal²⁹. Cette œuvre avait été commandée à Bourassa quelques années plus tôt par l'évêque de Montréal, Mgr Ignace Bourget, lors de son séjour en Italie. En effet, les deux hommes s'étaient rencontrés à Rome en 1854 alors que l'évêque représentait le clergé canadien à l'occasion de la promulgation du dogme de l'Immaculée conception.

2.1.2 Un artiste entrepreneur : la mise à profit d'une production personnelle

Si le métier de portraitiste ne satisfait ni les ambitions ni les besoins financiers de Bourassa, celui-ci tente de se faire connaître à titre de peintre de tableaux religieux, d'histoire et même de scènes de genre. Afin de faire croître sa clientèle, il annonce ses services de « tableaux et portraits à l'huile » et l'adresse de son atelier dans *La Minerve*³⁰. La rareté des commandes de tableaux autres que des portraits ne lui permet pas de démontrer l'étendue de son talent auprès des mécènes potentiels. L'artiste consacre ainsi ses temps libres à une production personnelle diversifiée dont il tente de faire la promotion après la création. Cette façon de procéder permet au peintre de choisir des thèmes qui lui paraissent intéressants et de réaliser des œuvres qui correspondent davantage à ses goûts, qui diffèrent souvent de ceux d'un commanditaire. Outre sa participation à quelques expositions lui assurant une certaine diffusion de son travail, Bourassa bénéficie de l'aide des membres de son réseau formé au sein des associations culturelles. En effet, les nombreux journalistes de ce réseau lui assurent un certain suivi de sa carrière dans la presse, ainsi qu'une réception positive de ses œuvres.

²⁹ Anonyme, « Inauguration d'un tableau de l'Immaculée Conception », *L'Ordre, union catholique*, 5 décembre 1860, p. 1.

³⁰ Anonyme, « Mr N. Bourassa », *La Minerve*, 7 novembre 1857, p. 3. Anonyme, « Peinture », *La Minerve*, 27 avril 1858, p. 1. Anonyme, « Tableaux et portraits à l'huile », *La Minerve*, 7 décembre 1858, p. 3. Anonyme, « N. Bourassa, résidence et atelier », *La Minerve*, 10 décembre 1861, p. 3.

Entre 1855 et 1869, Bourassa prend part à la plupart des expositions mises sur pied à Montréal, ce qui lui permet de montrer sa production personnelle aux connaisseurs et au public. En 1857, Bourassa présente à l'exposition organisée par les membres de la Mercantile Library au mois d'août un portrait de *Mgr Ignace Bourget* (non localisé)³¹. Il participe en octobre de l'année suivante à l'exposition provinciale avec son *Buste de Jacques Cartier* (non localisé), dont BAC possède une photographie (fig. 2)³². Au début de la décennie 1860, Bourassa réalise deux profils en bas-relief, l'un représentant son beau-père *Louis-Joseph Papineau* et l'autre *Denis-Benjamin Viger*³³. S'associant avec le manufacturier et marchand montréalais de statues moulées Charles Catelli, l'artiste tente de vendre, en novembre 1862, des exemplaires de ses deux bas-reliefs et de son *Buste de Jacques Cartier*³⁴.

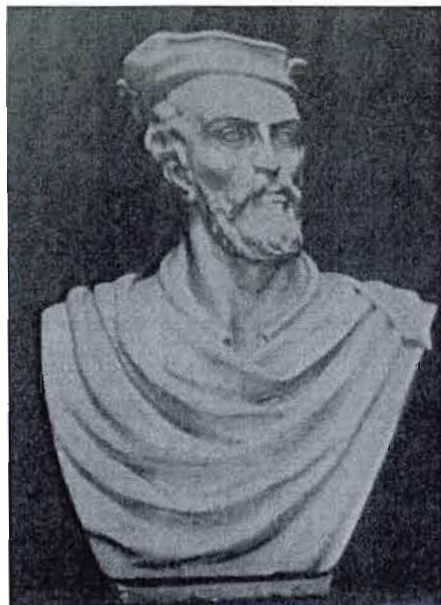


Fig. 2 N. Bourassa, *Buste de Jacques Cartier* (non localisé), 1858, plâtre, (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86159).

³¹ Anonyme, « Salle Bonaventure », *La Minerve*, 29 août 1857, p. 2.

³² Anonyme, « Exposition provinciale », *La Minerve*, 7 octobre 1858, p. 2. Selon le « Rapport de l'inventaire du legs testamentaire de la famille Napoléon Bourassa » réalisé par Philippe LaFerrière de la Bibliothèque Saint-Sulpice en juin 1942, le *Buste de Jacques Cartier* aurait été donné à l'École des beaux-arts de Montréal. MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

³³ Le MNBAQ possède un bas-relief en plâtre représentant *L'Honorable Denis-Benjamin Viger* (43.55.06), ainsi que sept bas-reliefs en plâtre de *Louis-Joseph Papineau* qui pourraient être plus tardifs. Le Musée de la civilisation à Québec conserve également un *Médailillon de Denis-Benjamin Viger*.

³⁴ Anonyme, « Nous avons visité l'atelier de M. C. Catelli », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 4, n° 21, 1^{er} novembre 1862, p. 487.

Après avoir publié une critique portant sur les œuvres exposées par l'Art Association of Montreal en 1864³⁵, Bourassa décide de participer à l'exposition suivante inaugurée le 27 février 1865. Pour l'occasion, l'artiste fait parvenir sept œuvres illustrant ses différentes aptitudes de peintre et de sculpteur. En effet, il présente deux portraits au crayon et un médaillon en bronze, probablement l'un de ses bas-reliefs de *Louis-Joseph Papineau* ou de *Denis-Benjamin Viger*. Cherchant peut-être à plaire aux membres de la communauté anglophone qui visitent l'exposition, Bourassa sélectionne dans sa production personnelle deux tableaux dont les sujets se rapprochent davantage de la scène de genre. En effet, dans son article critique paru l'année précédente, l'artiste avait remarqué parmi les œuvres exposées une prédominance des « petits genres », surtout de la scène de genre, de la nature morte et du paysage. Il présente ainsi une huile sur toile au format intimiste intitulée *Les Petits Pêcheurs* (MNBAQ, 43.55.193), qui illustre deux garçons et une jeune fille juchés sur une paroi rocheuse et pêchant dans un cours d'eau. Un second tableau à l'huile, intitulé *La Misère* (MNBAQ, 43.55.201), aux dimensions un peu plus importantes³⁶, met en scène une jeune famille démunie vivant dans un logement très dénué et contrainte de sacrifier certains meubles afin d'alimenter le feu dans le poêle à bois. Contrairement à la scène de genre traditionnelle représentant des anecdotes de la vie quotidienne, Bourassa introduit dans *La Misère* une réflexion morale sur le malheur et l'indigence, ainsi que sur les valeurs essentielles permettant de traverser les épreuves, comme le sens de la famille et la foi chrétienne (l'artiste a pris soin d'orner d'un crucifix et d'une image pieuse le mur à droite du tableau). Plus fidèle à sa production professionnelle, Bourassa expose également un tableau représentant *Le Christ au Jardin des Oliviers* (non localisé). En plus de fournir à Bourassa une vitrine lui permettant de se faire connaître dans un nouveau milieu, l'exposition de

³⁵ Napoléon Bourassa, « Quelques réflexions critiques à propos de l'Art Association of Montreal », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 3, mars 1864, p. 170-182.

³⁶ Le tableau *Les Petits Pêcheurs* mesure 49 x 59,5 cm, alors que *La Misère* mesure 65 x 80,5 cm.

l'AAM doit aussi idéalement être l'occasion de vendre ses œuvres, comme nous l'apprend le catalogue³⁷.

L'exposition des œuvres tirées de sa collection personnelle n'est pas le seul moyen utilisé par Bourassa afin de trouver des mécènes. En effet, l'artiste se sert de son réseau en accueillant des journalistes à son atelier et en proposant des œuvres spécifiques aux commanditaires potentiels. Dans le cas de son *Apothéose de Christophe Colomb* (2.4.2), l'artiste élabore probablement son projet vers 1859, alors que les Sulpiciens discutent de la décoration de la salle du Cabinet de lecture paroissial. Se confiant à son père à ce sujet, Bourassa explique que les dimensions de la salle seraient propices à la réalisation d'« une composition allégorique et historique³⁸ ». À la même époque, l'artiste exécute ses premières esquisses de l'*Apothéose de Christophe Colomb*, qu'il décrit lui-même quelques années plus tard comme étant une « grande composition allégorique³⁹ ». La commande du décor du Cabinet de lecture paroissial, malgré le soutien public de Côme-Séraphin Cherrier⁴⁰, ne lui est pas accordée par les Sulpiciens. Bourassa poursuit néanmoins la création de son œuvre, dont il va présenter un carton à l'Exposition universelle de Paris en 1867.

À l'annonce de cet envoi, les journalistes de la presse montréalaise visitent l'atelier de l'artiste et réservent à l'œuvre une description détaillée et une critique très positive dans les périodiques. Un chroniqueur de *L'Ordre, union catholique* explique qu'il a pu admirer l'ouvrage de Bourassa à son atelier, et en fournit des commentaires

³⁷ Art Association of Montreal, *Catalogue of Oil and Water Colour Paintings, Engravings, Photographs and Other Works of Art*, Montréal, Herald Steam Press, 1865, 33 p.

³⁸ « Lettre de N. B. à son père François Bourassa, Montréal, 13 novembre 1859 », dans Bourassa, 1929, p. 37-39.

³⁹ « Lettre de N. B. à Théophile Hamel, Montréal, 13 avril 1864 », dans BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁴⁰ Côme-Séraphin Cherrier, « Discours de M. C. S. Cherrier, *Conseil de la Reine* », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 2, n° 3, 2 février 1860, p. 38-40. Dans son discours, Cherrier propose d'engager Bourassa afin de décorer les murs du Cabinet de lecture paroissial.

louangeurs⁴¹. *La Minerve* fait paraître un texte semblable à celui de son compétiteur quelques jours plus tard. Cet article est ensuite repris par le *Journal de l'Instruction publique*⁴². Il n'est pas rare de retrouver des informations sur la carrière de l'artiste dans ces trois périodiques, dont plusieurs collaborateurs fréquentent les mêmes associations que l'artiste. Les journalistes qui critiquent l'œuvre s'entendent également pour proposer que l'un des paliers du gouvernement en fasse l'acquisition.

Alors que le carton de l'*Apothéose de Christophe Colomb* est présenté à l'Exposition universelle, un article du *Journal de l'Instruction publique* et un autre de *L'Ordre, union catholique* invitent les commanditaires intéressés à se rendre à l'atelier de l'artiste dans l'objectif de contempler son nouveau tableau intitulé *Christ au tombeau* ou *Triste tombeau (La Déposition de croix, Chapelle du Grand Séminaire de Montréal)*⁴³. Le journaliste ajoute à cette invitation l'idée que l'œuvre devrait faire partie de la décoration d'une église, car « ce serait la plus belle exposition du Jeudi Saint qu'il nous aurait été donné de voir dans un de nos temples canadiens⁴⁴ ». La réalisation de ce tableau religieux sans commande préalable ne constitue pas un cas d'espèce durant les premières années de la carrière de l'artiste. Dans une lettre adressée à son père datant de novembre 1859, Bourassa explique que le coadjuteur, probablement Mgr Joseph Larocque (1808-1887), et un certain M. Paré (Joseph-Octave Paré, secrétaire de l'évêché de Montréal avec lequel Bourassa correspond lors de son séjour européen⁴⁵) lui ont rendu visite à son atelier pour se procurer une

⁴¹ Anonyme, « Apothéose de Christophe Colomb ou son triomphe dans la gloire des âges », *L'Ordre, union catholique*, 23 janvier 1867, p. 1.

⁴² Anonyme, « Un Tableau Canadien », *La Minerve*, 31 janvier 1867, p. 2. Anonyme, « Bulletin des Arts », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 11, n° 2-3, février et mars 1867, p. 33-34.

⁴³ Anonyme, « Bulletin des Beaux-Arts », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 11, n° 6-7, juin et juillet 1867, p. 95-96. Anonyme, « Une pièce d'art », *L'Ordre, union catholique*, 7 juin 1867, p. 1. Le MNBAQ possède une esquisse au crayon de plomb de cette œuvre (43.55.82).

⁴⁴ *L'Ordre, union catholique*, 1867e.

⁴⁵ « Lettre de N. B. à Joseph-Octave Paré, Florence, 10 mai 1853 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

œuvre⁴⁶. L'artiste précise que les deux hommes ont sélectionné, parmi les deux tableaux qui leur étaient offerts, celui représentant la « Vierge seule —, avec, aux côtés, les petites têtes d'anges » (non localisée). Parmi les œuvres à sujet religieux qui n'ont pas fait l'objet d'une commande antérieure à leur création, mentionnons *La Mort de saint Joseph* (fig. 3), conservée au Musée de l'Oratoire Saint-Joseph, qui ne semble jamais avoir été vendue du vivant de l'artiste puisque la toile faisait partie de sa collection personnelle lors de son décès⁴⁷.

Entre 1855 et 1869, la carrière artistique de Bourassa se limite principalement à la réalisation de portraits, de tableaux à sujet religieux, et de quelques œuvres sculptées. L'artiste reçoit surtout des commandes provenant des membres de son entourage, qui désirent se procurer les portraits de leurs proches. Le métier de portraitiste ne comble pas les attentes de Bourassa, qui rêve d'exécuter des œuvres de plus grande envergure comme des décors d'églises et des peintures d'histoire. Dans l'objectif



Fig. 3 N. Bourassa, *La Mort de saint Joseph*, non daté, huile sur toile, 293 x 183 cm, Musée de l'Oratoire Saint-Joseph, Montréal.

de prouver son talent dans plusieurs genres, il ne se contente pas des commandes reçues, mais consacre plutôt ses temps libres à une production personnelle diversifiée.

⁴⁶ « Lettre de N. B. à son père François Bourassa, Montréal, 13 novembre 1859 », dans Bourassa, 1929, p. 37-39.

⁴⁷ Les photographies prises lors de l'exposition rétrospective organisée par Augustine Bourassa en 1917 montrent la toile dans l'atelier de l'artiste. Ces photographies sont conservées par BAC.

Afin de se faire connaître des mécènes potentiels et ainsi de faire croître sa clientèle, l'artiste participe à la plupart des expositions organisées à Montréal, et reçoit à son atelier les journalistes intéressés à son travail. Ces journalistes font paraître des articles élogieux⁴⁸ concernant ses œuvres, qui enjoignent les mécènes (surtout le gouvernement et le clergé) à solliciter les services de l'artiste.

2.2 L'enseignement du dessin et des beaux-arts

À l'instar de plusieurs artistes de l'époque, la production picturale et sculpturale de Napoléon Bourassa ne rapporte pas des revenus suffisants afin de soutenir sa famille, ce qui l'encourage à devenir professeur de dessin. Comme nous l'avons déjà évoqué dans le premier chapitre, entre 1855 et 1869, le domaine de l'enseignement des arts tarde à se développer au Bas-Canada. À Montréal, il est possible de suivre des cours d'art ou de dessin dans les ateliers des artistes, dans les collèges classiques, ainsi que dans les classes offertes par les instituts spécialisés dans la formation technique des ouvriers (Mechanics' Institute et Institut des artisans canadiens). Il faut attendre jusqu'en 1869 afin d'assister à la fondation de la première école publique d'art placée sous la direction de la Chambre des arts et manufactures. Pour Bourassa, le déploiement du milieu artistique doit impérativement passer par l'instruction des futurs artistes et de la population en général. Dans un discours prononcé en décembre 1861 — sur lequel nous reviendrons plus loin —, Bourassa affirme à ce sujet : « L'école et l'école seule dans un pays neuf et constitué comme le nôtre, popularise la connaissance de l'art, elle crée un goût plus sûr par la critique, d'abord au milieu d'un petit noyau, puis avec les années, au milieu des masses⁴⁹ ».

⁴⁸ *Journal de l'Instruction publique*, 18678a. *La Minerve*, 1867a. *L'Ordre, union catholique*, 1867b.

⁴⁹ Napoléon Bourassa, « Lecture de M. Bourassa. Beaux-Arts », *Le Pays*, 24 décembre 1861, p. 2.

Durant la décennie 1860, Bourassa s'implique d'ailleurs dans différents projets en lien avec l'enseignement des arts.

2.2.1 Les premières expériences d'enseignement et le projet de fondation d'une école des beaux-arts à Montréal

Dans un premier temps, Bourassa tente de reproduire le modèle d'enseignement qu'il a personnellement connu à l'atelier de Théophile Hamel. En effet, dès le début des années 1860, l'artiste désire recevoir des élèves à son atelier. Au mois d'août 1861, il confie, dans une lettre à son épouse, ses espoirs de former des apprentis⁵⁰. Pour y parvenir, il fait paraître des annonces de ses services dans *L'Ordre, union catholique*, dans lesquelles il propose de donner des cours privés, de même qu'un « cours pratique de dessin » qui aurait lieu trois soirs par semaine s'il réussit à rassembler un nombre suffisant d'élèves⁵¹. En ce qui concerne le cours pratique, la publicité précise qu'il est destiné aux jeunes qui veulent faire carrière dans un domaine où la maîtrise du dessin est fondamentale.

À cette époque, Bourassa côtoie le surintendant de l'Instruction publique, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, dans plusieurs associations et à l'occasion de divers événements. Leur intérêt commun pour la diffusion de la culture amène les deux hommes à élaborer ensemble différents projets. Par exemple, en 1861, Chauveau propose à Bourassa de s'installer en Europe pendant deux ans environ dans le but de

⁵⁰ « Lettre de N. B. à Azélie Papineau, Montréal, 9 août 1861 », BANQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁵¹ Napoléon Bourassa, « Leçons de peinture et de dessin », *L'Ordre, union catholique*, 30 septembre 1861, p. 3. Bourassa, « N. Bourassa », *L'Ordre, union catholique*, 14 octobre 1861, p. 2.

« former une collection d'objets d'art, peintures, gravures, plâtres, etc.⁵² ». Ces objets savamment recueillis constitueraient probablement la base de la collection de modèles d'une future école des beaux-arts bas-canadienne. Ce projet, qui dépend selon Bourassa d' « intelligences supérieures », ne sera jamais concrétisé. En février 1862, Chauveau annonce que Bourassa remplacera le défunt Émile de Fenouillet au poste de chroniqueur chargé de la section artistique du *Journal de l'Instruction publique*⁵³. À ce titre, Bourassa publie dans les numéros de janvier et février 1862 le texte d'un discours prononcé au mois d'octobre précédent⁵⁴. Nous ignorons si Bourassa signe d'autres textes pour le périodique.

Ainsi, lorsqu'à l'automne 1861 Bourassa fait connaître son intention de mettre sur pied un cours public de dessin, la collaboration de Chauveau lui est évidemment assurée. Se sachant soutenu par le surintendant de l'Instruction publique, Bourassa échafaude des projets de plus grande envergure : son cours de dessin pourrait servir de point de départ à la fondation de la première véritable école des beaux-arts à Montréal. Cette idée plaît à plusieurs intellectuels montréalais du cercle de Bourassa et Chauveau. Ami intime du surintendant, Hospice-Anthelme Verreau met à la disposition de l'artiste un local à l'École normale Jacques-Cartier, dont il est le supérieur. À l'occasion de la présentation publique du projet au mois de novembre, Chauveau, qui préside l'assemblée, prononce un discours retraçant l'histoire des arts

⁵² « Lettre de N. B. à Azélie Papineau, Montréal, 9 août 1861 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418). Chauveau s'inspire probablement du projet de son homologue du Haut-Canada, Egerton Ryerson (1803-1882), qui séjourne en Europe en 1855 et 1856 pour recueillir des copies d'œuvres d'art afin de créer, à son retour, un musée éducatif rattaché à la Toronto Normal School. Virginia Nixon, « Egerton Ryerson and the Old Master Copy as an Instrument of Public Education », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 27, 2006, p. 94-113.

⁵³ Anonyme, « Le *Journal de l'Instruction Publique du Bas-Canada*, et le *Lower Canada Journal of Education* », *Le Courrier du Canada*, 21 février 1862, p. 3.

⁵⁴ Napoléon Bourassa, « Discours d'introduction au cours de dessin pratique à l'École normale Jacques-Cartier », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 6, n° 1, janvier 1862, p. 4-6; vol. 6, n° 2, février 1862, p. 27-29.

au Canada, dans lequel il louange les talents de Bourassa⁵⁵. Le supérieur du Séminaire de Saint-Sulpice, Dominique Granet, promet son soutien au projet, alors que Côme-Séraphin Cherrier, un proche de Bourassa, présente les avantages de la fondation d'une telle école⁵⁶. À cette réunion, Thomas-Jean-Jacques Loranger (1823-1885), membre du Conseil de l'Instruction publique, de même que deux clercs, les pères Michel et Cazenave, prennent également la parole en faveur du projet. Pour sa part, Bourassa présente une longue allocution sur l'importance de l'enseignement du dessin et des arts pour le développement de la société canadienne, ainsi que sur ses aspirations à l'égard du cours pratique et de la fondation de la future école. Des commentaires sur la soirée et sur le discours de l'artiste sont publiés dans plusieurs périodiques, dont *L'Ordre, union catholique*, *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial* et le *Journal de l'Instruction publique*⁵⁷. Ce dernier journal, de même que *Le Pays*, font également paraître le texte intégral du discours de Bourassa (annexe 2.1)⁵⁸. La session de cours débute officiellement la première semaine du mois de janvier 1862, après une première séance d'information et d'inscription qui a lieu le soir du 23 décembre.

De janvier à mai 1862, Bourassa dispense des cours de dessin dans un local de l'École normale Jacques-Cartier, à raison de trois soirs par semaine. Enseignant à plusieurs élèves de l'école normale, il reçoit une faible rémunération octroyée par la direction de l'établissement⁵⁹. En avril 1862, Chauveau intercède auprès du secrétaire provincial afin d'obtenir pour Bourassa le titre de professeur adjoint à

⁵⁵ Le discours de Chauveau n'a pu être retracé. Anonyme, « École des Beaux-Arts. - Lecture de M. Bourassa à l'École Normale Jacques-Cartier », *Journal de l'instruction publique*, vol. 5, n° 12, décembre 1861, p. 208-209.

⁵⁶ Anonyme, « Beaux-Arts », *L'Ordre, union catholique*, 6 décembre 1861, p. 1.

⁵⁷ *Journal de l'Instruction publique*, 1861. *L'Ordre, union catholique*, 1861d. Anonyme, « Chronique - Lecture de M. Bourassa à l'École Normale », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 3, n° 48, 7 décembre 1861, p. 375-376.

⁵⁸ Napoléon Bourassa, « Lecture de M. Bourassa. Beaux-Arts », *Le Pays*, 19 décembre 1861, p. 1; 21 décembre 1861, p. 1-2; 24 décembre 1861, p. 1-2. Bourassa, 1862a.

⁵⁹ Service des archives et de gestion des documents de l'Université du Québec à Montréal (Montréal), Fonds d'archives de l'École normale Jacques-Cartier (2P).

l'École normale Jacques-Cartier⁶⁰. Cette demande est accordée à condition que l'artiste ne reçoive aucune rétribution de la part de l'école⁶¹. Malgré la réussite de cette première session de cours, Bourassa ne se fait pas d'illusion sur la probabilité que ses projets de fondation d'une école des beaux-arts se concrétisent. En effet, avant même le début des cours, l'artiste révèle dans une lettre à son beau-père Louis-Joseph Papineau, datée du 22 décembre 1861, ses craintes d'avoir à renoncer à ses ambitions :

M. Chauveau, qui le soir de notre réunion publique, avait toutes les meilleures dispositions du monde, semble avoir aujourd'hui des idées moins effectives et des plans plus étroits. Mais cela ne vient pas tout de lui : deux ou trois mots de Cartier lui ont fait peur... il n'ose plus beaucoup. Il paraît qu'une lettre du premier ministre lui aurait reproché une ou deux nominations de professeurs turbulents et qui s'occupent de politique, et cela à propos de moi!... Ce qui a jeté ce pauvre M. Chauveau dans des scrupules... Je commence à croire que Cartier aura entendu parler... de ma carrière électorale!... dans tous les cas il y voit rouge. J'ai dit à M. Chauveau de ne pas se mettre en peine pour moi : la question d'un professeur de dessin doit s'effacer devant celle d'un ministre d'Instruction publique; Chauveau fait du bien dans sa sphère; il ne faut pas lui demander de nuire à ce bien en se nuisant à lui-même. Mais que toutes ces choses sont petites de la part de ceux qui gouvernent un peuple; et qui sont appelés à travailler à son bien⁶².

Si l'on en croit l'explication de Bourassa, Chauveau aurait reçu un avertissement de la part de George-Étienne Cartier l'incitant à renoncer au soutien des projets de l'artiste, sous prétexte qu'il serait un potentiel adversaire politique. Les liens familiaux de Bourassa avec des partisans libéraux notoires, dont son frère François Bourassa qui est élu député de Saint-Jean et son beau-père, ont pu inquiéter le

⁶⁰ « Lettre de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau au secrétaire provincial, Montréal, 11 avril 1862 », BAnQ, « Documents concernant Napoléon Bourassa », Collection Centre-d'Archives-du-Québec (P1000,S3,D2437).

⁶¹ « Lettre de E.P. à Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, Québec, 29 avril 1862 », BAnQ, « Documents concernant Napoléon Bourassa », Collection Centre-d'Archives-du-Québec (P1000,S3,D2437).

⁶² Anne Bourassa, *Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa*, Montréal, s. d., 1968, p. 18-19.

Premier Ministre. En outre, durant l'été 1861, Bourassa avait refusé la proposition de Mgr Joseph-Bruno Guigues, proche de la famille Papineau, l'encourageant à se présenter à la prochaine élection comme candidat probablement pour le parti conservateur⁶³. Bourassa fait sans doute référence à cette proposition lorsqu'il parle de sa « carrière électorale ». Son refus a pu déplaire à Cartier.

Dans son discours d'inauguration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes prononcé en 1880, l'artiste revient sur l'échec de son projet de fondation d'une école des beaux-arts. Il se remémore les événements ayant mené à l'abandon de son entreprise :

J'eus l'idée (désintéressée, je vous l'assure) de greffer sur une institution soutenue par le gouvernement, une simple école de dessin. Après un an de travail, on me fit demander de la capitale : « Si j'étais rouge !... ». [...] Comme je pris quelque temps pour répondre à une question qui intéressait à un si haut point l'enseignement du dessin, l'époque de la réouverture de l'école passa et ne revint plus. C'est pour le coup qu'il y avait un peu, là dedans, de la faute à Papineau, car enfin ma couleur n'a jamais été violente en politique, pas plus qu'en peinture⁶⁴.

Selon ce témoignage, le gouvernement libéral de Sandfield MacDonald et de Louis-Victor Sicotte, porté au pouvoir en mai 1862, aurait partagé les mêmes craintes que leur prédécesseur envers Bourassa. Ayant refusé de préciser ses couleurs, Bourassa n'aurait pas reçu les subventions nécessaires à la réalisation de son projet. Au mois d'août 1862, Bourassa fait paraître une publicité annonçant la nouvelle session du cours pratique de dessin dans *L'Ordre, union catholique*⁶⁵. L'artiste devra toutefois abandonner son projet et n'offrir que des cours privés.

⁶³ Anonyme, « Lettre de N. B. à Mgr Guigues, Montebello, 19 juin 1861 », *Bulletin des recherches historiques*, 1933, vol. 39, p.105-106.

⁶⁴ Napoléon Bourassa, « Causerie à la chapelle Notre-Dame de Lourdes de Montréal », dans *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, p. 10-12. Voir annexe 2.4.

⁶⁵ Napoléon Bourassa, « Cours pratique de dessin », *L'Ordre, union catholique*, 20 août 1862, p. 4. Bourassa n'y mentionne pas le lieu où sera offert le cours, seule l'adresse de son atelier y apparaît.

Cette mésaventure ne décourage pas complètement Bourassa qui persévère dans sa carrière d'enseignant. Durant la session d'automne 1863, l'artiste dispense des cours de dessin au collège Sainte-Marie, comme il le mentionne à son père dans sa correspondance : « J'ai commencé un petit cours chez les Jésuites, juste assez pour faire diversion⁶⁶ ». Il est toujours à l'emploi des Jésuites aux printemps 1864 et 1865, où il obtient sept dollars par mois pour ses services⁶⁷. Selon l'annuaire montréalais Mackay's, Bourassa conserve son poste de professeur de dessin au collège Sainte-Marie durant l'année scolaire 1866-1867⁶⁸. L'enseignement du dessin dans ce collège classique permet à l'artiste d'augmenter ses revenus, mais ne parvient pas à combler tout à fait ses ambitions professionnelles. Dans un article intitulé « Du développement du goût dans les arts en Canada » et paru dans la *Revue canadienne* en 1868, Bourassa réitère sa position sur la nécessité de fonder une école des beaux-arts, qui seule pourrait permettre le développement du domaine artistique canadien. Selon lui, les classes de dessin offertes dans les collèges classiques ne sauraient former des artistes :

Je n'appelle pas cours de dessin ces classes que l'on ouvre dans quelques collèges, où, sous prétexte d'aller estamper la face d'un Curiaze ou d'un baudet, une quinzaine de Giotto dégourdis, vont se donner un quart d'heure de sans gêne et chercher l'occasion de salir un

⁶⁶ « Lettre de N. B. à son père François Bourassa, Montréal, 14 octobre 1863 », dans Bourassa, 1929, p. 51-52.

⁶⁷ Ces informations proviennent de la thèse de Ginette Laroche, *L'iconographie jésuite et ses implications culturelles dans l'art et la religion des Québécois (1842-1968)*, thèse, Québec, Université Laval, 1990, vol. 1, p. 164. Nous n'avons pu visiter les Archives de la Société de Jésus Province du Canada Français à cause de leur fermeture temporaire. ASJCF, Saint-Jérôme, *Journal de caisse (1859-1864)*. « Émoluments de Napoléon Bourassa du 13 mars au 3 juin 1865 », ASJCF, *Dépenses et recettes (1864-1867)*.

Bibliothèque et Archives Canada conserve également un reçu de paiement au nom de Bourassa pour ses cours offerts au Collège Sainte-Marie au mois de janvier 1865. « Reçu de Napoléon Bourassa au Collège Sainte-Marie. Somme de \$7.00 pour un mois de cours, Montréal, 30 janvier 1865 », BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F). Ce reçu mentionne les noms de quelques élèves de Bourassa au collège, soit « C. Bossé, E. Carrier, R. Lafrenaye, Powers, M. Laframboise, A. Lamothe, F. Degrosbois ».

⁶⁸ John Lovell, *Mackay's Montreal directory for 1866-1867*, Montréal, John Lovell, 1866, p. 457.

peu plus les doigts et de se noircir réciproquement le nez. Je crois d'ailleurs, que dans les institutions consacrées à l'enseignement classique, il est bien difficile de trouver une place pour une classe sérieuse de dessin, à moins de sacrifier la versification grecque et latine et quelques autres exercices jugés moins utiles⁶⁹.

Mise à part son expérience au collège Sainte-Marie, Bourassa accepte la charge du cours de dessin offert par le nouvel Institut des artisans canadiens durant la session d'hiver 1866⁷⁰. Nous ignorons si l'artiste conserve son poste l'année suivante. Toutefois, il participe aux activités de l'Institut en avril 1867 par la présentation d'une conférence portant sur l'« Avantage de l'étude du dessin pour les ouvriers⁷¹ ». Sa participation active au sein de l'Institut culmine en décembre 1869 lorsqu'il en est élu président⁷². Quelques mois plus tôt, en septembre 1869, Bourassa devient professeur de dessin ornemental à l'école d'art et de dessin de la Chambre. Il reçoit 3\$ par séance pour ses services⁷³. La fondation de cette institution publique, offrant des cours de dessin plus diversifiés et plus spécialisés, répond d'une certaine façon aux aspirations souvent promulguées par l'artiste durant la décennie 1860. En effet, comme nous l'étudierons plus loin, les cours, qui sont donnés dans les deux langues, s'adressent principalement à une clientèle ouvrière travaillant dans les manufactures.

⁶⁹ Napoléon Bourassa, « Du développement du goût dans les arts en Canada », *Revue canadienne*, vol. 5, n° 1, janvier 1868, p. 213.

⁷⁰ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 19 février 1866, p. 2.

⁷¹ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 12 avril 1867, p. 3.

⁷² Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 7 décembre 1869, p. 1.

⁷³ « Minutes du sous-comité de la Chambre des arts et manufactures », 4 septembre 1869, BAnQ, Fonds Conseil-des-arts-et-manufactures (P543).

2.2.2 Le discours d'introduction au cours pratique de dessin : un résumé des principales idées de Bourassa sur l'enseignement des arts

Comme vu précédemment, en automne 1861, Bourassa élabore un projet de cours pratique de dessin, s'adressant en particulier aux ouvriers, et qui serait offert plusieurs soirs par semaine. En association avec l'École normale Jacques-Cartier, qui fournit le local, ce cours devrait permettre à Bourassa d'évaluer la demande et les ressources nécessaires à la fondation d'une école des beaux-arts, dont il serait au départ le seul professeur. Au mois d'octobre 1861, l'artiste organise une séance publique visant à présenter le projet et à s'assurer de soutiens importants au sein de la population montréalaise. À cette occasion, Bourassa prononce un discours étoffé visant à éveiller son auditoire aux bienfaits que pourrait avoir l'enseignement du dessin et des arts sur l'avenir de la société canadienne (annexe 2.1). Dans son allocution, l'artiste précise également les modalités du cours de dessin qui sera offert à partir de janvier 1862. Enfin, il dévoile la formule d'enseignement qui devrait être adoptée dans la future école des beaux-arts. L'étude de ce discours permet de mieux saisir l'intérêt que Bourassa porte à l'enseignement des arts et d'examiner les méthodes pédagogiques préconisées par l'artiste durant la décennie 1860.

Dans cette allocution, Bourassa s'applique, dans un premier temps, à démontrer l'importance de l'enseignement du dessin pour la société canadienne. S'appuyant sur la pensée des Grecs anciens, l'artiste montre que le développement de toute faculté humaine doit être considéré comme un atout, quelque soit la profession choisie. Bourassa affirme : « Voilà pourquoi dans toutes les écoles antiques de philosophie, d'éloquence, de poésie ou d'art, on conseillait à la jeunesse de ne mépriser aucune connaissance et de s'exercer dans divers genres de travaux intellectuels⁷⁴ ». Afin d'appuyer sa thèse, l'artiste fournit l'exemple des carrières de Démosthène et de Socrate, qui ont atteint la gloire dans leur domaine de prédilection en développant leurs autres facultés intellectuelles. S'intéressant plus

⁷⁴ Bourassa, 1861c (19 décembre).

particulièrement à l'utilité propre à l'apprentissage de l'art du dessin, Bourassa constate qu'il permet, entre autres, d'affiner le sens de l'observation et de l'analyse. Ainsi, il est peu étonnant de constater que les grands artistes, tels que Léonard de Vinci, Ucello et Michel-Ange procèdent également à des recherches scientifiques facilitées par leur sens aiguisé de l'observation et de l'analyse.

Avant de se concentrer sur les avantages concrets de l'étude du dessin pour la « prospérité publique », Bourassa croit qu'il est nécessaire de retracer l'origine des écoles modernes des beaux-arts. Durant le Moyen Âge, rapporte l'auteur, l'art européen se serait développé principalement au sein des communautés religieuses, qui auraient fondé les premiers musées ainsi que les premières bibliothèques et écoles de beaux-arts. À cette époque, la décoration des églises, rassemblant des artistes de différentes spécialisations, aurait encouragé la transmission du savoir et l'émulation. À la fin de la période médiévale et au début de la Renaissance, les gouvernements, aidés de certains citoyens influents, auraient fondé des écoles d'art accessibles à tous et dirigés par des artistes de talent. Bourassa remarque que ces écoles offraient non seulement des cours d'art, mais aussi une formation de base en histoire, en mathématiques et en science. Afin de faciliter l'apprentissage des différentes techniques, ces écoles possédaient une collection impressionnante de modèles composée de chefs-d'œuvre. L'émulation entre les élèves d'une même école et avec ceux des autres institutions était stimulée par l'organisation de concours, par la tenue d'expositions publiques et par la distribution de prix. Pour l'auteur, ces expositions auraient donné lieu à la publication de critiques d'art qui auraient favorisé la diffusion des connaissances sur l'art et du « sentiment artistique » parmi la population. Lorsque ce « sentiment artistique » devient l'un des caractères de la nation, explique Bourassa, la carrière des artistes se voit facilitée, car la population comprend et apprécie leurs œuvres. Pour lui, le « sentiment artistique » d'un peuple lui permettrait de se faire reconnaître comme étant « civilisé », puisque « c'est la seule marque qui le fasse distinguer, aux yeux de l'étranger, du sauvage ou des autres peuples moins

avancés⁷⁵ ». En suivant l'exemple de l'Italie, la France aurait atteint le plus haut niveau de civilisation et serait devenue le « centre intellectuel du monde » et la « reine du goût⁷⁶ », grâce à l'enseignement populaire et au respect du talent et du principe d'émulation.

Abordant plus précisément les modalités du cours pratique de dessin de l'hiver 1862, Bourassa explique que cette classe préparatoire devrait être donnée pendant cinq mois, à raison de trois soirs par semaine. Chaque leçon comporterait deux parties, la première consisterait en une présentation de certains principes du dessin pittoresque et une démonstration de ceux-ci par Bourassa. Durant la seconde partie, les élèves tenteraient de reproduire le modèle commun selon les principes étudiés auparavant. Bourassa précise qu'il évitera autant que possible l'enseignement de théories scientifiques ou esthétiques trop avancées pour des débutants. Il annonce également que ses leçons porteront surtout sur la représentation de la figure humaine, « parce qu'elle est la plus belle forme créée, qu'elle est la plus variée dans ses mouvements, ses poses, ses aspects, ses expressions⁷⁷ ». Le processus d'admission des élèves devrait prendre en considération l'âge et les aptitudes des candidats. À la fin de la session, Bourassa propose d'organiser une exposition publique des travaux des élèves, de même qu'un concours et une distribution de prix.

En indiquant que les résultats de ce premier essai seront pris en considération pour les démarches ultérieures, Bourassa met de l'avant son projet de fondation d'une école de beaux-arts qui serait divisée en plusieurs sections. Pour y parvenir, l'auteur entrevoit la nécessité de se procurer une importante collection de modèles qui devrait être composée de plâtres, de gravures et de lithographies des œuvres des grands artistes, et de dessins d'ornements présentant les divers styles et écoles de l'histoire de l'art. L'école comporterait deux sections consacrées à l'étude de la bosse et des reliefs (la première pour l'étude de la figure humaine et l'autre pour l'ornement),

⁷⁵ Bourassa, 1861c (21 décembre).

⁷⁶ Bourassa, 1861c (21 décembre).

⁷⁷ Bourassa, 1861c (24 décembre).

deux sections pour le modelage (l'une pour la figure et l'autre l'ornement), et enfin une dernière section pour la peinture. L'atelier de peinture permettrait aux élèves de se familiariser avec la manipulation du pinceau et des couleurs. Bourassa renonce à constituer une section réservée à l'architecture, remarquant que les architectes montréalais de talent forment déjà la relève. Enfin, dans la dernière partie de son discours, Bourassa reprend sa démonstration des avantages de la mise sur pied d'un tel cours de dessin et surtout de la fondation d'une école de beaux-arts. D'abord, même s'ils ne feront pas tous carrière dans des domaines où le dessin est essentiel, les élèves affineront leur goût et apprendront à juger d'une œuvre d'art. Pour ceux qui œuvreront dans des métiers nécessitant la maîtrise du dessin et un sens esthétique aiguisé, ils auront acquis des connaissances utiles et une plus grande compétence dans leur domaine. Quant aux artistes en herbe qui pourraient y découvrir leur voie et y développer leur talent, Bourassa affirme que la révélation d'une seule de ces « intelligences », de ces « étoiles perdues » rendrait l'entreprise profitable et méritoire⁷⁸.

Cette allocution dévoile les différentes caractéristiques du modèle pédagogique privilégié par Bourassa dans l'enseignement des beaux-arts. D'abord, l'artiste priorise, dans le cas de débutants, l'apprentissage par la pratique plutôt que l'étude des théories sur le dessin et la couleur. Cet apprentissage par la pratique consiste à dessiner d'après un modèle vivant, ou d'après des modèles inanimés, en particulier des reproductions de chefs-d'œuvre des maîtres de toutes les époques. Mis à part le développement des techniques de dessin, la copie d'œuvres majeures permet en outre de se familiariser avec les différentes écoles et les styles de l'histoire de l'art. Le rôle de l'enseignant consiste à fournir un exemple du travail à accomplir, et à diriger les élèves dans le développement de leurs aptitudes. Pour Bourassa, la formation d'un artiste accompli passe aussi par la compréhension de théories scientifiques et esthétiques, ainsi que par la connaissance de l'histoire de l'art. Au

⁷⁸ Bourassa, 1861c (24 décembre).

cœur de ce modèle pédagogique réside le principe d'émulation, qui doit encourager la transmission des connaissances du maître à l'élève et des élèves entre eux, de même que le dépassement de soi au contact des autres. L'émulation se voit favorisée par l'organisation de concours et la remise de prix et de récompenses aux meilleurs élèves. Enfin, l'exposition publique des travaux des élèves à la fin de chaque session stimule également l'émulation, tout en offrant une occasion de diffuser à la population les connaissances sur l'art par la publication de critiques dans les journaux. Pour lui, la diffusion de textes critiques sur l'art facilite le développement du « sentiment artistique » au sein d'une nation, sentiment qui permet à un peuple d'accéder aux plus hauts niveaux de civilisation.

Durant la décennie 1860, Bourassa enseigne le dessin et les arts dans différents milieux. Il reçoit quelques élèves à son atelier, travaille pour le collègue Sainte-Marie, pour l'Institut des artisans canadiens et pour l'école d'art et de dessin de la Chambre des arts et manufactures. En 1861-1862, il met sur pied un projet de cours public de dessin, soutenu par des membres de son réseau issu des associations culturelles. À cause de pressions politiques, Bourassa doit abandonner l'idée de fonder une première véritable école des beaux-arts à Montréal. Aucun document préparatoire ou notes de cours appartenant à Bourassa ne sont parvenus jusqu'à nous. Cependant, le discours d'introduction au cours public de dessin prononcé en octobre 1861, et publié dans quelques périodiques, nous dévoile les principales orientations de l'enseignement de l'artiste. À la base de son modèle pédagogique, le principe d'émulation doit stimuler le désir de dépassement de soi. Essentielle pour le développement du monde de l'art canadien, la transmission des connaissances sur l'art et ses théories doit, selon Bourassa, déborder du cadre scolaire et passer par d'autres voies pour atteindre le plus grand nombre. À cet égard, comme nous le verrons dans la section suivante, Bourassa participe activement à l'essor de la critique d'art dans les périodiques francophones.

2.3 La *Revue canadienne* : une voie/x pour l'essor de la critique d'art canadienne

Vouée au déploiement des différents genres littéraires au Canada, la *Revue canadienne* fait partie des premiers périodiques ayant encouragé la publication de critiques d'art. En effet, durant la décennie 1860, Napoléon Bourassa y fait paraître plusieurs articles critiques portant sur la vie artistique montréalaise et canadienne. Si l'étude de l'essor de la critique d'art à Montréal reste à faire, nous pouvons néanmoins émettre quelques remarques générales basées sur nos recherches dans les périodiques. Mis à part les courts commentaires critiques paraissant dans les quotidiens à l'occasion d'une exposition, la critique d'art constitue alors un genre littéraire en émergence qui n'est diffusé que par les revues spécialisées dans le domaine culturel, telles que le *Journal de l'Instruction publique* et *Les Beaux-Arts*. D'ailleurs, peu de chroniqueurs possèdent les compétences requises afin d'offrir une critique éclairée. Nécessitant des connaissances en esthétique, en histoire de l'art et parfois en architecture, la critique d'art est pratiquée, dans les premiers temps, par des amateurs, des artistes et des membres du public. S'inscrivant parmi les premiers critiques canadiens-français, Bourassa fait paraître ses commentaires sur les expositions de l'Art Association of Montreal, sur l'architecture de culte montréalaise et sur l'essor d'un monde de l'art canadien⁷⁹. Comme nous l'étudierons dans cette section, Bourassa n'hésite pas à émettre avec humour et dérision son opinion, quelle qu'elle soit, sur les œuvres et le comportement de ses contemporains, au risque de déplaire à certaines personnes influentes. Il semble, à cet égard, suivre un conseil

⁷⁹ Napoléon Bourassa, « Quelques réflexions critiques à propos de l'"Art Association of Montreal" », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 3, mars 1864, p. 170-182; « Causerie artistique sur l'exposition de l'"Art Association" », etc. », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 3, mars 1865, p. 170-179; « Causerie artistique », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 6, juin 1865, p. 376-377; « Causerie artistique », *Revue canadienne*, vol. 4, n° 10, octobre 1867, p. 789-798; « Causerie artistique », *Revue canadienne*, vol. 4, n° 12, décembre 1867, p. 932-946; « Du développement du goût dans les arts en Canada », *Revue canadienne*, vol. 5, n° 1, janvier 1868, p. 67-80; « Du développement du goût dans les arts en Canada (suite) », *Revue canadienne*, vol. 5, n° 3, mars 1868, p. 207-215.

qu'il offre à son épouse à propos de ses écrits : « Tout en ne sacrifiant pas la forme légère et causerie de tes écrits, tâche d'accuser davantage le travers que tu veux ridiculiser afin que la leçon soit plus facilement déduite⁸⁰ ».

2.3.1 Les débuts de la critique d'art francophone au Bas-Canada après 1855

Comme il a été évoqué dans le premier chapitre, la critique d'art s'inscrit parmi les manifestations de l'essor d'un monde de l'art à Montréal durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Les expositions organisées par les différents regroupements d'intellectuels et d'artistes fournissent aux journalistes des occasions de publier des articles sur les œuvres présentées. La plupart de ces articles ne constituent que de très courts commentaires anonymes incitant les lecteurs à visiter l'exposition en question et traitant parfois de quelques œuvres dignes d'une mention spéciale. Ainsi, à l'occasion de l'exposition des moulages offerts à l'Institut canadien par le Musée Impérial de France à l'été 1856, un journaliste de *La Minerve* rédige un article élogieux dans lequel il encourage fortement le public à se rendre à cette exposition dont les Montréalais doivent s'enorgueillir. Les œuvres exposées ne sont signalées que très rapidement comme étant « de fidèles copies – les seules qui ne soient en Amérique – des originaux qu'ils représentent, autres chefs-d'œuvre de célébrité universelle⁸¹ ». Lors de l'exposition organisée par la Mercantile Library à l'automne 1857, un journaliste du même périodique publie un court commentaire relatant sa visite de la salle Bonaventure présentant « une des plus belles collections de peintures

⁸⁰ Raymond Vézina, « Napoléon Bourassa raconté par Azélie Papineau, sa femme : bûcheron et critique littéraire », *La Petite Nation*, 2 mars 1978, p. 2. Selon Vézina, Azélie Papineau publie quelques articles dans *Le Nouveau Monde*. Bourassa fait la critique d'un de ces articles dans une lettre à son épouse datée du 5 février 1868.

⁸¹ Anonyme, « La grande exhibition de l'Institut Canadien », *La Minerve*, 10 juillet 1856, p. 2.

à l'huile qui existent sur le continent américain⁸² ». Ce commentaire, qui se rapproche davantage de l'écrit promotionnel que de la critique d'art, comporte néanmoins la mention de trois tableaux à l'huile et d'une statue qui méritent une attention particulière. Le journaliste n'offre aucune description de ces œuvres et omet également d'indiquer le nom de leurs auteurs.

À l'été 1861, l'exposition des œuvres de la collection privée de Guillaume Lamothe à la salle Bonaventure donne lieu à la publication d'un compte rendu un peu plus élaboré dans *La Minerve*⁸³. Dans un premier temps, le journaliste cherche à convaincre le lecteur de l'intérêt de l'événement en montrant que le goût est inné à l'être humain et que l'appréciation d'une telle exposition est à la portée de tous. Pour lui, l'art pictural n'a d'autres buts que de reproduire le plus fidèlement possible la nature. Ainsi, « on peut circuler au milieu des merveilles du génie ou du talent avec l'assurance qu'on a en soi un guide infallible⁸⁴ ». Ce guide infallible qu'est le goût repose sur le sens moral et intellectuel de l'individu, ce qui explique que certains développent un goût dépravé ou faussé. Selon le journaliste, le travail du peintre de talent consiste d'ailleurs souvent à « rappeler la vertu pour qu'on l'honore, et le vice pour qu'on le déteste ». Revenant dans un dernier temps à son sujet principal, l'auteur sélectionne cinq œuvres tirées de l'exposition afin de démontrer le lien entre la valeur artistique et le sens moral. Traitant d'abord de deux toiles représentant *Le Massacre des innocents*, le journaliste explique le sujet abordé et décrit les tableaux d'une manière plus poétique que formelle. Il s'exclame : « Voyez ces mères éplorées avec quelle sollicitude, quel courage elles cherchent à préserver leurs enfants des coups meurtriers ». Il émet toutefois son opinion sur la qualité des œuvres, préférant la toile de plus grand format dont « les personnages sont en assez grand nombre et

⁸² Anonyme, « Exposition de Beaux-Arts sous la direction et le patronage de l'Association de la Bibliothèque mercantile de Montréal », *La Minerve*, 15 août 1857, p. 2.

⁸³ Anonyme, « Galerie de la salle Bonaventure – Tableaux anciens et modernes », *La Minerve*, 18 juillet 1861, p. 2.

⁸⁴ *La Minerve*, 1861b.

parfaitement groupés ». Par la suite, l'auteur reprend le même exercice avec les trois autres tableaux, représentant tous des passages bibliques.

Outre leurs comptes rendus d'expositions, les journalistes francophones de Montréal et de Québec publient quelques fois des commentaires portant sur l'art lorsque des artistes locaux exposent leurs œuvres ou qu'ils ouvrent les portes de leur atelier. Dans le numéro de novembre 1857 du *Journal de l'Instruction publique*, l'auteur du « Bulletin des arts et des beaux-arts », qui est probablement Émile de Fenouillet (1807-1859), rapporte qu'Antoine Plamondon a terminé sa copie



de la *Transfiguration* de Fig. 4 Peter von Cornelius, *Le Jugement Dernier*, 1836-1839, fresque, 18,13 x 11,17 m, Ludwigskirche, Munich.

Raphaël, ouvrage qui est selon lui « parfaitement réussi⁸⁵ ». Dans un article publié dans *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial* du 15 septembre 1862, le journaliste annonce qu'une copie du *Jugement Dernier* (fig. 4) de Cornelius, exécutée par l'artiste d'origine allemande John Heldt, est exposée au local du Cabinet de lecture

⁸⁵ Anonyme (Émile de Fenouillet?), « Bulletin des arts et des beaux-arts », *Journal de l'Instruction publique*, novembre 1857, vol. 1, n° 11, p. 219.

paroissial⁸⁶. Il profite de cette annonce afin de traiter du travail des deux peintres allemands Cornelius et Overbeck, dont les œuvres à caractère religieux s'inscrivent dans la lignée de celles des artistes du Moyen Âge, tout en étant affranchies des « défauts d'exécution » propres à ces dernières. L'auteur offre également une description très détaillée de l'œuvre exposée. Dans *La Minerve* du 31 janvier 1867, un journaliste traite de l'*Apothéose de Christophe Colomb* de Napoléon Bourassa, œuvre qui sera envoyée sous peu à l'Exposition universelle de Paris⁸⁷. L'auteur offre une description complète de la toile et nomme chacune des 65 figures représentées. Comme dans la majorité des commentaires sur des œuvres d'art à l'époque, la critique du travail de Bourassa est très positive : « Il y a dans cette ébauche, énormément d'imagination, de talent et de travail. C'est la première fois qu'une œuvre semblable sort d'un atelier canadien⁸⁸ ».

Parmi les auteurs s'intéressant à l'art dans la presse francophone, certains se distinguent par les thématiques abordées et la rigueur de leur approche. Ces auteurs, qui signent désormais leurs articles, tendent à délaisser l'aspect promotionnel et la critique dithyrambique basée sur des critères nationalistes. D'origine française, Émile de Fenouillet (1807-1859) publie deux textes critiques sur l'art dans le *Journal de l'Instruction publique* en 1857. Ce journaliste et professeur à l'École normale Laval de Québec n'en est pas à ses premiers écrits sur l'art, lui qui a déjà publié une série d'articles dans *L'Univers*, journal parisien dirigé par Louis Veillot⁸⁹. Au mois de février 1857, Fenouillet fait paraître un article intitulé « Beaux-Arts. Deux tableaux de la Cathédrale et du Séminaire de Québec » dans le *Journal de*

⁸⁶ Anonyme, « Chronique de la quinzaine », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 4, n° 18, 15 septembre 1862, p. 409-413. L'article est en partie reproduit dans *La Minerve* et le *Journal de l'Instruction publique*. Anonyme, « Jugement Dernier de Cornelius », *La Minerve*, 23 septembre 1862, p. 1. Anonyme, « Bulletin des Beaux-Arts », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 6, n° 11, novembre 1862, p. 197.

⁸⁷ *La Minerve*, 1867a.

⁸⁸ *La Minerve*, 1867a.

⁸⁹ Céline Cyr, « Fenouillet, Émile de », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 8, 1985, p. 322-323.

*l'Instruction publique*⁹⁰. L'auteur y aborde le cas de deux tableaux représentant la *Crucifixion*, l'un appartenant à la Cathédrale de Québec et l'autre à la chapelle du Séminaire de Québec. L'auteur débute son étude par une discussion sur l'attribution de ces deux œuvres. Pour Fenouillet, la *Crucifixion* de la Cathédrale, traditionnellement attribuée à Van Dyck, pourrait bien être un original de l'école de Van Dyck. En ce qui concerne le tableau du Séminaire, l'auteur se base sur une « note imprimée » afin de l'attribuer à un artiste français du nom de Monet.

Dans la seconde partie de son article, Fenouillet s'intéresse à l'œuvre exposée à la Cathédrale, et en fournit une description formelle et iconographique. L'auteur est très élogieux quant au rendu de l'œuvre, en particulier lorsqu'il fait remarquer la « suavité de lignes et de tons », la « vérité dans le coloris », la « merveilleuse composition », les « magnifiques raccourcis » et l'« heureuse diffusion de la lumière ». Il fait figure de connaisseur en comparant la douleur exprimée par le Christ dans cette *Crucifixion* à celle du célèbre *Laocoon*. La dernière section de l'article porte sur l'œuvre appartenant au Séminaire. Fenouillet remarque que contrairement au tableau de la Cathédrale où le Christ souffre encore, celui du Séminaire montre le Christ qui vient de mourir. L'auteur y reconnaît cet état grâce au dessin « d'un maître qui sait tous les mystères de la décomposition et de la mort, et qui a mis là toutes les couleurs d'une chair où la vie n'habite plus ». Cependant, Fenouillet déplore que l'artiste ait représenté sur le « visage divin la laideur ordinaire de la mort ». En effet, comme l'explique le connaisseur, il aurait été préférable que le peintre y représente « ce rayonnement calme et doux qui est la beauté et l'espérance » puisque l'état du Christ n'est que temporaire.

⁹⁰ Émile de Fenouillet, « Beaux-Arts. Deux tableaux de la Cathédrale et du Séminaire de Québec », *Journal de l'Instruction publique*, février 1857, vol. 1, n° 2, p. 37. Ces deux tableaux faisaient partie du fonds de tableaux Desjardins. Ils ont tous deux été détruits dans des incendies, celui du Séminaire en 1888 et celui de la Cathédrale en 1922. Dans sa thèse, Lacroix aborde l'article d'Émile de Fenouillet. Laurier Lacroix, *Le fonds de tableaux Desjardins : nature et influence*, thèse, Québec, Université Laval, 1996, p. 224-225, 443-444, 466-467.

Le second article publié par Fenouillet dans le *Journal de l'Instruction publique* en juillet 1857 s'intitule « Beaux-Arts. Du type traditionnel de Jésus-Christ : que le Christ était le plus beau des enfants des hommes⁹¹ ». Ce texte, qui tient davantage de l'exégèse que de la critique d'art, traite de la question de la beauté du Christ et tente de démontrer que l'art doit le représenter comme le plus beau des hommes. Fenouillet base son argumentation sur les descriptions physiques du Christ que l'on retrouve dans les écrits anciens ainsi que dans les textes des saints. L'auteur critique les œuvres byzantines qui représentent le Christ « dans tout l'idéal de la laideur ». Pour Fenouillet, le Christ ne pouvant être que le « type éternel du beau », il ne pourrait être autrement représenté par l'art, qui a pour objectif premier d'illustrer la beauté idéale.

Au début de la décennie 1860, un autre journaliste, publiant pour sa part dans les périodiques montréalais, se distingue par ses critiques d'art plus élaborées. Né à Londres mais ayant passé sa jeunesse en France, l'organiste et peintre Gustave Smith immigre au Canada en 1856. Il fait principalement sa marque dans le domaine de la critique musicale en publiant des articles dans *Le Pays* (1858), *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial* (1862) et *L'Album musical* (1881-1882)⁹². À l'occasion de l'exposition provinciale tenue à Montréal en 1860, Smith publie une longue série d'articles dans *L'Ordre, union catholique* offrant la description et la critique des différentes sections, parmi lesquelles on retrouve la galerie d'art mise en place par l'Art Association of Montreal⁹³. Son commentaire sur la section des beaux-arts est

⁹¹ Émile de Fenouillet, « Beaux-Arts. Du type traditionnel de Jésus-Christ : Que le Christ était le plus beau des enfants des hommes », *Journal de l'Instruction publique*, juillet 1857, vol. 1, n^o 7, p. 130-131.

⁹² Helmut Kallmann, « Smith, Charles-Gustave », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 1064-1066.

⁹³ Gustave Smith, « Revue de l'Exposition de Montréal », *L'Ordre, union catholique*, 30 août 1860, p. 2, 3 septembre 1860, p. 2, 5 septembre 1860, p. 1, 7 septembre 1860, p. 1, 10 septembre 1860, p. 1, 14 septembre 1860, p. 1, 19 septembre 1860, p. 1, 21 septembre 1860, p. 1, 24 septembre 1860, p. 1, 26 septembre 1860, p. 1, 28 septembre 1860, p. 1, 1^{er} octobre 1860, p. 1, 3 octobre 1860, p. 1, 10 octobre 1860, p. 1, 12 octobre 1860, p. 1, 15 octobre 1860, p. 1, 17 octobre 1860, p. 2, 19 octobre 1860, p. 1, 24 octobre 1860, p. 1,

subdivisé selon les médiums exposés. Dans un premier temps, le journaliste s'intéresse aux œuvres photographiques⁹⁴. Smith fait précéder son commentaire critique d'un exposé détaillé sur les origines des différents procédés photographiques. L'auteur poursuit son article en critiquant le travail de William Notman, George Martin et Charles Dion. Smith admire les *Vues de Niagara* de Notman qui témoignent selon lui de sa grande connaissance du médium photographique et de son talent dans l'art de retoucher les photographies. Le journaliste exprime certaines réserves à l'égard des portraits de George Martin, dont il n'apprécie pas les teintes qui sont, pour lui, le résultat d'une mauvaise manipulation durant le procédé chimique. Enfin, Smith critique le travail du comité d'accrochage en ce qui a trait aux deux portraits photographiques de Charles Dion, dont les rehauts à l'huile sont d'un grand mérite.

Dans la seconde section de son commentaire consacré aux beaux-arts, Smith s'intéresse aux plans et aux dessins exposés au Palais de cristal⁹⁵. Comme dans la section portant sur la photographie, le journaliste débute sa critique par une étude plus théorique sur l'art du dessin. Le journaliste observe l'importance des divers genres de dessin dans les professions telles que l'architecture (dessin ornemental), l'ingénierie (dessin mécanique), et la géométrie (dessin linéaire). En art, le dessin, qui vise selon Smith à « tracer les beautés de la nature », permet de représenter des paysages, la flore, des scènes de genre et des portraits. Le journaliste s'applique ensuite à décrire les différents procédés qui sont identifiés sous l'appellation de dessin, tels le dessin au crayon, à l'estampe et à la plume. L'auteur souligne également les distinctions existant entre l'esquisse, le dessin arrêté, l'académie, le carton, le dessin ombré, haché ou grainé et le dessin linéaire. Suivant ce long exposé théorique, la critique des dessins exposés à la galerie d'art est très brève et ne porte

9 novembre 1860, p.1, 14 novembre 1860, p. 1-2, 16 novembre 1860, p. 1, 23 novembre 1860, p. 1-2, 26 novembre 1860, p.1, 28 novembre 1860, p.1, 30 novembre 1860, p.1.

⁹⁴ Smith, 1860 (19 et 24 octobre).

⁹⁵ Smith, 1860 (9 et 14 novembre).

que sur les œuvres de trois artistes (Mlle McIntosh, M. Meyer, M. Hodson). La troisième partie du commentaire de Smith sur la section des beaux-arts porte sur les sculptures présentées à l'exposition⁹⁶. Tout comme dans la section précédente, l'auteur entreprend l'explication de la terminologie propre à l'art sculptural. Il fait donc la distinction entre la statuaire, la sculpture d'ornements, le modelage, le moulage, la ciselure et l'art du fondeur. Le journaliste démontre ensuite ses connaissances étendues en offrant au lecteur un court exposé sur l'histoire de cet art. Passant à sa critique des œuvres exposées, Smith en déplore le nombre peu élevé. Il décrit avec admiration la statuaire de François-Xavier Berlinguet (1830-1916) représentant un *Ecce Homo*, ainsi que la sculpture en marbre de M. Soyer (probablement Henry W. Sohier).

Smith termine sa critique de l'exposition provinciale par une étude des œuvres picturales présentées à la galerie des beaux-arts⁹⁷. Comme introduction à cette dernière partie, le journaliste choisit de relater une anecdote de la vie du peintre français Horace Vernet démontrant le caractère moqueur de plusieurs artistes⁹⁸. Le journaliste s'intéresse ensuite à la typologie propre à la peinture, précisant les différents supports, techniques, et genres. Tout comme dans son étude sur la sculpture, Smith retrace en quelques paragraphes les moments forts de l'histoire de l'art pictural. Abordant l'histoire de l'école française, l'auteur rapporte une seconde anecdote tirée de la vie d'Horace Vernet. Cette anecdote lui permet de débiter son commentaire critique en affirmant que certains portraits exécutés par Théophile Hamel ne souffriraient pas de la comparaison avec les œuvres de Vernet, d'Alexis Joseph Pérignon, de Dubute (peut-être Édouard Dubuffe, 1820-1883) et de Franz Xavier Winterhalter. Il traite avec admiration du portrait du Gouverneur (Sir Edmund Walker Head, 1805-1868), présenté à l'exposition par Hamel, qui est selon lui

⁹⁶ Smith, 1860 (14 novembre).

⁹⁷ Smith, 1860 (23, 26, 28 et 30 novembre)

⁹⁸ Smith, 1860 (23 novembre)

« frappant de ressemblance » et dont le coloris est « plein de vigueur⁹⁹ ». L'auteur s'attarde également au tableau de Hamel représentant Samson buvant à même la mâchoire d'âne lui ayant servi à assommer 1000 Philistins (non localisé). Smith ne mentionne qu'une seule autre œuvre intitulée *Les Noces au village*, dont il ignore le nom de l'artiste. En guise de conclusion, il termine sa revue de l'exposition provinciale par une réflexion générale sur l'avenir prometteur du Canada. Selon Smith, pour assurer l'avenir du pays, le gouvernement doit contenir l'émigration de la jeunesse canadienne-française. Pour ce faire, le journaliste propose de mettre sur pied des « écoles gratuites du soir, ayant pour but d'enseigner le dessin et les arts mécaniques », qui permettraient « d'habituer au travail toutes ces jeunes intelligences qui deviennent souvent la richesse d'un pays¹⁰⁰ ». Afin de soutenir son propos sur la nécessité de telles écoles, Smith remarque le nombre peu élevé d'exposants canadiens-français en comparaison à leurs compatriotes anglo-saxons. Cette situation minoritaire n'est cependant pas sensible dans les commentaires du journaliste qui semble avoir privilégié la critique des œuvres de représentants canadiens-français.

Lorsqu'en 1864 Gustave Smith devient rédacteur en chef de la revue montréalaise *Les Beaux-Arts*, il inaugure une chronique intitulée « Les arts et les artistes en Canada » dans laquelle seront présentées les carrières de musiciens, sculpteurs et photographes locaux. Dans le numéro du 25 février 1864, Smith s'intéresse au photographe William Notman installé à Montréal depuis 1855¹⁰¹. Il débute son article par un retour sur les origines de la photographie. Ensuite, il se concentre sur le travail de cet artiste qu'il considère comme étant incontestablement habile. Le journaliste souligne l'importance de la publication de l'ouvrage *Photographic Selections by William Notman* reproduisant des chefs-d'œuvre de

⁹⁹ Smith, 1860 (28 novembre). Vézina précise que Théophile Hamel a peint le portrait de Sir Edmund Walker Head en 1861 pour l'offrir au gouvernement provincial en remerciement pour la commande des deux séries de 14 portraits des présidents du Conseil législatif des provinces et du Conseil législatif du Canada. Vézina, 1975, p. 104-111.

¹⁰⁰ Smith, 1860 (30 novembre).

¹⁰¹ Anonyme (Gustave Smith), « Les arts et les artistes en Canada. M. Notman », *Les Beaux-Arts*, 25 février 1864, p. 20.

l'histoire de la peinture, de même que certaines œuvres d'artistes canadiens. Selon Smith, cet ouvrage va permettre au Canada de se hisser « au niveau des grandes capitales dans lesquelles la jeunesse aspire le souffle artistique, qui, pour elle, est l'élément instructif des facultés intellectuelles¹⁰² ». Le mois suivant, la chronique porte sur le sculpteur montréalais Charles Dauphin (1807-1874) spécialisé dans les décors religieux. Dans cet article, Smith retrace en quelques paragraphes l'histoire de la sculpture sur bois¹⁰³. Le critique mentionne ensuite l'œuvre de son beau-père Louis-Xavier Leprohon, copropriétaire de la revue *Les Beaux-Arts* et sculpteur réputé. S'intéressant à la carrière et à l'œuvre de Dauphin, Smith fait remarquer la composition parfaite de la statue représentant *Jacques Cartier* (non localisée), et il évoque à titre d'exemple du talent de l'artiste les statues ornant l'église Saint-Jacques.

Enfin, quoique l'identité de l'auteur nous soit toujours inconnue, nous ne pouvons passer sous silence la série d'articles portant sur l'architecture au Canada, publiés dans le *Journal de l'Instruction publique* en 1866 et 1867. Paru dans le numéro de février 1866, le premier article de « S.V. » étudie les caractéristiques architecturales du parlement et des ministères en Outaouais¹⁰⁴. Ses deux articles suivants, publiés de mars à mai 1866, offrent la critique de l'architecture des églises Notre-Dame, Saint-Patrice et du Gesù à Montréal¹⁰⁵. À propos de l'église Notre-Dame, l'auteur admire la témérité de l'architecte qui a su faire revivre le style ogival, mais déplore l'absence d'ornementation intérieure. S.V. fournit également une description détaillée de l'église Saint-Patrice, dont il apprécie en particulier la façade et le plan intérieur. Dans son quatrième article, l'auteur explique, dans une

¹⁰² *Les Beaux-Arts*, 1864b.

¹⁰³ Anonyme (Gustave Smith), « Les arts et les artistes en Canada. M. Dauphin », *Les Beaux-Arts*, 25 mars 1864, p. 41.

¹⁰⁴ S.V., « L'architecture en Canada. I. Le Palais du Parlement et les ministères à Outaouais », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 10, n° 2, février 1866, p. 18-21.

¹⁰⁵ S.V., « L'architecture en Canada. II. Les églises - Notre-Dame, Saint Patrice et le Gesù à Montréal », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 10, n° 3-4, mars et avril 1866, p. 34-38; vol. 10, n° 5, mai 1866, p. 59-61. Cet article est également paru dans *La Minerve*. Anonyme (S.V.), « L'Architecture en Canada. Les Églises - Notre-Dame, Saint-Patrice et le Gesù de Montréal », *La Minerve*, 27 avril 1866, p. 2.

démonstration savante et étoffée, la transition entre le style ogival et renaissant, dans lequel s'inscrit le Gesù¹⁰⁶. En juin 1866, S.V. poursuit son étude de l'architecture de culte au Canada en s'intéressant au mouvement de renouveau de l'art religieux qu'il perçoit, depuis peu, au pays de même qu'en Europe¹⁰⁷.

L'année suivante, le même auteur publie, toujours dans le *Journal de l'Instruction publique*, deux textes théoriques portant sur le but de l'art et son rôle dans la société¹⁰⁸. S'appuyant sur des théoriciens français tels que Ludovic Vitet (1802-1873), Joseph Marie de Maistre (1753-1821), Alexis-François Rio (1797-1874) et Célestin-Joseph Félix (1810-1891), l'auteur montre que le but de l'art consiste à tendre vers Dieu et à élever l'âme du spectateur¹⁰⁹. Il défend l'idée que, dans l'histoire de l'art, l'art chrétien est celui qui est parvenu le plus près de Dieu. Citant de nombreux auteurs, les articles de S.V. constituent probablement les commentaires critiques et esthétiques les plus savants publiés à cette époque dans les périodiques francophones du Bas-Canada.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les revues et les journaux francophones du Bas-Canada publient de plus en plus d'articles portant sur l'art et sur les événements artistiques qui se multiplient. Les premiers articles ne sont, pour la plupart, que de courts commentaires anonymes à caractère publicitaire. Certains mentionnent des œuvres en particulier sans en offrir une description ou une analyse poussée. D'autres rapportent les derniers accomplissements d'un artiste local et les décrivent en des termes toujours élogieux. Au sein de ces articles, l'on peut déjà déceler les ébauches de différentes théories ou conceptions de l'art. Selon un journaliste, la faculté de juger de la valeur esthétique d'une œuvre d'art est innée à

¹⁰⁶ S.V., « L'architecture en Canada. II. Les églises - Notre-Dame, Saint Patrice et le Gesù, à Montréal (suite) », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 10, n° 5, mai 1866, p. 59-61.

¹⁰⁷ S.V., « L'architecture en Canada. II. Les églises (suite). », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 10, n° 6, juin 1866, p. 78-80.

¹⁰⁸ S.V., « Architecture - Beaux Arts en Canada », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 11, n° 2-3, février et mars 1867, p. 19-21; vol. 11, n° 4, avril 1867, p. 43-44.

¹⁰⁹ Comme nous le verrons dans le chapitre 3, l'esthétique de Bourassa est très près de celle de S.V. Les deux auteurs font d'ailleurs référence aux mêmes théoriciens.

l'être humain et repose sur le sens moral. Pour un autre, l'art a pour objectif de représenter la nature le plus fidèlement possible. Plusieurs perçoivent les œuvres des artistes canadiens comme des signes manifestes du progrès national. Certains journalistes, tels qu'Émile de Fenouillet, Gustave Smith et S.V., se distinguent par la publication d'articles plus fouillés abordant les sujets artistiques contemporains à la façon des connaisseurs. Suivant une visée pédagogique, ces auteurs s'approprient la typologie particulière à la forme artistique dont il est question, et démontrent leurs connaissances en se référant aux différentes périodes de l'histoire de l'art. Lors de la description et de l'analyse des œuvres, ils n'hésitent pas à faire des comparaisons avec le travail d'artistes reconnus. Enfin, ces auteurs émettent des commentaires critiques qui ne constituent pas une simple série d'éloges, mais qui comportent une véritable réflexion sur les qualités et les points faibles d'une œuvre. Les articles portant sur l'art publiés par Napoléon Bourassa dans la *Revue canadienne* s'inscrivent dans la lignée des textes de ces auteurs, et peuvent ainsi être classés parmi les premières manifestations d'une critique d'art canadienne-française.

2.3.2 Compte rendu critique des expositions de l'*Art Association of Montreal* en 1864 et 1865

En 1864, l'Art Association of Montreal, qui avait cessé ses activités depuis quatre ans, met sur pied une exposition présentant le travail d'artistes locaux ainsi que des œuvres provenant des collections privées de ses membres. Inaugurant cette exposition, la seconde *conversazione* organisée par le regroupement a lieu le 11 février à la salle du Mechanics' Institute. Membre de l'AAM depuis sa fondation, Napoléon Bourassa fait paraître dans la *Revue canadienne*, un compte rendu de l'exposition intitulé « Quelques réflexions critiques à propos de l'«Art Association of Montreal»¹¹⁰ ». En guise d'introduction à son article, Bourassa relate les moments

¹¹⁰ Bourassa, 1864c.

importants de la *conversazione* à laquelle il a assisté, critiquant au passage l'utilisation du mot italien qui possède pourtant son équivalent dans la langue anglaise. Dans la première partie de son argumentation, l'auteur fait l'apologie du sens de l'association qui anime selon lui les Canadiens anglais, et dont l'AAM est un exemple probant. Bourassa profite de l'occasion pour fustiger les Canadiens français qui paraissent « mieux disposés à la chicane¹¹¹ ». L'artiste dresse un portrait très pessimiste de la sphère culturelle canadienne-française :

Nous sommes entourés de meurtriers d'idées et de projets; nous respirons une atmosphère pleine de malveillance et de soupçons. Je connais une multitude de gens, qui vous accostent avec précaution, sachant que vous avez le *malheur* d'appartenir à une association quelconque, qui n'est pas la leur; ils vous parlent avec mystère et habileté, évidemment pour découvrir si vous ne nourrissez pas dans votre cœur quelque noir complot contre leur fétiche. Il y en a d'autres qui s'amuse à souffler toujours sur des *corps morts*, et qui, ne pouvant opérer le miracle de leur résurrection, s'emportent violemment contre les *vivants* qui passent [...]! [...] Et ce qui est triste à dire, c'est que des hommes qui, à cause de leur caractère et de leur position devraient le plus combattre parmi nous cet élément de discorde, semblent l'alimenter encore sous le prétexte faux ou illusoire de faire le bien, mais en réalité, dans le but pitoyable d'y trouver leur petite part d'influence ou de domination¹¹²! [L'italique provient du texte original.]

Cette sévère critique de l'atmosphère régnant dans le domaine culturel canadien-français masque difficilement les conflits personnels auxquels Bourassa semble faire référence de façon implicite. Quels sont ces « corps morts » auxquels l'on tente de réinsuffler la vie ? Au moment de la rédaction de cet article, la nouvelle *Revue canadienne* ne fait pas l'unanimité au sein des milieux intellectuels. En effet, certains y perçoivent une concurrence néfaste pour les deux revues littéraires publiées à Québec, soit *Les Soirées canadiennes* et *Le Foyer canadien*¹¹³. De même, Bourassa a

¹¹¹ Bourassa, 1864c, p. 171.

¹¹² Bourassa, 1864c, p. 171-172.

¹¹³ Maurice Lemire, dir., *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, vol. 3 (1840-1869), p. 200. Dans son ouvrage, Lemire rapporte ces propos d'Antoine

peut-être toujours en tête l'échec de son projet de fondation d'une école des beaux-arts (1861-1862), dont il fait porter le blâme, entre autres, par George-Étienne Cartier (2.2).

Avant d'aborder le cas des œuvres exposées par l'AAM, l'auteur se permet, dans un second temps, une digression sur le sujet de l'histoire de l'art, et plus précisément sur les différents genres picturaux. Annonçant sa thèse dès les premières lignes de son argumentation, Bourassa situe l'art religieux au sommet de la hiérarchie des genres. Il affirme : « Dans tous les temps et chez tous les peuples, la religion ou plutôt la divinité, sous quelque forme qu'on l'ait conçue et adorée, a toujours été la première inspiratrice de l'art et presque l'unique objet de ses productions¹¹⁴ ». Quant aux genres mineurs, tels que la peinture de genre, la nature morte et le paysage, Bourassa en explique l'apparition au XVI^e siècle et la popularité dans les pays protestants par l'interdiction de représenter la divinité depuis la Réforme. L'auteur dénonce les effets néfastes de cette restriction : « l'art se mit forcément au service de la sensualité, il se renferma dans les limites de la petite vie du foyer, il devint le serviteur complaisant des grosses individualités¹¹⁵ ». S'intéressant plus particulièrement à l'histoire de l'art anglais, il montre que, depuis la Réforme protestante, les architectes, les peintres et les sculpteurs n'ont su créer des œuvres d'une importance capitale. Il renchérit :

Non, la source féconde et pure, la source immortelle n'était plus là !
On ne peut expliquer autrement cette lacune dans la civilisation d'un grand peuple, qui possède d'ailleurs avec abondance, tous les éléments propres à produire des œuvres de génie en tous genres¹¹⁶.

Gérin-Lajoie, tirés d'une lettre adressée à Raphaël Bellemare en février 1864 : « Tout le monde s'accorde à dire que nous avons un trop grand nombre de publications littéraires maintenant. Le fait est qu'un seul bon Recueil de Littérature canadienne suffirait pour le Bas-Canada ». Gérin-Lajoie est l'un des fondateurs et des collaborateurs de la revue *Le Foyer canadien*.

¹¹⁴ Bourassa, 1864c, p. 173.

¹¹⁵ Bourassa, 1864c, p. 173.

¹¹⁶ Bourassa, 1864c, p. 175.

Pressentant un changement bénéfique pour l'art anglais, Bourassa fait remarquer que la peinture chrétienne, et même catholique, réapparaît, depuis quelque temps, dans certains pays réformés, tels que l'Allemagne avec les œuvres de Cornelius et d'Overbeck. Il poursuit :

Bientôt le génie artistique de l'Angleterre s'éveillera autour de ses vieilles cathédrales, qui se disposent à le rappeler sous leurs voûtes désertes. [...] il se retrempera dans cette source divine du beau, qui seule l'immortalise et le consacre; et c'est alors que ce génie de l'art prendra les proportions qui conviennent aux sentiments et à l'intelligence d'un grand peuple, et qu'il sera fécond en belles choses¹¹⁷.

Étudiant la production picturale anglaise des dernières années, Bourassa remarque la prédominance de sujets anodins et familiers, de même que l'absence de recherche stylistique. Voulant démontrer la légèreté des thèmes choisis par les peintres, l'auteur reproduit la liste des titres des œuvres anglaises présentées à l'Exposition universelle de Paris en 1855. Malgré son manque d'intérêt pour l'ensemble des sujets traités par l'art anglais, Bourassa discerne différents degrés au sein de ces genres inférieurs. Ainsi, au sein de la hiérarchie des genres préconisée par l'artiste, la représentation d'un grand homme dans son intimité occupe un degré supérieur à celui d'un simple paysage.

Revenant, dans un dernier temps, au sujet principal de son article, soit l'exposition de l'AAM, Bourassa explique que les œuvres picturales présentées à cette occasion s'inscrivent parfaitement dans la tradition de l'art anglais et font ainsi partie des genres inférieurs. Portant un jugement sévère sur la valeur des œuvres quant à leurs sujets, Bourassa demeure indulgent et félicite les organisateurs de l'entreprise. Il affirme d'ailleurs : « Malgré que beaucoup d'entre elles soient très mauvaises, que plusieurs autres soient très médiocres, il convient de juger l'ensemble avec bienveillance¹¹⁸ ». Bourassa présente quelques œuvres qu'il juge dignes de

¹¹⁷ Bourassa, 1864c, p. 176.

¹¹⁸ Bourassa, 1864c, p. 180.

mention, en mettant davantage l'accent sur leur propriétaire que sur les artistes qui les ont créées. L'auteur offre parfois une courte description formelle, une explication du sujet représenté, ou une critique personnelle de la toile en question. Traitant de deux paysages signés par les artistes Bodington et Shayer, l'auteur y perçoit des perspectives « bien ménagées », des eaux représentées par une « transparence parfaite » et des arrière-plans d'une « grande puissance¹¹⁹ ». À propos d'une toile intitulée *La Chasse dans le brouillard*, œuvre ayant grandement attiré l'attention lors de la *conversazione*, Bourassa reproche à l'artiste, qu'il ne nomme pas, la lourdeur du brouillard et son aspect trop embrouillé. Le critique traite de plusieurs collectionneurs montréalais ayant prêté des œuvres, mais ne mentionne qu'un seul tableau d'un artiste local, soit *Le Passage du Splugen (La Passe de Splugen, MBAM)* par Otto Jacobi (1812-1901). Il termine son compte rendu de l'exposition par un commentaire admiratif sur les œuvres appartenant au vice-président de l'AAM, Benaiah Gibb, qui possède selon lui la collection « la plus sérieuse qui soit à Montréal¹²⁰ ».

À l'occasion de la troisième exposition officielle de l'AAM en février 1865, Bourassa publie dans la *Revue canadienne* une seconde critique s'intitulant « Causerie artistique sur l'exposition de l'Art Association », etc.¹²¹ ». Il est intéressant de rappeler que l'artiste est au nombre des exposants, présentant trois tableaux à l'huile, deux dessins et un médaillon en bronze. Dans la première partie de son article, Bourassa remarque chez le public et les artistes montréalais une amélioration du goût et un soutien de plus en plus marqué pour le développement des différentes formes de l'art. Toutefois, ce perfectionnement des ouvrages architecturaux et artistiques ne constitue qu'un point de départ encourageant permettant d'envisager un avenir prometteur. D'un ton moqueur, l'auteur observe que, malgré l'amélioration remarquée, les écrivains canadiens ne sauraient faire la

¹¹⁹ Bourassa, 1864c, p. 180.

¹²⁰ Bourassa, 1864c, p. 182.

¹²¹ Bourassa, 1865a.

leçon à Fénelon ou à Racine, et que peu d'artistes locaux peuvent se vanter d'être de la trempe de Raphaël. Faisant référence à l'artiste montréalais d'origine allemande William Raphael (1833-1914), Bourassa affirme avec humour : « Nous possédons bien un Raphaël, qui a peint l'an dernier notre marché Bonsecours¹²² [...] ; mais nous devons l'avouer avec humilité, ce Raphaël là n'est pas le bon¹²³ ». À la suite de ces constatations générales, le critique entreprend le compte rendu de la *conversazione* du 27 février, mentionnant l'intérêt du discours de Mgr Francis Fulford, président de l'AAM. Quoique l'exposition ait été très appréciée par le public bienveillant, Bourassa n'a su y reconnaître « aucune œuvre nationale d'une grande importance¹²⁴ ». En fait, les œuvres exposées témoignent moins du développement du milieu artistique canadien que les différentes entreprises mises de l'avant par l'AAM. Expliquant cet état des faits, Bourassa remarque :

En Amérique, on crée bien des villes en un jour, mais il ne faut pas songer à voir surgir de ces agglomérations de peuples et d'édifices neufs, des productions d'une nature aussi relevée, qui ne peuvent être que la conséquence d'un certain ordre d'idées, de dispositions et de faits fortuits ou intelligents¹²⁵.

Contrairement à Gustave Smith (2.3.1), l'auteur désapprouve la faveur obtenue depuis quelques années par les œuvres photographiques. Il qualifie les photographes d' « enfants trouvés de l'art » et d' « industriels fabricants de figures¹²⁶ ». Il poursuit sa condamnation de la photographie « artistique » en affirmant qu'elle entrave le développement des œuvres de qualité :

Lorsqu'ils auront reproduit tout ce qui peut tomber sous les sens, quand tous les individus de quatre ou cinq générations auront fait recopier à l'infini leur portrait pris de face, de trois-quart et de profil, à

¹²² Il ne s'agit pas du tableau intitulé *Derrière le marché Bonsecours, Montréal* conservé au MBAC (6673), puisqu'un chroniqueur du *Montreal Herald* (12 février 1864) décrit l'œuvre comme étant une scène hivernale. Jean Trudel, « L'Art Association of Montreal. Les années d'incertitude: 1863-1877 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 29, 2008, p. 127.

¹²³ Bourassa, 1865a, p. 171.

¹²⁴ Bourassa, 1865a, p. 173.

¹²⁵ Bourassa, 1865a, p. 173.

¹²⁶ Bourassa, 1865a, p. 173.

toutes les époques intéressantes de leur carrière, depuis le maillot jusqu'à la dernière grimace que la mort nous fait jeter à la vie; alors l'œuvre intelligente reprendra sans doute tout son mérite aux yeux de la foule¹²⁷.

Revenant sur l'événement organisé par l'AAM, Bourassa répète que la qualité des œuvres exposées est demeurée la même depuis l'année précédente. Cependant, il constate que, malgré un problème d'éclairage, un plus grand nombre d'œuvres, exposées plus longtemps, sont présentées à la Salle des Artisans. L'AAM a également créé des liens avec de semblables sociétés situées à Boston et à New York. La seconde partie de l'article de Bourassa est consacrée à la critique des œuvres exposées. L'auteur admire particulièrement les peintures de genre prêtées à l'AAM par des collectionneurs new-yorkais. Il décrit longuement trois de ces tableaux, s'intéressant au sujet représenté de même qu'au rendu. Traitant d'une œuvre intitulée *Le Vieux Couple*, Bourassa observe :

tous les détails sont bien choisis, harmonieusement groupés, et le tout est peint avec cette morbidesse de ton, cette finesse de demi-teintes, et en même temps, avec cette vigueur de couleur locale qui sont les qualités transcendantes de l'école [hollandaise]¹²⁸.

Puis, le critique mentionne certaines toiles prêtées par des collectionneurs montréalais tels que J. Caverhill, J. Muir et B. Gibb. L'auteur met le lecteur en garde contre certaines attributions qui lui paraissent douteuses, identifiant les œuvres qui seraient de la main de Rembrandt, de Marilhat, d'Isabey et de Turner. Bourassa conclut sa critique en soulignant les qualités particulières de l'encre de chine intitulée *Phantom Ship* et exécutée par l'artiste montréalais Henry Sandham (1842-1910).

Par la publication de ces deux comptes rendus des expositions de l'AAM, Bourassa participe à l'essor de la pratique de la critique d'art dans la presse canadienne-française. À l'instar des textes de Gustave Smith et d'Émile de Fenouillet, les articles de Bourassa comportent une visée pédagogique évidente. Par

¹²⁷ Bourassa, 1865a, p. 173.

¹²⁸ Bourassa, 1865a, p. 176.

les nombreuses digressions portant sur des questions plus théoriques, Bourassa démontre son savoir étendu et cherche à le transmettre au lecteur. Afin d'expliquer la prédominance des peintures de genre à l'exposition de l'AAM, le critique effectue un retour sur l'histoire de l'art anglais et développe sa thèse selon laquelle la religion constitue la seule source d'inspiration permettant de créer des chefs-d'œuvre. L'auteur affirme sa compétence à titre de critique en dévoilant ses connaissances de l'art contemporain anglais¹²⁹. En outre, Bourassa fait appel à ses qualités de connaisseur lorsqu'il remet en question certaines attributions qui lui apparaissent improbables¹³⁰. Il profite également de cet événement d'actualité pour diffuser ses idées sur l'art et passer son message quant à l'état de l'art au Canada. Comme la plupart des critiques de l'époque, l'artiste porte davantage son attention sur le sujet représenté, qu'il décrit longuement, au détriment des qualités formelles de l'œuvre, qui semblent moins intéresser l'auteur. Dans son article publié en mars 1864, Bourassa prévient cependant le lecteur de cette lacune dans sa critique en arguant que l'art anglais (qui est surreprésenté à l'exposition) ne présente peu ou pas d'intérêt à l'égard des caractéristiques formelles.

Les Anglais ne se sont pas mis en recherche de style pour représenter ce qu'ils voient tous les jours autour d'eux. Qui connaît leur existence, connaît donc tout leur art; et celui qui va voir une exposition de peintures, en Angleterre, n'a pas besoin d'études préliminaires pour bien juger de leur valeur; si son œil est sain, il discernera certainement le mérite supérieur parmi ces interprètes fidèles de la réalité¹³¹.

Mises sur pied principalement par des membres de la communauté anglo-saxonne de Montréal, les expositions de l'AAM connaissent un écho plus important dans les journaux anglophones¹³². En février 1864, *The Montreal Gazette* publie une série de trois articles non signés offrant le compte rendu de la *conversazione*, ainsi

¹²⁹ Bourassa, 1864c, p. 177-178.

¹³⁰ Bourassa, 1865a, p. 178.

¹³¹ Bourassa, 1864c, p. 177.

¹³² Jean Trudel, « Aux origines du Musée des beaux-arts de Montréal. La fondation de l'Art Association of Montreal en 1860 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 31-60.

que la critique des principales œuvres exposées dans les locaux du Mechanics' Institute¹³³. Ces articles reproduisent de plus le discours du président de l'association prononcé à l'occasion de la *conversazione* et la liste des œuvres provenant du livret de l'exposition. L'année suivante, le même périodique fait paraître une série de six articles afin de souligner la tenue de l'exposition¹³⁴. Le *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette* publie également sa critique de l'événement¹³⁵. Il est intéressant de comparer le point de vue de Bourassa par rapport à celui des journalistes anglophones. D'abord, la structure générale des articles de Bourassa se rapproche de celle des textes publiés dans les périodiques anglophones. En effet, Bourassa et les journalistes anglophones débute leur commentaire sur l'exposition par un compte rendu de la *conversazione*, pour ensuite s'intéresser à certaines œuvres qui leur semblent dignes de mention. Dans les articles de Bourassa, la réflexion théorique sur l'histoire de l'art occupe une place importante, alors qu'elle est presque absente des textes des critiques anglophones. En outre, Bourassa se montre beaucoup plus critique face aux œuvres exposées, alors que les journalistes anglophones conservent presque toujours une attitude favorable.

Plus précisément, Bourassa déplore l'omniprésence des tableaux de genres dits inférieurs dans les expositions de l'AAM, et l'absence complète du grand genre (peinture d'histoire). Adoptant le point de vue mis de l'avant au XVII^e siècle par l'Académie royale de peinture et de sculpture en France, l'artiste mesure la valeur des œuvres selon leur position dans la hiérarchie des genres. Ainsi, toutes ces « scènes bourgeoises, d'intérieur, de paysages, de costumes, de fleurs, d'animaux et de

¹³³ Anonyme, « Art Association of Montreal », *The Montreal Gazette*, 12 février 1864, p. 2. Anonyme, « The Fine Art Conversazione. Second Notice », *The Montreal Gazette*, 13 février 1864, p. 2. Anonyme, « The Recent Art Exhibition. Third notice », *The Montreal Gazette*, 17 février 1864, p. 2.

¹³⁴ Anonyme, « Art Association of Montreal », *The Montreal Gazette*, 28 février 1865, p. 2. Anonyme, « Art Association Exhibition », *The Montreal Gazette*, 3 mars 1865, p. 2; 4 mars 1865, p. 2; 6 mars 1865, p. 2; 7 mars 1865, p. 2; 8 mars 1865, p. 2.

¹³⁵ Anonyme, « Art Association », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 28 février 1865, p. 2.

bambochades¹³⁶ » qui garnissent les salles du Mechanics' Institute ne représentent pour l'auteur que de « très jolis riens¹³⁷ ». Chez les journalistes anglophones commentant l'exposition, la prédominance de tableaux appartenant aux petits genres ne semble pas soulever le même questionnement. La problématique est toutefois abordée dans un article publié dans *The Montreal Gazette* en février 1864¹³⁸. Le critique ne s'étonne pas de l'absence de peintures d'histoire parmi ces œuvres qui ont été achetées pour orner les murs de résidences privées. Il salue même les collectionneurs pour leurs choix exempts de prétention. Cependant, le journaliste ne dénigre pas pour autant le grand art qui, selon lui, devrait servir à orner les bâtiments publics.

One marked feature in the display is the modest good taste presiding over the choice of these pictures for the adornment of quiet homes. They are, almost without exception, genre pictures or landscapes. Fuselli or poor Haydon would have gone mad to see such an absence of the classical and magnificent — there was a copy of Guido's *Aurora*, indeed, and one or two other classical subjects, but no grand themes treated, such as are becoming adornments of great churches, palaces, Senate Houses and public galleries, but not so befitting the merchant's quiet villa. We regard this absence of pretentiousness as a merit. — But we hope the time is not far off when we shall have some genuine high art enshrined in a public gallery, or ornamenting some of our public edifices¹³⁹.

Dans ses comptes rendus des expositions de l'AAM, Bourassa porte une attention particulière à l'état des arts à Montréal. Dans son commentaire du mois de mars 1864, l'auteur trace un portrait peu reluisant du milieu culturel canadien-français, où règne selon lui un climat malsain. Offrant en exemple le sens de l'association des Canadiens anglais, Bourassa lance un appel à ses lecteurs afin de collaborer pour le développement des beaux-arts¹⁴⁰. Dans sa critique parue en mars

¹³⁶ Bourassa, 1864c, p. 173.

¹³⁷ Bourassa, 1864c, p. 178.

¹³⁸ *The Montreal Gazette*, 1864c.

¹³⁹ *The Montreal Gazette*, 1864c.

¹⁴⁰ Bourassa, 1864c, p. 171-173.

1865, l'auteur constate un progrès dans le domaine des arts à Montréal, progrès dû entre autres à l'influence des activités de l'AAM. Cette amélioration du goût ne peut cependant pas être ressentie en visitant l'exposition de l'association. L'auteur déplore d'ailleurs l'absence d'une œuvre à caractère véritablement national¹⁴¹. Bourassa se permet également de dénigrer les œuvres des photographes, qui sont trop nombreuses et auxquelles le public accorde une importance exagérée. Cette préoccupation pour le développement des arts à Montréal ne se reflète pourtant pas dans la sélection des œuvres qu'il critique. En effet, Bourassa mentionne rarement le travail d'un artiste local. Il en va tout autrement chez les journalistes anglophones qui accordent une attention particulière aux œuvres des artistes montréalais. Par exemple, alors que Bourassa ne fait que citer le titre d'une toile d'Otto Jacobi¹⁴², l'auteur de la série d'articles publiée dans *The Montreal Gazette* au mois de février 1864 traite d'œuvres signées de la main de James Duncan, d'Otto Jacobi, de William Raphael et de deux peintres amateurs de Montréal (Mlle Ross et Mme Cunningham)¹⁴³.

Membre de l'AAM depuis sa fondation, Bourassa publie dans la *Revue canadienne* deux comptes rendus critiques des expositions organisées par cette association en 1864 et 1865. Dans ses articles, il félicite les efforts de l'AAM qui participe au développement de l'art au Canada. L'artiste remarque par opposition le climat improductif régnant dans le domaine culturel canadien-français. Défenseur de la hiérarchie des genres, Bourassa ne peut que déplorer l'absence presque complète de la peinture d'histoire dans les expositions de l'AAM, qui présentent principalement des genres mineurs sans intérêt pour l'artiste. Ce dernier s'élève aussi contre la place de plus en plus importante occupée par les œuvres photographiques. Comportant une visée pédagogique évidente, les comptes rendus de Bourassa lui fournissent l'occasion de réfléchir sur l'histoire et les théories de l'art. Les

¹⁴¹ Bourassa, 1865a, p. 173.

¹⁴² Bourassa, 1864c, p. 181.

¹⁴³ *The Montreal Gazette*, 1864b.

commentaires sur les œuvres exposées révèlent un intérêt beaucoup plus marqué pour le sujet représenté que pour le style et le rendu.

2.3.3 Commentaire critique sur l'architecture de culte montréalaise et sur son ornementation intérieure

Outre par la parution de ses comptes rendus sur les expositions de l'AAM, Bourassa profite de l'organe de diffusion qu'est la *Revue canadienne* afin de publier des articles portant sur l'architecture religieuse montréalaise et sa décoration intérieure. Ce sujet intéresse grandement l'artiste, qui rêve d'œuvrer dans ce domaine et qui réalisera d'ailleurs son souhait à partir de 1870. Dans le numéro de juin 1865, Bourassa publie sa première « Causerie artistique¹⁴⁴ » qu'il consacre à la pratique de la peinture murale utilisée comme décor dans les lieux de culte montréalais. À titre d'introduction, l'auteur salue les initiatives des membres du clergé qui commandent, depuis quelques années, des peintures murales pour la décoration des églises. Bourassa fait remarquer que cette pratique artistique a permis à des artistes tels que Giotto, Michel-Ange et Raphaël de pleinement développer leur talent et de transmettre des chefs-d'œuvre à la postérité. Dans la première partie de son article, l'artiste souligne les avantages de la peinture murale qui, contrairement à la peinture de chevalet, rend possible l'élaboration d'un programme décoratif à grande échelle, permettant d'aborder plusieurs aspects de la thématique adoptée. Il observe que, depuis un certain temps déjà, les gouvernements français, allemand et anglais encouragent leurs grands artistes, tels Ingres, Flandrin, Cornelius ou Kaulbach, en leur proposant des projets de décoration des édifices publics. Ces projets ont permis à ces peintres de se hisser au niveau de maîtres comme Apelles, Raphaël et Léonard de Vinci. De surcroît, l'intérêt de la peinture murale réside dans son rapport étroit avec l'architecture, pouvant servir à harmoniser ou à accentuer certains effets. Bourassa

¹⁴⁴ Bourassa, 1865e.

note également que la peinture murale résiste davantage au temps, et mentionne, à titre d'exemples, les fresques retrouvées à Pompéi et Herculaneum.

La seconde partie de l'article porte sur les peintures murales ayant été exécutées durant les dernières années dans des lieux de culte montréalais. L'auteur s'intéresse en particulier aux décors du Mont Sainte-Famille, de l'église Sainte-Anne et de la chapelle de l'asile Saint-Patrice, qui ont été réalisés par un artiste d'origine allemande qui n'est pas nommé par Bourassa. Cet artiste, du nom de John Heldt, est également l'auteur des peintures murales ornant la chapelle du Grand Séminaire, la salle Nordheimer et la salle du Mechanics' Institute¹⁴⁵. Bourassa se fait très critique à l'égard des œuvres d'Heldt, chez qui il ne perçoit pas « la substance d'un Cornelius¹⁴⁶ ». Cette réflexion prend tout son sens lorsque l'on se rappelle qu'Heldt a réalisé en 1862 une copie, admirée par les critiques, du *Jugement Dernier* de Cornelius¹⁴⁷. Adoptant un ton quelque peu condescendant, il affirme à propos de son collègue : « Il a fait son possible, au moins au Mont Ste. Famille et à St. Patrice ». L'auteur tente de modérer ses propos en expliquant que ces œuvres ne constituent que des premières tentatives dans le genre, des « essais » qui ont dû être exécutés rapidement pour satisfaire les commanditaires. Cependant, il est évident à la lecture de l'article que Bourassa ne considère pas Heldt comme un artiste de talent, mais plutôt comme un artisan plus ou moins expérimenté. Dans un premier temps, il reproche à l'artiste de travailler non pas à la fresque, mais plutôt à la détrempe ou au lavis à la colle, deux techniques qui ne peuvent résister selon lui à un climat humide. Bourassa explique qu'il serait préférable d'utiliser l'encaustique qui permet une plus

¹⁴⁵ Anonyme, « Consécration de la Chapelle du Grand Séminaire », *La Minerve*, 18 octobre 1864, p. 2. John Heldt est mentionné une première fois dans l'annuaire Lovell en 1862-1863, et disparaît après 1866. Un certain Jacob Held, également peintre de fresques, apparaît jusqu'en 1867. Lovell, 1862-1863, p. 128; 1865-1866, p. 168; 1866-1867, p. 172; 1867-1868, p. 171.

¹⁴⁶ Bourassa, 1865e, p. 377.

¹⁴⁷ *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, 1862a.

grande adhérence et une meilleure dessiccation¹⁴⁸. Dans un second temps, il déplore que les œuvres exécutées par Heldt ne soient que des « copies ou des imitations assez lestement produites¹⁴⁹ ». Bourassa aurait préféré y découvrir des œuvres originales, mais remarque que le « brave Allemand » ne possède pas le talent nécessaire. Il reconnaît dans ces peintures murales l'ouvrage d'un « ouvrier expéditif », d'un « bon décorateur de café-chantant », et d'un « peintre en ornements¹⁵⁰ ».



Fig. 5 William Notman & Son, *Chapelle, Hôtel-Dieu, Montréal, Qc*, 1911, gélatine argentique, 20 x 25 cm, Musée McCord, Montréal.

À la suite de ces remarques générales, Bourassa s'intéresse aux trois lieux de culte décorés par Heldt et nommés précédemment. Il débute par la critique du décor

¹⁴⁸ Le terme d'encaustique est employé par Bourassa, comme par plusieurs auteurs, dans sa définition la plus large, c'est-à-dire en référence à la peinture à la cire. Il ne s'agit pas du procédé selon lequel « les couleurs, mêlées de cire et de résine, sont amollies, fondues et fixées à l'aide du feu ». Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 3^e édition, Paris, Librairie Renouard, 1876, p. 594-595.

¹⁴⁹ Bourassa, 1865e, p. 378.

¹⁵⁰ Bourassa, 1865e, p. 378.

de la chapelle et du dôme du nouvel Hôtel-Dieu (fig. 5¹⁵¹), qui, à l'époque, porte également le nom de Mont Sainte-Famille. Réalisées en 1862¹⁵² pour les Hospitalières de Saint-Joseph, les peintures murales de l'Hôtel-Dieu constituent les premières œuvres montréalaises d'Heldt, et selon Bourassa, « les moins médiocres de l'auteur ». Malgré une déficience au niveau du dessin, le critique admire l'harmonie de la composition générale. Cependant, il regrette que l'artiste ait choisi de travailler dans plusieurs styles différents, imitant parfois l'art byzantin, ailleurs les peintres de Düsseldorf, puis s'inspirant dans d'autres cas des écoles espagnole, française et italienne. Abordant les peintures murales exécutées dans la chapelle de l'asile Saint-Patrice¹⁵³, qui est sous l'autorité des Sulpiciens, Bourassa perçoit une plus grande homogénéité dans le style allemand adopté pour ce programme décoratif. Il dénote la bonne qualité de la représentation, du moins « à distance », des douze apôtres autour de la chaire. Enfin, Bourassa fait une critique très virulente du décor de l'église Sainte-Anne (un autre projet sulpicien), où, selon lui, l'artiste « n'a fait qu'y nettoyer ses pinceaux¹⁵⁴ ». Décrivant avec sarcasme le plafond de l'église, il affirme : « Il y a là un tas de petits anges barbouillés qui semblent avoir été pris en flagrant délit sur les bords du canal, après un jour de pluie¹⁵⁵ ».

¹⁵¹ Cette photographie de l'intérieur de la chapelle de l'Hôtel-Dieu dévoile une partie du décor réalisé par Heldt.

¹⁵² *Journal de l'Instruction publique*, 1862b.

¹⁵³ Refuge pour les orphelins d'origine irlandaise fondé en 1850, l'asile Saint-Patrice était voisin de l'église du même nom sur la rue Dorchester (maintenant boulevard René-Lévesque). John Joseph Curran, *Golden Jubilee of St. Patrick's Orphan Asylum : the Work of Fathers Dowd, O'Brien and Quinlivan with Biographies and Illustrations*, Montréal, Catholic Institution for Deaf Mutes, 1902, 182 p. Les rénovations dans les années 1860 sont financées par les Sulpiciens. Brian Young, *In Its Corporate Capacity, The Seminary of Montreal as a Business Institution 1816-1876*, McGill-Queen's University Press, 1986, p. 225-227.

¹⁵⁴ Bourassa, 1865e, p. 378. L'église Sainte-Anne, construite par les Sulpiciens entre 1851 et 1859, était située dans le quartier irlandais appelé Griffintown (près du Canal de Lachine), plus précisément au coin des rues McCord et Basin. Elle a été démolie en 1970. Lovell, 1865-1866, p. 271. Young, 1986, p. 225-227.

¹⁵⁵ Bourassa, 1865e, p. 378-379.

En guise de conclusion à son article, Bourassa offre une réflexion sur les conditions difficiles avec lesquelles les artistes locaux doivent conjuguer. Il déplore d'abord que la priorité des commanditaires réside davantage dans la rapidité d'exécution plutôt que dans la qualité de l'œuvre finale. De plus, il remarque que les corporations qui engagent les artistes devraient faire appel à leurs « hommes de goût » afin d'assurer la direction des travaux. Ainsi, elles s'assureraient que les œuvres exécutées soient conformes « aux règles du beau et du vrai¹⁵⁶ ». Insistant sur l'importance de fournir le temps nécessaire à l'artiste, Bourassa donne en exemple les fresques exécutées par Michel-Ange et par Raphaël, qui ont exigé plusieurs années de travail assidu. Il termine son texte par une mise en garde contre cette hâte qui caractérise les projets élaborés en Amérique, et qui est la cause de leur insuccès.

Dans cet article, Bourassa n'hésite pas à faire part au lecteur de ses opinions souvent négatives concernant les œuvres de son confrère. Ce faisant, l'auteur s'inscrit à contre-courant des autres journalistes qui avaient jusqu'alors salué le travail d'Heldt. Par exemple, à l'occasion de l'inauguration de la chapelle du Grand Séminaire en 1864, un journaliste de *La Minerve* offre une critique très positive de l'ouvrage de l'artiste d'origine allemande : « La voûte est ornée avec goût de moulures et de grandes décorations à fresques qui sont du meilleur effet¹⁵⁷ ». Énumérant les autres décors peints par Heldt, il confirme que le travail de l'artiste a toujours été accueilli avec « la plus grande satisfaction ». Dans *L'Ordre, union catholique*, un journaliste s'intéressant au même événement affirme que la chapelle du Grand Séminaire est l'« un des plus beaux sanctuaires de Montréal¹⁵⁸ », spécifiant l'identité de l'auteur des décorations murales. Au moment de la rédaction de cet article, Bourassa n'a réalisé aucun décor d'église, de sorte qu'on ne saurait qualifier ses commentaires critiques de propos intéressés. Cependant, il ne fait aucun doute

¹⁵⁶ Bourassa, 1865e, p. 379.

¹⁵⁷ *La Minerve*, 1864.

¹⁵⁸ Anonyme, « Lundi dernier a eu lieu la consécration de la Chapelle du Grand-Séminaire », *L'Ordre, union catholique*, 19 octobre 1864, p. 1.

que la popularité d'Heldt auprès des Sulpiciens et des milieux anglophones porte ombrage à la carrière de peintre de murales envisagée par Bourassa. De plus, il est intéressant de noter qu'à la suite de la publication de cette « Causerie artistique », Heldt ne reçoit plus, à notre connaissance, de commandes et quitte Montréal l'année suivante. Une commande qui lui aurait échappé pourrait être à l'origine du sentiment de rivalité entretenu par Bourassa envers son collègue¹⁵⁹. En effet, dans une lettre à son épouse datée du 16 septembre 1861, Bourassa mentionne que le supérieur du Séminaire, Dominique Granet, lui aurait proposé d'exécuter le décor de « la chapelle de la Montagne », qui correspond selon nous à la chapelle du Grand Séminaire situé à la base du Mont-Royal. L'artiste craint alors que le projet ne voit pas le jour :

Quoiqu'il [le supérieur] ne m'eut rien fait espérer pour l'automne, j'espérais pourtant qu'en lui démontrant que le travail seul des cartons, qui est antérieur à tout le reste, nécessiterait déjà six à huit mois de labeurs, il me dirait de le commencer immédiatement. Mais quelle a été ma surprise en apprenant qu'il était parti pour l'Europe, emportant avec lui mes espérances!... Je ne sais pas quand il reviendra¹⁶⁰.

Bourassa ne recevra jamais cette commande qui sera plutôt offerte à John Heldt, qui pouvait peut-être assurer aux Sulpiciens une exécution plus rapide des travaux. Dans son article, Bourassa passe sous silence le décor de la chapelle du Grand Séminaire, qui avait pourtant été inaugurée en octobre 1864.

Bourassa fait paraître une seconde « Causerie artistique¹⁶¹ » dans la *Revue canadienne* en octobre 1867, dans laquelle il aborde le sujet de l'architecture religieuse à Montréal. Dans cet article, l'auteur concentre son attention sur deux églises construites par les Sulpiciens dont l'architecture est selon lui déficiente, soit les églises Saint-Jacques et Notre-Dame. Il est intéressant de constater que l'artiste ne craint pas de déplaire, même aux Sulpiciens qui sont les principaux

¹⁵⁹ La rivalité ressentie par Bourassa envers Heldt rappelle la complicité d'Antoine Plamondon et de Joseph-Édouard Cauchon (1816-1885) et leur critique du travail de l'artiste Victor Ernette dans le journal *Le Canadien* en 1842. Porter, Béland, 2005, p. 24.

¹⁶⁰ « Lettre de N. B. à Azélie Papineau, Montréal, 16 septembre 1861 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

¹⁶¹ Bourassa, 1867a.

commanditaires d'œuvres religieuses à Montréal à cette époque. En introduction à sa critique, Bourassa relate une rêverie qu'il aurait faite en se promenant le long des champs cultivés qui s'étendent de chaque côté de la rue Saint-Denis. S'imaginant propriétaire de ces terres, il rêve d'y faire construire un « palais des expositions annuelles » qui renfermerait :

le musée de peinture et de sculpture, pour l'usage des élèves, la grande salle des concours et des prix, où l'on verra les œuvres couronnées, et les noms des concurrents heureux, puis le salon des bienfaiteurs et des conservateurs, destiné aux réunions du conseil d'administration et où seront placés les bustes en marbre du fondateur et de tous les grands patrons de l'établissement. Dans les annexes de l'édifice principal, se trouveront les grands ateliers des professeurs et les petits ateliers des élèves dont le mérite aura été récompensé¹⁶².

Cette rêverie témoigne du désir de Bourassa de voir se développer le milieu artistique montréalais selon les traditions européennes, c'est-à-dire en mettant sur pied des concours, en organisant des expositions annuelles et en fondant des musées grâce aux dons de bienfaiteurs.

Dans un premier temps, le critique s'intéresse à l'architecture de l'église Saint-Jacques, qui était érigée au coin des rues Sainte-Catherine et Saint-Denis. Rappelant l'historique de la construction de l'église, l'auteur explique que les plans du premier bâtiment¹⁶³ (détruit par le feu en 1858) avaient été conçus par un architecte anglais qui avait adopté les principes de l'architecture protestante. Entre 1858 et 1860, l'architecte Victor Bourgeau est chargé d'ériger une nouvelle église devant présenter les caractéristiques de l'architecture de culte catholique, tout en conservant les murs de l'ancien bâtiment. Tenant compte des contraintes rencontrées

¹⁶² Bourassa, 1867a, p. 790.

¹⁶³ En fait, une première église Saint-Jacques, qui n'est pas mentionnée dans l'article de Bourassa, avait été construite en 1836 et avait été détruite par un incendie en 1852. L'architecte John Ostell est chargé en 1857 de la reconstruction. L'année suivante, le nouveau bâtiment est consumé par le feu. On fait alors appel à l'architecte Victor Bourgeau afin d'ériger une troisième église en conservant les murs du second bâtiment. Olivier Maurault, *Saint-Jacques de Montréal : l'église – la paroisse*, Montréal, Au presbytère, 1923, 126 p.

par Bourgeau, Bourassa décrit les plans de la nouvelle église en expliquant les choix de l'architecte. L'intérieur de l'église, que le critique considère absurde, pourrait selon lui donner un effet harmonieux « si une lumière convenable se jouait dans toutes ces voûtes et à travers ces files de piliers ». Bourassa reproche également à l'architecte quelques « péchés commis contre les convenances et les bonnes traditions de l'art ogival chrétien, et les petits contre bon sens¹⁶⁴ ». Cependant, l'auteur ne fait pas porter tout le blâme des incongruités de l'église Saint-Jacques sur l'architecte, « qui est aussi un homme de goût et qui possède l'intelligence de son art ». Bourassa condamne plutôt ces « gens *experts*, les talents *universels*, ceux qui *ont vu*, ceux qui ont toujours *des idées*¹⁶⁵ », qui se permettent de diriger les architectes alors qu'ils ne possèdent pas les connaissances requises dans ce domaine.

S'adressant à Victor Bourgeau à titre d'ami, Bourassa lui conseille de ne plus se laisser influencer, dans ses projets futurs, par les gens qu'il nomme ironiquement les « compétences » : « *quand une compétence*, quelle que superbe qu'elle soit, vient à vous pour vous faire commettre une ineptie, veuillez s'il vous plaît lui dire, [...] : je ne la ferai pas. Une ineptie simplement proposée passe [...]. Une ineptie accomplie, [...] c'est le nom de l'ouvrier qui la porte toujours¹⁶⁶ ». Abordant le projet de restauration de l'intérieur de l'église Notre-Dame, qui sera d'ailleurs proposé à Bourassa en 1872¹⁶⁷, le critique réitère sa mise en garde en pointant du doigt, sans les nommer, certaines de ces « compétences » : « les auteurs des églises Ste. Anne, de Notre-Dame de Toute-Grâce : (ils appellent cela Notre-Dame de Toute-Grâce !...) les

¹⁶⁴ Bourassa, 1867a, p. 795.

¹⁶⁵ Bourassa, 1867a, p. 796. L'italique provient du texte original.

¹⁶⁶ Bourassa, 1867a, p. 795-796.

¹⁶⁷ Dans une lettre adressée à l'une de ses cousines et datant de 1872, Bourassa explique avoir visité la charpente du toit de l'église Notre-Dame. « Lettre de N. B. à sa cousine Fanny, Montréal, 1872 », dans Bourassa, 1929, p. 107-108. Le 3 juillet 1872, Bourassa fait paraître un bref communiqué dans *La Minerve* afin d'annoncer son refus d'entreprendre la restauration et la décoration de l'église Notre-Dame. Napoléon Bourassa, « Peinture à fresque et décoration de Notre-Dame », *La Minerve*, 3 juillet 1872, p. 2.

inspirateurs de St. Jacques, les restaurateurs de St. Patrice¹⁶⁸ ». Malgré ses craintes face au nouveau projet soumis à Bourgeau, Bourassa rassure son collègue en affirmant que le curé de la paroisse Notre-Dame, Benjamin-Victor Rousselot, chargé de superviser les travaux, « est un homme de goût, plein de bon vouloir ». Rappelant toutes les « tentatives d'embellissement » de Notre-Dame qui ont échoué par le passé, Bourassa propose de suivre un plan général de restauration afin d'éviter les dépenses inutiles. L'auteur conclut son article en mettant l'accent sur la nécessité de faire confiance aux architectes locaux, qui connaissent leur métier et qui ont à cœur d'ériger des œuvres de qualité. Revenant sur sa rêverie relatée en introduction, Bourassa conclut avec une pointe d'ironie : « les artistes, dans notre pays, devraient être grands propriétaires ».

Quelques mois plus tard, en décembre 1867, Bourassa publie dans la *Revue canadienne* la suite de son article sur l'architecture religieuse à Montréal, en s'intéressant encore une fois à l'église Saint-Jacques, et à l'église Saint-Patrice¹⁶⁹. Effectuant un retour dans un premier temps sur son analyse de l'église Saint-Jacques, le critique porte son attention sur l'ornementation sculptée de la chaire exécutée cette même année par Charles Dauphin et son assistant Augustin Buteau (1828-1871)¹⁷⁰. Constatant que la plupart des éléments sculptés de la chaire sont issus de l'imagination de leurs concepteurs, Bourassa félicite les deux artistes pour leur travail remarquable. Après une description sommaire de l'ornementation de la chaire, l'auteur affirme renoncer à en offrir une « critique méticuleuse », notant qu'il serait

¹⁶⁸ Bourassa, 1867a, p. 796. L'église Notre-Dame de Toute-Grâce (désormais l'église Notre-Dame de Grâce) a été construite entre 1851 et 1853 par John Ostell. Cet architecte a également conçu les plans de l'église Sainte-Anne. Ellen S. James, « Ostell, John », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 882-884.

¹⁶⁹ Bourassa, 1867b.

¹⁷⁰ Pour en connaître davantage sur le sculpteur Charles Dauphin, voir le texte de Bernard Mulaire dans David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Musée du Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 214-215; également Mulaire, « À la découverte du Saint Jean-Baptiste et du Jacques Cartier de Terrebonne : d'hypothèses en mystères », *Esse, arts + opinions*, n° 23, automne 1993, p. 64-71. La chaire a été détruite dans l'incendie de l'église Saint-Jacques en 1933.

déraisonnable de rechercher la perfection dans l'exécution alors que « les circonstances et le milieu qui entourent la carrière des artistes, ici, sont déjà trop peu favorables¹⁷¹ ». Bourassa se montre très élogieux face à Charles Dauphin, qui aurait pu, selon lui, avoir une carrière aussi remarquable que celles de Nicolas et Jean de Pise, Ghiberti et Donatello, s'il avait été formé dans les mêmes conditions favorables que ces maîtres. En effet, pour le critique, le milieu artistique canadien est moins développé que celui du Moyen Âge européen. Bourassa explique que durant le Moyen Âge, l'art était perçu comme un moyen de diffusion et d'expression de la foi chrétienne. Les artistes recevaient davantage de commandes d'envergure et étaient plus libres dans l'exécution de leurs œuvres. Par opposition, en Amérique, les projets artistiques sont gérés comme des transactions d'affaires, où la créativité de l'artiste est restreinte par les délais prescrits par les commanditaires trop pressés. Revenant à sa discussion sur la chaire de Saint-Jacques, le critique défend l'œuvre de Dauphin et Buteau devant ceux qui la considèrent trop monumentale. Bourassa fait remarquer que les dimensions de la chaire sont conformes à plusieurs autres érigées dans des églises européennes.

Bourassa poursuit sa critique en portant son attention sur l'église Saint-Patrice (ou St. Patrick), dont les plans sont dus au supérieur du collège Sainte-Marie le jésuite Félix Martin (1804-1886) et à l'architecte Pierre-Louis Morin (1811-1886)¹⁷². L'auteur juge avec sévérité l'église des Irlandais qui a été conçue, selon lui, par deux amateurs croyant bien faire. Quoiqu'il travaille à titre de professeur de dessin au collège Sainte-Marie, Bourassa se permet tout de même de désavouer publiquement l'œuvre de son employeur. Félix Martin, cet « homme distingué sous tous les autres rapports », ce « religieux savant et parfaitement estimable », a selon l'auteur « recueilli ce qu'il lui avait poussé d'architecture dans la tête à son insu » afin d'offrir aux paroissiens une église de « piteuse mine ». Décrivant l'architecture extérieure de Saint-Patrice, le critique déclare :

¹⁷¹ Bourassa, 1867b, p. 934.

¹⁷² L'église Saint-Patrice est érigée entre 1843 et 1847.

Vraiment, on ne pouvait guère inventer rien de plus disgracieux de plus primitif. On voulait de la simplicité sans doute, mais la simplicité doit avoir les grâces de sa vertu. Il ne s'en suit pas, parce qu'on est pauvre et humble, que l'on doive être mal léché, et prendre un air cagot; il s'en suit encore moins que l'on doive se grandir bien fort pour prendre en hauteur ce qui nous manque en valeur réelle¹⁷³.

Bourassa désapprouve particulièrement l'utilisation de petits obélisques ornant le fronton de la façade, et ces « deux rangs de cornichons recourbés qui leur servent de cortège et même cette espèce de grand bonnet de coton pétrifié, qui fait fonction de campanile¹⁷⁴ ». L'auteur va jusqu'à remettre en question le choix du style ogival, qui paraît peu approprié dans le cas d'une construction où la simplicité est de mise à cause de restrictions budgétaires. Bourassa propose plutôt d'adopter les styles « charmants de simplicité et de goût » des églises des périodes latines et romanes.

Quant à la décoration intérieure, Bourassa avoue qu'elle fait montre d'un certain progrès par rapport à ce qui existait auparavant dans le même genre, soit à l'église Notre-Dame. Toutefois, le critique déplore l'utilisation de « longs piliers, longues fenêtres, longs pans de murs, jubés disgracieux jetés dans les bases du clocher [...], toutes les voûtes à peu près au même niveau¹⁷⁵ ». L'auteur n'apprécie pas davantage les couleurs choisies pour orner les voûtes, pas plus que les vitraux provenant de l'atelier des Sœurs grises¹⁷⁶. Il reproche également à l'architecte le décor du chœur composé de :

trois grandes étagères, formées de tous les éléments du gothique lombard, revêtues de toutes les couleurs de la création, [...] assemblage fortuit de pignons, de jambages, de menaux, de contreforts, d'arcs-boutants, de balustrades, de piédestaux, de consoles, de niches¹⁷⁷.

¹⁷³ Bourassa, 1867b, p. 940-941.

¹⁷⁴ Bourassa, 1867b, p. 941.

¹⁷⁵ Bourassa, 1867b, p. 942.

¹⁷⁶ Alan Hustak, *Saint Patrick's of Montreal : The Biography of a Basilica*, Montréal, Vehicule Press, 1998, p. 47.

¹⁷⁷ Bourassa, 1867b, p. 943.

Enfin, Bourassa réproue la présence, au sein de ces « étagères », d'une quantité excessive de petites statues de plâtre représentant des saints (164, selon les dires de Bourassa). L'auteur termine cependant son article sur une note plus positive, affirmant que plusieurs améliorations ont été apportées à la décoration intérieure de Saint-Patrice depuis son inauguration.

Dans ses deux articles publiés en 1867 dans la *Revue canadienne* et portant sur l'architecture de culte montréalaise, Bourassa emploie un vocabulaire coloré et un ton moqueur, parfois ironique, afin d'offrir une critique souvent incisive des réalisations architecturales et ornementales de ses contemporains. Dans ces textes, l'auteur ne se présente pas tel un observateur externe, mais bien comme un « homme du métier », selon des termes qu'il utilise, à même de porter un regard critique sur les œuvres mais également sur les conditions de travail des artistes locaux. S'intéressant aux différentes caractéristiques des lieux de culte analysés, Bourassa n'hésite pas à remettre en question ou même à dénigrer les choix de certains membres respectés du domaine culturel montréalais, tels que Félix Martin et Victor Bourgeau. Dépourvu d'expérience professionnelle en architecture, Bourassa se permet de donner son avis et de conseiller l'architecte de renom Victor Bourgeau, l'enjoignant de ne pas se laisser influencer par son entourage lors de l'exécution de ses projets. Le critique sait également reconnaître les artistes de talent et les œuvres dignes d'attention, comme il le prouve en louant le travail de Charles Dauphin et de son assistant à l'église Saint-Jacques. L'un des aspects les plus intéressants des articles de Bourassa constitue la critique du milieu artistique montréalais. Pour l'auteur, plusieurs faux-pas ou aberrations auraient pu être évités si les artistes avaient bénéficié de conditions plus favorables. Bourassa fait porter une partie importante du blâme sur les commanditaires, qui démontrent souvent trop d'empressement et qui s'entourent d'un trop grand nombre de « conseillers » qui ne possèdent pas les connaissances nécessaires en architecture et qui s'immiscent malencontreusement dans le processus créatif de l'artiste.

La comparaison des opinions émises par Bourassa sur l'architecture de culte montréalaise avec celles d'autres journalistes contemporains permet de déceler chez l'artiste une plus grande liberté dans l'expression de ses points de vue. Certaines idées présentées par Bourassa sont partagées par d'autres auteurs. Par exemple, il semble convenu que la décoration intérieure de l'église Notre-Dame nécessite des changements majeurs. Dans son article publié dans le numéro de mars/avril 1866 du *Journal de l'Instruction publique*, S.V. propose plusieurs améliorations souhaitables au décor de Notre-Dame¹⁷⁸. Contrairement à Bourassa, cet auteur demeure toujours très respectueux dans ses critiques et ne met pas l'accent sur les aspects négatifs. Dans d'autres cas, tels celui de l'église Saint-Patrice, Bourassa se montre beaucoup plus sévère que ses contemporains. Dans le même article signé par S.V., l'auteur fait une description de la façade de l'église Saint-Patrice sans jamais émettre un commentaire négatif :

une statue colossale de St-Patrice orne admirablement le sommet du portail; plus haut, une belle rosace, qui est d'une très-grande proportion et qui relève le sommet de l'église, est surmontée d'une énorme tour et d'une très-belle flèche¹⁷⁹.

Le journaliste ne fait mention ni des « cornichons recourbés » ni du « grand bonnet de coton pétrifié¹⁸⁰ » qui font tant horreur à Bourassa. Dans son commentaire sur le décor intérieur, S.V. explique d'abord que le plan est dû à Félix Martin, « qui connaissait parfaitement l'architecture religieuse » et qui a « suggéré l'idée d'une belle et noble église¹⁸¹ ». Ne partageant pas l'opinion de Bourassa, l'auteur admire les vitraux « d'une bonne couleur » ainsi que les voûtes peintes qui fournissent « un bon effet et donnent une belle apparence à tout l'intérieur de l'édifice¹⁸² ». Le critique convient toutefois à l'instar de Bourassa que la décoration intérieure devra

¹⁷⁸ S.V., 1866b.

¹⁷⁹ S.V., 1866b, p. 37.

¹⁸⁰ Bourassa, 1867b, p. 941.

¹⁸¹ S.V., 1866b, p. 38.

¹⁸² S.V., 1866b, p. 38.

être complétée ultérieurement. Dans *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial* du 13 avril 1861 est publié un autre article portant sur la décoration intérieure de l'église Saint-Patrice réalisée par les artistes-décorateurs Perrault, Paré et Ouellet¹⁸³. L'auteur ne tarit pas d'éloges pour le grand autel de l'église qu'il décrit en détail, apportant des précisions sur les matériaux, les dimensions et le nombre de statuettes (qu'il estime pour sa part à 82). De plus, il apprécie particulièrement le « magnifique retable » de même que les « belles verrières » des Sœurs grises. Ainsi, plutôt que de mettre l'accent sur les points positifs d'une architecture et de passer sous silence les aspects plus faibles, comme semblent le faire les autres journalistes de l'époque, Bourassa se fait un point d'honneur d'indiquer dans ses critiques les éléments qui dérogent au bon goût. Son vocabulaire imagé et ses pointes d'humour permettent d'alléger les commentaires négatifs qui sont parfois offensant pour les architectes, les décorateurs et les commanditaires.

2.3.4 « Du développement du goût dans les arts en Canada »

En janvier 1868, Bourassa publie un article intitulé « Du développement du goût dans les arts en Canada » dans la *Revue canadienne*¹⁸⁴. La suite de ce texte paraît dans le numéro du mois de mars de la même année¹⁸⁵. Cet article relève moins de la critique d'art que du texte d'opinion. Toutefois, par sa thématique et son objectif éminemment pédagogique, il s'inscrit en continuité avec les textes étudiés auparavant portant sur les expositions de l'Art Association et sur l'architecture religieuse à Montréal. Dans cet article, Bourassa dresse un portrait de l'état des arts au Canada et présente des avenues à explorer pour favoriser le développement du domaine artistique. Afin de rendre compte de la situation du milieu artistique

¹⁸³ Anonyme, « Décoration de l'Église St-Patrice », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 3, n° 14, 13 avril 1861, p. 119-120. Repris dans *L'Ordre, union catholique*, 29 avril 1861, p. 2.

¹⁸⁴ Bourassa, 1868a.

¹⁸⁵ Bourassa, 1868b.

canadien, l'auteur en propose une comparaison avec l'art européen du Moyen Âge, parallèle déjà établi dans son article sur l'architecture de culte à Montréal publié dans la même revue en décembre 1867¹⁸⁶. Selon Bourassa, en Europe, les arts ont évolué en suivant « l'épanouissement des idées » et se sont principalement développés comme expression de la doctrine chrétienne. Au Canada, en l'absence de cette évolution graduelle des arts, le développement de ce domaine dépend en grande partie de ce qui est importé de la civilisation mère. Pour Bourassa, ces importations d'objets et de tableaux doivent être sélectionnées avec discernement, nécessitant de la part de l'acheteur des connaissances poussées en esthétique et en histoire. Offrant l'exemple des tableaux religieux commandés ou achetés par les fabriques, l'auteur montre que la méconnaissance des styles et de l'histoire de l'art en général peut mener à des choix discutables. Ainsi, certains commanditaires acquièrent des copies d'œuvres exécutées par des artistes « fantasques, dévergondés, matérialistes, réalistes, païens », tels que les peintres des écoles de Mignard, Boucher, van Loo, Barocci, Giordano, Rembrandt et de Jordaens¹⁸⁷.

Dans la seconde partie de son article, Bourassa s'intéresse aux deux entités ayant le pouvoir d'influencer le développement des arts au Canada, soit les individus nantis et les corporations civiles et religieuses. L'auteur invite les gens riches et instruits de la société à se procurer des œuvres européennes, qui peuvent servir de modèles de goût pour les artistes et la population en général. Cependant, ce sont les corporations civiles et religieuses (fabriques, communautés religieuses, municipalités, gouvernements) qui constituent le plus grand espoir pour le domaine artistique canadien. En effet, comme le fait remarquer Bourassa, ces corporations s'inscrivent

¹⁸⁶ Bourassa, 1867b.

¹⁸⁷ Bourassa, 1868a, p. 69. Il est intéressant d'étudier cette liste d'artistes honnis par Bourassa. L'artiste canadien n'apprécie pas les peintres que l'on pourrait qualifier de baroques et de rococos (Pierre Mignard, François Boucher, Rembrandt, Jacob Jordaens), pas plus que les peintres italiens de l'époque maniériste (Federico Barocci et Luca Giordano). Bourassa admire plutôt les artistes italiens pieux de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance (Beato Angelico et Raphaël), ainsi que les peintres classiques d'origine française influencés par l'art italien (Eustache Le Sueur et Nicolas Poussin).

dans la durée, ont des moyens plus abondants et conservent les mêmes intérêts plus longtemps que les individus. Pour l'auteur, les communautés religieuses et les fabriques sont responsables de l'importation des seules œuvres de réelle valeur au pays, mais n'ont pas encore réussi à former un artiste local d'importance. Revenant sur ses articles portant sur l'architecture religieuse montréalaise, Bourassa note une amélioration dans la valeur esthétique des constructions depuis quelques temps. Quant au gouvernement, l'auteur déplore son inaction dans le domaine artistique, soulignant que la seule commande d'envergure des dernières années visait l'exécution des portraits des présidents de l'Assemblée législative du Bas-Canada, du Conseil législatif des provinces et de celui du Canada (commandés à Théophile Hamel durant la décennie 1850). Quoique Bourassa se réjouisse pour son premier maître et ami, il déclare que cette commande n'a pas permis à l'art canadien de faire de réels progrès. Ayant préféré la commande d'un tableau rappelant l'histoire nationale, l'auteur affirme : « L'artiste peut vivre de portraits, l'art ne vit que d'idées ». Bourassa termine cette section de son article en rappelant que les œuvres d'art de qualité deviennent avec le temps la gloire des peuples.

Dans la troisième partie de son texte, l'auteur aborde de façon plus pragmatique la question de l'acquisition d'une œuvre d'art de qualité. À ceux qui se plaindraient des coûts élevés des œuvres d'art, Bourassa propose d'éviter les dépenses inutiles que constituent souvent l'achat de meubles et d'objets décoratifs. Selon l'artiste, une somme de £200 devrait permettre de se procurer une œuvre de qualité, dont la valeur augmentera avec le temps. Revenant sur une idée traitée brièvement dans l'introduction de l'article, Bourassa explique que l'appréciation d'une œuvre d'art doit nécessairement passer par une connaissance poussée de l'histoire de l'art et des critiques, de même que par un sens développé de l'esthétique. Si l'acquéreur ne possède pas les connaissances nécessaires à l'appréciation de l'art, il faut alors faire appel à des connaisseurs qui sauront le guider dans son entreprise. Dans le cas de l'acquisition d'une copie d'une œuvre de maître, il est préférable, selon l'auteur, d'éviter les tableaux des peintres dits coloristes, car « les copistes de

profession sont tous plus ou moins rouillés à l'endroit de la couleur; à force de vouloir toucher à toutes les manières, ils perdent peu à peu cette sensibilité de l'œil et cette délicatesse de touche propres aux coloristes¹⁸⁸ ». De plus, si l'amateur ne peut déboursier le montant élevé que coûte une copie de qualité, il peut se procurer une gravure à un prix plus abordable. Dans le cas de l'acquisition d'une œuvre originale ancienne, Bourassa met le lecteur en garde contre les brocanteurs qui prétendent vendre des originaux oubliés d'artistes renommés à des prix modiques. L'auteur observe : « Soyons sérieux, les originaux des grands maîtres sont connus, aussi bien que leurs auteurs. On sait où ils sont; [...] il est donc absurde au dernier degré de prétendre en posséder, surtout de les avoir acquis à vil prix¹⁸⁹ ». Ainsi, à ceux qui désireraient faire l'acquisition d'œuvres originales, Bourassa les encourage à acheter des tableaux de maîtres européens contemporains¹⁹⁰. L'étude de ces œuvres permettrait sans doute aux artistes locaux de progresser dans leur technique.

Dans la dernière section de son article, Bourassa revient sur son idée, abordée par le passé, de l'importance pour le développement de l'art canadien de fonder une école des beaux-arts. Son expérience antérieure (le projet avorté d'école élaboré en 1861-1862) lui a permis de reconnaître certains pré-requis au succès d'une telle entreprise. Par exemple, l'école doit s'assurer d'offrir un enseignement des plus libres, compter sur des donations extérieures plutôt que sur la contribution des élèves, et s'adresser aux classes ouvrières. Rappelant le dévouement du clergé et des laïcs canadiens pour les différentes causes sociales — « nulle part ailleurs, peut-être, on n'a vu les sacrifices individuels accourir aussi noblement au-devant des besoins de la vie d'un peuple¹⁹¹ » —, l'auteur réclame la même sollicitude pour le développement du « génie national ». Il renchérit :

Un peuple n'a pas seulement besoin d'hospices; le criminel en défaillance, l'intelligence égarée, le perclus, le crétin, l'idiot, ne sont

¹⁸⁸ Bourassa, 1868a, p. 79.

¹⁸⁹ Bourassa, 1868b, p. 208.

¹⁹⁰ Bourassa, 1868b, p. 209.

¹⁹¹ Bourassa, 1868b, p. 210.

pas les seuls à qui la patrie doit un asile; il ne faut pas laisser encore le génie national se traîner misérablement sur la voie; il ne faut pas qu'il prenne le chemin de l'exil. [...] Le génie, lui, cette puissance abstraite de la nature humaine qui semble planer entre le monde organique et la sphère des esprits célestes pour les unir; ouvrier de la pensée, découvreur des secrets de la création, des vérités métaphysiques et des beautés divines, il a pour rôle d'éclairer, d'ennoblir, de glorifier, d'immortaliser ces agglomérations d'hommes que l'histoire appelle peuples et qu'elle classe d'après le plus ou moins de pensées et de gloire qu'elles ont léguées à l'humanité. Quoique le génie ait besoin du pain de chaque jour, tout autant que le perclus, pour arriver à sa grande maturité, il ne peut guère, plus que lui, se le préparer. [...] Il est nécessaire de lui donner la main et de l'établir dans ses voies¹⁹².

Bourassa déplore l'absence d'une institution offrant un enseignement réellement efficace et de qualité dans le domaine des beaux-arts, et en particulier du dessin. Pour l'auteur, cet art permet non seulement de glorifier Dieu et la patrie, mais apparaît également primordial dans la production d'objets décoratifs et industriels de toutes sortes. D'une part, les classes de dessin offertes dans les collèges classiques ne peuvent fournir des résultats satisfaisants. D'autre part, les autres établissements offrant des cours de dessin partagent des objectifs trop uniformes. Sans nommer ces établissements, Bourassa fait probablement référence aux classes de dessin données par le Mechanics' Institute et par l'Institut des artisans canadiens, qui sont davantage axées vers une formation plus technique pour les ouvriers. Réitérant son appel à la générosité des individus nantis de la société afin de fonder une école des beaux-arts, l'auteur conclut en présentant à titre d'exemple les bienfaits pour la culture italienne du mécénat de la famille Médicis durant la Renaissance.

Dans cet article comme dans ses textes plus critiques, l'objectif premier de Bourassa réside dans la transmission des connaissances sur l'art et dans la réflexion sur l'état du milieu artistique canadien. L'auteur s'attaque d'abord à l'idée répandue selon laquelle l'appréciation des œuvres d'art ne nécessiterait aucune connaissance ou disposition particulière. Dans un article publié dans *La Minerve* en juillet 1861, un

¹⁹² Bourassa, 1868b, p. 212.

journaliste adopte ce point de vue lorsqu'il explique que le jugement de goût dépend du sens moral du sujet et que l'appréciation de l'art pictural ne commande aucune expertise spécifique¹⁹³. Il affirme à ce sujet :

Le jugement a, pour se former, des règles invariables, surtout en fait de peinture, cet art qui a pour objet la reproduction des choses de la création ou des scènes de la vie humaine, et qui, par conséquent, n'a de mérite qu'à la condition d'être fidèle¹⁹⁴.

Bourassa s'élève contre cette conception en insistant sur l'importance des connaissances historiques et esthétiques nécessaires à l'évaluation d'un objet d'art. Selon lui, seuls les artistes et les connaisseurs possèdent la formation adéquate afin de déterminer la valeur réelle et l'authenticité des œuvres d'art. Il déclare :

Il ne faut pas se faire illusion et croire qu'il suffit d'ouvrir les yeux devant un tableau, pour le juger pertinemment. Toute œuvre d'art [...] demande, chez celui qui l'apprécie, un esprit juste, la connaissance des critiques, une étude comparée des œuvres des grands artistes¹⁹⁵.

Répondant en quelque sorte au journaliste de *La Minerve*, l'artiste regrette que le rendu naturaliste soit devenu le critère principal d'appréciation d'une œuvre picturale. Plusieurs journalistes s'intéressant aux arts partagent l'opinion de Bourassa et tentent de la répandre. Dans un article intitulé « De l'appréciation d'un art » paru dans la revue *Les Beaux-Arts* en novembre 1863, l'auteur présente la profession de critique d'art comme un « second art¹⁹⁶ ». Selon l'auteur, le critique doit posséder « de grandes connaissances dans chaque partie d'un art pour pouvoir en apprécier toutes les qualités ou en désigner les défauts¹⁹⁷ ».

Un second aspect intéressant abordé dans l'article de Bourassa constitue sa réflexion sur les moyens de développer le goût pour l'art et d'améliorer les conditions de travail des artistes canadiens. L'intérêt que Bourassa porte aux objets d'art

¹⁹³ *La Minerve*, 1861b.

¹⁹⁴ *La Minerve*, 1861b.

¹⁹⁵ Bourassa, 1868a, p. 76.

¹⁹⁶ Anonyme, « De l'appréciation d'un art », *Les Beaux-Arts*, 1^{er} novembre 1863, p. 59, 62.

¹⁹⁷ *Les Beaux-Arts*, 1863d.

importés d'Europe par les particuliers et les institutions montre à quel point l'auteur accorde de l'importance à l'apprentissage par modèle. Pour Bourassa, ces importations, qu'elles soient des œuvres originales ou des copies, fournissent des exemples aux artistes locaux qui doivent les étudier et s'en inspirer. L'auteur base toutefois ses principaux espoirs sur l'action des groupes religieux et civils, qui, selon lui, ont le devoir d'encourager les artistes canadiens en leur offrant des projets d'envergure. Si l'exécution de portraits et de copies permet à l'artiste local de poursuivre sa carrière, ces activités ne peuvent mener à la création d'une œuvre qui serait une véritable gloire nationale. Dans cet objectif, Bourassa désire, pour les artistes, une plus grande liberté dans le choix des thèmes ainsi que dans l'exécution de leurs œuvres. Enfin, le développement du domaine artistique canadien doit nécessairement passer par la fondation d'une école des beaux-arts, financée par les individus nantis et par l'État.

L'un des membres fondateurs de la *Revue canadienne*, Bourassa y publie entre 1864 et 1868 une série d'articles relevant de la critique d'art. S'inscrivant parmi les premiers auteurs francophones du Bas-Canada à développer ce genre littéraire, il s'intéresse d'abord aux expositions organisées par l'AAM (1864 et 1865), pour ensuite se concentrer sur l'architecture de culte à Montréal et finalement sur les moyens à prendre pour développer le monde de l'art au Canada. Dans ses textes critiques, Bourassa s'institue au titre de connaisseur de la sphère artistique, et s'attribue un mandat principalement pédagogique, celui de transmettre à la population des connaissances sur l'art et l'architecture. Par rapport aux autres critiques francophones de l'époque qui ont tendance à mettre l'accent sur les aspects positifs d'une œuvre, l'artiste se distingue par ses prises de positions claires et ses condamnations sans appel. Au risque de s'aliéner certains contemporains influents, Bourassa pointe du doigt les incongruités d'une œuvre, l'incompétence d'un artiste et les intrusions nuisibles au processus créatif de ceux qu'il nomme avec ironie les « compétences ». Ses commentaires critiques sont également l'occasion pour l'artiste

de mettre de l'avant ses théories sur l'art et d'offrir une réflexion sur l'art au Canada. Ainsi, Bourassa s'élève contre l'idée répandue que le jugement artistique est inné, et prétend au contraire qu'il doit être développé par l'acquisition de connaissances étendues. Il défend également la hiérarchie des genres qui accorde une plus grande valeur à la peinture d'histoire, et qui cantonne dans la catégorie des genres mineurs le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte. Quant à sa réflexion sur le monde de l'art au Canada, Bourassa est d'avis que son développement doit passer par la fondation d'une école des beaux-arts, par une hausse des commandes de la part des individus nantis et des corporations civiles et religieuses, ainsi que par une plus grande liberté offerte aux artistes dans le choix des thèmes et dans l'exécution des œuvres.

2.4 Une participation à l'Exposition universelle de Paris en 1867 : l'*Apothéose de Christophe Colomb*

Comme nous l'avons étudié auparavant, entre 1855 et 1869, Napoléon Bourassa multiplie les activités professionnelles dans les domaines artistique et littéraire, et occupe ses temps libres avec sa production personnelle. Vers 1859, l'artiste forme le projet de réaliser une peinture d'histoire de très grand format¹⁹⁸. En 1864, il travaille déjà à la composition de l'œuvre qu'il intitulera l'*Apothéose de Christophe Colomb*. Ignorant si son œuvre fera un jour l'objet d'une commande, et craignant que les occasions soient rares de « produire de plus grandes choses », Bourassa considère, déjà à cette époque, cet ouvrage comme « une preuve de [son] métier¹⁹⁹ ». Lorsqu'en 1866 son ami Joseph-Charles Taché l'enjoint de présenter son œuvre à l'Exposition universelle de Paris, Bourassa accepte cette opportunité de

¹⁹⁸ « Lettre de N. B. à son père François Bourassa, Montréal, 13 novembre 1859 », dans Bourassa, 1929, p. 37-39. Bourassa aurait débuté l'élaboration de son œuvre en 1859 alors qu'il espère décorer la salle du Cabinet de lecture paroissial.

¹⁹⁹ « Lettre de N. B. à Théophile Hamel, Montréal, 13 avril 1864 », dans Vézina, 1976a, p. 213-214.

démontrer son talent et de représenter son pays à cet événement international. Le thème de l'œuvre ne saurait d'ailleurs être plus à propos, alors que la figure de Christophe Colomb est à nouveau d'actualité avec les démarches pour la canonisation du navigateur entreprises par l'archevêque de Bordeaux²⁰⁰. De plus, tout comme le Canada qui a rejoint le rang des pays développés en exposant à la foire internationale, l'œuvre de Bourassa montre l'accession des héros ayant marqué l'histoire du Nouveau Monde parmi les gloires universelles. Afin de mettre en contexte la participation de Bourassa à l'Exposition universelle et d'en évaluer l'impact sur sa carrière, nous présenterons les membres du comité d'organisation du département canadien et nous nous intéresserons en particulier à la section des beaux-arts et aux artistes qui envoient des œuvres. Dans un second temps, nous décrirons et analyserons la composition de *l'Apothéose de Christophe Colomb*, en tentant de restituer l'œuvre telle qu'elle a été exposée à Paris.

2.4.1 Le Canada à l'Exposition universelle de Paris en 1867

Pour la première fois de son histoire, le Canada avait participé, à titre de colonie britannique, à l'Exposition universelle de Paris organisée en 1855. Douze ans plus tard, le Canada est à nouveau invité à envoyer, à la seconde exposition tenue dans la capitale française, un échantillon de produits artistiques et manufacturiers représentatif des progrès réalisés depuis leur première participation. À cette occasion, le gouvernement canadien nomme Thomas D'Arcy McGee (1825-1868), ministre de l'Agriculture, au poste de commissaire en chef du département canadien de l'Exposition universelle. Dans sa tâche, McGee est secondé par Joseph-Charles Taché, sous-ministre de l'Agriculture et des Statistiques, ayant accepté d'agir en tant que commissaire-exécutif de la section canadienne. En 1855, Taché avait été le

²⁰⁰ Arlene Gehmacher, « Canada in Paris : Krieghoff at the Universal Exhibition 1867 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 24, 2003, p. 42.

commissaire canadien en chef à la foire internationale de Paris et connaissait donc les procédures à suivre afin d'organiser l'envoi et l'aménagement des objets canadiens sur le site. Sous la direction de McGee, il avait également collaboré à la mise sur pied de la section canadienne de l'Exposition internationale d'arts et métiers de Dublin en 1865²⁰¹. En 1867, les deux hommes peuvent également compter sur le soutien du directeur de la Commission géologique du Canada, William Edmond Logan (1798-1875), qui désire présenter certains spécimens trouvés dans le cadre de ses recherches²⁰². Enfin, les trois commissaires font appel aux membres des Chambres des arts et manufactures du Haut et du Bas-Canada, qui doivent dresser la liste des participants potentiels. La Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada, dirigée par l'homme d'affaires Henry Bulmer, reçoit 5000\$ pour sa contribution à l'entreprise²⁰³.

À l'Exposition universelle de 1855, la grande nouveauté résidait dans la mise sur pied d'un pavillon complet réservé aux œuvres d'art de tous les pays participants²⁰⁴. En effet, l'Exposition universelle de 1851 à Londres n'avait présenté que quelques sculptures, dont le statut oscillait entre l'art et l'artisanat et qui servaient surtout à l'ornementation du Crystal Palace²⁰⁵. En 1855, la France était entre autres représentée, dans le pavillon des beaux-arts, par la rétrospective de la carrière d'artistes de renommée internationale comme Jean-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Horace Vernet et Alexandre-Gabriel Decamps²⁰⁶. Participant à la même exposition, le Canada avait fait parvenir à Paris un nombre très restreint d'œuvres signées exclusivement par Paul Kane (1810-1871) et J. H. Ryland. Dans son rapport

²⁰¹ « Minutes du sous-comité de la Chambre des arts et manufactures », 14 janvier 1866, BAnQ, Fonds Conseil-des-arts-et-manufactures (P543).

²⁰² « Minutes du sous-comité de la Chambre des arts et manufactures », 14 janvier 1866.

²⁰³ Hélène Sabourin, *La Chambre des arts et manufactures : les quinze premières années, 1857-1872*, mémoire, Montréal, UQAM, 1989, p. 92.

²⁰⁴ Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire : The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven et London, Yale University Press, 1987, p. 39.

²⁰⁵ Mainardi, 1987, p. 26.

²⁰⁶ Mainardi, 1987, p. 49-56.

intitulé *Le Canada et l'Exposition universelle de 1855* et publié en 1856, Joseph-Charles Taché déplore la modeste contribution des artistes canadiens, et en nomme quelques-uns dont la participation aurait été souhaitée, soit Antoine Plamondon, Théophile Hamel, Napoléon Bourassa et Antoine Falardeau²⁰⁷.

À l'occasion de l'exposition de 1867 qui s'ouvre au début du mois d'avril, les organisateurs parviennent à réunir une collection plus étendue d'œuvres d'art provenant d'un plus grand nombre d'artistes canadiens. Si l'on en croit le correspondant de *La Minerve* couvrant l'événement, les commissaires sont invités à disposer les œuvres canadiennes non pas parmi celles de la Grande-Bretagne, mais bien dans une section adjacente à celle des États-Unis²⁰⁸. Selon le même journaliste, l'espace alloué, exigüe et mal éclairé, ne permet pas de mettre en valeur les œuvres canadiennes²⁰⁹. Le catalogue officiel des œuvres présentées à l'Exposition universelle révèle l'identité des exposants canadiens de même que certains titres de travaux²¹⁰. La consultation de ce catalogue montre que seuls des artistes bas-canadiens ont été sélectionnés par les commissaires, ce qui nous mène à croire que la Chambre des arts et manufactures du Haut-Canada a peut-être omis de soumettre une liste d'artistes potentiels aux délégués. Selon un article dans *La Minerve*, le sous-ministre aurait invité personnellement Napoléon Bourassa à y participer²¹¹. Nous ignorons si Taché convie d'autres artistes à présenter leur travail, mais il est révélateur de constater que, mis à part Antoine Falardeau, tous les autres peintres mentionnés dans son rapport de l'exposition de 1855 ont, cette fois, envoyé des œuvres à Paris.

Dans la galerie canadienne des beaux-arts, le carton (sectionné en deux) illustrant l'*Apothéose de Christophe Colomb* par Bourassa, obtient la faveur des

²⁰⁷ Joseph-Charles Taché, *Le Canada et l'Exposition universelle de 1855*, Toronto, Lovell, 1856, 477 p.

²⁰⁸ Anonyme, « Correspondance éditoriale de *La Minerve* », *La Minerve*, 18 mai 1867, p. 2.

²⁰⁹ *La Minerve*, 1867c.

²¹⁰ Commission impériale, *World's Fair of 1867*, New York, Garland, 1981, p. 237-238.

²¹¹ *La Minerve*, 1867a.

visiteurs canadiens comme en témoignent les commentaires publiés durant l'exposition. Le correspondant de *La Minerve* loue le travail de l'artiste qui a réussi à fournir, en peu de temps, « une œuvre très remarquable qui fait bonheur à notre pays²¹² ». Dans *The Montreal Gazette*, le journaliste ayant visité l'exposition mentionne en premier lieu l'œuvre impressionnante de Bourassa qui constitue selon lui « one of the most spirited designs for a cartoon which it has been my good fortune to criticize²¹³ ». L'ancien maître et ami de Bourassa, Théophile Hamel, fait parvenir à l'exposition plusieurs huiles sur toile également saluées par la critique locale, dont une *Madone à l'Enfant*, une *Sainte Geneviève*, deux études de têtes, un *Autoportrait* et un *Portrait du Colonel de Salaberry*²¹⁴. La contribution d'Antoine Plamondon, un « tableau de genre » selon le catalogue officiel, est passée sous silence par les journalistes de *La Minerve* et *The Montreal Gazette*. Eugène-Étienne Taché, cousin du commissaire-exécutif et artiste amateur, présente plusieurs dessins ayant servi à illustrer un récit de Joseph-Charles Taché publié en 1863 dans *Les Soirées canadiennes*²¹⁵. Enfin, les médaillons en marbre représentant les quatre saisons exposés par le sculpteur montréalais Robert Reid font aussi l'objet de critiques positives²¹⁶.

En retrait des autres œuvres d'art, les photographies sont installées dans le département canadien, au milieu des objets manufacturés et des spécimens végétaux et géologiques. Quelques photographes bas-canadiens exposent leurs œuvres, entre autres William Notman, Livernois & Cie et Alexander Henderson²¹⁷. Parmi la collection photographique, l'on retrouve une œuvre de Cornelius Krieghoff, composée de plusieurs petites huiles sur toile illustrant différentes activités reliées au

²¹² *La Minerve*, 1867c.

²¹³ Anonyme, « Mails by the Peruvian. Paris Exhibition », *The Montreal Gazette*, 21 mai 1867, p. 2.

²¹⁴ *La Minerve*, 1867c.

²¹⁵ *La Minerve*, 1867c. Voir Joseph-Charles Taché, « Forestiers et Voyageurs », *Les Soirées canadiennes*, vol. 3, 1863, p. 113-118.

²¹⁶ *La Minerve*, 1867c. *The Montreal Gazette*, 1867.

²¹⁷ *The Montreal Gazette*, 1867.

commerce du bois. Il est probable que le thème de l'œuvre, se rapprochant davantage de celui des photographies exposées, soit à l'origine de cette incongruité²¹⁸. Si les artistes bas-canadiens sont bien représentés à l'Exposition universelle, certaines absences peuvent paraître étonnantes. En effet, aucun des peintres paysagistes montréalais qui participent pourtant à chacune des expositions de l'Art Association ne présente d'œuvre à la foire internationale. Ne mentionnons à cet égard que quelques-uns d'entre eux, dont William Raphael, Otto Jacobi et Allan Edson. Leurs origines étrangères ne sauraient expliquer cette absence, compte tenu de la participation de Krieghoff.

2.4.2 *L'Apothéose de Christophe Colomb* ou l'entrée des héros du Nouveau Monde dans le panthéon universel

La première mention retracée de l'exécution de *L'Apothéose de Christophe Colomb* par Bourassa se trouve dans une lettre adressée à Théophile Hamel datant du 13 avril 1864²¹⁹. À cette époque, l'esquisse est déjà plus qu'entamée selon les dires mêmes de l'artiste, qui affirme être sur le point de dessiner le dernier groupe de personnages de la composition. Cette esquisse correspond probablement au pastel sur papier désormais intitulé *Étude pour l'Apothéose de Christophe Colomb* (MNBAQ, 43.55.171, fig. 6). Dans la lettre à son ancien maître, Bourassa explique son objectif de concevoir une « grande composition allégorique où doivent entrer le plus grand nombre possible de figures de nos grands hommes canadiens, de toutes les époques²²⁰ ». L'artiste désire se procurer une reproduction photographique d'un portrait du duc de Lévis qu'il croit en la possession de Hamel.

²¹⁸ À propos de cette œuvre de Krieghoff, consulter Gehmacher, 2003.

²¹⁹ « Lettre de N. B. à Théophile Hamel, Montréal, 13 avril 1864 », dans Vézina, 1976a, p. 213-214. Nous avons vu dans la section 2.1.2 que le projet de *L'Apothéose de Christophe Colomb* date peut-être de 1859.

²²⁰ Vézina, 1976a, p. 213-214.



Fig. 6 N. Bourassa, *Étude pour l'Apothéose de Christophe Colomb*, vers 1864, pastel et mine de plomb sur papier, 76,6 x 111 cm, MNBAQ, Québec (43.55.171).



Fig. 7 N. Bourassa, *Apothéose de Christophe Colomb*, 1907-1912, huile sur toile, 484 x 734 cm, MNBAQ, Québec (65.174).

Cette composition ambitieuse n'est pas le fruit d'une commande, mais plutôt le produit de l'« activité perdue » de Bourassa. En janvier 1866, à la suite d'une visite de l'atelier de l'artiste, un journaliste du périodique *Le Canadien* propose au futur gouvernement fédéral d'acheter l'*Apothéose de Christophe Colomb* lorsqu'elle sera complétée, afin d'en orner l'une des salles du parlement à Ottawa²²¹. Cette idée sera reprise par plusieurs journalistes par la suite, sans jamais se concrétiser²²².

La même année, Joseph-Charles Taché, commissaire-exécutif du département canadien à l'Exposition universelle de Paris de 1867, invite son ami Bourassa à représenter son pays à la foire internationale en envoyant son *Apothéose de Christophe Colomb*²²³. L'annonce de cet envoi attire les journalistes montréalais à l'atelier de l'artiste. L'un d'entre eux fait paraître en janvier 1867, dans *L'Ordre, union catholique*, un long article élogieux expliquant le sujet de l'œuvre et décrivant sa composition en détail²²⁴. Ce journaliste relance la proposition que l'un des paliers du gouvernement canadien se porte acquéreur de l'œuvre. *La Minerve* publie sa propre description du carton quelques jours plus tard, dans un article qui révèle certaines informations supplémentaires quant à l'œuvre qui sera envoyée²²⁵. Pour l'occasion, Bourassa a accepté de reproduire sur un carton de très grande dimension (25 x 18 pieds, selon le journaliste) son esquisse exécutée au début de la décennie. Ces deux descriptions de l'œuvre exposée à Paris sont d'un grand intérêt puisque le carton original ne nous est pas parvenu. En effet, le carton, sectionné en deux par les

²²¹ Anonyme, « Le Foyer Canadien annonçait dans sa dernière livraison », *Le Canadien*, 24 janvier 1866, p. 2. Le même article paraît sous le titre « Décoration des Salles du Parlement », *La Minerve*, 27 janvier 1866, p. 2.

²²² Hector Fabre, « Écrivains canadiens - M. N. Bourassa », *Revue canadienne*, vol. 3, n° 12, décembre 1866, p. 750. *L'Ordre, union catholique*, 1867e.

En 1883, Bourassa propose au gouvernement de la province de Québec de décorer le nouvel Hôtel du Parlement à Québec. Ce projet ne sera pas retenu. Vers 1911, le peintre octogénaire offre une dernière fois de vendre son œuvre (moyennant une somme de 10 000\$) à la Galerie nationale du Canada qui refuse à son tour. Mario Béland et Paul Bourassa, *L'Apothéose de Christophe Colomb*, Québec, Musée du Québec, 1992 (dépliant), non paginé.

²²³ *La Minerve*, 1867a.

²²⁴ *L'Ordre, union catholique*, 1867e.

²²⁵ *La Minerve*, 1867a.

commissaires canadiens, avait subi des dommages importants lors de son exposition à la foire internationale. Dans une lettre adressée à l'une de ses filles et datant de 1907, Bourassa se remémore l'état dans lequel lui avait été rendue son œuvre :

Expédiée à la hâte avant d'être terminée, installée dans notre département industriel parmi le bric à brac de nos fabriques et de notre agriculture où on l'avait rognée d'un bout pour lui trouver sa place, elle m'était revenue morcelée, grandement effacée, et c'est ainsi que je l'ai trouvée roulée parmi mon résidu de toutes sortes resté en mon dépôt de St-Hyacinthe²²⁶.

À partir de 1907, l'artiste entreprend malgré son âge avancé de reporter sur toile l'imposante composition allégorique en retouchant plusieurs aspects de l'œuvre. Cette toile inachevée fait aujourd'hui partie de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec (65.174, fig: 7)²²⁷.

Selon le témoignage des journalistes de *La Minerve* et de *L'Ordre, union catholique*, la composition complexe du carton envoyé par Bourassa à Paris en 1867 met en scène quelque 65 personnages historiques et allégoriques disposés sur deux plans principaux²²⁸. La partie supérieure de l'œuvre illustre le « temple de l'immortalité », selon les termes mêmes de l'artiste, dont l'architecture s'apparente à celle d'un arc de triomphe²²⁹. Vis-à-vis l'entrée principale du temple, Bourassa a représenté l'accueil de Christophe Colomb (vers 1451-1506) par des figures allégoriques personnifiant entre autres le Génie de la Marine, la Gloire et l'Immortalité²³⁰. De part et d'autre du groupe central, les immortels, issus de diverses périodes et de différents pays, assistent au couronnement du célèbre navigateur. Le journaliste de *La Minerve* prend soin de nommer la plupart de ces personnages qui peuplent le temple :

²²⁶ « Lettre de N. B. à sa fille, Montréal, 19 mai 1907 », BANQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

²²⁷ Pour une analyse complète de cette toile, consulter Béland, Bourassa, 1992.

²²⁸ *La Minerve*, 1867a. *L'Ordre, union catholique*, 1867e.

²²⁹ Vézina, 1976a, p. 213-214.

²³⁰ *L'Ordre, union catholique*, 1867e.

À droite, on remarque Haydn et Raphaël, Archimède et Guttemberg, Socrate et Platon, Michel-Ange et Phidias. Au milieu d'eux, debout et comme les dominant, sont Léonard de Vinci, Cicéron et Démosthène. De l'autre côté, à droite, sont Moïse, Confucius et Numa, Racine et Bossuet, Copernic et Galilée, le Dante et le Tasse, Paschal et Newton, et tout près de Colomb, Plutarque qui inscrit son nom sur ses tablettes, sous la dictée de la Muse de l'Astronomie²³¹.

La partie inférieure de la composition présente, sous le personnage principal, trois figures allégoriques symbolisant les vertus « américaines²³² » ou celles qui « font le succès de toutes les grandes entreprises²³³ », soit la Prudence, la Patience et la Force. Le groupe de gauche montre les renommées vengeresses (Justice, Vérité, Renommée, Vengeance) précipitant dans l'abîme les ennemis de Colomb, qui ont comploté pour le faire destituer et emprisonner.

À droite des figures allégoriques illustrant les vertus américaines, Bourassa a disposé le groupe des « gloires du nouveau continent²³⁴ », ces « grands hommes d'Amérique²³⁵ » ayant suivi l'exemple de Colomb. Ainsi se côtoient parmi les anciens Jacques Cartier, « découvreur » du Canada, Samuel de Champlain, fondateur de la ville de Québec, William Penn, quaker britannique ayant rédigé la constitution de la Pennsylvanie, Mgr Bartolomé de Las Casas, premier évêque du Mexique ayant défendu les droits des Amérindiens, Daniel Lienhart de Beaujeu, commandant vainqueur des troupes françaises et canadiennes lors de la bataille de Monongahela en 1755²³⁶, le marquis de Montcalm, général français défait lors de la bataille des Plaines d'Abraham en 1759, James Wolfe, général anglais vainqueur de la même bataille, ainsi que le Duc de Lévis, officier français ayant remporté la bataille de Sainte-Foy en 1760. À l'avant-plan, Bourassa a représenté des personnages ayant marqué l'histoire

²³¹ *La Minerve*, 1867a.

²³² *La Minerve*, 1867a.

²³³ *L'Ordre, union catholique*, 1867e.

²³⁴ *L'Ordre, union catholique*, 1867e.

²³⁵ *La Minerve*, 1867a.

²³⁶ Cette figure sera remplacée, dans la toile réalisée vers 1907, par le portrait de Mgr François de Laval, premier évêque du Canada.

moderne de l'Amérique, soit George Washington, premier président des États-Unis, le marquis de La Fayette, colonel français ayant participé à la Guerre d'Indépendance des États-Unis, Benjamin Franklin, l'un des pères de la Révolution américaine, Samuel Morse, inventeur de la télégraphie, Cyrus Field, inventeur de la ligne télégraphique transatlantique, Robert Fulton, inventeur du bateau à vapeur, et Washington Irving, biographe de Colomb²³⁷. Les journalistes de *La Minerve* et de *L'Ordre, union catholique* mentionnent tous deux que les représentants de l'Amérique auraient pu être plus nombreux. Sans doute pour remédier à cette lacune soulignée dans la presse, Bourassa va ajouter, à l'avant-plan de sa toile exécutée vers 1904-1907, plusieurs figures canadiennes appartenant à l'histoire contemporaine, soit John A. Macdonald, George-Étienne Cartier, Robert Baldwin, Louis-Hippolyte LaFontaine, Louis-Joseph Papineau, et William Lyon MacKenzie.

Avec son *Apothéose de Christophe Colomb*, Bourassa opte pour une catégorie particulière de la peinture d'histoire, celle de la représentation d'un panthéon imaginaire et anachronique mettant en scène une galerie de personnages célèbres. Si l'origine de ce genre remonte à la Renaissance et plus particulièrement aux fresques de Raphaël intitulées *La Dispute du Saint-Sacrement* et *L'École d'Athènes* (que Bourassa a sans doute admirées au Palais du Vatican durant son séjour d'études en Italie), la représentation de panthéons connaît une nouvelle vogue au XIX^e siècle. En 1827, Dominique Ingres peint son *Apothéose d'Homère*, qui sera présentée (et vue par Bourassa) à l'Exposition universelle de Paris en 1855. En 1840, le peintre allemand tant louangé par Bourassa, Friedrich Overbeck, exécute dans le même genre son œuvre intitulée *Le Triomphe de la Religion dans l'Art* (fig. 8). L'année suivante, Paul Delaroche réalise son *Hémicycle de l'École des Beaux-Arts*, tableau connu au Canada grâce à la lithographie et qui sera mentionné par les

²³⁷ Dans la version de 1904-1907, Bourassa délaisse les figures de Washington Irving et de Cyrus Field.

journalistes dans leurs critiques de l'*Apothéose de Christophe Colomb*²³⁸. Enfin, en 1848, l'artiste Paul Chenavard propose de décorer le Panthéon français d'une œuvre qu'il intitule *La Palingénésie sociale*; ce projet ne sera pas retenu.

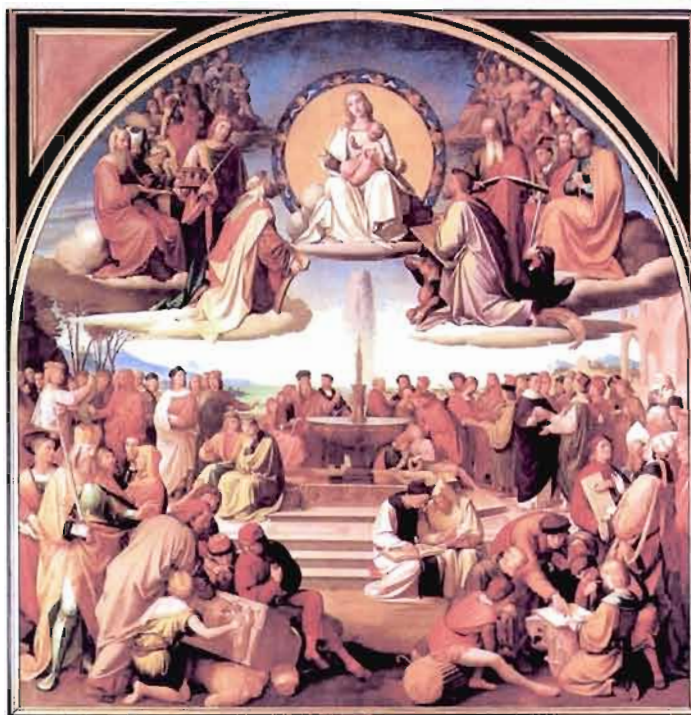


Fig. 8 Friedrich Overbeck, *Le Triomphe de la Religion dans l'Art*, 1829-1840, huile sur toile, 389 x 390 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Ces œuvres partagent un même objectif de commémoration de l'histoire et des héros ou génies du passé. De ces réunions anachroniques de personnages du passé émane une conception particulière de l'histoire, qui s'apparente à celle suggérée par les dictionnaires de personnages illustres, qui connaissent d'ailleurs une certaine popularité au Bas-Canada au XIX^e siècle²³⁹. En effet, l'histoire y apparaît comme

²³⁸ *La Minerve*, 1867a. Bourassa a probablement vu l'œuvre de Delaroche lors de son séjour en Europe en 1852-1855.

²³⁹ Ne mentionnons que les travaux de Maximilien Bibaud (1824-1887), Henry J. Morgan (1842-1913) et Cyprien Tanguay (1819-1902). Maximilien Bibaud, *Dictionnaire historique des hommes illustres du Canada et de l'Amérique*, Montréal, Bibaud & Richer, 1857, 389 p. Henry J. Morgan, *Sketches of Celebrated Canadians, and Persons Connected with Canada*,

une succession de biographies de personnages célèbres formant un panthéon. Tel un arbre généalogique, le panthéon regroupe les personnages historiques devenus immortels par la reconnaissance de leurs réalisations. Dans l'œuvre de Bourassa, ce caractère généalogique du panthéon est même perceptible dans le mouvement ascendant donné à la composition. Au palier supérieur, Christophe Colomb a rejoint les figures immortelles issues des plus grandes civilisations de l'histoire : Moïse y côtoie Platon, Galilée, Gutenberg, Raphaël, etc. Ses successeurs, ou en quelque sorte sa descendance, le suit sur le palier inférieur : Jacques Cartier, Mgr de Las Casas, James Wolfe, etc. Enfin, les personnages modernes émergent à peine à l'avant-plan pour faire leur entrée dans le panthéon.

Dans *Le Triomphe de la Religion dans l'Art*, Friedrich Overbeck illustre, aux côtés de personnages bibliques, des peintres, des architectes et des sculpteurs s'étant fait connaître par leurs œuvres à caractère religieux. Le panthéon représenté dans *L'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* de Paul Delaroche regroupe les plus grands artistes provenant d'époques et de civilisations diverses. En ce qui concerne l'*Apothéose de Christophe Colomb*, le principe conducteur de l'œuvre semble reposer sur l'histoire du Nouveau Monde, dont l'origine remonte à sa découverte par Colomb, et sur son entrée dans le panthéon universel. Comme le remarque le journaliste de *La Minerve*, « il y a là une histoire du nouveau monde : ce sont les différents anneaux destinés à former la chaîne des célébrités de notre continent²⁴⁰ ». Ouvrant le cortège, Christophe Colomb est le premier à être accueilli parmi les génies immortels de toutes les époques. Grâce à lui, et à sa suite, les personnages ayant marqué l'histoire du Nouveau Monde peuvent espérer obtenir la même reconnaissance. Ainsi, parmi les successeurs de Colomb ne se retrouvent pas uniquement des navigateurs et des

From the Earliest Period in the History of the Province Down to the Present Time, Québec, Hunter, Rose & Co, London, Trubner & Company, American and continental literary agency, 1862, 779 p. Cyprien Tanguay, *Répertoire général du clergé canadien, par ordre chronologique depuis la fondation de la colonie jusqu'à nos jours*, Québec, C. Darveau, 1869, 321 p.

²⁴⁰ *La Minerve*, 1867a.

explorateurs (Jacques Cartier, Samuel de Champlain), mais également des militaires (duc de Lévis, marquis de Montcalm), des hommes politiques (George Washington), un représentant de l'Église catholique (Mgr Bartolomé de Las Casas), et même un écrivain (Washington Irving). Bourassa inscrit également à la suite de Colomb certains inventeurs ayant facilité et encouragé les communications entre l'Ancien et le Nouveau Monde (Samuel Morse et la télégraphie, Cyrus Field et la ligne télégraphique, Robert Fulton et le bateau à vapeur). Avec son *Apothéose de Christophe Colomb*, Bourassa démontre aux visiteurs de l'Exposition universelle que le Nouveau Monde occupe désormais une place au sein du panthéon universel.

Sans en avoir reçu la commande, Napoléon Bourassa élabore durant les années 1860 une œuvre de grande envergure qui doit lui permettre de démontrer son talent de peintre. Jusqu'alors davantage reconnu à titre de romancier, de journaliste, de professeur et d'orateur²⁴¹, Bourassa parvient pour la première fois à attirer l'attention et l'admiration des journalistes et des amateurs d'art sur sa production picturale avec son *Apothéose de Christophe Colomb*²⁴². Lorsque son ami Joseph-Charles Taché l'invite à présenter son œuvre à l'Exposition universelle de 1867, Bourassa accepte évidemment de représenter son pays aux côtés d'artistes établis tels que Théophile Hamel, Antoine Plamondon et Cornelius Krieghoff. L'idée d'exposer à un événement auquel participent plusieurs artistes de renommée internationale a probablement aidé à convaincre Bourassa. L'annonce de l'envoi du carton à Paris éveille encore davantage l'intérêt pour les œuvres picturales de l'artiste. En juin 1867, un article de *L'Ordre, union catholique*²⁴³ et un autre dans le *Journal de*

²⁴¹ Dans son allocution sur Bourassa, Hector Fabre offre une critique des œuvres littéraires de son ami et ne mentionne sa production artistique que dans sa conclusion. À cet égard, il affirme : « M. Bourassa prépare en ce moment un grand dessin pour l'Exposition de Paris, l'Apothéose de Christophe Colomb. Son talent s'y déploie à l'aise et y donnera sa mesure qu'il n'a pu encore donner ici comme artiste ». Fabre, 1866, p. 750.

²⁴² *Le Canadien*, 1866. Anonyme, « Littérature et Beaux-Arts », *L'Ordre, union catholique*, 29 janvier 1866, p. 1.

²⁴³ *L'Ordre, union catholique*, 1867e.

*l'Instruction publique*²⁴⁴ propose aux lecteurs de se rendre à l'atelier de Bourassa afin d'y admirer un nouveau tableau, le *Christ au tombeau*, qui est « digne en tous points du carton qui fait le plus bel ornement du Département canadien à l'Exposition de Paris²⁴⁵ ». La publicité entourant l'envoi de l'œuvre de Bourassa à Paris et les nombreuses critiques favorables publiées à cette occasion, provenant même de la presse anglophone²⁴⁶, fournissent probablement à sa carrière de peintre l'impulsion nécessaire afin de multiplier les commanditaires. Après sa participation à l'Exposition universelle, Bourassa reçoit deux des commandes les plus importantes de sa carrière, soit la décoration de la chapelle Nazareth en 1870 et l'élaboration des plans et de la décoration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes deux années plus tard.

2.5 Conclusion

Entre 1855 et 1869, Napoléon Bourassa, qui rêve de devenir peintre d'histoire et de décors religieux, tente de se tailler une place dans le monde artistique bascanadien qui est en plein essor. Pour ce faire, il doit d'abord se contenter de la production de portraits et de quelques tableaux religieux commandés essentiellement par les membres de son entourage. Durant ses temps libres, l'artiste se consacre à une production personnelle diversifiée qui lui permet plus de liberté et qui doit servir à démontrer son talent auprès des mécènes potentiels. Il profite des diverses expositions organisées à Montréal pour présenter ses œuvres et jouit d'une publicité gratuite dans la presse grâce à ses amis journalistes, issus du réseau des associations, qui rapportent les faits marquants de sa carrière. Sa production picturale et sculpturale ne suffit pas aux besoins croissants de la famille de l'artiste qui se fait professeur de dessin. Durant ces quinze années, Bourassa enseigne les arts et le

²⁴⁴ *Journal de l'Instruction publique*, 1867b.

²⁴⁵ *L'Ordre, union catholique*, 1867e.

²⁴⁶ *The Montreal Gazette*, 1867.

dessin à plusieurs endroits : à son atelier, au collège Sainte-Marie, à l'Institut des artisans canadiens et à l'école d'art et de dessin de la Chambre des arts et manufactures. En 1861-1862, l'artiste met sur pied son propre cours de dessin qu'il offre dans un local de l'École normale Jacques-Cartier. Il doit cependant abandonner son projet de fondation d'une école des beaux-arts à cause de pressions politiques. Son activité de critique d'art, que lui permet sa collaboration à la *Revue canadienne*, fournit à l'artiste un autre moyen de transmettre à la population ses connaissances et ses idées sur l'art. À titre de connaisseur, Bourassa publie des commentaires critiques sur des œuvres architecturales et picturales et sur l'état de la sphère artistique bascanadienne. Se distinguant des critiques contemporains, l'artiste se permet, sur un ton humoristique et parfois ironique, un rare franc-parler qui se traduit souvent par des commentaires négatifs sur le travail de ses collègues et sur les exigences des commanditaires. Sa participation à l'Exposition universelle de Paris en 1867, où il envoie son carton intitulé *l'Apothéose de Christophe Colomb*, inaugure en quelque sorte sa carrière de peintre d'histoire. En effet, jusqu'alors, Bourassa était davantage reconnu dans la sphère culturelle montréalaise pour ses talents de portraitiste, d'orateur, de romancier, de critique d'art et d'enseignant. Si *l'Apothéose de Christophe Colomb* ne reçoit jamais la commande nécessaire à son achèvement, l'idée ambitieuse de l'œuvre inscrit son auteur parmi le cercle sélect des peintres canadiens de renom (Théophile Hamel, Antoine Plamondon, Cornelius Krieghoff).

Quoique, de 1855 à 1869, l'impact de la production artistique de Bourassa demeure somme toute restreint dans le domaine culturel montréalais, le peintre y fait sa marque par sa réflexion critique sur la pédagogie et le développement des arts. Plaidant publiquement pour la fondation d'une école des beaux-arts à Montréal, Bourassa considère l'enseignement des arts et en particulier du dessin comme le point d'appui sur lequel repose toute la sphère artistique. Préconisant un enseignement basé sur le principe d'émulation, l'artiste promeut un apprentissage à partir de l'exemple du maître, et avec l'aide du modèle vivant et de reproductions des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Selon lui, il est impératif d'encourager le dépassement

de soi par l'organisation d'une exposition des travaux des élèves, ainsi qu'une remise de récompenses à la fin de chaque session. En ce qui concerne ses théories sur l'art, Bourassa prône la hiérarchie des genres, accordant ainsi une plus grande valeur à la peinture d'histoire, qui élève l'esprit par ses sujets intellectuels, et discréditant les genres qui s'adressent davantage aux sens, tels que le portrait, la scène de genre, la nature morte et le paysage. Réclamant, dans ses articles critiques, un débat public sur les moyens de développer le monde de l'art canadien, Bourassa démontre la nécessité de mieux superviser les importations d'œuvres étrangères, et l'importance d'augmenter la quantité de commandes provenant du clergé et du gouvernement. Il plaide aussi en faveur d'une plus grande liberté accordée à l'artiste dans la sélection des thèmes représentés, des techniques employées et du temps nécessaire à l'élaboration d'une œuvre qui fera sa marque.

DEUXIÈME PARTIE

VERS LA MATÉRIALISATION D'UN IDÉAL :
L'AVÈNEMENT D'UNE ÉCOLE CANADIENNE DES BEAUX-ARTS
(1870-1890)

CHAPITRE III

UN THÉORICIEN D'ART À MONTRÉAL AU XIX^e SIÈCLE

L'entreprise que vous [...] faites luire à mes yeux me réconcilierait avec ma carrière. J'y reviendrais avec ma vieille ambition : celle d'établir ici l'art sur cette double base du culte religieux et du culte national qui en font le miroir et l'écho de toutes les grandes choses et de tous les nobles sentiments d'une nation¹.

Après quinze années passées à collaborer à de modestes projets littéraires, pédagogiques et artistiques, voilà que la période s'étendant de 1870 à 1890 est témoin de la consécration de Napoléon Bourassa en tant qu'artiste grâce à la conception d'entreprises de grande envergure. Cette reconnaissance de son statut d'artiste permet à Bourassa de multiplier les démarches afin de réaliser son rêve d'implanter au Canada une véritable tradition ou « école » artistique. Entre 1870 et 1890, Bourassa rédige un certain nombre d'essais sur l'art dans lesquels se révèle l'essence de son esthétique et de sa pensée sur l'histoire de l'art. Ces écrits dévoilent les points d'appui sur lesquels l'école canadienne devrait reposer afin d'assurer son authenticité, soit le « culte religieux et [le] culte national ».

Dans ce troisième chapitre, nous désirons mettre en lumière la réflexion de Bourassa sur l'art en faisant ressortir les thèses principales et récurrentes défendues par l'artiste, et en cherchant à connaître ses sources et la manière dont il adapte leurs idées à sa pensée. Pour ce faire, nous interrogerons dans un premier temps le contexte intellectuel immédiat de l'artiste en examinant plusieurs textes sur l'art parus

¹ « Mémoire et considérations au sujet de la décoration extérieure et intérieure de cet édifice. Suggestions – Croquis Wolfe & Montcalm », BANQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

dans la presse francophone à Montréal à cette époque pour en extraire les caractéristiques dominantes. Cette étude nous permettra par la suite de situer les écrits et la pensée de Bourassa en regard de la réflexion contemporaine sur l'art à Montréal. Dans un deuxième temps, nous dirigerons notre attention vers les sources de l'artiste en dépouillant la liste des ouvrages contenus dans sa bibliothèque et en révélant l'identité des auteurs cités dans ses textes. Après cet exercice, nous serons à même de présenter les principaux auteurs et courants de pensée ayant influencé les écrits de l'artiste. Dans un dernier temps, une analyse plus poussée des cinq essais nous mènera à dégager les thèses centrales soutenues par Bourassa et à les faire dialoguer avec la pensée des auteurs montréalais et européens ayant réfléchi sur les mêmes sujets. Ce faisant, nous pourrons définir et évaluer l'apport plus ou moins novateur de Bourassa dans le contexte montréalais de la période au point de vue de la théorie artistique et de l'histoire de l'art.

3.1 La réflexion sur l'art dans la presse francophone à Montréal entre 1870 et 1890

Avant même de présenter les écrits sur l'art rédigés par Napoléon Bourassa entre 1870 et 1890, il paraît indiqué de s'enquérir des différents sujets abordés et des idées défendues par les autres auteurs ayant publié des articles sur l'art dans les périodiques montréalais durant cette période. Puisqu'aucune étude importante n'a jusqu'à maintenant été réalisée sur le sujet, nous avons entrepris de dépouiller les principaux périodiques montréalais susceptibles de publier des articles sur l'art à cette époque². Sans être exhaustive, cette analyse de la réflexion sur l'art dans la presse montréalaise nous permettra d'identifier les principaux auteurs et les thèmes

² Nous avons dépouillé le *Journal de l'Instruction publique*, *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, la *Revue canadienne*, *L'Opinion publique*, *La Revue de Montréal* et *Paris-Canada*.

récurrents, dans l'objectif de faciliter la comparaison de la pensée de Bourassa à celle de ses contemporains.

À Montréal, le domaine de la presse connaît des changements majeurs durant la décennie 1870, alors que certains périodiques très influents sur la scène culturelle et artistique perdent graduellement leur ascendance au profit de nouvelles publications. Mis à part les rares « bulletins des beaux-arts », qui tirent leur contenu des autres périodiques québécois et qui disparaissent d'ailleurs en 1875, le *Journal de l'Instruction publique* (1857-1879) ne publie plus aucun article portant sur les arts après 1870. De la même façon, *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial* (1859-1875), qui paraît seulement une fois par mois à partir de 1867, transforme son approche en se spécialisant dans la publication de longs essais sur la religion, la philosophie et l'histoire, délaissant les sujets artistiques. Si la *Revue canadienne* (1864-1922), qui poursuit sa vocation de soutien à la littérature canadienne, demeure un organe de diffusion apprécié par les auteurs désirant publier des écrits sur l'art, d'autres options s'offrent désormais à eux. De nouveaux périodiques, tels que *L'Opinion publique* (1870-1883), *La Revue de Montréal* (1877-1881) et *Paris-Canada* (1884-1929), consacrent une place importante à la culture. Nos recherches dans les revues et les journaux de l'époque ont permis de relever quatre principales catégories de textes sur l'art : la critique d'exposition, le commentaire critique sur l'œuvre et la carrière d'un artiste, la réflexion sur l'état des arts au Canada, et l'essai théorique sur l'art et l'histoire de l'art.

Tout comme durant la période étudiée dans les chapitres précédents, entre 1870 et 1890, la plupart des journaux montréalais font paraître des articles critiques plus ou moins élaborés soulignant la tenue d'une exposition d'art dans la ville ou ailleurs en province. Par exemple, à l'occasion de l'exposition provinciale présentée à Québec en 1871, *L'Ordre, union catholique* publie un rapport de l'événement

comportant un paragraphe sur la section des beaux-arts³. La même année, lorsque Joseph Chabert met sur pied une exposition de ses œuvres et de celles de ses anciens élèves afin de promouvoir la fondation d'une institution d'enseignement des arts à Montréal, *La Minerve* fait paraître un article dévoilant tous les détails de la séance d'inauguration⁴. De même, G. S. Dumont publie en automne 1890 dans *Le Monde Illustré*, une série d'articles portant sur l'exposition d'œuvres d'artistes canadiens organisée par Laurent-Olivier David à la salle Cavallo⁵.

Si l'on en croit les résultats de nos recherches, il semble toutefois que la presse montréalaise francophone passe presque systématiquement sous silence les expositions de l'Art Association of Montreal. Alors que le *Montreal Herald*, *The Daily Witness* et *The Montreal Gazette* relatent les moments forts des *conversazioni* et critiquent les œuvres exposées par l'AAM⁶, nous n'avons trouvé qu'un seul article portant sur une exposition de l'association dans la presse francophone. Publié en 1879 dans *La Revue de Montréal* par l'un de ses fondateurs l'abbé Thomas-Aimé Chandonnet (1834-1881), cet article souligne l'inauguration de la galerie des beaux-arts érigée au Square Phillips grâce au don de l'ancien président de l'AAM, Benaiah Gibb⁷. Rappelant à certains égards les commentaires critiques de Bourassa sur les

³ Anonyme, « Ouverture de l'Exposition », *L'Ordre, union catholique*, 15 septembre 1871, p. 1.

⁴ Anonyme, « Beaux Arts », *La Minerve*, 5 janvier 1871, p. 2.

⁵ G. S. Dumont, « L'exposition des Beaux-Arts », *Le Monde illustré*, 20 septembre 1890, p. 323, 27 septembre 1890, p. 339 et 11 octobre 1890, p. 374.

⁶ Anonyme, « Montreal Art Association », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 9 mars 1870, p. 1. Anonyme, « Art Association of Montreal », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 12 mars 1870, p. 1. Anonyme, « Art Association », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 14 décembre 1877, p. 4. Anonyme, « The Vice-Regal Visit. The Art Association », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 16 février 1878, p. 2. Anonyme, « Exhibition of the Art Association », *The Montreal Gazette*, 1^{er} mars 1870, p. 2. John Popham, « Art Association of Montreal », *The Montreal Gazette*, 7 février 1878, p. 2. Anonyme, « The Conversazione of the Art Association », *The Montreal Gazette*, 16 février 1878, p. 2. Anonyme, « Art Association of Montreal - Conversazione », *The Daily Witness*, 10 mars 1870, p. 1.

⁷ Thomas-Aimé Chandonnet, « Ouverture du Musée de Montréal », *La Revue de Montréal*, septembre 1879, p. 624-635.

expositions de l'AAM parus dans la *Revue canadienne* en 1864 et 1865⁸, Chandonnet débute son étude par l'explication des circonstances ayant mené à la fondation de la nouvelle institution. Il mentionne le don généreux de Benaiah Gibb, de même que la contribution du gouverneur général du Canada Lord Dufferin (Frederick Temple Blackwood, 1826-1902) et de la Princesse Louise (1848-1939). Par la suite, Chandonnet entreprend la critique, pièce par pièce, de la collection permanente du nouveau musée principalement composée d'œuvres étrangères. Il réserve pour un prochain article l'appréciation des œuvres des artistes canadiens. Toutefois, il aborde la question du choix des sujets illustrés par les artistes locaux, et remarque que les paysages canadiens et l'histoire du pays recèlent de thèmes intéressants à représenter. En se contentant de formats plus restreints, les artistes canadiens devraient, selon Chandonnet, trouver des commanditaires au sein de l'état et des classes nanties de la société⁹.

Entre 1870 et 1890, les périodiques montréalais francophones publient également de plus en plus de commentaires critiques portant sur les œuvres ou la carrière des artistes canadiens. En mars 1871, *L'Opinion publique* reproduit un court article paru dans *Le Courrier du Canada*, signé par un libraire de Québec du nom de Philippe Masson, dans lequel l'auteur vante les mérites du jeune peintre Eugène Hamel dont il a visité l'atelier¹⁰. Lorsque Napoléon Bourassa termine son premier programme de peintures murales à la chapelle Nazareth en 1872, *La Minerve* publie deux articles offrant le compte rendu de la séance d'inauguration et la retranscription de l'allocution de l'artiste¹¹. De même, à l'occasion de l'inauguration de la chapelle

⁸ Napoléon Bourassa, « Quelques réflexions critiques à propos de l' "Art Association of Montreal" », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 3, mars 1864, p. 170-182. Bourassa, « Causerie artistique sur l'exposition de l' "Art Association", etc. », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 3, mars 1865, p. 170-179. Pour une analyse de ces textes, consulter 2.3.2.

⁹ Chandonnet, 1879, p. 632-635.

¹⁰ Anonyme, « M. Philippe Masson écrit dans le *Courrier du Canada*, ce qu'il a vu dans l'atelier de M. Eugène Hamel », *L'Opinion publique*, 2 mars 1871, p. 107.

¹¹ Anonyme, « Notre-Dame de Nazareth », *La Minerve*, 6 mai 1872, p. 2. Anonyme, « Chapelle de Notre-Dame de Nazareth (sic) - 2^e article », *La Minerve*, 25 juin 1872, p. 1-2.

Notre-Dame de Lourdes, *La Minerve* fait paraître une série d'articles décrivant l'œuvre architecturale et picturale de Bourassa, alors que les autres périodiques mentionnent l'événement ou retranscrivent le discours inaugural¹².

La revue bimensuelle *Paris-Canada*, fondée par Hector Fabre en 1884 et dont les bureaux sont situés à Paris, à Montréal et à Québec, porte une attention particulière à la présence d'artistes québécois dans la capitale française¹³. Dans le numéro du 11 juin 1884, un article intitulé « Les artistes canadiens au Salon » et signé par F.-E. (probablement François-Edme Rameau de Saint-Père, 1820-1899) traite en des termes louangeurs des œuvres exposées par Percy Franklin Woodcock (1855-1936), élève de Gérôme¹⁴. En décembre 1890, Maurice O'Reilly, un collaborateur de la revue *Paris-Canada*, débute une série d'articles portant sur les artistes canadiens installés à Paris. Dans son premier article, O'Reilly se penche sur la carrière de L. J. Dubé, Raymond Masson, Sinaï Richer et Charles Gravel-Lajoie, s'intéressant en particulier à leurs études menées au Canada et en Europe¹⁵. Dans un second article publié le même mois, l'auteur évoque le parcours de Joseph Saint-Charles, Maurice Cullen et Charles Gill¹⁶. O'Reilly poursuit sa série d'articles jusqu'en 1892, abordant les carrières de Louis-Philippe Hébert, Ludger Larose, Joseph-Charles Franchère,

¹² E. Vidal, « Notre-Dame de Lourdes », *La Minerve*, 19 juin 1880, p. 2; 21 juin 1880, p. 2; 22 juin 1880, p. 2; 23 juin 1880, p. 2; 24 juin 1880, p. 2. Napoléon Bourassa, « Causerie faite par M. Bourassa, à la chapelle Notre-Dame de Lourdes, à Montréal, le 22 juin dernier », *L'Opinion publique*, 29 juillet 1880, p. 366-369; 5 août 1880, p. 380. Anonyme, « Ça et là », *L'Opinion publique*, vol. 11, n° 27, 1^{er} juillet 1880, p. 324. Anonyme, « Nous sommes heureux d'apprendre », *Le Canada Musical*, vol. 7, n° 3, 1^{er} juillet 1880, p. 52.

¹³ Daniel Chartier, « 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.

¹⁴ F.-E. (François-Edme Rameau de Saint-Père), « Les artistes canadiens au Salon », *Paris-Canada*, 11 juin 1884, p. 7.

¹⁵ Maurice O'Reilly, « Nos artistes à Paris », *Paris-Canada*, 13 décembre 1890, p. 2.

¹⁶ Maurice O'Reilly, « Nos artistes à Paris », *Paris-Canada*, 20 décembre 1890, p. 1.

Margaret Houghton, Mary-Alexandra Bell et Suzor-Coté¹⁷. Dans le même genre, la *Revue canadienne* publie en 1890 un article du fonctionnaire et musicien Ernest Gagnon (1834-1915), qui offre une critique intéressante des tableaux exécutés par Charles Huot pour l'église de Saint-Sauveur¹⁸.

Durant la même période, la réflexion sur l'état des arts au Canada — qui, mis à part les articles de Bourassa dans la *Revue canadienne*, demeure plutôt rare avant 1870 — devient un thème de plus en plus traité par les journalistes montréalais. Pour *L'Opinion publique*, le journaliste et écrivain Napoléon Legendre (1841-1907) rédige en octobre 1876 un texte qu'il intitule « Quelques considérations sur la littérature et les beaux-arts dans la province de Québec¹⁹ ». En guise d'introduction, Legendre explique que les arts et la littérature, se devant d'être subordonnés à la religion, permettent de reconnaître le progrès ou la régression d'une civilisation. Mettant de côté le bilan de la situation des arts au Québec, le journaliste ne s'intéresse qu'à la littérature canadienne, dont il retrace l'histoire depuis le milieu du XIX^e siècle. Ce n'est que deux années plus tard que Legendre reprend son étude de l'état des beaux-arts au pays dans un article intitulé « L'art et les artistes au Canada » qu'il fait paraître dans *La Revue de Montréal*²⁰. Dans un exposé portant sur la musique, la peinture et l'architecture, Legendre constate un retard important au sein de ces domaines qui sont toujours selon lui « à l'état d'enfance », et en situe la cause non pas dans l'absence de talent, mais bien dans le manque d'encouragement et de

¹⁷ Maurice O'Reilly, « Nos artistes à Paris : Philippe Hébert », *Paris-Canada*, 10 janvier 1891, p. 2; « Nos artistes à Paris : Ludger Larose », *Paris-Canada*, 17 janvier 1891, p. 2; « Nos artistes à Paris : Joseph-Charles Franchère », *Paris-Canada*, 24 janvier 1891, p. 2; « Nos artistes à Paris : Margaret Houghton et Mary-Alexandra Bell », *Paris-Canada*, 8 août 1891, p. 1; « Chez nos artistes : Franchère et A. Côté », *Paris-Canada*, 13 février 1892, p. 1; « Nos artistes à Paris : Philippe Hébert », *Paris-Canada*, 12 novembre 1892, p. 1.

¹⁸ Ernest Gagnon, « M. Charles Huot et l'église de Saint-Sauveur », *Revue canadienne*, vol. 26, 1890, p. 463-465.

¹⁹ Napoléon Legendre, « Quelques considérations sur la littérature et les beaux-arts dans la province de Québec », *L'Opinion publique*, 5 octobre 1876, p. 445-446; 12 octobre 1876, p. 458; 19 octobre 1876, p. 477.

²⁰ Napoléon Legendre, « L'art et les artistes au Canada », *La Revue de Montréal*, novembre/décembre 1878, p. 653-658.

soutien. À cet égard, ses propos s'accordent à ceux de Napoléon Bourassa dans son article « Du développement du goût dans les arts en Canada », publié dix ans plus tôt dans la *Revue canadienne*²¹. À l'instar de Bourassa, Legendre mise sur la diffusion des connaissances sur les arts, en particulier par la participation de la presse, afin de faire naître un engouement parmi la population.

En novembre 1879, le haut-fonctionnaire et écrivain Pascal Poirier (1852-1933) offre ses propres réflexions sur le même sujet dans un article qui paraît dans *L'Opinion publique*²². Pour lui, le piètre état des arts au Canada provient de l'indifférence et du manque d'enthousiasme du public en général. Traités comme des êtres excentriques, les quelques peintres qui ont souhaité vivre de leur art n'ont eu d'autres choix que de se faire « portraitistes ou crayonneurs ». Poirier déplore également le fait que les rares commentaires critiques portant sur l'art et étant publiés dans les journaux ne soient pas rédigés par des connaisseurs éclairés. La réflexion sur la situation des arts au Canada constitue le sujet de la seconde partie de l'article de Thomas-Aimé Chandonnet publié dans *La Revue de Montréal* et portant sur l'inauguration de la galerie de l'AAM²³. Paru en 1880, le texte de Chandonnet délaisse la critique des œuvres exposées au nouveau musée — qui présente peu d'œuvres d'artistes canadiens — pour se concentrer sur la démonstration du potentiel artistique existant au pays. Citant quelques noms de peintres, de sculpteurs et d'architectes canadiens-français, l'auteur remarque que si ces talents ont pu se développer dans des conditions si peu favorables, le nombre d'artistes augmenterait assurément si tous les moyens étaient mis en œuvre pour développer le monde de l'art. Parmi les solutions à envisager, Chandonnet favorise principalement la

²¹ Napoléon Bourassa, « Du développement du goût dans les arts en Canada », *Revue canadienne*, vol. 5, n° 1, janvier 1868, p. 67-80; vol. 5, n° 3, mars 1868, p. 207-215.

²² Pascal Poirier, « La Province de Québec et les beaux-arts », *L'Opinion publique*, 20 novembre 1879, p. 553-554. Pascal Poirier publie également en 1881 deux critiques littéraires dans la *Revue canadienne*. Poirier, « Pêle-mêle », *Revue canadienne*, vol. 17, 1881, p. 12-17, 86-91; « Papineau », *Revue canadienne*, vol. 17, 1881, p. 279-287, 356-366.

²³ Chandonnet, 1879, p. 632-635. Thomas-Aimé Chandonnet, « Le Musée de Montréal », *La Revue de Montréal*, 1880, p. 492-495.

diffusion d'un enseignement de qualité dans le domaine des beaux-arts. La qualité de la formation peut seule assurer des progrès dans « l'imitation de la nature, la peinture religieuse et historique et enfin l'art architectural²⁴ ».

Dans *L'Opinion publique* du 3 mai 1883, le journaliste d'origine française Emmanuel-Marie Blain de Saint-Aubin (1833-1883) publie une « Petite chronique des lettres et des arts²⁵ », dans laquelle il reproche aux Canadiens français leur tendance à critiquer les œuvres de leurs compatriotes avec un excès de louanges ou de railleries. Afin de remédier à ce trait caractéristique, l'auteur propose de cultiver la « saine critique » qui attire l'attention sur les artistes de talent et qui écarte les « frelons qui accaparent le miel des abeilles les plus laborieuses²⁶ ». Paru quelques années après les autres articles cités précédemment, le texte du collectionneur et homme de lettres Louis Fréchette (1839-1908) intitulé « À propos de peinture²⁷ », paru en novembre 1890 dans le *Canada artistique* et *L'Électeur*, brosse un portrait beaucoup plus enthousiaste de l'état des arts au Canada. Se remémorant qu'il y a quelques années seulement les artistes étaient rares au Canada, l'auteur remarque qu'un nouvel engouement pour la peinture a permis depuis peu de multiplier les candidats. Mentionnant quelques jeunes peintres, Fréchette s'intéresse plus particulièrement à la carrière d'Eugène Hamel et de Charles Huot, à qui l'on devrait, selon lui, commander des tableaux à sujets historiques afin d'en orner les murs du Palais législatif. Déplorant les conditions peu favorables avec lesquelles les artistes doivent souvent conjuguer, entre autres le peu de temps qui leur est alloué par les commanditaires pour la production de leurs œuvres, le journaliste suggère que des sommes plus importantes soient consacrées à l'acquisition des œuvres d'art.

Plutôt rare dans la presse francophone à Montréal avant 1870, l'essai théorique sur l'esthétique et l'histoire de l'art se développe peu à peu et se voit

²⁴ Chandonnet, 1880.

²⁵ Emmanuel-Marie Blain de Saint-Aubin, « Petite chronique des lettres et des arts », *L'Opinion publique*, 3 mai 1883, p. 205-206.

²⁶ Blain de Saint-Aubin, 1883.

²⁷ Louis Fréchette, « À propos de peinture », *L'Électeur*, 27 novembre 1890, p. 1.

encouragé principalement par les revues spécialisées dans la culture, telles que *La Revue de Montréal* et la *Revue canadienne*. De juillet à novembre 1874, le Dominicain Dominique-Ceslas Gonthier (1853-1917) signe, sous son pseudonyme « A. de Saint-Réal²⁸ », une longue série d'articles dans *L'Opinion publique* intitulée « Quelques réflexions sur l'art et la poésie²⁹ ». Surtout axé sur la littérature et plus précisément sur la poésie lyrique, cet essai débute par l'énonciation de considérations plus théoriques sur la pratique de l'histoire de l'art (entendre littérature et beaux-arts) et sur la nature de l'art. Pour l'auteur, toute étude de l'art à travers les siècles se doit de situer son point de comparaison en Dieu, « centre unique et commun de l'art et de la vie », et non pas simplement dans les chefs-d'œuvre du génie humain³⁰. De cette manière, il sera aisé de reconnaître dans l'histoire de l'art deux buts contraires dans la création des œuvres d'art, soit la recherche de la beauté idéale qui tend vers Dieu, ou le culte des sens et du matérialisme qui méprise Dieu³¹. Se penchant ensuite sur les lois régissant la production artistique, Gonthier montre que l'artiste, qui cherche à reproduire le beau idéal, doit trouver son inspiration dans la nature. En effet, la nature est, selon l'auteur, l'expression sensible du beau, du vrai et du bon, qui sont trois choses distinctes mais inséparables³². Réfléchissant aux conditions nécessaires à la réalisation d'un chef-d'œuvre, Gonthier explique que l'inspiration, don rare provenant de Dieu, doit être accompagnée dans l'âme de l'artiste d'une aspiration vers l'idéal et d'une aptitude à reproduire cet idéal sous une

²⁸ Michèle Brassard et Jean Hamelin, « Gonthier, Dominique-Ceslas », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 453-456.

²⁹ A. de Saint-Réal (Dominique-Ceslas Gonthier), « Quelques réflexions sur l'art et la poésie », *L'Opinion publique*, 23 juillet 1874, p. 362-363; 30 juillet 1874, p. 375; 6 août 1874, p. 388; 13 août 1874, p. 399-400; 20 août 1874, p. 412; 27 août 1874, p. 424; 10 septembre 1874, p. 448; 17 septembre 1874, p. 460; 24 septembre 1874, p. 472; 1^{er} octobre 1874, p. 483-484; 8 octobre 1874, p. 495-496; 22 octobre 1874, p. 520; 5 novembre 1874, p. 543-544; 12 novembre 1874, p. 554-556.

³⁰ Saint-Réal, 23 juillet 1874.

³¹ Saint-Réal, 23 juillet 1874.

³² Saint-Réal, 30 juillet 1874.

forme sensible³³. Après cet exposé théorique sur la nature de l'art, l'auteur entreprend de rappeler les grandes périodes de la poésie lyrique.

En mars 1875, la *Revue canadienne* publie un essai intitulé « Étude sur l'art », rédigé par un certain Louis Richer³⁴. Dans cet article, l'auteur s'intéresse à la nature de la peinture et de l'art, sur leurs effets sur le spectateur et sur l'influence des idées du temps sur la production artistique. À l'instar de Gonthier, Richer situe les pratiques artistiques dans ce qu'il nomme « la vie supérieure » de l'être humain, qu'il distingue de ses préoccupations matérielles. Pour Richer comme pour Gonthier, l'art cherche à représenter l'idéal, c'est-à-dire le beau. Toutefois, l'auteur précise que le beau peut prendre différentes formes : « Mais le beau, en dehors de sa source qui est Dieu, est relatif : Le beau visible, matériel du paganisme n'est point le beau moral du chrétien³⁵ ». S'intéressant aux procédés de l'art, Richer remarque que l'imitation de la nature paraît, de prime abord, en constituer le caractère principal. Cependant, poursuit l'auteur, le but de l'art ne réside pas dans la copie exacte de la nature, mais bien dans la représentation d'un « caractère essentiel du sujet reproduit, en le dégageant plus clairement qu'il ne l'était dans l'objet réel³⁶ ». Dans la dernière partie de son essai, Richer veut démontrer qu'une œuvre d'art est influencée par les idées et les croyances de son époque, ce qui explique que les grandes civilisations aient fourni les chefs-d'œuvre les plus marquants de l'humanité. Dans un tout autre style, le comte A. de Vervins³⁷ fait paraître dans *La Revue de Montréal* du mois de juin 1880 une biographie romancée du peintre trop méconnu, selon l'auteur, Josef de Ribera

³³ Saint-Réal, 30 juillet 1874.

³⁴ Louis Richer, « Étude sur l'art », *Revue canadienne*, vol. 12, mars 1875, p. 199-207.

³⁵ Richer, 1875, p. 200.

³⁶ Richer, 1875, p. 203.

³⁷ Il s'agit probablement de l'écrivain américain d'origine française Nicolas Alfred de Vervins, auteur de *The Abbey of Fontenelles* (Lake Geneva, J. E. Heg, 1883) et de *Deux artistes en voyage* (New York, W. R. Jenkins, 1891).

(1602-1656)³⁸. Si ce texte ne constitue pas un essai théorique sur l'art, il témoigne néanmoins d'un intérêt pour la diffusion de l'histoire de l'art.

Entre 1880 et 1890, la *Revue canadienne* poursuit le travail entrepris par Napoléon Bourassa en publiant trois essais traitant des arts et de l'histoire de l'art. En 1882, Eugène Aubert signe un article qu'il intitule « Causerie sur les arts³⁹ » et dans lequel il réfléchit à l'apport des recherches archéologiques dans la peinture d'histoire. Remarquant que l'archéologie a permis à la peinture d'histoire d'atteindre une plus grande vraisemblance, Aubert met les artistes en garde contre l'excès de détails exacts qui risque d'affecter la spontanéité de la création. Se concentrant sur l'art religieux, l'auteur constate plusieurs incongruités dans les motifs ancrés dans la tradition picturale. Par exemple, Aubert s'attarde aux lieux où se déroulent les différents événements de l'histoire biblique et aux détails de la crucifixion du Christ. Cet article témoigne de la grande érudition de son auteur en ce qui a trait à l'histoire de l'art et aux recherches archéologiques.

Pour sa part, l'amateur d'art Alphonse Leclaire (1843-1932) fait paraître en 1888 un texte intitulé « Ça et là dans le pays des arts⁴⁰ ». Dans ce court article, l'auteur s'intéresse aux représentations de la Vierge Marie dans l'histoire de l'art. Leclaire affirme que, quelques soient les efforts des artistes, la représentation de la figure de la Vierge ne les satisfait jamais complètement. Pourtant, pour l'auteur, ces images constituent « les plus belles, les plus nobles, les plus suaves, les plus dignes

³⁸ Comte A. de Vervins (Nicolas Alfred de Vervins), « Josef de Ribera, 1602-1656 », *La Revue de Montréal*, juin 1880, p. 401-418.

³⁹ Eugène Aubert, « Causerie sur les arts », *Revue canadienne*, vol. 18, 1882, p. 563-569. Aubert est l'auteur de plusieurs textes sur l'art publiés dans la *Revue canadienne* à partir de 1894.

⁴⁰ Alphonse Leclaire, « Ça et là dans le pays des arts », *Revue canadienne*, vol. 24, 1888, p. 345-347. En 1893, Leclaire prend la direction de la *Revue canadienne* et propose un retour à la réflexion sur l'art. La nouvelle mise en page due à l'éditeur C.O. Beauchemin & Fils comporte des illustrations et des gravures artistiques. Leclaire débute également une chronique qu'il intitule « Ça et là dans le pays du beau et des arts ». Alphonse Leclaire, « Ça et là dans le pays du beau et des arts – *Les funérailles d'Atala* d'après Girodet », *Revue canadienne*, vol. 29, 1893, p.66-71.

qu'il soit donné à l'homme de contempler⁴¹ ». Se concentrant sur l'illustration du mystère de l'Immaculée conception, Leclaire avoue préférer certains tableaux de l'école allemande moderne, plutôt que l'image plus connue due à Murillo — dont la reproduction gravée accompagne d'ailleurs le texte. L'auteur mentionne l'*Immaculée conception* de Carl Müller, qui « exprime mieux l'idéal chrétien que nous nous faisons de cette prérogative incomparable de notre mère chérie⁴² ». Décrivant la composition de l'œuvre de Müller, Leclaire y admire la modestie et la simplicité des vêtements et de l'attitude de la Vierge. En 1890, la *Revue canadienne* publie un texte intitulé « Les lettres, les sciences et les arts au Moyen Âge⁴³ » de l'auteur d'origine française Adrien de Bonpart (1820-1892). Professeur de littérature et d'histoire à l'École normale Jacques-Cartier, de Bonpart devient un collaborateur régulier de la *Revue canadienne* à partir de 1876 et signe ses articles par ses initiales A. de B⁴⁴. Relevant plutôt de la discipline historique que de l'étude des arts, cet article tente de remettre en question l'idée reçue que le Moyen Âge a été une période de grande noirceur. Ce faisant, l'auteur retrace les différentes pratiques artistiques ayant marqué cette période, soit l'enluminure, la verrerie, l'architecture gothique, la peinture et la sculpture chrétiennes.

Dans la presse francophone à Montréal entre 1870 et 1890, nous avons identifié quatre différentes catégories d'écrits sur l'art. Les commentaires plus ou moins critiques concernant les expositions présentées au public québécois demeurent assez fréquents. La quantité de critiques portant sur l'œuvre ou la carrière d'un artiste canadien augmente de façon proportionnelle au nombre toujours croissant, surtout vers la fin de la décennie 1880, de peintres et de sculpteurs québécois et ontariens.

⁴¹ Leclaire, 1888, p. 346.

⁴² Leclaire, 1888, p. 346-347.

⁴³ A. de B. (Adrien de Bonpart), « Les lettres, les sciences et les arts au Moyen Âge », *Revue canadienne*, vol. 26, 1890, p. 5-18.

⁴⁴ Maurice Lemire, dir., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1978, vol. 4, p. 136.

Leur forte présence en France ne manque pas d'être soulignée par la revue *Paris-Canada*. Si les œuvres des artistes canadiens intéressent de plus en plus les journalistes montréalais, leurs conditions de travail et l'état des arts en général leur inspirent également plusieurs articles. La plupart des auteurs, entre autres Napoléon Legendre, Pascal Poirier et Thomas-Aimé Chandonnet, s'entendent pour décrier la situation précaire des gens qui choisissent le métier d'artiste. Ceux-ci font appel à la population et au gouvernement pour assurer un plus grand encouragement des arts au Canada, et proposent de miser sur l'éducation populaire et le perfectionnement des programmes d'enseignement. L'article de Louis Fréchette, datant de 1890, se veut plus confiant en l'avenir et remarque déjà une amélioration sensible dans le domaine artistique canadien. Les essais sur l'esthétique et l'histoire de l'art demeurent assez rares dans la presse francophone, mais sont de plus en plus encouragés par les revues culturelles plus spécialisées. Pour ces auteurs qui réfléchissent à la nature et aux différentes caractéristiques des œuvres littéraires, picturales et sculpturales, l'art et la religion s'imbriquent souvent dans le concept de beau idéal. Quant à l'histoire de l'art, elle est surtout abordée comme élément de démonstration d'une thèse ou au sein d'une problématique historique plus large.

3.2 Un amateur d'ouvrages sur l'histoire de l'art : sa bibliothèque et ses sources

La lecture des textes et des discours de Bourassa révèle une érudition peu commune chez les artistes canadiens de l'époque. Probablement développé durant ses études classiques au Collège de Montréal et alimenté lors de son séjour en Europe entre 1852 et 1855, son intérêt pour l'histoire et l'histoire de l'art l'amène à se procurer de nombreux livres traitant d'une variété de sujets connexes. Son savoir étendu sur l'histoire de la Grèce antique, de l'Italie médiévale et renaissante, et de la France repose principalement sur ses nombreuses lectures. Convaincu de la nécessité de la connaissance et de l'émulation des œuvres des prédécesseurs dans la formation

d'un grand artiste, Bourassa s'intéresse aux récits biographiques autant qu'au contexte historique et idéologique ayant mené à la création des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Au fait des recherches contemporaines sur l'art, il connaît les théoriciens marquants du XIX^e siècle, ainsi que les dernières découvertes des historiens et archéologues. Parmi les auteurs cités dans ses textes et les ouvrages faisant partie de sa bibliothèque, nous avons pu regrouper les principales sources en deux catégories, soit les classiques de l'histoire de l'art ou les ouvrages considérés comme tel par Bourassa, et les écrits des théoriciens du renouveau de l'art religieux en Europe. L'étude des sources de Bourassa s'avère essentielle à la compréhension de ses essais sur l'histoire de l'art.

3.2.1 Les classiques de l'histoire de l'art selon Bourassa

*L'Inventaire de la bibliothèque de Monsieur Napoléon Bourassa*⁴⁵ réalisé par Florent Maynard en 1942 constitue un outil très utile afin de se former une idée de l'étendue de la culture de l'artiste. Un premier coup d'œil à l'inventaire permet de reconnaître certains sujets privilégiés comme la philosophie, l'art, l'architecture, la littérature, et l'enseignement. Résultat de sa formation classique, tous les auteurs de l'Antiquité semblent y être représentés : Platon et ses *Œuvres complètes* (Paris, Charpentier, 1882-1885, 10 volumes), Plutarque et ses *Pensées morales* (Paris, Debure, 1794, tome 1), Cicéron et ses *Lettres* (Paris, Goujon, 1801, 5 volumes). Il en va de même pour les grands écrivains français tels que Montaigne, Racine, Corneille, Lamartine. Dans le domaine des arts, la bibliothèque de Bourassa comprend de nombreuses monographies sur les artistes qu'il admire. Parmi ces monographies, notons la présence de plusieurs ouvrages d'une collection intitulée *Galerie des*

⁴⁵ Florent Maynard, *Inventaire de la bibliothèque de Monsieur Napoléon Bourassa*, tapuscrit, juin 1942, 74 p.

peintres les plus célèbres publiée par Firmin Didot frères, fils et cie en 1843⁴⁶. Quant aux ouvrages concernant plus spécifiquement l'histoire de l'art, Bourassa possède des titres qu'il affectionnait particulièrement et dont certains sont désormais considérés comme les écrits fondateurs de la discipline.

D'abord, Bourassa cite à quelques reprises dans ses écrits celui qui est considéré par plusieurs comme le premier historien d'art, Giorgio Vasari (1511-1574). En effet, l'artiste détient dans sa bibliothèque les dix volumes des *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, traduites par Léopold Leclanché et commentées par Jeanron et Leclanché en 1841-1842⁴⁷. Il ne fait aucun doute que cet ouvrage ait servi de base à la réflexion de Bourassa sur l'art en Italie de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. En effet, dans cet ouvrage célèbre, Vasari retrace l'histoire de l'art italien en s'attardant aux biographies des artistes dont la carrière a selon lui été mémorable. Inspiré par le modèle dominant dans la nature, Vasari conçoit l'évolution de l'histoire de l'art italien comme étant marquée par une enfance, une maturité, un déclin et une mort⁴⁸. Conscient des réserves émises à partir du XVIII^e siècle sur la valeur scientifique du travail de Vasari, Bourassa utilise cette source avec discernement. Bourassa possède également dans sa bibliothèque un exemplaire de *l'Histoire de l'art chez les anciens* de Johann-Joachim Winckelmann (1717-1768), traduit par M. Huber et édité par Bossange, Masson et Besson en 1802. Publié une première fois en 1764, cet ouvrage porte sur l'art de la Grèce antique, qui aurait atteint, selon l'historien d'art allemand, le plus haut degré de perfection dans la recherche du beau. Winckelmann y élabore également sa théorie selon laquelle le

⁴⁶ Bourassa possède les ouvrages sur les peintres de l'Antiquité, L'Albane, Léonard de Vinci, Titien, Guido Reni, Paul Véronèse, Raphaël, Michel-Ange, Eustache LeSueur, Jouvenet, le Dominiquin, Nicolas Poussin, le Corrège et le Parmesan.

⁴⁷ Comme plusieurs autres de la liste dressée par Florent Maynard, ces volumes sont désormais conservés par Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Dans la base de données de la BAnQ, les notices des ouvrages provenant de la bibliothèque de Bourassa comportent une mention indiquant la provenance.

⁴⁸ Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 38-51.

climat aurait un impact sur l'activité créatrice⁴⁹. Grandement intéressé par l'art et l'architecture au Moyen Âge, Bourassa cite à quelques reprises le travail de son contemporain Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). De cet auteur, l'artiste avait acquis les dix volumes constituant le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle* (1854), réédité par Morel en 1868-1873. Œuvrant à partir des années 1830 pour la Commission des monuments historiques en France, l'architecte Viollet-le-Duc se spécialise dans la restauration de bâtiments médiévaux⁵⁰. Dans son dictionnaire, il cherche à démontrer que la voûte d'ogive constitue le fondement de l'architecture médiévale, et que la cathédrale gothique représente la perfection puisque chacune de ses parties est adaptée à une fonction précise⁵¹.

La grande valeur accordée par Bourassa aux trois ouvrages présentés précédemment est confirmée par leur mention dans son testament olographe⁵². En effet, dans ce testament sont mentionnés certains livres que l'artiste aurait voulu voir appartenir à une institution d'enseignement des arts de Montréal ou de Québec. Parmi la liste des ouvrages sélectionnés, nous remarquons également les trois volumes d'Henry Revoil (1822-1900) sur l'*Architecture romane du Midi de la France* (Paris, A. Morel, 1867), le livre d'Anatole de Baudot sur les *Églises des Bourgs et Villages* (Paris, A. Morel, 1867), de même qu'un ouvrage de César Daly (1811-1894) sur les *Décorations intérieures peintes* (Paris, Ducher, 1874-1875), tous trois des architectes œuvrant dans le sillon de Viollet-le-Duc. Notons également la présence sur cette même liste de deux livres de l'historien d'art et bibliographe français Paul Lacroix (1807-1884), l'un portant sur *Les arts au Moyen-Âge et à l'époque de la Renaissance* (Paris, Didot, 1877), et l'autre sur *Le XVIII^e siècle, Institutions, usages, et costumes* (Paris, Didot, 1878). Enfin, un dernier ouvrage

⁴⁹ Bazin, 1986, p. 105.

⁵⁰ Bazin, 1986, p. 126.

⁵¹ Bazin, 1986, p. 136.

⁵² « Extrait d'un testament olographe (1/10/1909) de NB, antérieur à son testament notarié (16/6/1911) », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

mérite d'être mentionné, soit celui de l'ultramontain Louis Veuillot (1813-1883) intitulé *Jésus-Christ* (Paris, Didot, 2^e édition, 1875). Cette édition de l'ouvrage de Veuillot comporte une « étude sur l'art chrétien » par Étienne Cartier, ainsi que de nombreuses gravures et chromolithographies des œuvres des grands peintres de l'histoire. Dans cette étude, le disciple d'Alexis-François Rio et du comte de Montalembert retrace l'histoire de l'art chrétien depuis les catacombes jusqu'au XVII^e siècle, en prenant soin d'en expliquer l'évolution en se basant sur ses théories sur l'art. Dans son ouvrage intitulé *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Bruno Foucart remarque qu'Étienne Cartier est l'un des premiers théoriciens à s'approprier l'esthétique de Victor Cousin en lui conférant un éclairage catholique⁵³. Comme en témoignent sa bibliothèque et ses citations, Bourassa s'intéresse grandement aux théories faisant valoir un certain renouveau — pour reprendre le terme de Foucart — de l'art religieux en Europe.

3.2.2 Les théoriciens du renouveau de l'art religieux en Europe au XIX^e siècle

En Europe, au tournant du XIX^e siècle, le vif intérêt suscité par la période médiévale et par ses monuments inspire aux archéologues d'audacieux projets de recherche, aux artistes des manières et des sujets renouvelés, et aux théoriciens différentes thèses sur la nature et le but de l'art⁵⁴. Comme le remarque Germain Bazin dans son ouvrage *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, le goût pour le Moyen Âge se voit exacerbé en Allemagne lorsque Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) émet l'idée que l'architecture gothique ait des origines germaniques⁵⁵. À la même époque, l'Allemagne connaît une nouvelle ferveur religieuse qui, adjointe à l'intérêt pour le Moyen Âge, suggère au poète Novalis

⁵³ Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, p. 19.

⁵⁴ Bazin, 1986, p. 123-133.

⁵⁵ Bazin, 1986, p. 127.

(1772-1801) le sujet de son livre sur *La Chrétienté ou l'Europe* (1799) et sa thèse instaurant la période médiévale comme étant l'âge d'or de la religion chrétienne⁵⁶. Dans la même veine, les frères Friedrich (1772-1829) et August Wilhelm (1767-1845) von Schlegel, de même que l'écrivain Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), empreints de ce que Bazin nomme l'élan mystique du romantisme allemand, portent leur attention sur l'art chrétien et redécouvrent les primitifs allemands et italiens⁵⁷. Pour ces auteurs qui admirent les œuvres italiennes et allemandes du Moyen Âge, l'art constitue un moyen privilégié permettant de s'approcher du divin et doit ainsi être mis au service de la religion. Selon les spécialistes de l'art allemand Sabine Fastert et Cordula Grewe, les artistes fondateurs du groupe des Lukasbrüder, connus plus tard sous le nom des Nazaréens — soit Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Ludwig Vogel, Josef Wintergerst, Joseph Sutter et Johann Konrad Hottinger — se seraient directement inspirés de la pensée des frères Schlegel et de Wackenroder dans l'objectif de renouveler l'art chrétien⁵⁸.

En France, Alexis-François Rio (1797-1874) et Charles Forbes René, comte de Montalembert (1810-1870), accordent un grand intérêt aux thèses élaborées par les frères Schlegel et par Wackenroder⁵⁹. En compagnie de Félicité Robert de Lamennais (1782-1854), les deux amis voyagent de 1831 à 1834 en Allemagne et en Italie, où ils se familiarisent notamment avec la pensée de Friedrich Schelling (1775-1854) et rencontrent le doyen des Nazaréens Friedrich Overbeck⁶⁰. En 1836, Rio publie le premier tome — qui porte le titre *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes* — d'un ouvrage qu'il intitulera *De l'art chrétien*

⁵⁶ Bazin, 1986, p. 131.

⁵⁷ Bazin, 1986, p. 128-131.

⁵⁸ Sabine Fastert, *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der Nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, München, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2000, p. 31-41. Cordula Grewe, « Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art », *The Art Bulletin*, vol. 89, n° 1, mars 2007, p. 83.

⁵⁹ Bazin, 1986, p. 131.

⁶⁰ Michael Paul Driskel, *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University Press, 1992, p. 66.

et qui ne sera achevé qu'en 1867. Dans ces ouvrages, Rio retrace l'histoire de l'art italien du XIII^e au XVI^e siècle, et présente les bases de sa théorie sur la nature de l'art chrétien. Dans l'ouvrage *Art catholique et politique : France XIX^e-XX^e siècles*, Juliette Rolland étudie l'apport de Rio à la théorie sur l'art et remarque qu'il est un des premiers auteurs français à s'opposer à la « lecture techniciste et progressiste de l'histoire de l'art qui était soutenue par l'enseignement académique⁶¹ ». Rio rejette en effet la thèse voulant que l'histoire de l'art ait suivi, depuis l'Antiquité, un progrès constant vers une plus grande imitation de la nature, menant ultimement à l'art naturaliste du XVI^e siècle. Pour Rio, le critère essentiel pour l'évaluation d'une œuvre d'art ne se situe pas dans l'aspect technique, mais réside plutôt dans le caractère spirituel de l'œuvre, ce qui lui fait préférer l'art du Trecento et du Quattrocento à celui de maîtres plus tardifs tels que Raphaël et Michel-Ange⁶². Selon lui, l'activité créatrice doit reposer sur l'inspiration mystique qui se matérialise dans un style sacré, dont l'exemple le plus probant demeure l'œuvre de Fra Angelico⁶³.

Pour Rio, ce style sacré se situe à l'opposé du naturalisme (qui est associé au paganisme), et se caractérise par une impression de calme, de permanence et de simplicité⁶⁴. Dans son ouvrage *Representing Belief : Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, l'historien d'art Michael Paul Driskel remarque que ce qui caractérise le « style sacré » défendu par Rio réside dans l'aspect hiératique des œuvres⁶⁵. Au point de vue formel, la manière hiératique se reconnaît entre autres par une impression de statisme, par la symétrie de la composition, et par la frontalité des motifs⁶⁶. En 1837, Montalembert fait paraître un résumé critique de l'ouvrage de

⁶¹ Juliette Rolland, *Art catholique et politique : France XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 33.

⁶² Rolland, 2007, p. 39-41.

⁶³ Foucart, 1987, p. 25-40.

⁶⁴ Driskel, 1992, p. 64.

⁶⁵ Driskel, 1992, p.5-6.

⁶⁶ Driskel, 1992, p. 100. Selon Driskel, la manière hiératique encouragée par Rio est par la suite adoptée par des artistes tels que Victor Orsel (1795-1850) et Hippolyte Flandrin, et

Rio, de même qu'un autre essai traitant de *L'état actuel de l'art religieux en France*⁶⁷. Les écrits de Rio et de Montalembert constituent, selon Bruno Foucart, l'origine d'une « véritable doctrine » mettant en place les fondements, l'histoire et les techniques de l'art chrétien, et qui sera reprise par plusieurs auteurs et par certains artistes français jusqu'à la fin du XIX^e siècle⁶⁸.

Parmi les écrivains cités par Bourassa et les auteurs des ouvrages conservés dans sa bibliothèque, plusieurs s'inscrivent dans cette réflexion visant le renouvellement de l'art chrétien par l'étude de sa nature, de son histoire (surtout l'art italien du Trecento et du Quattrocento) et de ses techniques. Sans en posséder un exemplaire dans sa bibliothèque, Bourassa connaît l'ouvrage d'August Wilhelm von Schlegel intitulé *Leçons sur l'histoire et théorie des beaux-arts* (1830), dont il cite un extrait dans son essai sur *l'Influence du sentiment religieux sur l'art* (annexe 1.1)⁶⁹. Il est également familier avec les théories proposées par les Nazaréens, car il détient le livre de Bathild Bouniol sur *L'art chrétien et l'école allemande* (Paris, Bray, 1856). Bourassa s'intéresse grandement aux thèses sur l'art chrétien élaborées par les auteurs français. Parmi les ouvrages d'Alexis-François Rio, il détient un exemplaire de son livre intitulé *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes* (Paris, Debecourt, 1836), ainsi que le deuxième tome de son important ouvrage *De l'art chrétien* (Paris, Bray, 1855). D'après l'inventaire de sa bibliothèque, Bourassa possédait aussi plusieurs ouvrages du philosophe chrétien Félicité Robert de Lamennais, dont son livre intitulé *De l'art et du beau* (Paris, Garnier Frères, 1872) paru une première fois en 1840. Dans cet essai, Lamennais s'intéresse plus que Rio et Montalembert à la définition de la nature de l'art. Il défend la thèse voulant que le beau idéal ne saurait être atteint par la seule imitation

deviendra une caractéristique distinctive des œuvres françaises en regard de la production allemande et anglaise.

⁶⁷ Foucart, 1987, p. 5.

⁶⁸ Foucart, 1987.

⁶⁹ Napoléon Bourassa, *Influence du sentiment religieux sur l'art*, manuscrit, s. d., BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

de la nature, car il n'est accessible que grâce à l'inspiration divine⁷⁰. De plus, Bourassa connaît bien la pensée de l'orateur jésuite Célestin-Joseph Félix, qu'il cite à quelques reprises et dont il détient le recueil de ses sermons présentés à Notre-Dame paru sous le titre de *L'art devant le christianisme* (Paris, Albanel, 1867). Pour le Père Félix comme pour Lamennais, l'artiste doit chercher à dépasser la beauté réelle pour illustrer le beau idéal, qui est atteint par la contemplation de Dieu⁷¹.

La bibliothèque et les citations de Bourassa nous permettent également d'identifier d'autres sources qui, sans s'inscrire directement dans la lignée des théoriciens du renouveau de l'art religieux, ont joué un rôle dans l'élaboration ou dans la diffusion de la « doctrine » de l'art chrétien. Dans son essai sur *l'Influence du sentiment religieux sur l'art*, Bourassa cite le travail du philosophe protestant Victor Cousin (1792-1867), dont il connaît sans doute l'ouvrage très répandu *Du vrai, du beau et du bien*⁷² paru en 1853, bien que l'inventaire de sa bibliothèque ne puisse le confirmer. Fondée sur la philosophie de Thomas d'Aquin⁷³, la pensée éclectique et spiritualiste de Cousin se trouve d'ailleurs à la base de l'esthétique de plusieurs théoriciens de l'art religieux. Et pour cause, Cousin réfléchit sur la nature de l'art et trace un lien direct entre l'activité créatrice et Dieu. D'abord, comme l'explique Bruno Foucart, Cousin insiste sur la distinction entre le sentiment du beau et de l'agréable, en montrant que le sentiment du beau est intimement lié à la moralité (le bien)⁷⁴. Posant que le beau, le vrai et le bien émanent de Dieu et en sont aussi les manifestations dans la nature, le philosophe affirme que l'art doit s'inspirer de Dieu afin d'atteindre le beau absolu. Ce faisant, Cousin fournit un caractère spirituel aux théories de Winckelmann sur le beau idéal⁷⁵. De ces considérations, le philosophe

⁷⁰ Foucart, 1987, p. 18.

⁷¹ Foucart, 1987, p. 20.

⁷² Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1860 (1853), 496 p.

⁷³ La philosophie thomiste est de plus en plus revisitée durant le XIX^e siècle et devient la doctrine officielle de l'Église en 1879. Ce retour au thomisme répond entre autres à un désir de s'opposer au rationalisme, au positivisme et au matérialisme. Rolland, 2007, p. 56, 73-80.

⁷⁴ Foucart, 1987, p. 17.

⁷⁵ Foucart, 1987.

conclut que, pour reproduire le beau idéal, l'art doit nécessairement être moral et religieux⁷⁶. Toutefois, à l'encontre des idées des théoriciens de l'art chrétien, Cousin n'admet pas que l'art de qualité soit nécessairement chargé d'une mission religieuse.

Dans un autre ordre d'idées, Bourassa fait référence aux écrits d'Henri Delaborde (1811-1899) dans son discours d'inauguration de la chapelle Nazareth⁷⁷. Sans pouvoir être considéré comme un théoricien de l'art religieux, cet auteur a participé à la diffusion des nouvelles théories sur l'art chrétien en s'intéressant à l'œuvre religieuse de Dominique Ingres et de son élève Hippolyte Flandrin. Bourassa possède d'ailleurs son ouvrage sur *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine* (Paris, Plon, 1870) et sur les *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, publié en 1865⁷⁸.

Enfin, l'intérêt de Bourassa pour la réflexion générale sur la nature de l'art l'entraîne à se procurer deux ouvrages d'Hippolyte Taine (1828-1893), soit la *Philosophie de l'art* (Paris, Hachette, 1881), qui regroupe des études publiées séparément⁷⁹, et *Voyage en Italie* (Paris, Hachette, 1884) paru une première fois en 1866. Ne s'inscrivant pas dans la pensée thomiste des défenseurs de l'art chrétien, ce philosophe, qui ne fait pas l'unanimité dans le monde de l'art français, semble toutefois avoir eu une certaine influence sur les idées de Bourassa. Contrairement aux théoriciens de l'art chrétien et à Victor Cousin, Taine ne situe pas la source de toute création artistique en Dieu, mais il l'explique plutôt comme étant le fruit de

⁷⁶ Foucart, 1987, p. 18.

⁷⁷ *La Minerve*, 1872c.

⁷⁸ Henri Delaborde, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin. Accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître*, Paris, Plon, 1865, 555 p. Un exemplaire de cet ouvrage est conservé par BAC dans le Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

⁷⁹ La *Philosophie de l'art* regroupe les études suivantes, qui correspondent aux cours offerts par Taine à l'École des Beaux-Arts de Paris : *Philosophie de l'art* (1865), *Philosophie de l'art en Italie* (1866), *De l'idéal dans l'art* (1867), *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas* (1869), et *Philosophie de l'art en Grèce* (1869). Antoine Compagnon, Yves Michaud, Paolo Tortonese et Michael F. Zimmermann, *Relire Taine : cycle de conférences organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 18 mars au 8 avril 1999*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 205-206.

l'influence de trois « puissances agissantes » : la race, le milieu et le moment⁸⁰. Selon cette théorie déterministe, les œuvres d'art tirent leur origine dans les dispositions innées de leur auteur (race), dans la nature qui l'entoure (milieu), c'est-à-dire le climat, le contexte politique et social, etc., ainsi que dans la période précise de création (moment)⁸¹.

La diversité des sources citées par Bourassa et des ouvrages conservés dans sa bibliothèque témoigne de l'étendue peu commune de l'érudition de l'artiste canadien. Familier avec les écrits des auteurs reconnus encore aujourd'hui pour leur apport au domaine de l'histoire de l'art — ne songeons qu'à Vasari, Winckelmann et Viollet-le-Duc —, Bourassa connaît aussi les principaux théoriciens et historiens de l'art de la période contemporaine. Il s'intéresse particulièrement aux idées avancées par un certain nombre d'auteurs que Bruno Foucart regroupe sous l'appellation des théoriciens du renouveau de l'art religieux. Ces auteurs surtout français se fondent sur l'esthétique de Victor Cousin afin d'affirmer la primauté de l'art religieux sur les autres genres artistiques. Ayant à leur tête Alexis-François Rio et le comte de Montalembert, ces intellectuels s'attachent à retracer l'histoire de l'art chrétien, depuis ses origines dans les catacombes jusqu'au XIX^e siècle. Admirant les œuvres d'Ingres et d'Hippolyte Flandrin, ils prônent un retour à la simplicité et à la piété de l'art pré-renaissant. Ne se limitant pas aux théoriciens de l'art religieux, Bourassa possède également deux ouvrages d'Hippolyte Taine qui défend un système déterministe visant à cibler les circonstances ayant permis l'apparition d'un certain art à un moment et à une époque précise.

⁸⁰ Antoine Compagnon, « Taine : philosophie de l'art ou philosophie du musée », dans Compagnon, Michaud, Tortonese et Zimmermann, 2001, p. 17.

⁸¹ Yves Michaud, « L'artiste : dans son temps ou vu par le nôtre? », dans Compagnon, Michaud, Tortonese et Zimmermann, 2001, p. 86.

3.3 Les principales théories de Bourassa sur l'esthétique et l'histoire de l'art énoncées dans ses conférences et ses essais manuscrits entre 1870 et 1890

L'examen de l'état de la réflexion sur l'art dans la presse montréalaise ainsi que l'étude des principales sources qui ont pu influencer la pensée de Bourassa devraient nous permettre de mieux saisir et évaluer les idées défendues par l'artiste dans ses essais sur l'art. Portant les titres de *Discours d'inauguration de la chapelle Nazareth*, *Influence du sentiment religieux sur l'art*, *Influence du caractère national sur l'art*, *L'art gothique* et *L'art grec*, les cinq textes sous étude seront de prime abord présentés et résumés en mettant l'accent sur les idées principales et secondaires soutenues par l'auteur. Ce premier exercice nous permettra de discerner les différentes thèses sur l'histoire de l'art et l'esthétique mises de l'avant par Bourassa. Ces thèses seront ensuite confrontées aux écrits des auteurs canadiens et européens afin d'en établir les sources et de situer les idées de l'artiste par rapport aux principales théories de l'époque.

3.3.1 Les essais publiés ou manuscrits de Bourassa sur l'histoire de l'art

Entre 1870 et 1890, Bourassa rédige plusieurs essais sur l'histoire de l'art, dont certains seront présentés par l'artiste devant différentes assemblées. Mis à part le discours d'inauguration de la chapelle Nazareth publié dans *La Minerve*⁸², les autres textes sont des manuscrits conservés par Bibliothèque et Archives Canada. Parmi ces manuscrits, quelques-uns demeurent incomplets, ne regroupent que des notes sur divers sujets, ou sont illisibles à cause de la mauvaise calligraphie de

⁸² *La Minerve*, 1872c.

l'auteur⁸³. Ces derniers documents ont été exclus de notre analyse afin de nous concentrer sur quatre manuscrits — *Influence du sentiment religieux sur l'art*, *Influence du caractère national sur l'art*, *L'art gothique* et *L'art grec*⁸⁴ — qui présentent un intérêt certain au point de vue des idées défendues. N'ayant jamais fait l'objet d'une publication, ces textes ont été retranscrits et placés en annexe 1. Dans cette section, les cinq essais retenus seront présentés puis résumés de façon à identifier les thèses principales de l'auteur, qui seront ultérieurement examinées plus en détails.

3.3.1.1 Le discours d'inauguration de la chapelle Nazareth

Nous débutons notre analyse des essais sur l'art de Bourassa par le résumé du seul texte qui ait été publié dans la presse, et dont la date nous est par conséquent connue. À l'occasion de l'inauguration du décor de la chapelle Nazareth tenue le 29 avril 1872, Bourassa prononce une allocution sur la nature de l'art et ses liens avec la religion. Ce discours est retranscrit dans un article de *La Minerve* du 25 juin 1872 (annexe 2.1)⁸⁵. En guise d'introduction à son essai, Bourassa cherche à démontrer que l'art religieux peut, plus que tout autre genre artistique, s'approcher du beau. Dans un premier temps, l'auteur affirme que l'art provient de Dieu puisqu'il fait don à l'artiste de ses facultés hors du commun. Bourassa ajoute comme seconde prémisse que le but de l'art est de tendre vers le beau. Si, tout comme le vrai et le bien, le beau est une manifestation de Dieu, alors l'artiste a pour objectif de s'approcher de Dieu.

⁸³ Nous faisons ici référence aux documents intitulés *Michel-Ange, L'architecture, Conférence à l'Association des Arts et Métiers, Nationalité, principe pieux, loi providentielle*. Napoléon Bourassa, *Conférence à l'Association des Arts et Métiers* (notes), *L'architecture, Michel-Ange, Nationalité, principe pieux, loi providentielle* (notes), manuscrits, s. d., BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

⁸⁴ Napoléon Bourassa, *Influence du sentiment religieux sur l'art*, manuscrit, s. d.; *Influence du caractère national sur l'art*, manuscrit, s. d.; *L'art gothique*, manuscrit, s. d.; *L'art grec*, manuscrit, s. d., BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

⁸⁵ *La Minerve*, 1872c.

De ces affirmations qu'il appuie par une citation du Père jésuite Célestin-Joseph Félix, Bourassa en déduit cette conclusion : « Ainsi c'est quand l'artiste a voulu rendre hommage non pas aux passions, ni à la beauté matérielle, mais à Dieu, [...] qu'il a su s'approcher du type ravissant de la beauté souveraine⁸⁶ ».

Selon l'auteur, la création d'œuvres à caractère religieux impose à l'artiste un mode de vie vertueux et éloigné des « satisfactions terrestres ». Cependant, ce sacrifice demandé à l'artiste est récompensé par la pensée d'honorer Dieu et de se savoir à l'écart des « préoccupations du positivisme ». Afin de confirmer sa thèse, Bourassa entreprend un long exposé portant sur l'histoire de l'art et la place qui y est occupée par l'art religieux. Débutant par la civilisation grecque antique, l'auteur affirme que les maîtres grecs, Phidias par exemple, s'inspiraient d'une certaine idée religieuse et des « grands sentiments de l'âme ». La décadence de l'art grec survient lorsque l'idée religieuse et morale se voit remplacée par la glorification des passions humaines et du sensualisme. S'opposant à l'attitude de Winckelmann et des autres critiques du XVIII^e siècle, Bourassa explique que ces auteurs étaient dans l'erreur lorsqu'ils admiraient sans distinction toutes les périodes de l'art grec. Depuis, affirme l'auteur, la critique a fait des progrès et reconnaît désormais la valeur d'une œuvre dans « l'expression d'une âme pure dans une empreinte chaste, elle trouve l'idéal aux temps irréprochables de l'Antiquité, elle ne met qu'au second rang les prétendus chefs-d'œuvre de la décadence⁸⁷ ». À titre d'exemples de cette nouvelle critique plus éclairée, Bourassa nomme les écrivains italiens P. Marchi et de Rossi, le Cardinal Wiseman d'Angleterre, et les auteurs français Alexis-François Rio, Ludovic Vitet et Henri Delaborde.

La décadence de l'art grec est suivie d'un retour au spiritualisme grâce au christianisme. L'auteur soutient cette idée en rapportant les propos de Ludovic Vitet concernant l'art des catacombes et des basiliques. Poursuivant sa démonstration de l'histoire de l'art chrétien, Bourassa décrit ensuite les mosaïques de Sainte-Marie-

⁸⁶ *La Minerve*, 1872c.

⁸⁷ *La Minerve*, 1872c.

Majeure et de Saint-Marc à Venise. Il s'intéresse par la suite aux peintures murales qui remplacent graduellement les mosaïques dans la décoration des églises. Une nouvelle école de peintres spiritualistes, composée de Cimabue, Giotto, Orcagna, Taddeo Gaddi, prend alors son essor en Italie. Cette école n'a, selon Bourassa, jamais été surpassée dans l'histoire de l'art. S'inscrivant à la suite de ces pionniers, des artistes tels que Mantegna, Masaccio et Fra Angelico poursuivent le développement de l'art chrétien. Bourassa perçoit dans leurs œuvres « un sentiment des grandeurs de la Ste. Écriture, une intelligence du caractère et de la vie des Saints, une expression de la pureté, de l'amour, et des vertus chrétiennes⁸⁸ ». Et pour cause, les artistes de cette époque se ressourçaient dans la prière avant d'amorcer une œuvre. Bourassa remarque que même Vasari, qui était influencé par le goût de réalisme de son temps, admirait la production de ces artistes mystiques.

Abordant la période renaissante, l'auteur y distingue deux époques principales. Dans la première partie de la Renaissance, l'art de Raphaël, Michel-Ange et du Pérugin s'inscrit en continuité avec les anciens maîtres. En effet, quoiqu'ils soient inférieurs à leurs prédécesseurs en ce qui a trait à l'illustration des valeurs chrétiennes, ces artistes qui introduisent une nouvelle science dans la représentation savent toujours élever l'âme du spectateur. Toutefois, durant la seconde partie de la période, des éléments mythologiques sont incorporés à l'art chrétien et les artistes ne cherchent plus qu'à produire des « tours de force, attitudes tourmentées, personnages confusément groupés, aux gestes exagérés et aux expressions grimaçantes⁸⁹ ». Bourassa soutient cette condamnation du maniérisme renaissant par une citation d'un texte de l'historien d'art Henri Delaborde, qui va plus loin en désavouant tout l'art des XVII^e et XVIII^e siècles. Selon Bourassa, le début du XIX^e siècle a vu renaître un art plus spiritualiste, qui s'adresse au cœur et à l'intelligence. Étudiant les œuvres des maîtres italiens de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, les artistes de ce courant ont voulu s'inscrire dans la

⁸⁸ *La Minerve*, 1872c.

⁸⁹ *La Minerve*, 1872c.

tradition de l'art chrétien. À l'instar de Delaborde, l'auteur identifie deux peintres s'étant démarqués par ce retour aux sources chrétiennes : Dominique Ingres et son élève Hippolyte Flandrin. Il s'attarde en particulier à la production de Flandrin, qui a su retenir l'essentiel de la leçon des maîtres de l'art chrétien, en évitant l'écueil de l'« imitation servile ». Bourassa conclut son discours en mentionnant les deux grandes qualités de l'œuvre de Flandrin, soit la piété et l'expression artistique.

3.3.1.2 Influence du sentiment religieux sur l'art

Le second essai de Bourassa dont il sera question ici s'intitule *Influence du sentiment religieux sur l'art* (annexe 1.1) et aborde une problématique semblable à celle de son discours étudié précédemment. Le manuscrit n'est pas daté et nous ignorons si Bourassa a présenté son texte dans une allocution publique. Néanmoins, nous pouvons affirmer que le texte a été rédigé après 1870, car certains feuillets utilisés par l'auteur comportent au verso des indications temporelles. Par exemple, l'une des pages de ce manuscrit a été griffonnée à l'endos d'une invitation pour les funérailles d'Azélie Papineau, décédée en 1869. Au verso d'un autre feuillet, l'on retrouve une circulaire de la Chambre des arts et manufactures datée du 26 décembre 1873. Nous croyons que ce texte pourrait correspondre à la conférence prononcée devant l'Institut canadien-français d'Ottawa le 9 janvier 1878. Dans *L'Opinion publique*, le critique Laurent-Olivier David résume le sujet de l'allocution en cette phrase qui pourrait très bien s'appliquer au manuscrit sous étude : « Il [Bourassa] a démontré que le Moyen Âge avait, plus que le paganisme et les temps modernes, atteint l'idéal que l'art doit poursuivre, grâce aux inspirations de la foi, à l'influence du christianisme sur les esprits⁹⁰ ». David déplore cependant le nombre restreint

⁹⁰ L.O.D. (Laurent-Olivier David), « L'Institut canadien-français d'Ottawa », *L'Opinion publique*, 17 janvier 1878, p. 26.

d'auditeurs s'étant déplacés pour assister à la conférence, ainsi que le timbre de voix trop bas de l'orateur.

Bourassa débute son essai par une réflexion sur la faculté d'imaginer et sur ses liens étroits avec l'activité artistique. Pour l'auteur, l'imagination constitue une faculté de l'âme humaine qui est détachée des organes physiques, qui permet la création et qui est ainsi à l'origine de l'art. Besoin inhérent à l'être humain, l'art apparaît chargé d'une mission supérieure, celle de la prière et de l'adoration de la divinité. Telle est la thèse de Bourassa dans ce manuscrit, qu'il tente par la suite de vérifier en retraçant toute l'histoire de l'art de l'Antiquité jusqu'à la période contemporaine. Dans un premier temps, Bourassa fait remarquer que l'étude des civilisations anciennes de la Syrie, de l'Égypte, de la Grèce et de Rome est possible grâce aux ruines qui sont parvenues jusqu'à nous et qui constituent pour la plupart des monuments offerts à la divinité. S'appuyant sur une déclaration de Bossuet, l'auteur explique que l'être humain a de tout temps utilisé l'art pour s'adresser à Dieu et pour l'adorer. D'ailleurs, affirme Bourassa, chez ces peuples anciens, l'art a précédé tout autre « perfectionnement de l'esprit ». Par exemple, l'auteur constate : « le rythme et la règle du langage poétique ou lyrique ont précédé la règle du langage usuel; l'usage des images, comme écriture, a précédé celui des lettres ». Pressentie par l'être humain dès les premières civilisations, l'association entre l'art et Dieu est confirmée par les écrits de deux éminents penseurs du XIX^e siècle : Mgr Dupanloup et Victor Cousin. Bourassa cite d'abord Mgr Dupanloup qui affirme que l'art joue le rôle d'un intermédiaire entre la terre et le ciel. Il rapporte ensuite des propos semblables de la part de Victor Cousin qui perçoit l'art comme essentiellement religieux puisqu'il cherche à illustrer la beauté éternelle. Par opposition, l'art païen tend vers le perfectionnement de la forme et de la matière, et ne s'adresse plus à l'esprit mais aux sens. L'un des exemples de cet art païen se situe dans la statuaire grecque qui a reproduit les passions humaines. Seuls les adeptes de la philosophie de Platon ont su se démarquer par leur recherche du beau idéal.

L'avènement du christianisme provoque un changement profond au sein des pratiques artistiques. Dans les catacombes, les premiers artistes chrétiens créent des œuvres dont la forme demeure primitive, mais qui contiennent déjà l'essence de l'art chrétien : le sens de la prédication. Ces artistes présentent une nouvelle image de la divinité, celle d'un Dieu charitable, bienveillant, qui accepte de souffrir sur une croix pour le bien de l'humanité. Cette image est décrite par le Consul Lentulus de Jérusalem, description rapportée par Schlegel dans ses *Leçons sur l'histoire et théorie des beaux-arts*⁹¹. Abordant les thèmes très symboliques appréciés par les artistes dans les catacombes, Bourassa cite un texte de Jacques Mérault-Daussy, auteur dont l'artiste canadien possède un exemplaire de son *Histoire des beaux-arts ou les grands hommes d'Italie*⁹² dans sa bibliothèque. Bourassa s'attarde ensuite à la description détaillée des premières basiliques, principalement celle de Saint-Laurent-hors-les-murs qu'il semble avoir visité lors de son séjour européen. En effet, dans sa description de la « plus vieille des baziliques romaines », son savoir livresque laisse place au récit de son expérience :

On entre, les yeux encore éblouis de tout ce soleil qui inonde la campagne de Rome; on se croit d'abord dans le vestibul d'une demeure souterraine [...]. Quand l'œil s'est familiarisé avec ce jour mystérieux, on s'achemine dans la partie antérieure du temple [...]. Là, on aperçoit deux rangées de colonnes; les unes sont plus fortes que les autres, quelques unes manquent de base, d'autres ont des chapiteaux disparates [...]. Plus loin, on franchit la nef.

Quant à l'art religieux byzantin et ses « images ternes et décharnées », l'auteur remet en question l'idée répandue qu'il ait eu une influence majeure sur les artistes italiens du Moyen Âge comme Giotto.

Alors que les tribus barbares envahissent l'ancien empire romain et qu'elles détruisent tout sur leur passage, l'art est préservé par les ordres religieux dans les

⁹¹ August Wilhelm von Schlegel, *Leçons sur l'histoire et théorie des beaux-arts*, Paris, Pichon et Didier, 1830, 404 p.

⁹² Jacques Mérault-Daussy, *Histoire des beaux-arts ou les grands hommes d'Italie*, Paris, Lorenzani, 1849, 317 p.

monastères. Dans les enluminures, les moines multiplient les emblèmes et les symboles des mystères de la foi chrétienne. Dans les tableaux, les artistes cherchent à illustrer avec clarté la vérité historique et les dogmes de l'Église. Au sein de ces ouvrages médiévaux, Bourassa perçoit le caractère même de l'art religieux, soit l'« explication de la lettre, expression du sens mystique et pure de la doctrine, recherche des types du beau divin ». Le règne de Charlemagne fournit à la culture et aux arts une impulsion salutaire qui se traduit, comme le remarque Rio, par la mise sur pied d'une école artistique autour du monastère de Saint-Gall. Puis, à l'époque des Croisades qui unissent les peuples chrétiens, poursuit Bourassa, tous les arts semblent se développer au même moment.

Le Roman et le Gotique venaient de produire, simultanément en Italie, en Allemagne, en France, et en Angleterre leurs plus étonnantes merveilles. La peinture sur verre était découverte, Nicolas de Pise, Giotto et le Dante étaient nés : c'est à dire, la sculpture, la poésie et la peinture modernes; la révolution dans l'art était complète.

S'intéressant davantage, dans cette allocution, à l'aspect moral de l'art qu'à ses développements techniques, Bourassa dévoile sans s'y attarder les deux procédés rationnels ayant permis le perfectionnement de l'art pictural et sculptural à partir des seules biographies de Giotto et Nicolas de Pise. L'apprentissage de la peinture par Giotto démontre l'importance de l'étude de la nature, alors que la carrière de Nicolas de Pise enseigne la nécessité de se familiariser avec les œuvres de ses prédécesseurs. Se permettant une digression sur l'art contemporain, Bourassa affirme que ces deux procédés découverts au Moyen Âge ne devaient pas mener à la production de « copies serviles », « comme le font tant d'artistes de nos jours ». Ne cherchant pas à imiter la nature, les maîtres du Moyen Âge et de la Renaissance n'oublient pas l'essence spirituelle de l'art et tentent de représenter le sublime, l'immatériel et l'immortel. L'auteur appuie cette affirmation par des témoignages d'artistes de l'époque (Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci).

Dans la dernière section de son texte, Bourassa réfléchit aux caractéristiques principales ayant permis à l'art du Moyen Âge et de la Renaissance de se démarquer

de celui des périodes antérieures et d'atteindre des sphères inégalées. D'abord, l'auteur mentionne une élévation dans le but de l'art, une nouvelle unité d'action et d'intention et une abnégation de la part des artistes. De plus, à cette époque, les différentes corporations d'artistes permettent de mettre les moyens en commun et favorisent les relations entre les corps de métier. L'unité de la foi chrétienne répandue dans tous les pays européens permet en outre aux artistes de développer un langage universel, basé sur la doctrine de l'Église. Bourassa explique l'influence de l'unité chrétienne sur les arts au Moyen Âge :

Voilà tout le secret de cette empleur, de cette puissance de jet de l'œuvre du Moyen-Age. [...] Ces hommes produisaient [...] pour le monde antier et pour l'éternité; ils commencent des travaux qui doivent durer des siècles : et pourquoi? parce qu'ils croient et qu'ils supposent que le monde croira toujours la doctrine qu'ils représentent ou qu'ils abritent dans leurs monuments.

Enfin, portés par leur foi, les artistes médiévaux et renaissants ont la patience de travailler à la même œuvre durant une grande partie de leur carrière, et plusieurs d'entre eux se démarquent dans plus d'un art. Reprenant les propos de Victor Cousin, Bourassa rappelle que la spécificité de l'art du Moyen Âge réside dans son but qui est d'atteindre et de représenter la « beauté éternelle ». En guise de conclusion, l'auteur réfléchit à l'égoïsme et au matérialisme de la société contemporaine et à ses effets sur la nature des œuvres : « Ils [artistes du Moyen Âge] ont servi dans leurs travaux le sentiment [foi chrétienne] qui dominait chez eux et nous servons les besoins qui dominent chez-nous. Et comme toute création porte l'image de son auteur ».

3.3.1.3 Influence du caractère national sur l'art

Un troisième essai de Bourassa retient notre attention, il s'agit de l'*Influence du caractère national sur l'art* (annexe 1.2). Dans ce texte, l'auteur fait référence, à quelques reprises, à son discours d'inauguration du cours public de dessin prononcé

en 1861⁹³, ce qui nous porte à croire qu'il a rédigé son manuscrit durant les années 1860. Toutefois, ses liens étroits avec les thèmes élaborés dans les essais sur *l'Influence du sentiment religieux sur l'art* et sur *L'art grec* nous incitent malgré tout à l'inclure dans notre analyse. Bourassa réfléchit à l'empreinte de ce qu'il appelle le caractère national sur les œuvres d'art, et sur les moyens de développer un caractère canadien fort afin de produire un grand art. En guise d'introduction, l'auteur s'intéresse aux différents buts de l'art, et surtout de la peinture, et à sa vocation plus « noble » qui consiste à rechercher et à représenter le beau idéal. Bourassa présente dans un premier temps le portrait, la scène de genre et la nature morte comme des genres mineurs sans intérêt au point de vue esthétique et intellectuel. Il ne précise pas les autres genres qui aspirent à atteindre le beau idéal, mais nous pouvons supposer qu'il s'agit de la peinture religieuse et d'histoire. Dans un second temps, Bourassa explique que la recherche du beau idéal est souhaitable puisqu'elle s'apparente et invite à la poursuite du bien et du vrai, qui sont trois manifestations de Dieu.

Le but de l'art tel qu'on le conçoit tel qu'il doit être, c'est la recherche et la reproduction du beau en tout. Or le beau est bien digne de l'homme puisque c'est le bienfait de Dieu – Il a pour effet d'inviter à produire le beau et par conséquent à produire le bien, puisque le beau est inseparable du bien [et que le vrai est la raison d'être de l'un et de l'autre (raturé)] comme du vrai. L'un peut être appelé la forme de l'autre, [...] et le vrai est la raison d'être de l'un et de l'autre, ce sont deux manifestations de la Divinité essentiellement liées, qui émanent éternellement de son sein et de ses œuvres, comme la lumière et la chaleur rayonnent du foyer de la combustion.

Le beau et le bien étant intimement liés, l'auteur attribue à une œuvre de qualité une grande valeur morale, « une perfection de l'intelligence, [...] un plaisir de l'âme, [...] un bien fait pour tous, [...] une gloire propre a tous les peuples ». Afin de faciliter la production de telles œuvres au Canada, Bourassa propose de mettre en évidence les

⁹³ Napoléon Bourassa, « Lecture de M. Bourassa. Beaux-Arts », *Le Pays*, 19 décembre 1861, p. 1; 21 décembre 1861, p. 1-2; 24 décembre 1861, p. 1-2.

démarches à entreprendre pour stimuler le « sens du beau » à l'extérieur du milieu scolaire.

L'auteur rappelle qu'il avait émis, dans son discours d'introduction au cours public de dessin, l'idée que le développement de l'art dans une société ne pouvait qu'être bénéfique pour les autres domaines de la connaissance. De la même façon, il fait valoir que l'état intellectuel et moral d'une société a nécessairement un impact sur la nature et la qualité des œuvres d'art produites. En prenant comme objet d'étude le Canada, Bourassa cherche à définir le climat moral et physique qui y prévaut et, ainsi, à identifier les obstacles qui peuvent ralentir le développement de l'art. Pour ce faire, il compare les conditions de vie et les traits de caractère des peuples de l'Orient (surtout les Grecs anciens), dont la production artistique a été très fructueuse, avec ceux de ses compatriotes canadiens. Les peuples orientaux bénéficiaient d'abord, selon Bourassa, d'un climat tempéré qui leur permettait de se concentrer sur les œuvres de l'esprit. De plus, ces populations pouvaient compter sur une imagination, cette « divine [...] clairvoyance de l'âme humaine », des plus fécondes. Par opposition, poursuit l'auteur, les peuples du Nord doivent composer avec un climat beaucoup plus rude, qui les contraint à exécuter de multiples travaux manuels afin de s'assurer des conditions de vie convenables. Leur caractère ne les dirige pas naturellement vers l'art, qui demeure pour eux « une plante exotique », une « fleur aux teintes délicates [...] qu'il faut acclimater sous une zone froide ». À cause du climat dans lequel ils vivent, les peuples nordiques s'intéressent davantage à ce qui est matériel, et délaissent quelque peu les produits de l'esprit. Si ces peuples ne bénéficient pas d'une imagination débordante comme celle des populations orientales, ils possèdent néanmoins un esprit plus calme et raisonné, qui les fait « monter toujours dans cette échelle du vrai et du beau, jusqu'à ce degré qui se perd dans Dieu! ».

Chez ces peuples du Nord, l'attrait du matérialisme, et l'« abaissement moral et intellectuel » qui l'accompagne, demeurent un risque à combattre. Afin de rivaliser avec cette tendance matérialiste, Bourassa propose de remettre au goût du jour le

respect, la protection et la valorisation des œuvres de l'esprit. Pour ce faire, l'auteur croit qu'il est nécessaire d'instaurer un système de récompenses et d'encouragement pour les ouvrages intellectuels. Bourassa fournit l'exemple des Grecs anciens qui savaient reconnaître le talent et l'œuvre de qualité. Quoique le commerce ait fait partie des mœurs des Grecs, le prestige social ne s'obtenait pas par la richesse matérielle mais bien par les qualités morales. De plus, les classes plus humbles se laissaient diriger par les élites intellectuelles et morales. S'interrogeant sur les façons d'introduire dans le caractère national des Canadiens ce qu'il nomme la « soumission à la puissance intelligente », Bourassa propose de fonder des institutions publiques qui permettraient de faire connaître au sein de la population les individus talentueux et de leur offrir des récompenses intéressantes. L'auteur met l'accent sur l'importance d'instituer des récompenses durables qui viseraient à éloigner les gens de talent des tracasseries pécuniaires. Concluant sur ces réflexions, Bourassa fait part de ses craintes que le manque de reconnaissance et de soutien offert aux individus de talent empêche le développement des domaines intellectuels et artistiques.

3.3.1.4 L'art gothique

Dans son essai inachevé intitulé *L'art gothique* (annexe 1.3), Bourassa s'intéresse aux causes ayant permis le développement de l'architecture gothique durant le Moyen Âge. Dans ce court texte, l'auteur semble s'adresser à une assemblée composée d'hommes regroupés au sein d'une association⁹⁴. Nous avançons l'hypothèse que l'auteur ait présenté cette allocution — ou ait eu l'intention de le faire — devant les membres de l'Institut des artisans canadiens de Montréal,

⁹⁴ En effet, Bourassa y affirme : « J'ai cru, Messieurs, qu'une étude (quoique faite bien à la hâte) des causes qui avaient pu donner naissance à ces travaux surprenants aurait pour vous quelque intérêt. Quoique ce petit travail ne soit pas, par son sujet, celui qui semblerait le plus convenir à ces réunions, il est cependant possible d'en tirer des déductions pratiques pour ceux qui [mot illisible] notre temps et pour ceux qui s'occupent de la culture des intelligence ».

dont il est le président en 1870. À notre connaissance, Bourassa s'est adressé au moins à trois autres reprises devant les membres de cet institut, une première fois en avril 1867 dans une conférence sur « L'avantage de l'étude du dessin pour les ouvriers⁹⁵ », en avril 1870 dans une étude sur la vie de George Stephenson⁹⁶, et une troisième fois en octobre de la même année dans un discours intitulé *De l'utilité des cours publics de dessin* (annexe 1.5)⁹⁷. L'auteur débute son étude en faisant remarquer l'étonnant développement simultané de ce qu'il nomme l'« art gothique » en France et dans les pays voisins. Cependant, remarque Bourassa, comme tout autre phénomène, l'apparition mystérieuse de ce genre architectural peut être expliquée par diverses causes. Si le siècle des Lumières considérait le Moyen Âge comme une époque sombre et sans intérêt, les recherches archéologiques du XIX^e siècle ont, quant à elles, réhabilité les œuvres et les monuments médiévaux, et ont retracé les circonstances ayant mené à l'avènement de l'« art gothique ». Bourassa rend en particulier hommage au travail d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc et de ses successeurs Henry Revoil et Paul Abadie (1812-1884), qui se sont spécialisés dans la restauration des monuments et des bâtiments du Moyen Âge. Les recherches et les travaux de ces architectes ont permis de redécouvrir la grande quantité d'éléments différents et nouveaux appartenant à l'architecture gothique. Selon Bourassa, la caractéristique la plus étonnante de ce genre architectural réside dans le « juste rapport de la masse des matériaux avec leur objet, de la forme du membre d'architecture avec sa puissance; c'est l'équilibre le plus harmonieux entre les pesanteurs et les résistances ». L'auteur fait remarquer que le caractère spectaculaire et inédit de cette architecture, qui se manifeste principalement dans les cathédrales, a

⁹⁵ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 12 avril 1867, p. 3.

⁹⁶ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 23 avril 1870, p. 2. Cette allocution a été par la suite publiée en 1874 dans la *Revue canadienne*. Napoléon Bourassa, « G. Stephenson », *Revue canadienne*, vol. 11, n° 1, janvier 1874, p. 41-57; n° 2, février 1874, p. 112-133.

⁹⁷ Napoléon Bourassa, *De l'utilité des cours publics de dessin*, manuscrit d'un discours prononcé le 14 octobre 1870, BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

tellement étonné les populations médiévales qu'elles ont dû inventer des légendes pour expliquer ces nouvelles constructions.

Afin de rendre compte à ses auditeurs de la façon dont s'est développée et propagée l'idée de l'architecture gothique en Europe durant le Moyen Âge, Bourassa a recours, de prime abord, à une métaphore liée à la nature. L'auteur observe qu'un sol qui a été défriché et qui est ensuite délaissé durant un certain temps verra souvent pousser des arbres d'une espèce différente de celle qui y poussait jusqu'alors. Et pour cause, certaines graines d'arbres étant plus légères sont transportées par les vents et peuvent ensemençer un sol bien préparé. Il poursuit :

Cette implantation d'arbres d'essence tout à fait différente, sur le sol occupé jadis par une végétation primitive, s'accompli selon une loi naturel à la propagation des espèces, mais aussi accidentelle, en conséquence de circonstances fortuites; une coïncidence de vents favorables avec un terrain préparé et une semence arrivée à sa maturité. Vous [...] voyez de suit [suite], Messieurs, tout ce qui peut modifier cette [...] migration, et cette germination des semences végétales abandonnées à elles même.

À l'instar des graines qui sont déplacées au gré du vent et qui ensemençent de nouveaux sols, les idées voyagent d'un endroit à l'autre et germent en suivant les lois naturelles, qui renferment une part de hasard. Ainsi, la germination d'une idée et sa propagation se produisent dans des conjonctures précises. D'une part, explique Bourassa, l'impulsion innée vers le beau idéal encourage l'être humain à poursuivre sa quête de la nouveauté et du changement. D'autre part, la société à laquelle appartient un individu, qui influence grandement les actions et la pensée de ce dernier, doit comporter les conditions morales et politiques propices au développement d'une nouvelle idée.

Dans le cas de l'apparition de l'architecture gothique au Moyen Âge, Bourassa s'interroge sur la situation prévalant en Europe à partir du X^e siècle. L'auteur précise d'abord que les invasions des tribus barbares avaient entraîné avec le temps un métissage avec les peuples gaulois, germains et scandinaves de descendance romaine, amalgamant l'énergie des uns et l'ingéniosité des autres. Quoique

Charlemagne ait tenté durant son règne de former un empire vaste et puissant, ses successeurs n'ont pas su consolider leur héritage et l'ont au contraire subdivisé. Pour Bourassa, l'Église chrétienne constitue alors le seul élément de cohésion unissant ces nouvelles sociétés issues de l'empire carolingien. Plus particulièrement, les ordres monastiques représentent le noyau dur de l'Église du X^e siècle. Bourassa présente le principal ordre en France, c'est-à-dire les Bénédictins de Cluny et de Cîteaux, et précise l'étendue de leurs œuvres, de leurs responsabilités et de leurs pouvoirs au sein de l'Église. Responsables de plus de 300 églises et monastères en France, les Bénédictins de Cluny avaient une influence inégalée sur la société.

Son abbé [de Cluny] ne dépendait que du pape. / — il avait le privilège exclusif de nommer les abbés de tous les monastères de sa dépendance. / — Il était ordinairement un Cardinal. / — Il avait une autorité indépendante de tous les pouvoirs civils même de celui du roy. Les droits, l'habitation et les propriétés de l'ordre étaient inviolables; les peines les plus sévères étaient décrétés par l'église contre quiconque voulait les s'y ingérer en quelque chose.

Instruits, puissants et respectés des populations, les membres des ordres monastiques ont exercé une influence considérable sur le développement des nouvelles idées dans les domaines culturels et artistiques. Bourassa explicite le lien entre les ordres religieux et la culture :

[Voilà, [...] quant [à] moi, pour revenir à mon image de tout à l'heure, le champ prêt à recevoir la semence. (phrase raturée)] / — Étendue des propriétés acquises / — Défrichement des terres / — Nouveaux [nouveaux] besoin que donne leur accroissement, et la richesse acquise / — Les populations s'abrite sous leur protection, / — ils forment des corps de métiers / — ils ont l'élite des ouvriers. / — Ecoles de maçon, de peintres, de sculpteurs sur bois et sur pierre, d'ouvriers en métaux, orfèvres, forgerons etc. de tisserants.

La dernière partie du manuscrit demeure incomplète. L'auteur a cependant tracé les grandes lignes de son argumentation dans un plan dont il est possible de restituer les idées principales. S'intéressant par la suite à la provenance de l'architecture gothique et aux circonstances ayant permis son épanouissement,

Bourassa rappelle la présence de nombre de ruines de monuments grecs et romains ayant pu influencer le goût dans le domaine artistique. L'auteur souligne de plus la coexistence de deux courants architecturaux importants inspirant les bâtisseurs de la période médiévale : l'architecture byzantine introduite par les Vénitiens, les Pisans, les Génois et les Croisés, et l'architecture arabe identifiable par l'utilisation de l'ogive dans son ornementation. Ces deux courants réunissaient, selon Bourassa, les fondements mêmes de l'architecture gothique. Le désir d'élever des monuments grandioses pour la gloire de l'Église chrétienne encourage les bâtisseurs à opter pour la forme ogivale, qui offre une plus grande résistance au poids. Selon les notes sur sa conclusion, l'auteur voulait élargir la réflexion en s'interrogeant sur les moyens qui peuvent être développés pour transformer les formes et en produire de nouvelles.

3.3.1.5 L'art grec

Le dernier manuscrit qui fera l'objet d'une étude s'intitule *L'art grec* (annexe 1.4) et date probablement de la fin des années 1880. En effet, Bourassa a rédigé son texte à l'endos de quelques documents datés, dont l'invitation aux funérailles de son épouse en 1869, mais également d'une circulaire de l'Académie canadienne (1880) et d'une lettre qui lui a été adressée en avril 1887. Dans cet essai, l'auteur reprend l'idée développée dans son texte sur *Influence du caractère national sur l'art*, en cherchant à démontrer que la grandeur de l'art des Grecs de l'Antiquité provient de leur profond caractère national. Ce texte s'apparente également dans sa forme ainsi que dans son contenu à l'essai sur *Influence du sentiment religieux sur l'art*, dans lequel Bourassa montre que le fort sentiment religieux existant dans la société italienne du Moyen Âge a permis la création de chefs-d'œuvre inégalés. À l'instar de ce dernier texte, l'essai sur *L'art grec* présente d'abord les notions théoriques nécessaires à la compréhension de la démonstration, pour ensuite s'intéresser plus précisément aux exemples puisés dans l'histoire de l'art.

En l'occurrence, Bourassa définit dans son introduction ce qu'il entend par nation et par art national. Pour l'auteur, le concept de nation fait référence à une « famille humaine » qui partage un espace commun, un gouvernement, des lois, des croyances et des dogmes, un culte, des coutumes et des traditions, ainsi qu'une même histoire. La notion d'art national doit être comprise comme un « ensemble de formes d'expressions et d'images » qui traduisent et illustrent « tout ce qui, dans la nation est du domaine de l'art : dogmes, culte, faits historiques, actes héroïques, mœurs et coutumes ». Afin de clarifier la définition de l'art national, Bourassa fournit plusieurs exemples puisés dans l'histoire de la Grèce antique. L'œuvre d'Homère démontre la puissance des dieux et des héros grecs par l'utilisation d'un rythme particulier dans la langue et d'une nouvelle forme de chant, le poème épique. La poésie tragique telle que mise de l'avant par Eschyle et Sophocle traduit la force de caractère des Grecs anciens. Les statues de Phidias de même que le Parthénon d'Ictinos font foi des cultes et du génie artistique de la nation grecque. Enfin, l'œuvre de Démosthène témoigne des idées politiques et du patriotisme développés dans la Grèce antique. Par opposition, remarque Bourassa, un temple athénien construit en plein cœur de Paris, au même titre que les statues des divinités grecques provenant des ateliers français, ne peut être reconnu comme spécimen de l'art national français.

En se basant sur ces définitions et sur sa connaissance de l'histoire de l'art, Bourassa tire un certain nombre de conclusions sur l'impact du caractère national sur la valeur de l'art. Dans un premier temps, l'auteur affirme que l'art n'a atteint son apogée que dans les civilisations qui avaient un fort caractère national, « des croyances et des intérêts supérieurs communs, une culture intellectuelle plus étendue, [...] des sentiments et une ambition plus élevés, des institutions politiques plus fortes, [...] une émulation plus active dans la production du bien national, et une plus grande liberté d'action dans cette production ». Au sein de ces civilisations, les écoles artistiques qui se sont le plus démarquées sont celles qui ont puisé à la « substance noble » de l'art. D'ailleurs, constate l'auteur, les anciennes civilisations qui sont encore connues aujourd'hui ont toutes développé un art national unique. Parmi ces

grandes civilisations, la Grèce antique a su fournir à ses artistes les meilleures conditions sociales et intellectuelles, ce qui leur a permis de créer un art national supérieur à tout autre. Afin de démontrer son assertion, Bourassa se propose d'étudier les formes artistiques antérieures à l'art grec, pour ensuite se concentrer sur le caractère essentiel de cet art et ses liens avec le génie national.

Bourassa s'intéresse d'abord aux différentes origines du peuple grec, qu'il fait remonter à la civilisation des Pélasges. Souvent présentés comme un peuple sans envergure, les Pélasges devaient pourtant avoir un caractère très énergique pour réussir à conquérir un si grand territoire (de la péninsule grecque aux côtes de la Syrie et de l'Italie). Vers le XV^e siècle avant Jésus-Christ, rapporte l'auteur, les vigoureux Hellènes envahissent le territoire et côtoient à quelques endroits très localisés les Égyptiens et les Phéniciens. La civilisation grecque naît simultanément au sein des états indépendants, surtout Sparte et Athènes, mis sur pied par les Hellènes. Avant cette époque, plusieurs sociétés s'étaient succédé en Orient et en Afrique du Nord et avaient légué des connaissances, des techniques et un savoir-faire. Les grands penseurs de la Grèce antique, comme Platon, avaient découvert dans ces sociétés la « notion de l'être suprême, principe unique et créateur de tout ». Chez les Égyptiens, cette notion n'était pas connue du peuple, qui adorait un grand nombre de divinités « ignobles et ridicules », mais était révélée aux prêtres dans le *Livre des Morts*. Cette quantité toujours croissante de divinités ne représentait, en fait, que les différentes qualités de l'Être suprême.

Toutes les manifestations de l'amour et de l'intelligence de Dieu dans son œuvre magnifique, tous les agents de vie, de reproduction et de conservation de sa Providence prirent une personnification et un type symbolique. Et quels types, bon Dieu! Il fallait bien toute la sensualité brutale de ces populations, le terre à terre de leur esprit pour que l'on ait eu recours à de pareilles images pour provoquer leur adoration, dont elles manifestaient d'ailleurs un besoin toujours plus insatiable!

Bourassa entreprend ensuite de présenter certaines de ces divinités égyptiennes en en décrivant les caractéristiques principales. Il ajoute que les théologies chaldéennes et

phéniciennes étaient aussi basées sur le principe du polythéisme. Les sociétés égyptienne, chaldéenne, perse et phénicienne partageaient également leur culte des souverains qui étaient traités comme des divinités. Afin d'asseoir le pouvoir des souverains et des prêtres, ces sociétés théocratiques conservaient le peuple dans un état de servilité et d'ignorance.

Se concentrant davantage sur la civilisation égyptienne, Bourassa montre que ce qu'il nomme la « domination sacerdotale » n'empêche pas le progrès technique de la société, mais restreint le désir chez l'individu de faire le bien et de se dépasser. En fait foi l'art pictural égyptien qui n'a pas, selon l'auteur, connu de transformation importante et remarquable durant toute son histoire. Bourassa explique :

Et pourquoi donc cette stabilité inouïe, et ce terre à terre dans l'art égyptien? C'est que le ciel ne s'était jamais ouvert devant le regard abaissé et désespéré de cet art subalterne; [...]. Dans les innombrables peintures et reliefs qui tapissent encore aujourd'hui les immenses édifices de l'Égypte, ce qui frappe davantage dans les plus importantes, c'est le rôle servil de l'homme sujet : toutes ces images ne mettent réellement qu'un personnage en action, ne font ressortir qu'un rôle, qu'un mérite, si mérite il y a : celui du Pharaon. Partout, autour de lui, la figure humaine n'entre que comme repoussoir, c'est un simple caractère d'écriture, le type homme, placé là à côté du type bœuf, du type lion, du type mouton [...] pour dire l'usage que ce Pharaon a fait de son espèce dans l'événement que l'on a voulu représenter. [...] Jamais l'homme sujet ne représente une action avec la passion, l'inspiration, la beauté morale de son rôle; [...] il n'en a pas d'autre à remplir que celui de sujet passif et serviteur.

Attirant l'attention du lecteur vers les célèbres pyramides, l'auteur affirme qu'il est inutile d'y chercher des éléments ayant inspiré les architectes grecs. Dans les autres sociétés ayant précédé la Grèce, telles que la Syrie, la Chaldée et la Phénicie, Bourassa retrouve ce même asservissement de l'art et cette même stérilité qui en découle. À l'instar de l'architecture, de la sculpture et de la peinture dans ces sociétés, le domaine des lettres et de la philosophie ne lègue aucune œuvre de mérite à la civilisation grecque.

Ayant établi que la civilisation grecque n'avait que très peu hérité des sociétés antérieures, Bourassa étudie les spécificités du caractère des Grecs anciens. En premier lieu, les Grecs partageaient un profond sentiment religieux et un culte de la nation sans précédent. Ils étaient, en second lieu, outillés d'une intelligence hors du commun dont le développement était encouragé par leur état de liberté. En dernier lieu, l'esprit grec comportait un tel besoin de certitude qu'il était constamment à la recherche du vrai et du beau. Avant de créer toute œuvre, le Grec désirait apprendre et comprendre, ce qui explique que l'enseignement ait occupé une place aussi privilégiée dans la société grecque.

Partout où s'établit un groupe hellénique, il s'allume aussi un nouveau foyer de pensée où l'on cherche la sagesse, où l'on classe les sciences, les dégagant de ce qui leur est étranger, où l'on découvre les rudiments de tous les arts, où l'on pressent, où l'on entrevoit, où l'on saisit cette chaîne admirable qui unit toutes choses, visibles et invisibles, dans un faisceau harmonieux, tendant à un seul point originaire, au Un unique, l'être essentiel et nécessaire, par lequel tout existe, tout s'explique, tout est logique et satisfaisant.

Cette quête du vrai et du beau se traduit en fait par la recherche de Dieu, que les Grecs ont successivement cru trouver dans les mathématiques, dans les quatre éléments (air, feu, eau, terre), mais qu'ils ont repéré enfin au sein de l'âme humaine. Pour Bourassa, cette découverte a permis le développement de tous les domaines de l'esprit humain : « sciences, arts, pouvoir politique et puissance militaire, mais surtout, sentiment national ». La philosophie s'est raffinée grâce à la transmission de la pensée de Socrate et Platon. Sous l'influence des idées de Socrate, l'art architectural, pictural et sculptural est devenu plus noble et plus spirituel, et a emprunté au caractère grec sa simplicité, sa clarté, et sa recherche de vérité. Atteignant des sphères jamais dépassées dans la représentation du beau, le peintre Zeuxis, l'architecte Ictinos et le sculpteur Phidias ont exécuté des œuvres dont l'essence témoigne le plus fidèlement possible du génie grec. Bourassa termine son exposé en réaffirmant que l'art grec est le meilleur exemple d'un art national.

Prévoyant une suite à son essai, l'auteur signale qu'il aimerait poursuivre son étude en s'intéressant plus particulièrement aux chefs-d'œuvre de l'art grec.

3.3.2 Une conception de la nature de l'art marquée par l'esthétique de Victor Cousin et des théoriciens du renouveau de l'art religieux

Quoique Bourassa ne consacre pas un essai entier à définir sa conception générale de la nature et du but de l'art, les caractéristiques essentielles de son esthétique peuvent être dégagées de ses écrits sur l'art. À l'instar de la plupart des théoriciens français de l'art à son époque, l'auteur canadien adopte une conception de l'activité créatrice qui tire ses sources de la philosophie thomiste et de la théorie spiritualiste concevant l'art comme moyen de tendre vers Dieu. Cette conception est en partie résumée dans la philosophie de Victor Cousin et plus précisément dans la deuxième section, intitulée « Du beau », de son ouvrage *Du vrai, du beau et du bien*⁹⁸. Bourassa est familier avec les théories de Cousin, auteur qu'il cite d'ailleurs dans *L'influence du sentiment religieux sur l'art*. Toutefois, sa conception de la nature de l'art a également été façonnée à la lecture des ouvrages d'autres auteurs français comme Alexis-François Rio, Célestin-Joseph Félix et Félicité Robert de Lamennais, qui ont repris les grandes lignes de l'esthétique cousinienne en l'adaptant aux théories sur le renouveau de l'art chrétien. Tout comme ces théoriciens, Bourassa désire prouver par sa définition de l'origine, de l'essence et du dessein de l'activité artistique que l'art religieux appartient à une classe à part dans la recherche du beau.

Dans son discours d'inauguration de la chapelle Nazareth, Bourassa situe l'origine de l'art en Dieu, qui fournit à l'artiste son imagination et ses autres facultés indispensables⁹⁹. Dans le même texte, l'auteur explique que l'art a pour objectif de tendre vers le beau. Tout comme le vrai et le bien, le beau constitue en fait une manifestation de Dieu. Il affirme : « Le beau, c'est Dieu lui-même, comme le vrai et

⁹⁸ Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1856 (1853), 496 p.

⁹⁹ *La Minerve*, 1872c.

le bien c'est Dieu¹⁰⁰ ». Pour être efficace, la recherche du beau doit se fonder sur l'inspiration divine, car « il n'y a pas de beau en dehors de la vue de Dieu¹⁰¹ ». Afin de prétendre à cette quête du beau, l'artiste doit sélectionner le sujet de son œuvre avec soin. En effet, puisque l'art représente selon Bourassa « l'image [...] sensible de la pensée¹⁰² », l'œuvre d'art qui s'approche du beau s'inspire nécessairement d'idéaux élevés. Suivant cette logique, il va de soi que l'art religieux, qui incite à la prière et à l'adoration, permet à l'artiste de s'approcher davantage du beau puisqu'il s'adresse directement à Dieu.

Dans son essai sur *l'Influence du caractère national sur l'art*, l'auteur fait d'ailleurs la distinction entre la vocation noble de l'art et ses buts plus matérialistes. Le portrait, la scène de genre et la nature morte, qui visent uniquement le plaisir des sens et la satisfaction de la vanité de leur propriétaire, ne sauraient jamais atteindre le beau. Par contre, la peinture religieuse ou d'histoire, qui donne à voir des scènes morales et des sentiments élevés, s'approche du beau car elle invite à produire le bien. Ainsi, selon Bourassa, une œuvre de qualité ne se reconnaît pas simplement à sa valeur artistique, mais aussi à son caractère moral. Dans l'histoire de l'art, la décadence d'un art survient lorsque les artistes délaissent l'aspect moral pour se consacrer au perfectionnement de la forme et de la matière, ce qui mène à la glorification des passions humaines et du sensualisme¹⁰³.

Quoique dans l'esthétique de Bourassa le sujet prime sur le rendu — de sorte que la réflexion sur l'aspect technique soit à peu près absente de sa pensée —, l'auteur révèle dans *l'Influence du sentiment religieux sur l'art* les deux méthodes assurant selon lui le progrès dans l'art pictural et sculptural. D'une part, l'étude de la nature s'avère essentielle afin d'assurer le perfectionnement technique. Bourassa donne l'exemple de Giotto qui, le premier, a travaillé en plein air et d'après la nature,

¹⁰⁰ *La Minerve*, 1872c.

¹⁰¹ *La Minerve*, 1872c.

¹⁰² Bourassa, *Influence du sentiment religieux sur l'art*.

¹⁰³ Bourassa, *Influence du sentiment religieux sur l'art*.

ce qui lui a permis de reconnaître « les lois invariables et mathématiques du clair-obscur, de la couleur et de la perspective ». Cependant, la simple imitation ou copie de la nature est à proscrire, car il faut préserver l'essence spirituelle de l'art. D'autre part, le développement de l'art dépend également de la connaissance et de l'étude, par les artistes, des œuvres de leurs prédécesseurs. Bourassa fournit alors l'exemple de Nicolas de Pise qui aurait appris son art en exécutant des copies d'après un sarcophage grec orné de bas-relief.

En reprenant une à une les différentes idées qui composent l'esthétique de Bourassa telle que décrite précédemment, tentons d'en retracer les sources et les influences parmi les auteurs français familiers de l'artiste. D'abord, Bourassa soutient que l'origine de l'art se trouve en Dieu et que le but de l'art se situe dans la recherche du beau. Cette quête du beau consiste en fait en une recherche de Dieu, qui est le beau tout comme le bien et le vrai. Cette définition de l'art et cette relation établie avec le divin se retrouvent chez la plupart des théoriciens français de l'époque. Victor Cousin en offre une version claire et détaillée dans son ouvrage intitulé *Du vrai, du beau et du bien*¹⁰⁴, qui servira, selon Bruno Foucart, de fondement esthétique pour les théoriciens de l'art chrétien¹⁰⁵. Dans ses huitième et neuvième leçons, Cousin explique que l'art a pour objectif absolu et inaccessible de représenter la beauté idéale, qui est l'une des manifestations de Dieu¹⁰⁶. Le philosophe précise :

Dieu se manifeste à nous par l'idée du vrai, par l'idée du bien, par l'idée du beau. Ces trois idées sont égales entre elles et filles légitimes du même père. Chacune d'elles mène à Dieu, parce qu'elle en vient. La vraie beauté est la beauté idéale, et la beauté idéale est un reflet de l'infini¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Cousin, 1856.

¹⁰⁵ Foucart, 1987, p. 18.

¹⁰⁶ Cousin, 1856, p. 187-189.

¹⁰⁷ Cousin, 1856, p. 187-188.

Le beau idéal demeure toujours inaccessible puisque « son dernier terme est dans l'infini, c'est-à-dire en Dieu¹⁰⁸ ». Toutefois, l'artiste peut s'en approcher en se servant de son imagination et en rassemblant les données fournies par la nature¹⁰⁹. Dans son ouvrage *De l'art et du beau*¹¹⁰ paru une première fois en 1840, Félicité Robert de Lamennais élabore une esthétique semblable sous plusieurs aspects à celle de Cousin. Dans ses « considérations préliminaires », Lamennais pose les bases de son esthétique. L'auteur reprend l'idée que le but de l'art est l'atteinte du beau infini, qui est nul autre que Dieu¹¹¹. Il rapproche également les concepts de beau, de bien et de vrai en affirmant que « la beauté dans la créature a encore une étroite relation au Bien, parce que le Beau et le Bien se résolvent dans le Vrai¹¹², qui est leur commun principe¹¹³ ». Célestin-Joseph Félix, dans son ouvrage intitulé *L'art devant le christianisme*, adopte une conception de l'art proche de celle de Cousin et de Lamennais. Pour Félix, l'art comporte deux objectifs complémentaires. L'art vise d'abord à représenter « la beauté idéale sous une forme créée¹¹⁴ ». Cependant, la fin supérieure et dernière de l'art réside dans l'illustration de la « gloire de Dieu¹¹⁵ ».

Conscient de la diversité des buts recherchés par les artistes en réalisant leurs œuvres, Bourassa précise que la vocation noble de l'art, qui consiste à rechercher le beau, doit être dissociée des objectifs plus matérialistes. Cette distinction se retrouve dans l'esthétique de Victor Cousin sous les termes de beauté idéale ou agréable. Pour Cousin, le beau ne se rapporte pas uniquement au monde physique, mais peut aussi faire référence à une « action héroïque, au souvenir d'un grand dévouement, même à

¹⁰⁸ Cousin, 1856, p. 169.

¹⁰⁹ Cousin, 1856, p. 189.

¹¹⁰ Félicité Robert de Lamennais, *De l'art et du beau*, Paris, Garnier Frères, Libraires-éditeurs, 1872 (1840), 354 p.

¹¹¹ Lamennais, 1872, p. 2-5.

¹¹² La notion de vrai n'a ici rien à voir avec la vérité du réalisme.

¹¹³ Lamennais, 1872, p. 6.

¹¹⁴ Célestin-Joseph Félix, *L'art devant le christianisme*, Paris, Joseph Albanet, 1867, p. 51.

¹¹⁵ Félix, 1867, p. 53.

la pensée des vérités les plus abstraites¹¹⁶ ». Cousin met son lecteur en garde contre l'idée que l'œuvre d'art qui plaît aux sens tend nécessairement vers la beauté idéale. Lamennais renchérit en discernant la beauté idéale « où resplendit le beau infini » et la beauté matérielle¹¹⁷. Le philosophe remarque que la représentation de la laideur peut parfois permettre à l'art d'atteindre des sphères plus élevées que la beauté physique¹¹⁸. Félix reprend sensiblement le même discours en distinguant le beau de l'utile, de l'agréable (ou sensuel) et du joli¹¹⁹. Présente dans les écrits de Bourassa comme dans ceux de Cousin, de Lamennais et de Félix, la mise en garde contre l'aspect matériel d'une œuvre, qui ne serait pas garant de sa qualité artistique, repose sur l'idée que la valeur artistique ne peut être dissociée de l'aspect moral. Cousin résout cette difficulté en classant la beauté en trois catégories, soit la beauté physique, intellectuelle et morale¹²⁰. Le philosophe fait primer la beauté morale ou spirituelle sur les deux autres types, faisant valoir que « la beauté physique est [...] le signe d'une beauté intérieure qui est la beauté spirituelle et morale, et c'est là qu'est le fond, le principe, l'unité du beau¹²¹ ».

Dans *l'Influence du sentiment religieux sur l'art*, Bourassa réfléchit à la façon technique de tendre vers le beau idéal en art. Si l'artiste doit s'inspirer et même étudier la nature afin de s'approcher de l'idéal, il ne doit toutefois pas tenter d'en produire une copie exacte qui serait alors dénuée de tout intérêt. Cette idée trouve un écho dans la pensée de Cousin, Lamennais et Félix. Suivant l'idéal classique, Cousin explique que le véritable artiste cherche son inspiration dans la nature, en jugeant des parties les plus admirables et en les isolant, puis en rectifiant même les imperfections décelées¹²². Le philosophe dévoile le principe de la création artistique en ces termes : « La beauté morale est le fond de toute vraie beauté. Ce fond est un peu couvert et

¹¹⁶ Cousin, 1856, p. 137.

¹¹⁷ Lamennais, 1872, p. 7-8.

¹¹⁸ Lamennais, 1872, p. 8.

¹¹⁹ Félix, 1867, p. 9.

¹²⁰ Cousin, 1856, p. 163.

¹²¹ Cousin, 1856, p. 168.

¹²² Cousin, 1856, p. 177.

voilé dans la nature. L'art le dégage, et lui donne des formes plus transparentes¹²³ ». Lamennais adopte cette même idée en affirmant que l'art ne doit pas chercher à imiter la nature, mais à en révéler le principe inhérent, ce qu'il nomme l'« idéale beauté », qui ne peut être perçu que par l'esprit¹²⁴. Félix renchérit en situant le lieu de l'inspiration artistique dans l'âme du créateur. L'auteur affirme que l'artiste doit créer ses œuvres « non seulement à la ressemblance de la belle nature qui se déploie sous nos regards, mais à la ressemblance de cette beauté idéale, qui du fond de l'essence divine brille comme une pure étoile au fond de l'âme humaine¹²⁵ ».

Dans son discours d'inauguration de la chapelle Nazareth et dans *Influence du sentiment religieux sur l'art*, Bourassa veut démontrer que l'art religieux a de tout temps permis de créer des œuvres supérieures par leurs qualités morales et artistiques. Pour l'auteur, l'art joue depuis l'Antiquité le rôle de prière et d'objet témoignant de l'adoration portée à la divinité. Il va même jusqu'à affirmer que « la plus haute et la plus constante expression de l'art c'est l'adoration¹²⁶ ». Le christianisme a fourni à l'art, depuis l'époque des catacombes, une nouvelle mission de prédication. Afin de parvenir à produire des œuvres qui élèvent l'âme des croyants et les encouragent à la prière, l'artiste doit lui-même faire preuve d'une dévotion et de vertus morales exceptionnelles. Bourassa puise cette idée dans les écrits des théoriciens de l'art chrétien tels que Rio, Montalembert et Félix, qui réhabilitent les œuvres des artistes pieux du Trecento et du Quattrocento, dont l'exemple absolu demeure Fra Angelico. Dans son discours d'inauguration de la chapelle Nazareth, Bourassa cite d'ailleurs Félix qui précise la mission religieuse de l'art :

L'idée religieuse qui sème le vrai et développe le bien, fait fleurir la beauté. L'artiste glorifie Dieu, comme le philosophe et le saint. Le philosophe fait connaître Dieu comme source de toute vérité, le saint

¹²³ Cousin, 1856, p. 178.

¹²⁴ Lamennais, 1872, p. 115.

¹²⁵ Félix, 1867, p. 6.

¹²⁶ Bourassa, *Influence du caractère national sur l'art*.

comme source de tout bien, et l'artiste comme principe de la beauté infinie¹²⁷.

Contrairement aux autres idées formant l'esthétique de Bourassa, cette relation étroite entre le but de l'art et la religion ne puise pas sa source dans les théories de Cousin, qui s'y oppose dans la huitième leçon de son ouvrage *Du vrai, du beau et du bien*. Il déclare à ce sujet : « je ne puis accepter une autre théorie qui, confondant le sentiment du beau avec le sentiment moral et religieux, met l'art au service de la religion et de la morale, et lui donne pour but de nous rendre meilleurs et de nous élever à Dieu¹²⁸ ». Il poursuit en insistant sur la distinction à faire entre le perfectionnement de l'âme qui est un effet indirect de l'art et l'objectif premier de l'artiste qui consiste à transmettre au spectateur le sentiment « pur et désintéressé » du beau¹²⁹. En ce qui a trait au profond sentiment religieux qui doit habiter l'artiste, Cousin s'objecte : « On parle de la foi qui animait les artistes et vivifiait leurs œuvres; cela est vrai du temps de Giotto et de Cimabue; mais, après Angelico da Fiesole, à la fin du XV^e siècle, en Italie, j'aperçois surtout la foi de l'art en lui-même et le culte de la beauté¹³⁰ ». Cousin ne remet pas en question la relation intime et féconde qui existe entre l'art et la religion, mais il s'élève contre l'état de servitude dans lequel l'art semble être relégué face à la religion par certains théoriciens.

La conception de la nature de l'art telle que mise de l'avant par Bourassa dans ses écrits s'inspire de la pensée de théoriciens français du XIX^e siècle. Parmi ses sources, Victor Cousin occupe une place de premier rang puisque son esthétique a inspiré la plupart des théoriciens de l'art chrétien. Quoique l'influence d'Alexis-François Rio et du comte de Montalembert soit incontestable dans la redécouverte de l'histoire de l'art chrétien, des auteurs tels que Félicité Robert de Lamennais et

¹²⁷ *La Minerve*, 1872c.

¹²⁸ Cousin, 1856, p. 185-186.

¹²⁹ Cousin, 1856, p. 185-186.

¹³⁰ Cousin, 1856, p. 187.

Célestin-Joseph Félix ont réfléchi plus précisément sur la nature de l'art et ont adapté les thèses spiritualistes de Cousin au courant de renouveau de l'art religieux. À la lecture des ouvrages de ces auteurs, Bourassa a élaboré une esthétique qui situe l'art religieux dans une sphère à part. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, Bourassa n'est pas le seul auteur canadien à adopter les principales notions de l'esthétique de Cousin et des théoriciens de l'art chrétien. En effet, dans son article publié en 1874 dans *L'Opinion publique*, Dominique-Ceslas Gonthier reprend l'idée que l'art a toujours été partagé entre deux buts diamétralement opposés¹³¹. Si l'art cherche parfois à atteindre la beauté idéale en tendant vers Dieu, il rend à d'autres occasions un culte aux sens et au matérialisme. Pour Gonthier, l'artiste doit puiser son inspiration dans la nature pour s'approcher de la beauté idéale. Dans un même ordre d'idées, Louis Richer dans son article paru en 1875 dans la *Revue canadienne* adhère aux principes fondamentaux de l'esthétique de Cousin et de ses contemporains¹³². Il situe le but souhaité de l'art dans la représentation du beau idéal, qui provient de Dieu. Toutefois, il fait la distinction entre le beau moral chrétien (beau idéal) et le beau visible, qui est parfois recherché dans l'art mais qui découle du paganisme. Afin d'atteindre le beau idéal, l'artiste doit s'inspirer de la nature sans en offrir une copie servile. Richer précise, tout comme Lamennais, que l'artiste doit chercher à illustrer le caractère essentiel du sujet reproduit.

3.3.3 L'histoire de l'art revisitée suivant les principes du courant pour le renouveau de l'art religieux

Dans ses écrits sur l'art, Bourassa traite de plusieurs périodes de l'histoire de l'art, de l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle. Outre son érudition hors du commun, ses textes dévoilent une conception particulière de l'histoire de l'art, marquée par une inclination pour l'art religieux et une préférence pour le sujet représenté plutôt que

¹³¹ Saint-Réal, 1874.

¹³² Richer, 1875.

pour le style des œuvres. Comme nous l'avons démontré dans la première section de ce chapitre, portant sur la réflexion sur l'art dans la presse à Montréal, très peu d'auteurs canadiens s'intéressent à l'histoire de l'art entre 1870 et 1890. Dans son article publié dans la *Revue canadienne* en 1882, Eugène Aubert traite indirectement de l'histoire de la peinture religieuse en mettant en lumière certaines erreurs de vraisemblance dans les représentations de scènes bibliques¹³³. Pour sa part, dans son article de 1888 dans le même périodique, Alphonse Leclaire aborde brièvement le cas de l'école allemande qu'il préfère aux œuvres espagnoles¹³⁴. En 1890, Adrien de Bonpart fait paraître un texte dans la même revue traitant de la période médiévale et évoquant en quelques lignes les différents genres artistiques pratiqués à l'époque¹³⁵. Ces articles qui effleurent à peine certaines problématiques de l'histoire de l'art ne sauraient être comparés aux écrits de Bourassa qui constituent de véritables essais sur le sujet. Tout comme dans sa conception de la nature de l'art, Bourassa s'inspire des théoriciens du renouveau de l'art religieux dans sa description, sa compréhension et son appréciation des différentes périodes de l'histoire de l'art.

Dans *l'Influence du sentiment religieux sur l'art* et dans *L'art grec*, Bourassa étudie l'art de la Grèce antique et celui des civilisations ayant précédé cette période faste pour les arts. L'auteur tente d'expliquer la raison pour laquelle la Grèce antique a su produire des œuvres d'art d'une qualité supérieure à celles des civilisations passées, tout en préservant le caractère païen des sources utilisées. Dans le premier de ces deux essais, l'auteur fait remarquer que la plupart des ruines des peuples syrien, égyptien, étrusque et même celte retrouvées par les archéologues comportent une vocation culturelle. Quoique ces peuples aient adoré des divinités païennes, ils étaient poussés par une certaine notion spirituelle qui les encourageait à ériger des monuments et des temples en signe d'adoration. Dans *L'art grec*, Bourassa affirme que la distinction entre la Grèce antique et les civilisations l'ayant précédée se situe

¹³³ Aubert, 1882.

¹³⁴ Leclaire, 1888.

¹³⁵ A. de B., 1890.

dans leur conception de la divinité et de la liberté. Chez les Phéniciens, les Chaldéens, les Perses et les Égyptiens, les populations civiles croyaient fermement aux « dogmes du polythéisme » et étaient assujetties à des souverains qu'elles traitaient comme des dieux. À titre d'exemple, l'auteur décrit le contexte social et culturel prédominant durant la longue période de l'Égypte pharaonique, en particulier les liens étroits existant entre le pouvoir sacerdotal et la politique. Les artistes égyptiens avaient comme unique mandat de glorifier le pharaon en reproduisant des symboles immuables « ne laissant au génie de l'artiste rien à voir et rien à créer¹³⁶ ». Bourassa remarque que l'asservissement du peuple égyptien est manifeste dans les œuvres d'art qui ne dévoilent, outre la figure du pharaon, que des hommes sujets qui n'évoquent que les corps de métier auxquels ils appartiennent.

À l'opposé, les Grecs de l'Antiquité bénéficiaient d'une plus grande liberté à tous les points de vue, en politique comme en art. Selon l'auteur, mus par un profond sentiment religieux, les Grecs ont pu chercher Dieu librement, sans contrainte provenant du culte ou de l'État. Cet état d'émancipation du peuple grec se reflète dans l'activité créatrice et porte fruit. L'auteur précise l'influence de ces conditions sociales particulières sur la production artistique :

L'art de la forme, en particulier, dans tous ses genres : architecture, peinture, sculpture, s'était ennobli et spiritualisé, autant que cela était possible dans l'interprétation des dogmes du polythéisme pour une société payenne, il avait dépouillé les divinités de ces types monstrueux qui les souillaient jusqu'alors, et avilissaient l'homme dans l'acte même de l'adoration; il avait saisi l'idéal et démontré dans tous ses produits supérieurs ce qu'enseignait Socrate : « que la beauté est inséparable de la bonté »; il avait revêtu ce caractère de clarté, de simplicité et de vérité, propre ou acquis au génie grec, cette proportion, ce nombre, cette mesure, cet équilibre exacts qui, selon Platon, sont l'expression de l'âme belle et pure¹³⁷.

Dans son appréciation de l'art grec, Bourassa distingue au moins deux périodes déjà identifiées par Winckelmann dans son *Histoire de l'art chez les anciens* (1764).

¹³⁶ Bourassa, *L'art grec*.

¹³⁷ Bourassa, *L'art grec*.

Contrairement à l'archéologue allemand qui apprécie tous les âges de l'art grec¹³⁸, Bourassa préfère la période classique marquée par les œuvres de Phidias. Dans son discours d'inauguration de la chapelle Nazareth, Bourassa précise qu'il admire cet « art grand, noble et chaste qui n'offrirait aux yeux que des images drapées et des visages empreints des plus nobles sentiments¹³⁹ ». L'auteur canadien perçoit dans l'art de la période hellénistique, dont l'exemple le plus éloquent demeure le groupe du *Laocoon*, une décadence due au désintéret pour le spiritualisme et à la glorification des passions humaines et du sensualisme¹⁴⁰.

Comme plusieurs historiens et théoriciens prônant le renouveau de l'art religieux, Bourassa s'intéresse à l'origine de l'art chrétien qu'il situe dans les catacombes et dans les premières basiliques. Dans son ouvrage intitulé *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes* (1836), Alexis-François Rio veut réhabiliter les « esquisses grossières » ornant les catacombes et dont « les fins connaisseurs ne parlent qu'avec dédain¹⁴¹ ». Rio admire la noblesse et la simplicité de ces dessins hautement symboliques qui témoignent d'un retour au spiritualisme dans l'art. À sa suite, dans son « Étude sur l'art » parue au sein de l'ouvrage de Louis Veuillot sur *Jésus-Christ* (1875), Étienne Cartier perçoit dans les peintures des catacombes « la régénération de l'art antique et l'appropriation de ses symboles aux dogmes chrétiens¹⁴² ». Louis-Ludovic Vitet (1802-1873) aborde le même thème dans ses *Études sur l'histoire de l'art* publiées une première fois en 1864. D'ailleurs, dans son discours d'inauguration de la chapelle Nazareth, Bourassa cite cet ouvrage de Vitet — dont il possède un exemplaire dans sa bibliothèque —

¹³⁸ Bazin, 1986, p. 47.

¹³⁹ *La Minerve*, 1872c.

¹⁴⁰ *La Minerve*, 1872c. Bourassa possédait néanmoins le buste en plâtre de l'un des personnages du célèbre groupe, qui lui a servi de modèle pour deux études au fusain conservées au MNBAQ (43.55.143, 43.55.144). Ce buste apparaît dans l'une des photographies de l'atelier de l'artiste prises lors de l'exposition posthume organisée par Augustine Bourassa en 1917 (BAC, C-86138).

¹⁴¹ Alexis-François Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Paris, Debécourt, 1836, p. 3.

¹⁴² Louis Veuillot, *Jésus-Christ*, Paris, Firmin-Didot, 4^e édition, 1877, p. 515.

lorsqu'il explique l'impact de l'essor du christianisme sur l'art. Concernant l'art des catacombes et les premières basiliques, Vitet affirme : « Aux Catacombes, aux basiliques, les rapports avec l'art ancien sont évidents mais il y a quelque chose de plus, il y a une nouvelle vie, c'est l'esprit chrétien¹⁴³ ». Dans *Influence du sentiment religieux sur l'art*, Bourassa abonde dans le même sens lorsqu'il déclare : « Dans ces essais naïfs [œuvres dans les catacombes] la forme [se veut parfaite (raturé)] est loin d'être parfaite, mais l'idée chrétienne est germée, l'art est déjà une prédication ». Afin de décrire les images produites par les premiers chrétiens dans les catacombes, l'auteur fait appel à un ouvrage de Jacques Mérault-Daussy¹⁴⁴.

Considéré par les historiens et les théoriciens de l'art chrétien comme l'âge d'or du christianisme, le Moyen Âge et ses différentes formes artistiques occupent une place importante dans les essais de Bourassa. Parmi les premiers auteurs français à s'y intéresser à la suite des recherches de Viollet-le-Duc et de ses collègues, Rio retrace dans ses ouvrages l'histoire de l'art médiéval, en mettant toutefois l'accent sur la redécouverte des artistes italiens primitifs. Dans son ouvrage *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Rio rapporte une des problématiques ayant selon lui marqué l'art durant la période médiévale, soit le questionnement entourant l'apparence physique du Christ.

Une question de la plus haute importance pour l'avenir de l'art fut agitée entre les plus illustres évêques de l'empire romain, les uns soutenant avec saint Cyrille que Jésus-Christ avait été le plus laid parmi les enfants des hommes [...], tandis que l'opinion contraire était défendue par les trois grandes lumières de l'église latine [...], qui disait au contraire que le Christ ne voila sa divinité qu'autant qu'il était nécessaire pour ne pas blesser les regards des hommes¹⁴⁵.

Rio explique ensuite que les évêques orientaux auraient adopté l'hypothèse selon laquelle le Christ aurait été l'homme le plus laid, alors que les évêques occidentaux

¹⁴³ *La Minerve*, 1872c.

¹⁴⁴ La citation provient probablement de l'ouvrage *Histoire des beaux-arts ou les grands hommes d'Italie* que Bourassa possédait dans sa bibliothèque. Mérault-Daussy, 1849.

¹⁴⁵ Rio, 1836, p. 12-13.

auraient opté pour le point de vue contraire. Pour Rio, cette prise de position des évêques orientaux serait à la base des « déviations » de l'art byzantin¹⁴⁶. Bourassa reprend cette même idée dans son essai sur *l'Influence du sentiment religieux sur l'art* alors qu'il accuse l'art byzantin d'avoir retardé le développement de l'art italien :

Elle [peinture byzantine] en était encore, à l'apparition de Giotto en Italie, au 13^e siècle, à reproduire ces grandes images ternes et décharnées qu'elle semblait avoir dérobées aux signes hiératiques des Babyloniens. [...] Comment d'ailleurs pouvait-il en être autrement? Plusieurs de ces hommes s'étaient imaginés, un jour, malgré l'autorité de la tradition, que le Christ devait être le plus laid des mortels. On comprend où devait les conduire un idéal pareil.

Cette opinion n'est pas partagée par tous les théoriciens de l'art chrétien. Dans *De l'art et du beau*, Lamennais défend l'idée contraire en affirmant que le caractère fondamental de l'art byzantin repose sur le « sentiment d'un beau idéal élevé¹⁴⁷ ».

Comme expliqué précédemment (3.2.2), l'une des caractéristiques les plus distinctives de la pensée des théoriciens et des historiens de l'art chrétien constitue la réhabilitation et la valorisation de l'art des primitifs italiens de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance. Alors que Vasari et la plupart des historiens d'art après lui considéraient l'art du Trecento et du Quattrocento comme les périodes d'enfance et de maturité de l'art italien — l'âge de la perfection se situant au Cinquecento avec des artistes tels que Michel-Ange et le Corrège¹⁴⁸ —, les théoriciens du renouveau de l'art religieux déplacent leur attention vers les œuvres produites durant ces deux siècles prolifiques. À titre de critère d'évaluation des œuvres, la virtuosité technique laisse place à la profondeur de l'inspiration religieuse¹⁴⁹. Des artistes tels que Giotto, Fra Angelico, Gentile da Fabriano et le Pérugin deviennent des nouveaux objets d'étude. Considéré comme le maître de l'école mystique italienne, Fra Angelico devient le symbole de l'artiste pieux inspiré

¹⁴⁶ Rio, 1836, p. 14.

¹⁴⁷ Lamennais, 1872, p. 124.

¹⁴⁸ Bazin, 1986, p. 48-49.

¹⁴⁹ Bazin, 1986, p. 131.

par la religion chrétienne. Dans *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Rio met en parallèle le caractère de Fra Angelico avec l'effet que produisent ses œuvres sur le spectateur :

La composition du cœur, ses élans vers Dieu, le ravissement extatique, l'avant-goût de la béatitude céleste, tout cet ordre d'émotions profondes et exaltées que nul artiste ne peut rendre sans les avoir préalablement éprouvées, furent comme le cycle mystérieux que le génie de frère Angélique se plaisait à parcourir, et qu'il recommençait avec le même amour quand il l'avait achevé¹⁵⁰.

L'historien d'art excuse les défauts techniques présents dans l'œuvre de Fra Angelico en affirmant que ces « imperfections » relèvent moins de « l'impuissance de l'exécution dans l'artiste, que [de] son indifférence pour tout ce qui était étranger au but transcendantal qui occupait sa pieuse imagination¹⁵¹ ».

De surcroît, la recherche d'un plus grand naturalisme devient suspecte aux yeux de ces historiens, qui l'associent à un dangereux penchant vers le paganisme¹⁵². Dans le même ouvrage, Rio établit ce lien entre naturalisme et paganisme lorsqu'il aborde le développement de l'école florentine durant le Quattrocento.

La seconde période de l'école florentine ne nous offrira ni la même unité de but, ni la même pureté d'éléments. Deux tendances diverses, dont l'antagonisme deviendra de plus en plus prononcé, se disputeront les imaginations des artistes et le domaine de l'art. Nous aurons à signaler la résurrection du paganisme, et parmi les peintres, un commencement de défection [...]. Ce germe de décadence se développera lentement et presque invisiblement, pendant que, sous d'autres rapports, la peinture marchera vers sa perfection¹⁵³.

Pour les théoriciens de l'art chrétien, l'attrait du naturalisme et du paganisme cause la décadence complète de l'art italien durant le Cinquecento. Rio explique les termes de cette dégradation qui se traduit par un rejet des thèmes religieux :

¹⁵⁰ Rio, 1836, p. 193.

¹⁵¹ Rio, 1836, p. 192.

¹⁵² Driskel, 1992, p. 64.

¹⁵³ Rio, 1836, p. 90-91.

Par un développement qu'on serait tenté d'appeler fatal, l'unité de l'art se trouva rompue dès le commencement du quinzième siècle, et les peintres, divisés par une espèce de schisme, s'en partagèrent en quelque sorte le domaine, les uns continuant de recevoir leurs inspirations d'en haut, tandis que les autres, qui formaient le plus grand nombre, tombèrent dans le piège que le naturalisme leur tendait, et ne cherchèrent plus à rattacher leurs créations arbitraires au centre d'unité d'où la peinture, comme tous les autres arts chrétiens, était originairement sortie. Le seul côté par lequel les peintres schismatiques pouvaient désormais s'illustrer était l'imitation exacte et minutieuse de la nature, soit vivante, soit inanimée¹⁵⁴.

Même le « divin Raphaël » n'échappe pas à l'influence du paganisme. Les théoriciens du renouveau de l'art religieux perçoivent dans la période de maturité de cet artiste deux phases distinctes. La première manière de Raphaël, qui se ressent encore de son apprentissage auprès du Pérugin, obtient la faveur des auteurs¹⁵⁵. Plusieurs d'entre eux, dont Rio, Montalembert et Ludovic Vitet, situent l'apogée de l'art de Raphaël dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, et décèlent dans les œuvres qui lui succèdent les signes d'une décadence¹⁵⁶.

Bourassa partage cette admiration pour les primitifs italiens du Trecento et Quattrocento. Dans son discours d'inauguration de la chapelle Nazareth, l'auteur fait l'éloge des peintures murales de Giotto, Orcagna, Cimabue, Taddeo Gaddi et Simon Memmi, dont la « naïve expression de sainteté et de foi n'a jamais pu être surpassée¹⁵⁷ ». Pour Bourassa, le secret de la qualité des œuvres des artistes de l'école mystique, de Giotto à Fra Angelico, réside dans leur foi profonde : « nous savons que les grands artistes de ce temps se préparaient à leurs œuvres par la prière, exécutaient leurs travaux à genoux et fondaient en larmes en représentant les souffrances et les actions du Sauveur¹⁵⁸ ». À l'instar des historiens de l'art chrétien,

¹⁵⁴ Rio, 1836, p. 147-148.

¹⁵⁵ Foucart, 1987, p. 38-39.

¹⁵⁶ Foucart, 1987, p. 39. Rio, 1836, p. 297-298.

¹⁵⁷ *La Minerve*, 1872c. Quoique Bourassa affirme ne pas apprécier l'art byzantin, les œuvres des artistes qu'il admire sont encore marquées par cette influence.

¹⁵⁸ *La Minerve*, 1872c.

Bourassa propose comme exemple par excellence de l'artiste pieux de la fin du Moyen Âge la figure de Fra Angelico, le « modèle de tous¹⁵⁹ ». Il adopte également l'interprétation des mêmes théoriciens décelant une décadence graduelle de l'art italien à partir du début de la Renaissance. Quoique Bourassa admire plusieurs artistes renaissants qui ont poursuivi le développement de l'art religieux dans la lignée des primitifs « avec une science bien plus grande et plus consommée », il avoue qu'ils « restent inférieurs dans la naïve expression du sentiment religieux¹⁶⁰ ». L'auteur déplore les effets néfastes produits par la nouvelle source d'inspiration des artistes : la mythologie. Il perçoit dans la dernière manière de Raphaël l'étiollement de l'expression religieuse dans ses œuvres. Pour Bourassa, toute la substance spirituelle si présente dans les œuvres des primitifs disparaît de l'art renaissant : « Il n'y a plus d'élévation de la pensée, ni la foi profonde, ni l'élan de l'amour, ni le pressentiment du surnaturel¹⁶¹ ».

Si l'on en croit son discours d'inauguration de la chapelle Nazareth, Bourassa désavoue l'ensemble de la création artistique du XVI^e au XVIII^e siècle. Il condamne le maniérisme que les artistes italiens adoptent au XVI^e siècle, qui leur permet de démontrer leur grande maîtrise technique et les amène à délaïsser l'aspect spirituel des œuvres. À l'instar d'Henri Delaborde qu'il cite dans son texte, l'auteur déplore la persistance des mêmes travers dans l'art des XVII^e et XVIII^e siècles : « Il semble pour les peintres du XVII^e et du XVIII^e siècle qu'il n'y a pas d'autre but que de montrer leur science du dessin, la torsion des muscles, leurs connaissances médicales et anatomiques, mais rien pour le cœur et pour l'âme¹⁶² ». Au XIX^e siècle, seules trouvent grâce à ses yeux les œuvres des artistes ayant effectué un retour au spiritualisme et ayant cherché à renouveler l'art chrétien en puisant à ses sources. Pour Bourassa, les deux artistes français ayant le mieux réussi à fournir à l'art

¹⁵⁹ *La Minerve*, 1872c.

¹⁶⁰ *La Minerve*, 1872c.

¹⁶¹ *La Minerve*, 1872c.

¹⁶² *La Minerve*, 1872c.

chrétien une nouvelle impulsion demeurent Dominique Ingres¹⁶³ et son élève Hippolyte Flandrin. L'intérêt pour les œuvres d'Ingres et surtout pour celles de Flandrin est très répandu parmi les théoriciens du renouveau de l'art chrétien. Perçu comme un nouvel Angelico, Flandrin adopte la technique de la peinture murale et se spécialise dans les décors religieux en s'inspirant des œuvres du Trecento et Quattrocento¹⁶⁴. Ses œuvres symboliques et pieuses lui valent la faveur d'auteurs tels que Ludovic Vitet et Henri Delaborde¹⁶⁵. Pour Bourassa, avec les œuvres d'Ingres et de Flandrin, la peinture redevient la « plus touchante et la plus éloquente des prédications¹⁶⁶ ».

Selon les résultats de nos recherches dans la presse francophone montréalaise entre 1870 et 1890, il semble que Bourassa soit l'un des rares auteurs canadiens-français à réfléchir, dans des essais fouillés, aux différentes périodes de l'histoire mondiale de l'art. Sa conception de l'histoire de l'art telle que proposée dans ses écrits témoigne de l'influence des théoriciens et des historiens de l'art chrétien sur la pensée de l'artiste. À l'instar de ces auteurs, Bourassa porte un regard critique sur chacune des périodes de l'histoire de l'art, en évaluant la qualité des œuvres produites en les confrontant au modèle ultime : l'art des primitifs italiens. De la période précédant l'avènement du christianisme, l'auteur admire les œuvres qui présentent un profond caractère spirituel. Bourassa se fait très conciliant et admiratif des œuvres qu'il considère comme appartenant à la grande tradition chrétienne, de l'art des catacombes jusqu'au Quattrocento. Pour l'auteur, le principal critère d'évaluation d'une œuvre d'art réside dans la capacité de l'artiste à exprimer ce qu'il nomme le « sentiment religieux », qui ne peut être rendu que par des artistes pieux. À partir du Cinquecento, l'art italien perd graduellement cette habileté à reproduire ce sentiment

¹⁶³ Dans le cas de Dominique Ingres, il faut songer non pas au *Bain turc* ou à la *Grande Odalisque*, mais à des œuvres telles que la *Vierge à l'Hostie* et le *Vœu de Louis XIII*.

¹⁶⁴ Foucart, 1987, p. 205-208.

¹⁶⁵ Flandrin, 1986, p. 209.

¹⁶⁶ *La Minerve*, 1872c.

religieux. Selon Bourassa, les artistes délaissent dès lors les thèmes religieux, s'inspirent de sujets tirés de la mythologie et ne cherchent plus qu'à démontrer leur science. Bourassa perçoit avec optimisme le retour au spiritualisme et à la grande tradition de l'art chrétien qui caractérise les œuvres des artistes français Ingres et Flandrin.

3.3.4 Les conditions physique, sociale et culturelle favorables à l'émergence d'un grand art

Parmi les thématiques abordées par Bourassa dans ses essais sur l'histoire de l'art, le questionnement sur les conditions nécessaires à l'apparition d'un art revient à plusieurs reprises. Évoquée parfois brièvement, cette problématique constitue le sujet principal des manuscrits sur *L'art gothique* et *L'art grec*, dans lesquels l'auteur tente d'expliquer les circonstances ayant mené à l'essor de ces grandes périodes artistiques. Pour ce faire, Bourassa interroge le contexte historique, politique, culturel et artistique de ces périodes afin d'y déceler des caractéristiques particulières. Comme le fait remarquer Germain Bazin dans son *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, l'idée que la création artistique puisse être expliquée par l'étude de son milieu d'apparition avait déjà été émise avant le XIX^e siècle, entre autres par Winckelmann, mais constitue la thèse centrale des écrits d'Hippolyte Taine¹⁶⁷. Philosophe controversé associé à la chaire d'art et d'esthétique de l'École des Beaux-Arts de Paris à partir de 1864, Taine développe dans ses cours sa théorie sur la « triade des puissances agissantes » — la race, le milieu, le moment — qu'il veut basée sur le modèle scientifique de la recherche de causalités¹⁶⁸. S'opposant à la théorie de l'inspiration divine développée par les historiens de l'art religieux, l'esthétique de Taine se voit fortement critiquée par ces derniers qui lui reprochent

¹⁶⁷ Bazin, 1986, p. 137.

¹⁶⁸ Compagnon, « Taine : philosophie de l'art ou philosophie du musée », dans Compagnon, Michaud, Tortonesi et Zimmermann, 2001, p. 17.

entre autres l'aspect déterministe de son système¹⁶⁹. Malgré l'adhésion presque inconditionnelle de Bourassa aux thèses des théoriciens de l'art chrétien, nous avons vu (3.2.2) qu'il possédait dans sa bibliothèque deux ouvrages de Taine, soit la *Philosophie de l'art* (Paris, Hachette, 1881) et le *Voyage en Italie* (Paris, Hachette, 1884)¹⁷⁰. Nous avançons l'hypothèse selon laquelle Bourassa se serait inspiré des théories de Taine dans sa réflexion sur les conditions d'apparition d'un art, en particulier dans ses essais sur *L'art gothique* et sur *L'art grec*. À cette époque, Bourassa n'est pas le seul auteur canadien-français à connaître les travaux de Taine, qui sont également repris, comme nous le verrons plus loin, par Louis Richer dans son article sur l'« Étude de l'art » publié dans la *Revue canadienne* en mars 1875¹⁷¹. Au demeurant, si Bourassa a pu être séduit par certains aspects du modèle déterministe de Taine, il n'a pas retenu, contrairement à Richer, ses conclusions sur les causes du développement des différents arts. Dans ses essais, Bourassa réconcilie en quelque sorte Taine et les historiens de l'art religieux en utilisant le système de l'un pour prouver les thèses des autres.

Dans son ouvrage intitulé *Philosophie de l'art*, Hippolyte Taine met en place son postulat voulant que l'œuvre d'art soit déterminée par « un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes¹⁷² ». Plus précisément, il avance que la production artistique est influencée par trois puissances agissantes : la race, le

¹⁶⁹ Dans son ouvrage *L'art devant le christianisme*, Célestin-Joseph Félix condamne les théories de Taine qui, selon lui, ne prennent pas en considération le caractère particulier des « productions de l'esprit ». Félix, 1867, p. 157-158.

¹⁷⁰ Bourassa ne possédait pas les versions originales de ces ouvrages, mais plutôt des éditions ultérieures datant des années 1880. Toutefois, il est probable que l'auteur ait été au fait des théories de Taine avant cette date. Voir note 79.

¹⁷¹ Richer, 1875. Dans une lettre adressée au directeur de la *Revue canadienne* et publiée dans le périodique en 1882, l'auteur anonyme reprend certains propos de Taine tirés de ses *Notes sur l'Angleterre*. Anonyme, « Le mot « complexion » », *Revue canadienne*, vol. 18, 1882, p. 561-562.

¹⁷² Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, 1985 (1881), p. 43. Dans un article de la même revue publié en 1895, Paul V. Charland cite également un passage du *Voyage en Italie* de Taine. Paul V. Charland, « Sainte Anne et quelques personnages historiques », *Revue canadienne*, vol. 31, 1895, p. 24-36.

milieu et le moment. Afin de démontrer la validité de son système, Taine étudie les contextes ayant mené à l'apparition de l'art sculptural de la Grèce antique et de la peinture de la Renaissance italienne et des Pays-Bas¹⁷³. Alors qu'en théorie les trois puissances agissantes semblent bien distinctes, il en va autrement dans la pratique comme le démontrent les études de cas de Taine. En effet, les trois catégories de puissances agissantes fonctionnent en suivant la logique des vases communicants. Ainsi, certains éléments de la démonstration peuvent relever de plus d'une puissance agissante. Par exemple, les idées religieuses d'un peuple s'inscrivent tout aussi bien dans les caractéristiques de la race que dans celles du milieu. Les essais de Bourassa prennent certainement en considération les trois catégories élaborées par Taine, mais en proposent une version remaniée. À la lecture des textes de Bourassa, il nous apparaît que l'auteur situe les trois principales puissances agissant sur la production artistique dans la race, le milieu et le climat. À l'instar de Taine, Bourassa examine les différents attributs de la race, surtout les traits de caractère, de même que les spécificités du milieu, soit les conditions politiques, sociales et culturelles. L'auteur ne s'affranchit pas totalement du « moment » comme puissance agissante, mais le traite plutôt comme l'un des paramètres de base de l'étude. Par rapport à Taine qui en faisait une caractéristique du milieu ou de la race, Bourassa accorde une importance accrue au climat, c'est-à-dire aux conditions physiques dans lesquelles évolue un peuple.

Tout au long de son ouvrage sur la *Philosophie de l'art*, Taine a recours à une métaphore agricole et arboricole afin d'expliquer et de soutenir sa méthode et son modèle des puissances agissantes. Dans son introduction, l'auteur rapproche d'ailleurs sa méthode d'analyse des productions artistiques à celle de la botanique. Il précise : « La méthode moderne que je tâche de suivre [...] consiste à considérer les œuvres humaines, et en particulier les œuvres d'art, comme des faits et des produits

¹⁷³ Taine, 1985, p. 43.

dont il faut marquer les caractères et chercher les causes; rien de plus¹⁷⁴ ». Le philosophe poursuit plus loin : « elle [méthode] fait comme la botanique qui étudie, tantôt l'oranger et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau; elle est elle-même une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines¹⁷⁵ ». Reprenant son analogie entre une œuvre d'art et une plante dans son second chapitre, Taine montre de quelle manière le contexte environnant influe sur le développement d'un art en particulier plutôt qu'un autre :

Nous supposons toutes sortes de graines et de semences apportées par le vent, jetées par le hasard; à quelles conditions celles de l'oranger pourront-elles germer, devenir des arbres, fleurir, produire des fruits [...] ? Il faudra pour cela bien des circonstances favorables, et d'abord que le sol ne soit ni trop friable, ni trop maigre [...]. Il faudra ensuite que le sol ne soit pas trop sec [...]. Il faut aussi que le climat soit chaud¹⁷⁶.

Afin d'explicitier son modèle des puissances agissantes, le philosophe compare la race à la graine, qui comporte des « qualités fondamentales et indélébiles », la plante au peuple, qui se voit transformé par son milieu et son histoire, et enfin la fleur à l'œuvre d'art¹⁷⁷. L'usage de la métaphore agricole et arboricole n'est pas exclusif à Taine, quoiqu'il y ait recours davantage que la majorité des auteurs de son époque. Dans l'ouvrage de Rio intitulé *De l'art chrétien*, l'historien utilise une analogie semblable lorsque, ponctuellement, il s'intéresse au contexte ayant permis l'essor d'une école d'art. Par exemple, dans le premier tome de l'ouvrage, Rio tente de faire la lumière sur l'émergence de l'art grec durant l'Antiquité : « Grâce à l'action combinée des institutions et des traditions, une sève abondante et même surabondante circulait dans toutes les ramifications du corps social [...] favoris[ant] dans tous les sens l'épanouissement du génie rationnel¹⁷⁸ ». De même, dans le deuxième tome, lorsque

¹⁷⁴ Taine, 1985, p. 18-19.

¹⁷⁵ Taine, 1985, p. 18-19.

¹⁷⁶ Taine, 1985, p. 44.

¹⁷⁷ Taine, 1985, p. 172.

¹⁷⁸ Rio, 1874, tome 1, p. III.

Rio étudie le développement de l'école ombrienne, il remarque : « Les produits de l'art peuvent bien, à bien des égards, se comparer à ceux du règne végétal. Outre le terrain propice à la sève qui circule, il leur faut l'air, la lumière et la rosée du ciel. Si ces conditions extérieures viennent à manquer, il y aura beaucoup de plantes rabougries¹⁷⁹ ».

À l'instar de Rio et surtout de Taine, Bourassa fait appel, à plusieurs reprises dans ses textes, à des métaphores sur le thème de l'agriculture et de l'arboriculture afin d'illustrer l'influence des conditions sociales, culturelles, politiques sur l'essor d'un grand art. Dans *L'art gothique*, l'auteur utilise une telle analogie lorsqu'il doit expliquer la propagation et le développement de l'architecture gothique en Europe durant le Moyen Âge. En effet, Bourassa compare la diffusion d'une idée à des graines poussées par le vent qui ensemencent des sols parfois très éloignés de leur lieu d'origine :

Ceux qui ont habités des régions nouvellement livrées au défrichement ont sans doute remarqué que dans des terrains où il n'avait poussé que des érables, des merisiers, ou des hêtres, par exemple; arbres qui ne renaissent que de leur graine; si l'on déboise, et surtout si le feu vient à consumer tout ce qu'il y avait de jeune et menu végétation sur ce sol déboisé; on voit renaître, quand le terrain laissé à lui-même, des arbres d'une espèce toute différente et qui ne se trouve souvent pas dans les environs. Comment expliquer ce mystère de la nature? — Par le don qu'ont certaines plantes de se transporter au loin par leur semence. La graine des arbres dont je viens de parler, étant pesante, ne s'ensemence qu'au pied de celui qui la porte : mais celle du tremble, du liapr [liard], ou peuplier du Canada, étant pourvu de duvet est semée au loin par les vents, et si elle rencontre sur son chemin un terrain bien préparé, comme celui que produit un défrichement nouveau, elle s'y développe avec une vigueur [vigueur] surprenante. [...] Eh bien, la migration et l'implantation des idées, de tout ce qui émane de l'esprit humain obéit aux mêmes lois rigoureuses de la nature, et aux-mêmes accidents providentiels de la vie de toute chose¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Alexis-François Rio, *De l'art chrétien*, Paris, Bray et Retaux, 1874, tome 2, p. 150.

¹⁸⁰ Bourassa, *L'art gothique*. Dans sa *Philosophie de l'art*, Taine utilise une image semblable rapprochant l'idée et la semence. Il affirme : « Une idée ressemble à une semence; si la semence a besoin, pour germer, se développer et fleurir, de la nourriture que lui apportent

Contrairement à Taine et à Rio qui choisissent, pour étoffer leurs métaphores, des types d'arbres poussant dans la région qu'ils étudient, Bourassa puise ses exemples dans la flore canadienne. Impliqué dans le commerce de bois et de colonisation à partir de 1871, l'auteur acquiert des connaissances en botanique grâce à des ouvrages tels que *La flore canadienne* (Darveau, Québec, 1862) et *Le verger, le potager et le parterre* (Darveau, Québec, 1874) de l'abbé Léon Provancher (1820-1892)¹⁸¹.

Dans *L'art gothique*, Bourassa reprend son analogie après avoir illustré l'impact majeur des ordres monastiques sur la vie culturelle médiévale. Il déclare : « Voilà, [...] quant [à] moi, pour revenir à mon image de tout à l'heure, le champ prêt à recevoir la semence ». De la même manière, l'auteur fait usage de la même figure de style dans *L'influence du sentiment religieux sur l'art*. Analysant l'influence du christianisme dans le développement de l'art médiéval, il le compare à une semence nécessitant un sol adéquat. Jusqu'à la fin de l'Antiquité, le christianisme demeure, pour Bourassa, une « semence tombée dans une terre bien ingrate, qui aurait pu languir longtemps au milieu de cette boue stagnante du paganisme dénuée de sève et d'énergie ». Au début du Moyen Âge, les invasions barbares et la destruction presque entière de l'ancien empire romain permettent au christianisme d'émerger et d'inspirer les créateurs. Bourassa élucide ce moment prégnant :

Non, il fallait un grand bouleversement social pour creuser le sillon au germe fécond du Christianisme et lui faire produire une société vraiment nouvelle et vigoureuse. La providence l'avait préparé. Et, c'est un fait bien étonnant dans l'histoire que ces avalanches d'hommes féroces, accourant de toutes les limites de l'empire romain jusqu'au sein de cette Rome, jadis si pleine de prestige et de puissance, pour piller, pour détruire, pour tuer. Et cette mission terrible ils la

l'eau, l'air, le soleil et le sol, l'idée, pour s'achever et trouver sa forme, a besoin des compléments et des accroissements que lui fournissent les esprits voisins ». Taine, 1985, p. 49.

¹⁸¹ Après le décès de son beau-père Louis-Joseph Papineau en 1871, et ce jusqu'en 1891 à la majorité de ses enfants, Bourassa est chargé de gérer avec Amédée les terres de l'ancienne seigneurie des Papineau.

remplirent si complètement, que lorsqu'ils eurent passé, il ne restait [...] en Occident ni temples, ni Dieux ni adorateurs d'idoles¹⁸².

Dans son essai portant sur *L'art grec*, Bourassa utilise la métaphore de la semence en référence à l'origine du peuple grec ancien. Rappelant l'identité des populations ayant précédé la civilisation de la Grèce antique, l'auteur veut montrer que les Grecs ont hérité de certains traits de caractère de leurs prédécesseurs :

L'histoire dessine vaguement, sur le fond des siècles, les traits d'une première race, c'elle des Pélasges, qui se répandit dans toute la péninsule grecque [...]. Quelques uns ont dit que c'était une race sans vigueur; mais il est bien permis d'infirmier ce jugement : le fait seul qu'elle a une fois peuplé toutes les terres où a brillé plus tard la civilisation hellénique et étrusque, dit assez qu'elle y laissa une semence énergique. [...] Sur cette première semence vint s'en déposer une autre plus vigoureuse, celle des Hellènes, qui sortait croit-on des environs du Caucase.

Vers le VIII^e siècle avant Jésus-Christ, à Sparte et à Athènes, cette semence « commence à germer dans un admirable équilibre d'excellence » pour devenir la « brillante civilisation de la Grèce¹⁸³ ».

Si l'on revient à l'étude du modèle d'analyse de Bourassa sur les « puissances agissantes », nous constatons que le facteur du climat occupe une place importante au sein du système. L'idée selon laquelle le climat exercerait une influence sur les productions intellectuelles d'un peuple ne constitue pas une invention du XIX^e siècle. Dans *l'Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Bazin retrace cette même thèse chez Winckelmann qui, dans son *Histoire de l'art chez les anciens*, explique en citant Platon que le climat tempéré de la Grèce antique était favorable aux « progrès de l'esprit et du génie¹⁸⁴ ». Taine reprend cette idée en l'adaptant à sa théorie sur les puissances agissantes. À l'instar de Winckelmann, le philosophe français applique principalement cette conception à la civilisation de la Grèce

¹⁸² Bourassa, *Influence du sentiment religieux sur l'art*.

¹⁸³ Bourassa, *L'art grec*.

¹⁸⁴ Bazin, 1986, p. 105.

antique. Dans son étude de la géographie et de la végétation de la Grèce, Taine émet cette observation : « Un peuple formé par un semblable climat se développe plus vite et plus harmonieusement qu'un autre¹⁸⁵ ». À son tour, Bourassa avance une idée analogue concernant celles qu'il nomme les « populations de l'Orient » dans son essai sur *l'Influence du caractère national sur l'art*. Selon lui, les peuples orientaux¹⁸⁶, en particulier les Grecs anciens, ont pu se consacrer aux travaux de l'esprit puisque le climat dans lequel ils vivaient n'exigeait que peu de travaux manuels afin d'assurer leur survie.

En effet, les populations de l'orient, plus vite muries par la bienfaisante action d'un printemps éternel, conservant encore dans leurs belles formes l'impression d'un doigt divin qui modela leurs pères, vivant plus intimement, plus librement, plus amoureusement [...] au milieu d'une nature, qui n'avait pour elles que des douceurs, n'exigeant que peu de travail manuel; ces populations, dis-je, se plurent à en goûter les beautés. Leur intelligence semble n'avoir eu qu'à s'abandonner à ses [...] dispositions les plus entraînant et les plus sublimes.

Bourassa va plus loin. Si les Grecs bénéficient d'un climat agréable qui les encourage à créer, en contrepartie, les peuples nordiques se voient désavantagés par la rigueur de leur saison hivernale. En raison des désagréments du climat, les peuples du Nord doivent occuper une plus grande partie de leur temps à l'exécution de travaux manuels garantissant leur confort. Contrairement aux Orientaux mieux disposés à la création intellectuelle, les Nordiques doivent travailler davantage afin de produire des œuvres de qualité.

Nous, donc, peuples du Nord, nous sommes apparemment moins bien partagés par la providence que ceux de l'orient. L'art est pour nous une plante exotique. C'est une fleur aux teintes délicates, née sous un ciel plus ardent qu'il faut acclimater sous une zone froide, dans un climat rude et difficile. Perdus au milieu d'une nature marâtre quoique belle; dont les rigueurs nous condamnent à passer une partie de notre vie dans de rudes travaux, à nous enfermer dans nos intérieurs,

¹⁸⁵ Taine, 1985, p. 273.

¹⁸⁶ Bourassa n'explique pas la raison pour laquelle les Grecs ont mieux réussi que les artistes byzantins par exemple.

pendant qu'elle se voile sous un suaire uniforme et glacé : les nécessités de notre existence réduisent pendant longtemps notre intelligence à l'exercice de ses facultés [...] purement de prévoyance, la font marcher derrière les besoins animaux de notre être. [...] Ce n'est qu'après ce long travail d'acclimatation qu'elle produit cette brillante floraison qui n'est plus celle [...] de son ancienne patrie, mais qui prend un caractère nouveau avec les nouveaux et vigoureux suc[s] [...] dont elle s'est imprégnée. [...] Nous avons un tel besoin de matière qu'elle fixe tout d'abord notre attention, et elle finirait par absorber notre amour si Dieu n'avait pas aussi mis dans notre cœur son souffle divin, l'instinct du beau¹⁸⁷.

Voilà ce qui explique, selon Bourassa, le développement lent et ardu de l'art au Canada. Bourassa n'est pas le seul auteur canadien à établir un lien entre le climat et le caractère national. Dans une conférence devant l'Institut canadien en 1848, Guillaume Lévesque aborde le sujet de l'influence exercée par le sol et le climat sur le caractère et l'avenir des Canadiens¹⁸⁸.

Dans les essais de Bourassa, l'appartenance de l'artiste à une race constituée selon l'auteur un élément déterminant sur le caractère de ses œuvres. Dans la *Philosophie de l'art*, Taine développe ce même concept de race qui englobe un certain nombre de traits communs innés et héréditaires. Dans sa conférence publiée dans *Relire Taine*, Yves Michaud précise ce que sous-entend le philosophe par son concept qu'il ne définit jamais : « Il y a un système dans les sentiments et les idées humaines, et ce système a pour moteur premier certains traits généraux, certains caractères d'esprit et de cœur communs aux hommes d'une race, d'un siècle ou d'un pays¹⁸⁹ ». Dans le même ouvrage, Antoine Compagnon se penche sur le même

¹⁸⁷ Bourassa, *Influence du caractère national sur l'art*.

¹⁸⁸ Yvan Lamonde, *Gens de parole. Conférences publiques, essais et débats à l'Institut canadien de Montréal, 1845-1871*, Montréal, Boréal, 1990, p. 60.

¹⁸⁹ Yves Michaud, « L'artiste : dans son temps ou vu par le nôtre ? », dans Compagnon, Michaud, Tortonese, Zimmermann, 2001, p. 85-86.

concept — que Taine a qualifié de « ressort du dedans » — pour le définir comme étant « l’empreinte primitive, le génie national¹⁹⁰ ».

À l’instar de Taine, Bourassa ne fournit aucune définition de ce qu’il entend par l’idée de race, quoique cette dernière soit présente dans plus d’un texte. Pour l’auteur, il apparaît évident que chaque race comporte des traits de caractère particuliers qui la distingue des autres. Par exemple, dans *l’Influence du caractère national sur l’art*, Bourassa traite de l’imagination féconde qui caractérise les peuples de l’Orient et de l’esprit calme et raisonné des populations nordiques. Le concept de race peut être rapproché, dans la pensée de l’auteur canadien, à ceux de nation et de caractère national. Dans *L’art grec*, Bourassa offre une définition de ce qui pour lui constitue une nation :

C’est une famille humaine revêtue d’un type, d’un caractère, d’un génie particuliers; occupant [...] un certain espace sur un point de la terre, ayant les mêmes dogmes; possédant la puissance de se gouverner avec des lois et des institutions nées de sa volonté et propres à ses besoins; ayant des intérêts généraux et particuliers inhérents [inhérents] à ses sentiments, à ses croyances, à sa prospérité et à sa conservation; gardant dans ses traditions une suite de faits glorieux, avantageux ou néfastes qui font sa gloire, son orgueil, son enseignement, sa puissance et sa prospérité ou son deuil; dans ses souvenirs les noms d’une pleiade d’hommes qui lui ont apporté les produits de leur valeur, de leur intelligence, de leur dévouement [ou de leur perversité (raturé)]; dans ses coutumes, un culte, des travaux, des industries, des fêtes, une manière d’être et de vivre qui lui sont chers, lui donnent une physionomie pittoresque distinctes de celle des autres nations.

En d’autres termes, la nation regroupe les individus d’une même race au sein de structures politiques, culturelles et sociales. Ce que Bourassa nomme le caractère national, ou le génie national, correspond en fait aux principales idéologies et aux traits de caractère communs permettant de distinguer une nation d’une autre.

Pour Bourassa, les peuples qui cultivent un fort caractère national sont mieux habilités et plus enclins à créer des œuvres ou des styles qui vont marquer l’histoire

¹⁹⁰ Compagnon, « Taine : philosophie de l’art ou philosophie du musée », dans Compagnon, Michaud, Tortonesi et Zimmermann, 2001, p. 17.

de l'art. L'exemple le plus éloquent de l'importance d'un caractère national fort sur la production artistique constitue la civilisation de la Grèce antique. Dans *L'art grec*, Bourassa fait la démonstration que le caractère national des Grecs a eu un impact bénéfique sur l'activité créatrice. Pour ce faire, l'auteur étudie d'abord la généalogie du peuple grec pour retracer les traits de caractère qui leur ont été légués par les civilisations passées. Bourassa remarque que les Pélasges devaient être très énergiques pour dominer un si grand territoire, alors que les Hellènes étaient un peuple vigoureux. Selon l'auteur, les Égyptiens, les Chaldéens, les Perses et les Phéniciens ont transmis aux Grecs leur savoir technique et scientifique, ainsi qu'une certaine idée de la divinité unique. Bénéficiant de ce précieux héritage, les Grecs anciens développent toutefois un caractère qui leur est propre. Comme Bourassa le précise dans l'extrait suivant, le caractère grec est marqué par un profond sentiment religieux ainsi qu'un grand besoin de liberté et de certitude :

Les Grecs avait apportés, avec eux, de toutes leurs origines, un profond sentiment religieux, ce fut même le lien le plus puissant, pour ne pas dire l'unique, qui unit toujours ensemble ces états indépendants. Jetés par petits groupes dans les archipelles de la Méditerranée et sur le littoral de trois continents, l'union politique ne fut jamais fondée, entre eux, que sur l'intérêt du moment [...]. Mais le sentiment religieux et le culte national furent pour eux un nœud moral énergique, autour duquel se développa et rayonna longtemps la vie intellectuelle de cette grande race, dans tout ce qu'elle avait de supérieure. [...] Mais il y avait, en outre, dans la nature de l'intelligence de cette race des dons particuliers et des aptitudes que l'état de liberté où elle vivait favorisa, sans doute, sous l'impulsion du sentiment religieux. Ce qui frappe davantage dans les premières manifestations de l'esprit grec, c'est le besoin de certitude, c'est la recherche du vrai dont le beau n'est que la splendeur, comme le révélera Platon et tout l'art de la Grèce avec lui. [...] Apprendre, est donc le premier caractère de l'esprit grec, enseigner n'en est que le complément : c'est le flambeau qui s'allume pour éclairer¹⁹¹.

La concomitance de ces différents traits au sein du caractère grec aurait favorisé, selon l'auteur, la production d'un art national supérieur.

¹⁹¹ Bourassa, *L'art grec*.

Parmi les divers traits du caractère grec, l'auteur canadien insiste sur le profond sentiment religieux qui anime les Grecs anciens. Bourassa affirme même que la profondeur de ce sentiment constitue le principal élément distinctif des Grecs par rapport aux civilisations précédentes. Il précise que, contrairement à ces dernières, « la Grèce cherche ainsi Dieu librement, en dehors de tous rôles assignés par le culte et l'état¹⁹² ». Cette libre recherche de Dieu mène à la quête du beau idéal, l'une des manifestations de Dieu, et explique ainsi le dépassement des Grecs dans le domaine artistique. Bourassa retrace ce même sentiment profond chez les peuples européens ayant développé l'architecture gothique. Quoique Taine partage l'intérêt de Bourassa pour l'art grec, le philosophe interprète le succès des Grecs dans le domaine artistique à l'aide d'autres facteurs. Par exemple, pour lui, le culte que les Grecs anciens rendaient au corps humain explique qu'ils aient excellé principalement dans l'art de la statuaire¹⁹³.

Dans son essai sur *L'art gothique*, l'auteur utilise la même méthode d'analyse que dans *L'art grec* afin de dresser le portrait de ces peuples médiévaux. D'abord, Bourassa fait remarquer que les peuples gaulois, germains et scandinaves, de descendance romaine, ont connu un métissage avec les « peuplades barbares » à la suite des invasions au début du Moyen Âge. Ce faisant, ces peuples, qui jouissaient déjà de l'ingéniosité des Romains, ont hérité de l'énergie des tribus barbares. Ces deux traits de caractère ne suffisent pas à expliquer l'apparition des grands ouvrages de l'architecture gothique. Pour Bourassa, la caractéristique essentielle présente chez les peuples gaulois, germains et scandinaves et permettant d'expliquer l'essor d'un art de cette envergure réside dans leur grande piété. Durant la période médiévale, la foi chrétienne constitue le seul élément de cohésion chez ces peuples. Leur adhésion aux dogmes de l'Église permet aux artistes de développer un langage universel. Dans l'essai sur *L'influence du sentiment religieux sur l'art*, Bourassa explique le

¹⁹² Bourassa, *L'art grec*.

¹⁹³ Taine, 1985, p. 58-59.

phénomène qui a permis à l'architecture gothique de se développer simultanément à divers endroits :

Et quel effet eut l'unité de la foi dans l'œuvre du Moyen Age? Le voici. / Cette idiome [...] que je parle, on ne la comprend pas au delà du Rhin, sur les bords du Danube, mais l'art étant l'image [...] sensible de la pensée, il est compris partout et s'il parle une doctrine que tout le monde accepte, il devient un langage universel. Voilà tout le secret de cette emplette, de cette puissance de jet de l'œuvre du Moyen-Age. [...] Ces hommes produisaient [...] pour le monde antier et pour l'éternité.

Pour l'auteur, la foi profonde et l'abnégation des artistes médiévaux représentent les deux facteurs majeurs ayant mené à la production de l'architecture gothique. D'ailleurs, observe Bourassa à la suite des théoriciens de l'art religieux, les sociétés athées ou incrédules n'ont toujours pu créer que des « œuvres avortées, indignes de l'intelligence humaine¹⁹⁴ ». Pour sa part, dans la *Philosophie de l'art*, Taine offre une toute autre interprétation de l'art médiéval. En effet, le philosophe explique que les sentiments qui régnaient à l'époque au sein des populations européennes, soit l'« abattement, le dégoût de la vie et la mélancolie noire », ont inspiré l'architecture gothique qui « exagèr[e] la délicatesse des formes, enroul[e] autour des portails des étages de figurines, rev[ê]t les parois de pignons et de gargouilles¹⁹⁵ ». Dans son article publié dans la *Revue canadienne* en mars 1875, Louis Richer reprend, parfois textuellement, la thèse de Taine sur l'art médiéval, sans mentionner sa source¹⁹⁶.

Outre le climat et la race, le milieu constitue la troisième puissance agissante qui, au sein du modèle de Bourassa, permet de comprendre l'émergence d'une forme

¹⁹⁴ Bourassa, *Influence du sentiment religieux sur l'art*.

¹⁹⁵ Taine, 1985, p. 60-65.

¹⁹⁶ En effet, Richer écrit : « Quels sentiments, un pareil état de choses si prolongé, si violent, devait implanter dans les âmes ! d'abord l'abattement, le dégoût de la vie, la mélancolie noire. Le monde n'était qu'un abîme dont on cherchait à sortir ». Le texte original de Taine se lit comme suit : « les quelques têtes pensantes [...] sentaient obscurément l'immensité de la chute et toute la profondeur de l'abîme dans lequel le genre humain s'enfonçaient depuis mille ans. Vous devinez les sentiments qu'un pareil état de choses, si prolongé et si violent, avait implantés dans ces âmes. C'était d'abord l'abattement, le dégoût de la vie, la mélancolie noire ». Richer, 1875, p. 204. Taine, 1985, p. 60.

supérieure d'art à une époque précise. Dans la philosophie de Taine, le milieu ou « la pression du dehors » fait référence aux structures, aux institutions et aux conditions politiques, sociales et culturelles¹⁹⁷. Dans ses essais, Bourassa reprend cette idée voulant que le climat intellectuel, social, moral et politique influence la nature et la qualité des productions artistiques d'une période. Dans *Influence du caractère national sur l'art* et dans *L'art grec*, l'auteur s'attarde aux structures politiques et aux conditions sociales et culturelles prédominantes à l'époque de la Grèce antique. Dans un premier temps, Bourassa avance que le système démocratique des cités-états met de l'avant le mérite (« *virtus* ») comme qualité essentielle permettant d'accéder à un poste de dirigeant en politique. Le même principe est repris dans toutes les sphères de la vie publique, « au cirque, dans l'arène, à l'academie, aux olimpiades, à la tribune aux harangues, sur le champ du combat¹⁹⁸ ». Dans un deuxième temps, si le commerce est une occupation louable dans la société grecque, les activités de l'esprit occupent une place à part dans la hiérarchie sociale. Plus dominante que l'aristocratie de caste en Grèce, ce que Bourassa nomme l'« aristocratie de génie » a assuré la gloire et la puissance du peuple grec¹⁹⁹. Afin de favoriser l'éclosion d'œuvres de génie, les Grecs ont mis en place des institutions et des prix permettant de récompenser et d'encourager le travail des artistes et des intellectuels. Dans un dernier temps, Bourassa identifie l'état de liberté dans lequel produisent les artistes et les intellectuels grecs comme facteur primordial dans la création d'œuvres supérieures. L'auteur puise fort probablement cette idée chez Winckelmann qui défend cette théorie dans son *Histoire de l'art chez les anciens*²⁰⁰. L'auteur canadien

¹⁹⁷ Michaud, « L'artiste : dans son temps ou vu par le nôtre ? », dans Compagnon, Michaud, Tortonese, Zimmermann, 2001, p. 17. Compagnon, « Taine : philosophie de l'art ou philosophie du musée », dans Compagnon, Michaud, Tortonese, Zimmermann, 2001, p. 86.

¹⁹⁸ Bourassa, *Influence du caractère national sur l'art*.

¹⁹⁹ Bourassa, *Influence du caractère national sur l'art*.

²⁰⁰ La première section du quatrième chapitre de *l'Histoire de l'art chez les anciens* est consacrée à l'étude « Des raisons et des causes de la perfection de l'art chez les Grecs, et de sa supériorité sur celui des autres nations ». Parmi ces raisons, Winckelmann identifie le

oppose l'état de liberté des Grecs à celui d'asservissement des artistes égyptiens qui n'ont pas su se défaire, pendant près de quatre mille ans, des modèles dictés par les autorités sacerdotales²⁰¹.

Dans ses essais sur *l'Influence du sentiment religieux sur l'art* et sur *L'art gothique*, Bourassa étudie le contexte social, politique et culturel ayant mené à l'essor de l'art médiéval et de l'architecture gothique en Europe. Nous avons vu qu'au Moyen Âge seule la foi chrétienne unit les peuples gaulois, germaniques et scandinaves. Selon Bourassa, le rayonnement du christianisme en Europe repose sur le travail de l'Église, et surtout d'un « corps plus puissamment [puissamment] constitué encore; [...] l'ordre monastique²⁰² ». Dans *l'Influence du sentiment religieux sur l'art*, l'auteur précise que les ordres monastiques sont responsables de la conservation des écrits antiques et de la multiplication des textes sacrés. Il décrit la manière dont ces ordres ont su propager dans la population européenne leurs croyances et leurs connaissances étendues :

Vous savez encore que ces monastères, protégés par les rois nouvellement convertis, devinrent en quelques années les foyers de toutes les sciences modernes, comme ils étaient l'école de tous ces grands apôtres qui allaient fonder partout les églises nouvelles.

Au sein de ces ordres, les premiers artistes médiévaux apprennent à orner les manuscrits et à créer des tableaux illustrant des scènes bibliques.

Dans *L'art gothique*, Bourassa s'intéresse plus particulièrement à l'ordre des Bénédictins, qui avait des représentants dans l'Europe entière et qui était responsable de différents corps de métier de maçons, de peintres et de sculpteurs. Pour l'auteur, dans ce contexte déjà favorable au développement d'un grand art, ce sont les croisades qui ont fourni l'impulsion nécessaire à l'éclosion de l'architecture gothique en Europe. Il explique :

climat de la Grèce antique et l'état de liberté favorisé par la forme de gouvernement des Grecs. Winckelmann, 1802.

²⁰¹ Bourassa, *L'art grec*.

²⁰² Bourassa, *L'art gothique*.

Elles [croisades] unirent les peuples, par un lien tout puissant, celui de la foi, dans un intérêt d'un ordre tout à fait supérieur, la gloire du Christe, elles les mêlèrent ensemble [...], dans un temps ou rien autre chose ne pouvait amener un pareil résultat. [...] Dans ce commerce intime et ces longs itinéraires à travers des pays étrangers, ces milliers de pèlerins qui représentaient toutes les nations de l'Europe échangeaient leurs connaissances, s'assimilèrent ce qui leur parut bel et bon dans les produits intellectuels des divers pays qu'ils parcouraient, et ils furent pris d'un sentiment d'émulation patriotique, qui, après les jours de combats les poussa à d'autres travaux héroïques²⁰³.

Parmi ces « produits intellectuels » rapportés des croisades, la voûte d'ogive, fondement même de l'architecture médiévale selon Viollet-le-Duc²⁰⁴, proviendrait si l'on en croit Bourassa de la Perse. Dans *l'Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Bazin mentionne que Goethe et Alexandre Lenoir (1761-1839) avaient tous deux adopté cette idée, démentie par la suite, voulant que l'architecture gothique ait comporté certains éléments arabes²⁰⁵.

L'intérêt marqué de Bourassa pour l'étude des conditions favorables à l'essor d'un art de grande qualité à un moment et à un lieu précis laisse deviner l'existence d'un programme sous-jacent. À plusieurs reprises dans ses essais sur le sujet, l'auteur établit des comparaisons entre la situation contemporaine et le contexte sous étude. Bourassa s'intéresse en particulier à l'état du milieu artistique canadien et à son faible degré de développement. En ce sens, il rejoint les préoccupations de quelques auteurs canadiens-français, dont Napoléon Legendre, Pascal Poirier et Thomas-Aimé Chandonnet, qui s'inquiètent de la situation stagnante de l'art au pays²⁰⁶.

Certains extraits des textes de Bourassa indiquent que son examen des conditions d'apparition d'un art permet de façonner sa réflexion sur les mesures à prendre afin de stimuler la création artistique au Canada. Tout en analysant le peuple grec ou les populations de l'Europe médiévale, l'auteur étudie les caractéristiques du

²⁰³ Bourassa, *Influence du sentiment religieux sur l'art*.

²⁰⁴ Bazin, 1986, p. 136.

²⁰⁵ Bazin, 1986, p. 129.

²⁰⁶ Legendre, 1876; Poirier, 1879; Chandonnet, 1880.

climat, de la « race » et du milieu canadiens. Comme nous l'avons déjà montré, Bourassa se penche sur la question du climat dans *l'Influence du caractère national sur l'art*. Il explique d'abord que les peuples orientaux bénéficient d'un climat agréable qui facilite l'entreprise d'activités intellectuelles. Par opposition, les Canadiens, étant aux prises avec un climat rude, sont davantage occupés à se procurer les biens matériels nécessaires à leur bien-être qu'à produire des œuvres d'art. Dans le même essai, l'auteur dresse un portrait de la race canadienne, en la comparant à celle des Grecs anciens. Contrairement aux Orientaux qui possèdent une imagination fertile, les Canadiens sont pourvus de « cette raison calme qui procède, par la comparaison et l'analyse et qui nous fait monter, monter toujours dans cette échelle du vrai et du beau, jusqu'à ce degré qui se perd dans Dieu!²⁰⁷ ». De plus, alors que les Grecs anciens estimaient et récompensaient la création intellectuelle et les actions morales, les Canadiens prisent davantage la richesse et la propriété matérielle. De la même manière, dans la conclusion de *l'Influence du sentiment religieux sur l'art*, Bourassa oppose la grande piété des peuples européens du Moyen Âge à la pauvreté de la foi, à l'égoïsme et à l'« intelligence utile et mécanique » qui animent les populations contemporaines.

Si Bourassa semble vouloir montrer que la « race » canadienne est moins bien disposée à la production d'un grand art compte tenu du climat dans lequel elle évolue et de son caractère particulier, l'auteur paraît considérer le milieu comme un facteur malléable qui pourrait être transformé afin de favoriser la création artistique. Dans *l'Influence du sentiment religieux sur l'art*, les maints progrès techniques sont présentés comme la caractéristique première de la société contemporaine. L'auteur affirme :

Ah! nous pouvons être fières, sans doute, de nos travaux modernes, ils sont admirables aussi; nous franchissons les espaces comme la pensée, nous nous parlons d'une extrémité à l'autre de la terre, entre nations, avec une machine; tout cela est merveilleux.

²⁰⁷ Bourassa, *Influence du caractère national sur l'art*.

Songeant aux cathédrales érigées par les architectes médiévaux, Bourassa déplore que les monuments les plus importants de la période contemporaine consistent en des « gares de chemin de fer, des salles d'opéra, des palais d'industrie ». Ce déplacement des priorités de la foi vers l'aspect utilitaire des bâtiments reflète les différences fondamentales dans le caractère des peuples contemporains par rapport à celui des Européens médiévaux :

Ces hommes rudes du Moyen Âge, [...] eux aussi, ils ont remué la matière, avec des procédés d'une puissance et d'une habilité merveilleuses; mais ils ne lui ont pas seulement donné, comme nous, cette intelligence utile et mécanique qui fait qu'elle nous sert en esclave, qu'elle court au devant de tous nos besoins, de toutes nos jouissances, de toutes nos faiblesses, de tous nos vices, ils lui ont communiqué ce quelque chose de notre âme qui exprime l'amour, la prière et l'adoration. Adorant eux même, ils ont inspiré ce sentiment à tout ce qui a été donné par le créateur à l'homme pour être son bien. [...] Mais quand il nous arrive encore de vouloir prier, nous n'avons pas d'autres sanctuaires que ceux laissés par nos ayeux. Ils ont servi dans leurs travaux le sentiment qui dominait chez eux et nous servons les besoins qui dominent chez-nous. Et comme toute création porte l'image de son auteur²⁰⁸.

Dans son essai sur *l'Influence du caractère national sur l'art*, Bourassa cherche des solutions permettant de combler les lacunes observées dans le caractère canadien. Faute de pouvoir agir sur le sentiment religieux des Canadiens, l'auteur propose de façonner le caractère national en transformant le contexte environnant. Afin de revaloriser la production intellectuelle et artistique plutôt que la propriété matérielle, il suggère de fonder de nouvelles institutions et d'instaurer des récompenses dans le but d'encourager le développement des talents particuliers. S'inspirant de l'expérience des Grecs anciens, Bourassa affirme :

Un des moyens de combattre cet entraînement universel vers l'esprit de *péculat*, de guérir cette vénalité qui devient la maladie de tous les cœurs; de réduire à sa valeur, cette aristocratie du Capital, et de déraciner dans l'esprit des masses, cette idée que la richesse peut tout donner, qu'elle conduit à tout et tient lieu de tout; [...] serait

²⁰⁸ Bourassa, *Influence du sentiment religieux sur l'art*.

principalement de faire naître l'amour des belles actions et des œuvres de l'intelligence en leur offrant la protection et le respect qui leur sont dus; en préparant des prix, des couronnes, et de justes tributs de louanges a tous les travaux généreux, en conferant meme des dignités durables.

La reconnaissance des œuvres d'exception par l'attribution de prix ou de titres permettrait de combler cette « soif d'infini » qui anime chaque individu en le poussant au dépassement.

Toutefois, Bourassa met le lecteur en garde contre les reconnaissances trop modestes, semblant d'ailleurs prévaloir selon lui au Canada et risquant de ne pas rejoindre les véritables talents :

Si la patrie [...] n'offre à ses grands citoyens que des rémunérations passagères et insignifiantes, si elle abandonne le mérite dans l'isolement elle doit s'attendre à devenir le jouet des [mot illisible] et des prétentieuses médiocrités. La possession de la richesse devient nécessairement le seul but de tout effort légitime, puisqu'elle seule assure l'indépendance et la considération; qu'elle seule promet quelques jouissances durables, qu'elle seule, en dehors des distinctions mobilières, permet d'attacher un nom à la terre, par la propriété. Dans cet état plus de travaux patients et désintéressés, plus de cet esprit généreux qui enfante le sacrifice; et fait naître ces œuvres [patientes, que la fortune d'un individu ne peut payer (raturé)] qui absorbent toute la vie d'un homme, et dont les résultats physiques ou moraux doivent être appréciés et sentis par tout un peuple et par delà les âges²⁰⁹.

Il poursuit en précisant ce qui advient des artistes et des créateurs lorsque leur talent n'est pas reconnu et encouragé à leur juste valeur :

Le talent, ne voyant aucuns sommets vers qui se diriger, ira se repliant sur lui-même, se perdre dans le vague, l'inaction ou la folie, abaissant tout autour de lui, en s'abaissant lui-meme. Il me semble que nous en avons beaucoup perdus ainsi ; beaucoup trop! et que l'état où nous allons menace de nous en enlever encore quelques uns²¹⁰.

²⁰⁹ Bourassa, *Influence du caractère national sur l'art*.

²¹⁰ Bourassa, *Influence du caractère national sur l'art*.

Ainsi, selon Bourassa, un talent qui n'est pas encouragé peut mener à la folie, et peut même devenir destructeur.

La réflexion sur les moyens à prendre afin de favoriser le développement des arts au Canada n'est pas exclusive à cet essai. Bourassa s'est penché sur la même question dans son discours d'inauguration du cours public de dessin en 1861 (annexe 2.1), proposant d'abord de fonder une école des beaux-arts à Montréal et d'y instaurer, à la fin de chaque session, une distribution de prix afin d'encourager les élèves²¹¹. Dans son article intitulé « Du développement du goût dans les arts en Canada », paru dans la *Revue canadienne* en 1868, l'auteur fait appel aux gens riches, au gouvernement et aux corporations dans l'espoir d'augmenter les commandes d'envergure aux artistes²¹². Dans le même article, il demande que les commanditaires offrent aux artistes qu'ils engagent une plus grande liberté dans leur processus créatif, ce qui leur permettrait de pleinement développer leur talent²¹³, à l'instar des Grecs anciens. Dans le même ordre d'idées, dans son article publié dans *L'Opinion publique* en 1876, Napoléon Legendre veut miser sur la diffusion des connaissances sur l'art dans la presse pour familiariser la population à l'importance de la création artistique dans la société²¹⁴. En 1879, dans un article du même journal, Pascal Poirier considère que l'amélioration de l'état des arts au Canada peut passer par une spécialisation de l'activité de critique d'art²¹⁵. Dans la *Revue de Montréal* en 1880, Thomas-Aimé Chandonnet fait reposer le développement de l'art canadien sur le perfectionnement du système d'enseignement des arts²¹⁶. Il est possible de se demander si toutes ces solutions apportées par Bourassa et par les autres critiques ont

²¹¹ Napoléon Bourassa, « Discours d'introduction au cours de dessin pratique à l'École normale Jacques-Cartier », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 6, n° 1, janvier 1862, p. 4-6; vol. 6, n° 2, février 1862, p. 27-29.

²¹² Napoléon Bourassa, « Du développement du goût dans les arts en Canada », *Revue canadienne*, vol. 5, n° 1, janvier 1868, p. 67-80; n° 3, mars 1868, p. 207-215.

²¹³ Bourassa, 1868a, p. 71-73.

²¹⁴ Legendre, 1876.

²¹⁵ Poirier, 1879.

²¹⁶ Chandonnet, 1880.

pu paraître suffisantes afin de transformer le caractère national canadien déficient selon l'artiste.

Dans ses essais sur l'histoire de l'art, et de façon très marquée dans *L'art gothique* et *L'art grec*, Bourassa accorde une attention particulière aux circonstances entourant l'essor d'un grand art dans un lieu et à une époque précise. À cet égard, l'auteur rejoint les préoccupations du philosophe français Hippolyte Taine, qui s'est penché sur la même question dans la *Philosophie de l'art* en proposant son modèle des trois puissances agissantes sur la production intellectuelle : la race, le milieu et le moment. Bourassa paraît s'inspirer des écrits de Taine dans sa démarche d'analyse qui, sans jamais être énoncée clairement, repose sur l'étude du climat, de la race et du milieu. À l'instar de Taine qui compare sa méthode d'analyse des productions artistiques à la botanique et qui multiplie les métaphores à caractère botanique, Bourassa a recours à ces mêmes analogies lorsqu'il explique l'influence du climat, de la race et du milieu sur l'apparition d'un art. Pour l'auteur canadien, qui s'affranchit en ce sens de la pensée de Taine, les deux facteurs les plus favorables à l'essor d'un grand art constituent la grande force du caractère national d'un peuple, dont l'exemple le plus probant demeure la Grèce antique, et la profondeur du sentiment religieux qui l'anime, qui atteint son paradigme en Europe au Moyen Âge. Cette idée selon laquelle la vigueur de la foi d'un peuple, et par conséquent des artistes, permettrait de développer des formes d'art supérieures rejoint les théories des historiens de l'art chrétien, qui perçoivent dans l'art pré-renaissant l'âge d'or de l'histoire de l'art. L'intérêt de Bourassa pour l'étude des conditions favorables au développement d'un grand art découle en partie de son désir de comprendre la situation qui prévaut au Canada. Inquiet à l'égard de l'évolution du domaine artistique au Canada, l'auteur interroge les périodes de la Grèce antique et du Moyen Âge européen afin de trouver des solutions à cet état qu'il juge stagnant, à l'instar de la plupart des auteurs canadiens-français de l'époque. À défaut de pouvoir agir directement sur le climat ou la race, Bourassa conclut qu'une transformation du

milieu devrait encourager, à long terme, certaines mutations dans les traits de caractère partagés par les Canadiens. Pour influencer sur le caractère national des Canadiens, l'artiste propose d'instaurer une plus grande reconnaissance et un meilleur encouragement du talent des créateurs qui sont portés par le beau.

3.4 Conclusion

Ce troisième chapitre comportait trois objectifs principaux visant une meilleure connaissance de la pensée de Napoléon Bourassa sur l'art et de sa contribution à la réflexion sur l'art dans le contexte montréalais de la période s'étendant de 1870 à 1890. En premier lieu, afin de parvenir à une plus grande compréhension des idées de l'artiste sur l'esthétique et sur l'histoire de l'art, nous avons retenu cinq essais pertinents qui ont été résumés et étudiés de façon à en dégager les thèses dominantes. Cette démarche nous a permis de mettre en lumière la conception de l'auteur quant à la nature de l'art et à l'histoire de l'art, ainsi que son intérêt marqué pour l'analyse des circonstances entourant l'essor d'un grand art. En deuxième lieu, nous avons cherché à identifier les principales sources de Bourassa. Pour ce faire, nous avons dépouillé la liste des ouvrages contenus dans la bibliothèque personnelle de l'artiste, et nous avons relevé les noms des auteurs cités dans les cinq essais. Cet exercice a révélé l'érudition hors du commun de Bourassa, qui connaissait non seulement les travaux des historiens d'art majeurs ayant marqué la discipline, mais également les livres des auteurs européens contemporains. Nous avons constaté notamment que l'artiste appréciait la pensée des auteurs que Bruno Foucart nomme les théoriciens du renouveau de l'art religieux, et en particulier le travail d'Alexis-François Rio, Félicité-Robert de Lamennais et Célestin-Joseph Félix. Il nous est apparu que Bourassa connaissait bien la philosophie de Victor Cousin, sur laquelle se fonde d'ailleurs l'esthétique des théoriciens de l'art chrétien. Enfin, l'auteur canadien possédait deux ouvrages d'Hippolyte Taine, dont la théorie déterministe ne faisait pas l'unanimité au sein des historiens d'art français de

l'époque. En dernier lieu, dans l'objectif de situer les idées de Bourassa en regard de la réflexion sur l'art à Montréal durant la période étudiée, nous avons consulté plusieurs journaux et revues pour tenter de cerner les tendances notables dans les écrits sur l'art. Nous avons identifié quatre catégories de textes sur l'art, soit le commentaire sur une exposition, la critique d'une œuvre ou de la carrière d'un artiste canadien, la réflexion sur l'état des arts au Canada, et l'essai sur l'art et son histoire. La dernière catégorie, dans laquelle s'inscrivent les cinq textes de Bourassa, ne regroupait qu'un échantillon très restreint. Cette étude de la réflexion sur l'art dans la presse montréalaise a fait ressortir un intérêt croissant pour les œuvres des artistes canadiens et la situation du domaine artistique au pays.

Après avoir ainsi posé les bases de notre étude, nous avons pu affiner notre analyse de la pensée de Bourassa en approfondissant les thèses défendues par l'artiste et en les confrontant à ses sources et aux idées des auteurs canadiens-français. Nous avons d'abord interrogé la conception de Bourassa sur la nature de l'art pour constater qu'elle s'inspirait de l'esthétique de Victor Cousin et de celle des théoriciens du renouveau de l'art religieux. À l'instar de Cousin, l'auteur canadien soutient que le but de l'art consiste à tendre vers le beau idéal, qui est une manifestation de Dieu au même titre que le vrai et le bien. Cette conception de l'art est partagée par la plupart des historiens d'art français et des auteurs canadiens-français de l'époque. Bourassa se distingue toutefois de ses confrères en adhérant à l'idée soutenue par les théoriciens de l'art chrétien voulant que les œuvres à caractère religieux s'approchent plus que toutes autres du beau idéal. L'artiste adopte également une conception de l'histoire de l'art particulière aux théoriciens de l'art religieux. L'un des seuls auteurs canadiens-français à réfléchir à l'histoire mondiale de l'art, Bourassa démontre un intérêt marqué pour les différentes manifestations de l'art chrétien à travers les âges. Comme Rio, il admire la simplicité et la piété qui émanent des œuvres du Trecento et du Quattrocento, surtout de celles de Fra Angelico. Il déplore la dégradation de l'art durant la dernière partie de la Renaissance, transformation même perceptible dans l'œuvre de Raphaël et résultant

de la résurgence du paganisme. À l'instar des théoriciens de l'art religieux, Bourassa perçoit d'un bon œil le retour, initié par les Nazaréens et l'école d'Ingres, à un art plus respectueux des dogmes chrétiens. Dans plusieurs de ses essais, Bourassa s'attarde aux conditions physique, sociale et culturelle ayant pu favoriser l'émergence d'un grand art. Dans sa réflexion, l'auteur s'inspire probablement des recherches d'Hippolyte Taine, qui s'est penché sur la même question. Le travail du philosophe français est connu au Canada, comme en témoigne d'ailleurs l'emprunt que lui fait Louis Richer dans son article de la *Revue canadienne*²¹⁷. Dans ses essais, Bourassa réconcilie d'une certaine manière la méthode élaborée par Taine avec les théories sur le renouveau de l'art religieux. En effet, contrairement à ce que rapporte Taine, les études de l'auteur canadien identifient la force du caractère national et la profondeur du sentiment religieux comme principaux facteurs favorisant l'apparition d'un art d'envergure. Suivant les idées des théoriciens de l'art chrétien, l'artiste semble toutefois accorder la préséance au facteur concernant le sentiment religieux, qu'il retrouve même chez les Grecs anciens malgré leur culte polythéiste. Cet intérêt marqué pour l'étude des circonstances menant à l'essor d'un art provient en partie du désir de découvrir les raisons expliquant l'état stagnant de l'art canadien et de proposer des solutions adaptées. Le constat pessimiste dressé par Bourassa sur la situation des arts au Canada est partagé par plusieurs auteurs canadiens-français, dont Napoléon Legendre, Pascal Poirier et Thomas-Aimé Chandonnet. S'inspirant de la société grecque durant l'Antiquité, Bourassa propose de transformer les conditions sociales des artistes canadiens en instaurant des récompenses considérables et durables. Dans le prochain chapitre, nous verrons de quelle manière Bourassa applique les principes soutenus dans ses essais au sein de ses programmes de décor religieux.

²¹⁷ Richer, 1875.

CHAPITRE IV

LES GRANDS PROJETS DE DÉCORATION MURALE

Le métier de la peinture murale n'est pas tout rose; il l'est moins encore ici qu'ailleurs¹.

Professée à l'occasion de l'inauguration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes le 22 juin 1880, cette déclaration résume bien la somme des expériences vécues par Napoléon Bourassa depuis qu'il a adopté la carrière de peintre de murales dix années plus tôt. À ce moment, en 1870, l'artiste, revenu d'Europe depuis quinze ans, caresse toujours le rêve d'élaborer des décors d'églises qui s'inspirent des œuvres qu'il a pu admirer en Italie et en France. À l'instar des Nazaréens et des élèves d'Ingres, Bourassa désire retourner à un art chrétien plus pieux en prenant exemple sur les œuvres des artistes pré-renaissants. Parmi les préceptes enseignés par l'art des Trecento et Quattrocento, les théoriciens du renouveau de l'art religieux de même que les artistes qui travaillent dans leur lignée retiennent et réactualisent l'emploi de la fresque et des autres techniques de la peinture murale² dans les décors religieux. Si cette pratique réapparaît en Europe au début du XIX^e siècle, elle ne s'implante au Canada que dans la décennie 1860. Dans un premier temps, les commanditaires qui désirent orner de peintures murales leurs lieux de culte doivent

¹ Napoléon Bourassa, « Causerie à la chapelle Notre-Dame de Lourdes de Montréal », dans *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, p. 15.

² Au XIX^e siècle, les artistes utilisent différentes techniques de peinture murale (fresque, encaustique, détrempe, cire). À propos de ces techniques, consulter Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 3^e édition, Paris, Librairie Renouard, 1876, p. 579-595. Dans notre texte, le terme de fresque ne sera utilisé qu'en référence à la technique de la *buon fresco*, c'est-à-dire de la « peinture réalisée sur un enduit frais à base de chaux éteinte [...] avec des pigments de « terres », véhiculés à l'eau et fixés ensuite sur l'enduit grâce à la formation d'une croûte transparente de carbonate de calcium ». Jean Rudel, *Les techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, p. 129.

faire appel à des artistes d'origine étrangère. Bientôt, Bourassa s'impose comme le spécialiste montréalais de cette forme d'art, fort de ses deux projets réalisés coup sur coup. La chapelle de l'Institut Nazareth permet à l'artiste d'expérimenter avec les techniques particulières de la peinture murale; le chantier de Notre-Dame de Lourdes est l'occasion de mettre en pratique l'ensemble de ses théories sur l'art. Or, comme il le constate en 1880, la profession de peintre de murales comporte ses désagréments et ses obstacles. Si la décennie 1870 a été faste en réussites, la suivante l'est en déceptions et en revers. Bourassa met d'abord tous ses espoirs dans l'entreprise de décoration du Palais législatif, qui se voit reportée à une date ultérieure. Puis, l'évêché de Saint-Hyacinthe commande à l'artiste le décor de la nouvelle cathédrale, sur lequel il travaille durant près de dix ans, pour finalement réaliser que le projet ne verra pas le jour.

Dans le présent chapitre, il sera question des quatre principales entreprises de décor mural auxquelles prend part Bourassa entre 1870 et 1890³. De prime abord, nous proposons une étude de l'essor de la pratique de la peinture murale à Montréal à partir des années 1860, afin d'être en mesure de situer le travail de l'artiste par rapport aux œuvres de ses prédécesseurs, et d'évaluer son apport à cette nouvelle discipline. Ensuite, pour chacun des quatre projets, nous nous intéresserons aux circonstances ayant permis à l'artiste d'obtenir ou non le contrat, en mettant en lumière ses principaux commanditaires et ses alliés issus des milieux clérical et politique. À partir de ce qui est parvenu jusqu'à nous en terme d'œuvres et de documents d'archives, nous analyserons les différents programmes décoratifs dans l'objectif d'en faire ressortir les caractéristiques spécifiques et peut-être de percevoir une évolution stylistique dans l'œuvre de Bourassa.

³ Bourassa a été impliqué dans d'autres projets de décors religieux entre 1870 et 1890. Dans les années 1870, Victor-Benjamin Rousselot aurait eu l'intention de faire décorer les bas-côtés de l'église Saint-Jacques par l'artiste. Quoique le projet ne se soit pas concrétisé, Bourassa a réalisé un dessin représentant une partie de ce décor projeté (MNBAQ, 43.55.24). L'artiste a aussi exécuté, en 1879, les plans du décor de l'église de Saint-Hughes (MNBAQ, 43.55.179, 81.25).

4.1 L'essor de la peinture murale dans les décors religieux montréalais

Dans le troisième chapitre, nous avons fait référence aux théoriciens allemands et français du renouveau de l'art religieux qui, depuis le début du XIX^e siècle, préconisaient un retour à une production artistique chrétienne à l'image de celle de la période pré-renaissante. Parmi ces auteurs, plusieurs encouragent la redécouverte de la peinture murale dans la décoration des églises, comme alternative au tableau religieux⁴. Selon eux, le recours à la peinture murale puise ses fondements dans l'histoire de l'art chrétien. Pour ces auteurs, l'art religieux n'a jamais atteint de plus hauts sommets qu'au temps des peintres pré-renaissants qui faisaient usage de la fresque⁵. L'autre raison soutenant un retour à la peinture murale est d'ordre architectural. Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*, Viollet-le-Duc vante les mérites de la peinture murale ou de ce qu'il nomme la « décoration architectonique », soit une peinture qui « est soumise aux lignes, aux formes, au dessin de la structure⁶ ». Pour Viollet-le-Duc, une peinture murale bien élaborée et exécutée en fonction des caractéristiques particulières d'un bâtiment peut faire « d'un humble édifice [...] une œuvre pleine d'attraits, d'une salle froide et nue un lieu plaisant où l'on aime à rêver et dont on garde un souvenir ineffaçable⁷ ». Œuvrant en Italie et en Allemagne durant la première moitié du siècle, les peintres allemands connus sous le nom des Nazaréens sont parmi les premiers artistes à remettre la fresque au goût du jour. En France, Dominique Ingres et son élève Hippolyte Flandrin seront les principaux peintres privilégiant l'utilisation de la peinture murale plutôt que le tableau dans les décors d'églises. Délaissant la technique de la fresque qui n'admet aucune retouche, Flandrin opte pour la peinture

⁴ Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, p. 56.

⁵ Foucart, 1987, p. 53-54.

⁶ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Morel, 1868-1873, (1854), vol. 7, p. 57.

⁷ Viollet-le-Duc, 1868-1873, vol. 7, p. 79.

« à la cire », qui permet d'obtenir un fini mat et des coloris plus saturés qui se rapprochent de ceux de la peinture à l'huile⁸.

Cet intérêt pour la peinture murale historiée dans les décors religieux n'apparaît à Montréal que durant les années 1860⁹. Bourassa remarque d'ailleurs la nouveauté du phénomène dans un article paru dans la *Revue canadienne* en juin 1865¹⁰ (2.3.3), dans lequel il félicite les membres du clergé pour leurs initiatives des dernières années. Dans cet article critique, Bourassa s'intéresse en particulier aux œuvres de John Heldt, qui pourrait bien être le premier artiste ayant réalisé des peintures murales historiées dans des lieux de culte montréalais. Entre 1860 et 1865, Heldt exécute sept programmes de décor mural, dont deux seulement sont des projets laïcs¹¹. En 1862, l'artiste d'origine allemande réalise le décor de la chapelle et du dôme de l'Hôtel-Dieu pour les Hospitalières de Saint-Joseph¹². En 1864 et 1865, il exécute pour les Sulpiciens les décors de la chapelle et de la voûte du Grand Séminaire de Montréal¹³, de l'église Sainte-Anne et de la chapelle de l'asile Saint-Patrice pour les orphelins irlandais¹⁴. Heldt peint dans un style éclectique, qui est décrit par Bourassa comme étant principalement inspiré de l'école de Düsseldorf,

⁸ Dans sa *Grammaire des arts du dessin*, Charles Blanc explique les particularités de la peinture à la cire : « Ce procédé consiste dans l'emploi de couleurs préparées à l'huile et détremées, au moment de l'exécution, dans de la cire liquide mélangée d'essence, mais sans aucune intervention du feu, en d'autres termes, sans *encaustique* ». Blanc, 1876, p. 581.

⁹ Les Sulpiciens avaient déjà fait appel à l'artiste d'origine italienne Angelo Pienovi (1773-1845) afin de décorer de motifs architecturaux et décoratifs l'église Notre-Dame de Montréal (décor qui n'est plus visible aujourd'hui). David Karel, « Pienovi, Angelo », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 7, 1988, p. 753-755.

¹⁰ Napoléon Bourassa, « Causerie artistique », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 6, juin 1865, p. 376-377.

¹¹ Il s'agit du décor de la Salle Nordheimer et du local du Mechanics' Institute. Anonyme, « Consécration de la Chapelle du Grand Séminaire », *La Minerve*, 18 octobre 1864, p. 2.

¹² Anonyme, « Bulletin des Beaux-Arts », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 6, n° 11, novembre 1862, p. 197.

¹³ *La Minerve*, 1864.

¹⁴ *La Minerve*, 1864. Les Sulpiciens font construire l'église Sainte-Anne entre 1851-1859, et rénovent l'asile Saint-Patrice en 1865. Brian Young, *In Its Corporate Capacity, The Seminary of Montreal as a Business Institution 1816-1876*, McGill-Queen's University Press, 1986, p. 225-227.

mais aussi des artistes italiens, français et espagnols¹⁵. Bourassa déplore que les peintures murales de l'artiste ne constituent pas des compositions originales, mais qu'elles soient plutôt de simples copies ou imitations. L'article de Bourassa nous apprend également qu'Heldt réalise ses peintures murales à l'aide d'une technique à la détrempe ou au lavis à la colle¹⁶. Bourassa critique le choix de ces techniques qui ne sauraient, selon lui, résister à un climat humide.

Durant les années 1860, Heldt est sans contredit l'artiste montréalais le plus prolifique dans le genre de la peinture murale, en particulier grâce au soutien des Sulpiciens. En 1864-1865, les Jésuites font, quant à eux, appel à un autre artiste d'origine allemande, Daniel Müller (1818-1893), afin d'exécuter les peintures murales de leur nouvelle église du Gesù¹⁷. À la même époque, Müller réalise un autre décor pour la Compagnie de Jésus, cette fois à l'église Saint Michael à Buffalo. Selon Ginette Laroche dans son article portant sur le Gesù, le programme décoratif, élaboré par les commanditaires, l'architecte et l'artiste, aurait été peint à la fresque (*buon fresco*)¹⁸. Rendue à l'aide d'une palette de quatre à cinq couleurs qui fournit un effet de bas-relief, la quarantaine de scènes illustrées par Müller s'inspire de l'art de peintres nazaréens (surtout Friedrich Overbeck et Peter von Cornelius) et de l'école de Düsseldorf, de même que de certaines œuvres de Dominique Ingres¹⁹. Durant la décennie 1860, le clergé montréalais n'est pas le seul à s'intéresser à la peinture murale et à l'esthétique nazaréenne. En 1868-1869, le curé Pierre-Télesphore Sax de Saint-Romuald d'Etchemin à Lévis engage deux artistes d'origine

¹⁵ Bourassa, 1865e.

¹⁶ Le procédé de la peinture à la détrempe consiste à diluer les pigments dans de la colle. Blanc, 1876, p. 581-582.

¹⁷ Ginette Laroche, « Les Jésuites du Québec et la diffusion de l'art chrétien », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 14, n° 2, 1991, p. 6-27.

¹⁸ Laroche, 1991, p. 24. Voir note 2.

¹⁹ Laroche, 1991, p. 12-13.

allemande vivant aux États-Unis, Wilhelm Lamprecht et Louis Lang, pour décorer l'église paroissiale à la fresque²⁰.

Avec ses deux programmes décoratifs aux chapelles Nazareth et Notre-Dame de Lourdes, Bourassa serait le premier artiste d'origine canadienne-française à exécuter des peintures murales dans un lieu de culte montréalais. Nous verrons plus loin que l'artiste travaille à ces deux projets dans un esprit qui s'apparente au style et aux idées défendues par l'école d'Ingres. Réalisés grâce à la technique de la peinture à la cire, ces deux programmes décoratifs présentent uniquement des compositions originales, ce qui rompt avec la pratique habituelle qui consistait à copier ou à s'inspirer d'œuvres de grands maîtres. Si Bourassa domine la production de peinture murale à Montréal durant la décennie 1870, d'autres artistes profitent bientôt de ce nouvel engouement dans toute la province. Arrivé à Montréal en 1875, Luigi Capello (1843-1902), artiste d'origine italienne, réalisera plusieurs décors religieux dans différentes régions du Québec²¹. À Montréal, il exécute le décor du premier jubé de l'église Notre-Dame de Montréal (1878-1879)²², de la chapelle Notre-Dame de Bonsecours (1879) et de l'église Saint-Joseph (1884-1885)²³. À propos du décor de Notre-Dame, les Sulpiciens avaient déjà approché Bourassa pour le même projet quelques années plus tôt. En effet, en juillet 1872, Bourassa fait paraître une courte notice dans *La Minerve*, dans laquelle il mentionne avoir refusé d'entreprendre la

²⁰ Benjamin Demers, *Monographie : la paroisse de St-Romuald d'Etchemin, avant et depuis son érection*, Québec, J.-A. K. Laflamme, 1906, p. 251-256.

²¹ Alexandra Shtychno, *Luigi Giovanni Vitale Capello a.k.a Cappello (1843-1902), Itinerant Piedmontese Artist of Late Nineteenth-Century Quebec*, mémoire, Université Concordia, 1991, 272 p. Laurier Lacroix et Alexandra Shtychno, « Capello, Luigi Giovanni Vitale », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p.173-175.

²² Il s'agit ici de 14 toiles marouflées représentant des scènes de la vie de la Vierge. Dominique Deslandres, John A. Dickinson, et Ollivier Hubert, dir, *Les Sulpiciens de Montréal : une histoire de pouvoir et de discrétion, 1657-2007*, Montréal, Fides, 2007, p. 546.

²³ Shtychno, 1991.

rénovation et la décoration de Notre-Dame²⁴. Ce refus est motivé par un désaccord concernant la nature des travaux de réfection à accomplir pour l'église²⁵. Nonobstant ce refus, Bourassa accepte pourtant l'année suivante de présenter des plans pour la rénovation de l'église, plans qui ne seront pas retenus par les commanditaires²⁶.

À partir de la décennie 1880, plusieurs artistes ayant été formés par Bourassa lors de la décoration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes vont adopter la profession de peintres de murales religieuses. Dès son départ de l'atelier de Bourassa, François-Édouard Meloche reçoit des commandes de décors religieux, qu'il réalisera à la cire dans un style inspiré des Nazaréens²⁷. Souvent assisté de Toussaint-Xénophon Renaud (1860-1946), un autre élève de Bourassa, Meloche décore à Montréal les chapelles Notre-Dame de Bonsecours (1886-1892) et des Sœurs de Miséricorde (1889), ainsi que les églises Saint-Jacques (1885), Saint-Vincent de Paul (1891), du Saint-Esprit (1891), de l'Immaculée-Conception (1895-1898) et Saint-

²⁴ Napoléon Bourassa, « Peinture à fresque et décoration de Notre-Dame », *La Minerve*, 3 juillet 1872, p. 3.

²⁵ La correspondance personnelle de Bourassa nous apprend que ce dernier n'est pas d'accord avec les plans soumis par Victor Bourgeau, visant l'amélioration de l'éclairage de l'église. Les critiques émises par Bourassa, qui mènent au refus des plans par les Sulpiciens, lui vaudront l'amertume de Bourgeau. En effet, dans une lettre à sa cousine datant de 1872, Bourassa explique que l'architecte tarde, à cause de ce désaccord, à lui faire parvenir les plans d'une église de Batiscan qu'il doit décorer (probablement l'église Saint-François-Xavier de Batiscan). « Lettre de N.B. à sa cousine Frances L. Dessaulles, Montebello, 22 juillet 1872 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

²⁶ Ces plans (AR1996:1001:209, AR1996:1001:192, AR1996:1001:202) font partie du Fonds de la Fabrique Notre-Dame de Montréal, en dépôt au Centre Canadien d'Architecture.

²⁷ Les œuvres de Meloche sont souvent directement inspirées des compositions élaborées par le nazaréen Julius Schnorr von Carolsfeld. Cécile Belley, *François-Édouard Meloche : 1855-1914 : muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, mémoire, Montréal, Université Concordia, 1989, 134 p. Belley, « Meloche, François-Édouard », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 822-823.

Jean-Baptiste (1907)²⁸. Après 15 ans à titre d'assistant de Meloche, Toussaint-Xénophon Renaud exécute ses propres décors muraux. À Montréal, il est engagé pour réaliser la décoration de la chapelle des Sœurs du Bon-Pasteur (1901), de même que des églises Saint-Paul (1900), du Très-Saint-Nom-de-Jésus (1905), Sainte-Cunégonde (1906) et Notre-Dame-du-Très-Saint-Sacrement (1906), pour n'en nommer que quelques-unes²⁹. Un autre ancien élève de Bourassa, Nephtali-Octave Rochon (1858-?), assiste Meloche dans certains travaux, et décore lui-même quelques églises³⁰.

Issu de théories élaborées en Europe par les auteurs du renouveau de l'art religieux et par des artistes tels que les Nazaréens et l'école d'Ingres, l'intérêt pour la peinture murale apparaît à Montréal durant les années 1860. Stimulée par les communautés religieuses installées dans la ville, cette nouvelle pratique artistique connaît un essor important jusqu'au début du XX^e siècle. Durant la décennie 1870, Benjamin-Victor Rousselot et les Sulpiciens ont recours au talent de Bourassa pour orner deux chapelles, faisant de lui le premier artiste canadien-français à travailler selon cette technique. À l'occasion du projet de décor de la chapelle Notre-Dame de Lourdes, Bourassa forme des apprentis qui deviendront, à leur tour, décorateurs d'église.

²⁸ Anonyme, « Les nouveaux tableaux du chœur de l'église St-Jean Baptiste de Montréal peints par M. E. Meloche », *L'Album universel*, 26 janvier 1907, p. 1316. Benjamin Sulte, *Église St. Vincent de Paul, Montréal : décorations intérieures*, Montréal, s. d., 1891. Louise Pothier et Patricia Simpson, *Notre-Dame-de-Bon-Secours. Une chapelle et son quartier*, Québec, Fides, 2001, p. 112-115. Marc Renaud, *Toussaint-Xénophon Renaud, décorateur d'églises et artiste peintre*, Outremont, Carte Blanche, 2006, p. 191.

²⁹ Pour connaître toutes les églises décorées par Renaud, consulter la liste complète dans l'ouvrage de Marc Renaud, 2006, p. 192-196.

³⁰ David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 700-701. Renaud, 2006, p. 41.

4.2 La chapelle de l'Institut Nazareth : une première expérience formatrice

En 1870, Bourassa reçoit de la part du Sulpicien Benjamin-Victor Rousselot une commande dont il rêve depuis son retour d'Italie plusieurs années plus tôt. À la chapelle de l'Institut Nazareth, l'artiste a enfin l'occasion d'élaborer un programme décoratif complexe et d'en réaliser les peintures murales à l'aide d'un apprenti. Ce premier projet d'envergure lui permet de mettre en pratique les théories qu'il prêche depuis quelques années dans ses critiques d'art ainsi que dans ses essais sur l'art (2.3, 3.3). Pour Bourassa, cette expérience constitue également une épreuve qui, selon les résultats et la nature des critiques, pourrait bien l'assurer d'une carrière tant souhaitée comme décorateur d'église. Dans un premier temps, nous étudierons les circonstances ayant permis à l'artiste d'obtenir cette commande. Dans un second temps, nous décrirons le décor de la chapelle, désormais détruite, tout en analysant le programme iconographique et le style bien particulier adopté par Bourassa.

4.2.1 Les Messieurs de Saint-Sulpice, des alliés influents et ambitieux

Les relations soutenues que Bourassa entretient depuis de nombreuses années avec les Messieurs de Saint-Sulpice sont probablement à la base de la commande du programme décoratif de la chapelle de l'Institut Nazareth que l'artiste reçoit en 1870. Nous avons déjà souligné au premier chapitre (1.1.2) les liens étroits qui unissent l'artiste aux Sulpiciens. Après avoir étudié au Collège de Montréal (1840-1848), Bourassa participe aux activités du Cabinet de lecture paroissial et y prononce ses premières allocutions. Avant 1870, Bourassa tente de se faire engager au moins à deux reprises par les Sulpiciens. En 1859, l'artiste est approché pour décorer le local

du Cabinet de lecture paroissial, projet qui ne verra pas le jour³¹. Deux ans plus tard, le supérieur de Saint-Sulpice Dominique Granet discute avec Bourassa de la décoration de la « chapelle de la Montagne³² », soit la chapelle du Grand Séminaire de Montréal. L'artiste ne recevra pas non plus cette commande, qui sera plutôt offerte à John Heldt en 1864. Ce peintre d'origine allemande paraît d'ailleurs être chargé de la plupart des projets de décors religieux pour les Sulpiciens durant les dernières années du mandat du supérieur Granet (1855-1866). Est-ce l'article peu louangeur de Bourassa publié dans la *Revue canadienne* en juin 1865 ou le décès de Granet survenu en 1866 qui porte ombrage à la carrière d'Heldt? Quoiqu'il en soit, son départ de Montréal laisse certainement la voie libre à Bourassa. L'accession de Joseph-Alexandre Bayle à la direction de Saint-Sulpice en 1866 apparaît par ailleurs à Bourassa comme une bénédiction. L'artiste a fait sa connaissance durant ses années d'études alors que Bayle est directeur du Collège de Montréal (1830-1846). En 1866, Bourassa prononce devant le Cabinet de lecture paroissial un discours en hommage au nouveau supérieur³³. En témoignage de leurs bons rapports, l'artiste accepte une tâche semblable dix années plus tard à l'occasion de la célébration du 50^e anniversaire de sacerdoce de Bayle³⁴. Bourassa est bien conscient à cette époque du rôle primordial joué par Bayle dans sa carrière, lui qui a consenti à lui concéder la commande de Notre-Dame de Lourdes. Parmi les Messieurs de Saint-Sulpice, Bourassa jouit également du soutien d'Adam-Charles-Gustave Desmazures, qui a un intérêt marqué pour les arts et qui a pu intercéder en sa faveur lors des deux projets.

³¹ « Lettre de N.B. à son père François Bourassa, Montréal, 13 novembre 1859 », dans Bourassa, *Lettres d'un artiste canadien : N. Bourassa*, préf. d'Adine Bourassa, Bruges, Desclée de Brouwer, 1929, p. 37-39.

³² « Lettre de N.B. à Azélie Papineau, Montréal, 16 septembre 1861 », BANQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

³³ Napoléon Bourassa, « Discours prononcé par M. N. Bourassa, au Cabinet de Lecture paroissial », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 8, n^o 9, 1^{er} mai 1866, p. 158-159.

³⁴ Napoléon Bourassa, « Adresse présentée à Monsieur l'abbé Bayle », dans *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C.O. Beauchemin & fils, 1887, p. 111-125.

En ce qui concerne plus particulièrement la chapelle de l'Institut Nazareth, l'artiste est approché par le Sulpicien Benjamin-Victor Rousselot, curé de Notre-Dame, qui requiert ses services à titre de fondateur de l'Institut. Érigé sur la rue Sainte-Catherine en 1860-1861, l'Asile Nazareth accueille durant la journée les jeunes enfants issus des classes moins nanties dont les deux parents doivent travailler. Dix ans plus tard, Rousselot fait construire une nouvelle aile devant héberger un institut spécialisé pour les enfants aveugles³⁵. La même année, en 1870, Rousselot fait appel à Bourassa afin d'élaborer un programme décoratif pour la chapelle reliant les deux sections de l'asile. Dans son discours d'inauguration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes (annexe 2.4), Bourassa se remémore sa rencontre avec Rousselot et les conditions de sa première expérience de décoration murale à la chapelle Nazareth³⁶. L'artiste explique qu'il attendait un projet semblable depuis son retour d'Italie, et qu'il désespérait de voir son rêve se réaliser lorsqu'il a rencontré Rousselot :

Il cherchait, juste au moment où je me trouvais sur son chemin, le peintre providentiel qui lui décorerait providentiellement la chapelle de l'établissement. [...] Le ciel nous avait préparés l'un pour l'autre : Monsieur le Curé, pour bâtir des hospices, moi, pour entrer dedans. Enfin, j'étais sa trouvaille, et il m'apportait ma vocation, tant cherchée! tant attendue! Au moins, je me l'imaginai³⁷.

Pressé par le temps et surtout par l'impatience de Rousselot qui ne lui accorde que « quelques mois » pour réaliser tout le décor, Bourassa débute son travail quelque temps seulement après avoir reçu la commande, aidé d'« un rapin et un peintre en bâtiment³⁸ ». L'artiste prend deux ans à exécuter l'ensemble du programme décoratif basé sur le thème de la charité. L'inauguration de la chapelle a lieu le 29 avril 1872. L'artiste prononce à cette occasion un discours portant sur les fondements de l'art

³⁵ Louis Rousseau, « Rousselot, Benjamin-Victor », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 11, 1982, p. 860-862.

³⁶ Bourassa, 1887c, p. 12-16.

³⁷ Bourassa, 1887c, p. 12-13.

³⁸ Bourassa, 1887c, p. 14. À propos de ses aides, consulter la section 5.1.5.

religieux (3.3.1.1), alors que Flavien Martineau, p.s.s. et directeur de l'Institut, prend la parole pour fournir une « explication morale et religieuse » au décor peint³⁹. Quoique satisfait du résultat obtenu compte tenu des conditions de création, Bourassa se rappelle son état d'esprit à la suite du projet :

Cette première épreuve de ma vocation avait été un peu rude. Le métier de la peinture murale n'est pas tout rose; il l'est moins ici qu'ailleurs. La précipitation, l'ardeur fiévreuse avec lesquelles j'avais exécuté mon travail, m'avait presque épuisé; je partis pour la campagne, moitié désespéré, avec un déficit dans la caisse; rapportant, d'ailleurs, dans mon sens artistique une faible satisfaction de cette œuvre de galérien⁴⁰.

L'artiste ne mentionne pas la somme exacte reçue pour son entreprise. Toutefois, la consultation de son « carnet des affaires personnelles », dans lequel il inscrit tout montant reçu à partir de 1871, nous révèle qu'il a empoché 1615\$ de la part de Rousselot pour le travail effectué en 1871 et 1872⁴¹. Le carnet nous apprend également qu'il a engagé le sculpteur Charles Dauphin — dont il avait louangé les œuvres dans un article paru dans la *Revue canadienne* en décembre 1867⁴² — pour réaliser un ouvrage à la chapelle en octobre 1871⁴³. Il s'agit du groupe sculpté ornant l'autel et représentant la sainte famille⁴⁴.

³⁹ Anonyme, « Notre-Dame de Nazareth », *La Minerve*, 6 mai 1872, p. 2. À propos de Flavien Martineau, consulter Adam-Charles-Gustave Desmazures, *M. Flavien Martineau, prêtre de St. Sulpice : esquisse biographique*, Montréal, Imprimerie de John Lovell et fils, 1889, 93 p.

⁴⁰ Bourassa, 1887c, p. 15-16.

⁴¹ « Carnet des affaires personnelles », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁴² Napoléon Bourassa, « Causerie artistique », *Revue canadienne*, vol. 4, n° 12, décembre 1867, p. 932-946.

⁴³ « Carnet des affaires personnelles », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁴⁴ Anonyme, *Explication des peintures de la Chapelle Nazareth*, Montréal, Eusèbe Senécal, 1872, p. 38.

4.2.2 Un décor de style hiératique sur le thème de la charité

Le projet de la chapelle Nazareth représente, pour Bourassa, une première occasion de mettre en pratique ses théories sur la décoration religieuse. Dans sa « Causerie artistique » parue dans la *Revue canadienne* en juin 1865, l'artiste se prononce en faveur de l'utilisation de la peinture murale dans les églises (2.3.3)⁴⁵. Rappelant les exemples éloquents de maîtres italiens ayant réalisé leurs chefs-d'œuvre dans cette forme d'art, Bourassa défend l'idée que la peinture murale « permet le libre développement d'une vaste conception, qui ne pourrait entrer dans un seul tableau⁴⁶ ». Faisant sienne la théorie de Viollet-le-Duc, l'artiste affirme que « la peinture murale seconde l'architecture, elle s'harmonise avec les dispositions et le jour d'un intérieur⁴⁷ ». Pour la réalisation de peintures murales au Canada, Bourassa encourage l'usage de la peinture à la cire « où la cire entre comme matière adhérente et siccativ⁴⁸ ». Dans le projet de décor de la chapelle Nazareth, il utilise pour la première fois cette technique afin de réaliser l'ornementation des murs et des plafonds⁴⁹. Quant au style adopté par Bourassa dans ce décor, il est inspiré, selon son propre aveu, de « la peinture historiée et des enluminures des maîtres du Moyen Âge⁵⁰ », conformément à sa théorie voulant que les œuvres des maîtres tels que Cimabue et Giotto aient été les plus pieuses de toute l'histoire de l'art. Comme nous l'avons indiqué au chapitre 3, cette théorie, qu'il émet entre autres dans son discours d'inauguration de la chapelle Nazareth (annexe 2.2), est empruntée aux théoriciens du

⁴⁵ Bourassa, 1865e.

⁴⁶ Bourassa, 1865e, p. 376.

⁴⁷ Bourassa, 1865e, p. 377.

⁴⁸ Bourassa, 1865e, p. 377.

⁴⁹ Dans l'*Explication des peintures de la Chapelle Nazareth*, l'auteur affirme à cet égard : « La cire est un des principaux ingrédients qui servent à fixer les couleurs sur les murs : celles-ci peuvent par conséquent résister à l'humidité, et subir le lavage ». Chapelle Nazareth, 1872, p. 15.

⁵⁰ Chapelle Nazareth, 1872, p. 13.

renouveau de l'art religieux⁵¹. Nous verrons plus loin de quelle manière Bourassa applique l'enseignement de ces théoriciens en adoptant un style hiératique qu'ils croient plus approprié à l'art religieux.

Comme l'Institut Nazareth et sa chapelle ont été détruits en 1960 pour permettre la construction de la Place des Arts, notre analyse stylistique et iconographique de l'œuvre ne repose que sur certaines œuvres qui ont pu être récupérées avant la destruction du bâtiment (conservées au Musée de l'Oratoire Saint-Joseph)⁵², sur les photographies d'époque, sur les descriptions qui ont été publiées à l'occasion de l'inauguration de la chapelle, et sur les études préparatoires de l'artiste conservées par le MNBAQ. Parmi les documents publiés les plus pertinents et étoffés qui nous permettent de reconstituer le décor, mentionnons l'*Explication des peintures de la Chapelle Nazareth*⁵³, un fascicule qui paraît, probablement en 1872, dans le but de rassembler des fonds pour l'Institut. Parfois attribué à Desmazes, p.s.s., le fascicule retranscrit plutôt, selon nous, le discours que Flavien Martineau prononce lors de la cérémonie d'inauguration de la chapelle. Ce texte décrit le décor de la chapelle en s'intéressant surtout à l'iconographie et à l'interprétation religieuse du programme. Un article paru dans *La Minerve* du 6 mai 1872 relate la cérémonie d'inauguration et offre une description stylistique et iconographique de l'œuvre⁵⁴. Les documents les plus précieux demeurent toutefois la série de photographies en noir et blanc conservées par BAnQ et par BAC, qui reproduisent chaque détail du

⁵¹ Anonyme, « Chapelle de Notre-Dame de Nazareth (sic) - 2^e article », *La Minerve*, 25 juin 1872, p. 1-2.

⁵² Grâce à l'intervention d'Anne Bourassa, dix compositions ont pu être sauvegardées et font désormais partie de la collection du Musée de l'Oratoire Saint-Joseph (MOSJ). Trois œuvres — soit *La Nativité*, *La Fuite en Égypte* et *L'Atelier de Nazareth* — sont exposées à l'Oratoire. Les autres compositions ont été remisées dans un entrepôt durant les années 1960, où elles demeurent encore aujourd'hui et sont inaccessibles aux chercheurs. Les œuvres ont été titrées par les conservateurs du MOSJ. Anonyme, « Fresques de Bourassa exposées à l'Oratoire », *La Presse*, 26 août 1960, p. 23.

⁵³ Chapelle Nazareth, 1872.

⁵⁴ *La Minerve*, 1872b.

décor peint⁵⁵. La comparaison entre les œuvres conservées à l'Oratoire Saint-Joseph et les photographies d'époque permet de déceler des différences parfois importantes dans le dessin et la composition des œuvres, étant dues à des retouches et des restaurations réalisées au fil des ans. Malheureusement, les photographies n'étant parfois pas datées, il est, dans certains cas, difficile de discerner la composition originale parmi les diverses variantes.

Conçue par Victor Bourgeau, la chapelle Nazareth était composée d'une nef principale menant à un chœur fermé par une abside et de deux nefs latérales surmontées de galeries. Occupant toute la surface des murs et des plafonds, le décor peint était constitué de trompe-l'œil architecturaux, d'ornements historiés, et d'inscriptions en latin. Élaboré autour du thème de la charité, le programme iconographique regroupait des références à la miséricorde et à la générosité de Jésus et de certains saints ayant suivi son enseignement. Nous ignorons si le programme a été conçu uniquement par Bourassa, ou si l'artiste a été dirigé par ses commanditaires. Quoiqu'il en soit, il est improbable que Bourassa se soit fait imposer son programme iconographique compte tenu de son opinion plutôt catégorique sur l'importance de la liberté de création qu'il défend surtout dans ses critiques d'art publiées dans la *Revue canadienne* (2.3).

Si l'on s'intéresse d'abord au décor du cul-de-four « à fond d'or⁵⁶ » de l'abside (fig. 9), Bourassa a représenté, au centre, la figure du Christ en *Bon Pasteur* (MOSJ), avec la houlette du berger à la main et portant sur ses épaules la brebis égarée. Figure centrale du programme, le Bon Pasteur symbolise « la charité incarnée et descendue en terre pour courir après sa créature égarée et pécheresse⁵⁷ ». Au-dessus de la figure du Christ est illustrée la colombe du Saint-Esprit devant un triangle, symbole de la Trinité. Peints dans des compartiments séparés, les quatre évangélistes (MOSJ) — qui ont su transmettre le message divin — regardent vers le

⁵⁵ BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁵⁶ *La Minerve*, 1872b.

⁵⁷ Chapelle Nazareth, 1872, p. 16.

Bon Pasteur en tenant dans leurs mains des tablettes sur lesquelles est inscrit en latin le passage suivant de l'Évangile selon saint Matthieu : « Omnia ergo quocumque vultis ut faciant vobis homines et vos facite illis : haec est enim lex et prophetae⁵⁸ », qui constitue l'un des fondements de l'enseignement du Christ. Au-dessus de chaque évangéliste est représenté son symbole. De gauche à droite, il est donc possible d'identifier Luc (taureau), Jean (aigle), Matthieu (homme) et Marc (lion).

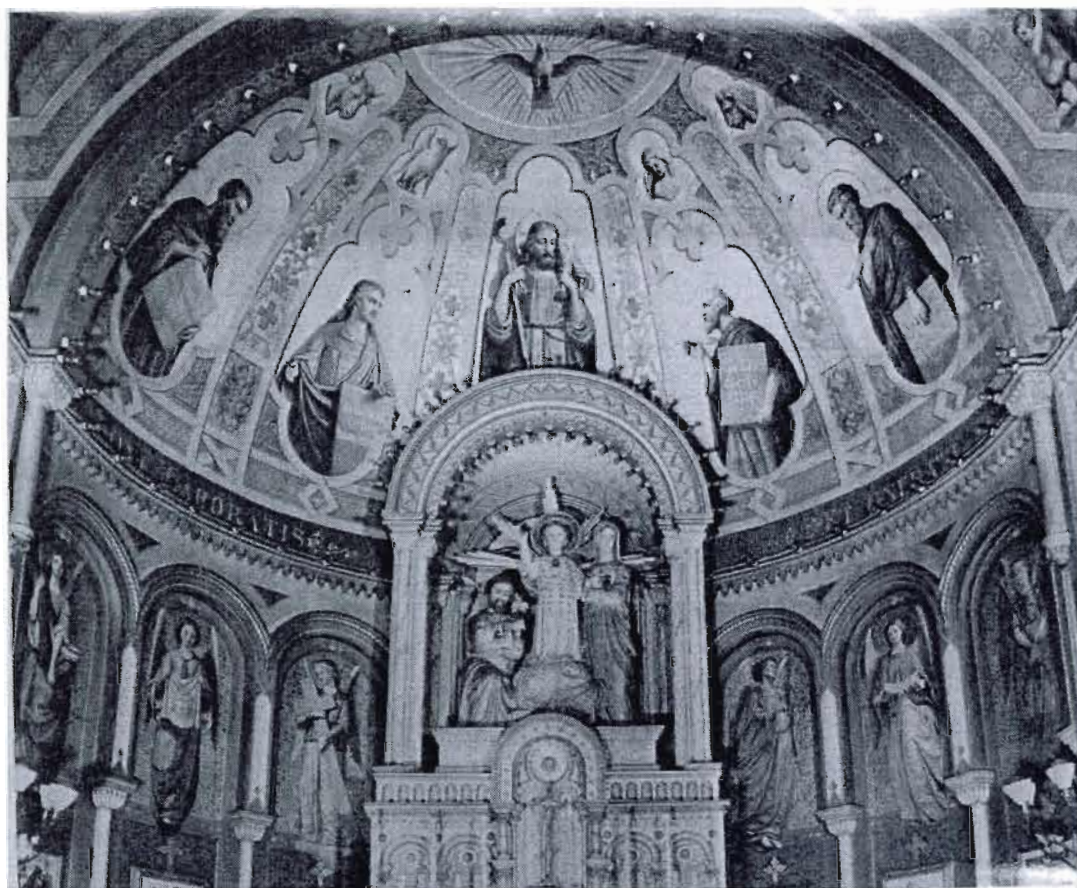


Fig. 9 N. Bourassa, *Le cul-de-four du chœur de la chapelle Nazareth*, 1870-1872, Chapelle de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : Mlle Bennet, 1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86192).

⁵⁸ « Faites aux autres ce que vous voulez que les autres vous fassent : c'est là l'abrégé de la loi et des prophètes [Mt 7,12] ». Chapelle Nazareth, 1872, p. 17.

Sur le mur semi-circulaire de l'abside, Bourassa a illustré dans la série d'arcades six anges portant quelques-uns des instruments de la Passion, démonstration suprême de l'abnégation du Christ. Ces anges se détachent sur un fond orné d'un motif décoratif rappelant une tapisserie. À gauche de l'autel, les trois anges tiennent dans leurs mains la colonne et les verges ayant servi à la flagellation, le voile de Véronique, ainsi que la croix. De l'autre côté, les anges portent la couronne d'épines et le roseau (devant servir de sceptre), l'inscription « I.N.R.I. » installée sur la croix, et la lance ayant percé le flan de Jésus. Alors que les instruments de la Passion font l'objet d'un culte durant le Moyen Âge, l'iconographie des anges de la Passion serait apparue au XV^e siècle⁵⁹.



L'ornementation de l'abside est complétée par un autel « byzantin très brillamment peint et doré⁶⁰ », surmonté d'un groupe sculpté représentant la sainte famille réalisé par Charles Dauphin, d'après l'idée de Bourassa.

⁵⁹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1955-1959, vol. 2, p. 508-509.

⁶⁰ *La Minerve*, 1872b.

Surplombant le chœur, une voûte en berceau est ornée à son sommet d'un symbole composé d'une croix, d'une couronne d'immortelles et de palmes, ainsi que de deux inscriptions (« Beati misericordes⁶¹ » et « Beati mundo corde⁶² ») tirées des Béatitudes (Évangile selon saint Matthieu) faisant référence aux deux scènes illustrées plus bas. La scène de gauche (*La Guérison de l'aveugle*, MOSJ, fig. 10) représente la guérison miraculeuse d'un aveugle et d'un sourd. Bourassa a choisi de représenter Jésus debout alors que les deux infirmes sont agenouillés en signe de respect et de remerciement. Si l'on reconnaît le personnage sourd grâce à ses mains placées près de ses oreilles, l'aveugle est quant à lui accompagné de son chien et de sa canne⁶³. Sans autre élément



Fig. 11 N. Bourassa, *Le Christ au milieu des enfants* (détail), 1870-1872, Chapelle de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : William Notman & Son, 1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86209).

⁶¹ « Bienheureux les cœurs miséricordieux [Mt 5,7] ». Chapelle Nazareth, 1872, p. 20.

⁶² « Bienheureux ceux qui ont le cœur pur [Mt 5,8] ». Chapelle Nazareth, 1872, p. 20.

⁶³ Dans une lettre à sa cousine, Bourassa fait mention d'un chien qu'il doit représenter dans le décor de la chapelle Nazareth. Il pourrait bien s'agir de ce chien, ou de celui qui sert d'attribut à saint Roch. Bourassa affirme avec humour au sujet de l'un de ces deux chiens :

Ma santé n'est pas sensiblement compromise par mon indisposition d'hier. Je suis à peu près dans le même état. C'est pourquoi je vais aller peindre un chien dans ma chapelle (il y entre un chien). Je me trouve aujourd'hui les dispositions qu'il faut pour ce travail — « dispositions de chien », comme dirait notre Phrose.

Il termine sa lettre plus tard la même journée et revient sur son travail à la chapelle : « Mon chien est assez mal venu. Je l'ai tiré — pas par les cheveux : il n'en a pas — pas par la queue : il l'a cachée, mais par les oreilles. La journée a été médiocre ».

permettant de situer la scène, les trois personnages sont représentés contre un fond au motif décoratif. Sous la composition, le peintre a inscrit un autre passage de l'Évangile selon saint Matthieu dans lequel Jésus enjoint les miséreux à venir à lui : « Venite ad me omnes⁶⁴ ».

De l'autre côté de la voûte, l'artiste a illustré une autre scène biblique (*Le Christ au milieu des enfants*, MOSJ, fig. 11) montrant le Christ bénissant les jeunes enfants. Figure centrale de la composition, Jésus est assis et ouvre les bras en signe d'accueil, alors que deux enfants approchent vers lui avec des fleurs dans les mains, qu'un autre repose sa tête sur son genou, et qu'un dernier est agenouillé près de lui et paraît tirer sur son vêtement. Derrière la figure de Jésus, Bourassa a peint deux palmiers en guise de décor et un fond semblable au tableau qui lui sert de pendant. Sous cette composition apparaît la suite de la citation biblique précédente dans laquelle Jésus affirme qu'il soulagera ceux qui se tournent vers lui : « Et ego reficiam vos⁶⁵ ». Une étude préparatoire conservée au MNBAQ (43.55.172) nous apprend que Bourassa avait peut-être eu l'intention, dans un premier temps, de faire de cette scène une frise mettant en scène une vingtaine de personnages. Le choix de ces deux thèmes et du passage biblique n'est pas anodin. Ils témoignent, d'une part, de la bonté et de la miséricorde de Dieu, deux qualités qui se rapportent au sujet principal du programme. Ces scènes font, d'autre part, directement référence aux deux missions de l'Institut Nazareth, soit venir en aide aux enfants pauvres et aux sourds et aveugles.

Le plafond plat surplombant la nef principale était subdivisé en six caissons historiés. Bourassa a choisi d'illustrer en grisaille, dans trois de ces caissons, des épisodes de l'enfance et de la jeunesse de Jésus. Ces trois œuvres, — *La Nativité*, *La Fuite en Égypte* et *L'Atelier de Nazareth* — font partie de la collection du Musée de

« Lettre de N.B. à sa cousine Frances L. Dessaulles, Montréal, mai 1871 », Bourassa, 1929, p. 83-84.

⁶⁴ « Venez à moi, vous tous [Mt 11,28] ». *La Sainte Bible*, trad. selon la vulgate par J.-J. Bourassé et P. Janvier, Tours, A. Mame, 1866, tome 2, p. 542.

⁶⁵ « et moi je vous soulagerai [Mt 11,28] ». *Bible*, 1866, tome 2, p. 542.

l'Oratoire Saint-Joseph. Leur restauration récente n'a pas permis de retrouver, sous les repeints, les compositions originales⁶⁶. Nous basons donc notre étude sur des photographies anciennes. Représentant la naissance modeste du Christ, la première composition (fig. 12) montre Jésus couché sur un lit de paille, alors que Marie et Joseph veillent sur lui et que deux anges s'apprêtent à couvrir l'enfant d'un linge. Le lieu où se situe la scène est indéterminé; les têtes de l'âne et du bœuf respectent l'iconographie traditionnelle et rappellent l'étable du récit biblique⁶⁷, alors que les nuages servant à unifier la composition octogonale nous laissent croire que la sainte famille est à l'extérieur. Traçant un parallèle entre la naissance humble de Jésus et le message des Béatitudes, l'artiste a encadré la scène à droite et à gauche avec l'inscription « Beati qui lugent⁶⁸ ».

Le deuxième épisode (fig. 13) illustre la fuite de la sainte famille en Égypte qui permet à Jésus d'éviter le massacre des innocents. La composition très statique présente Marie et Jésus sur le dos de l'âne et Joseph qui se tient debout près d'eux, conformément à l'iconographie la plus fréquemment retenue pour cette scène⁶⁹. Les palmiers ainsi que les deux pyramides qui apparaissent à l'arrière-plan fonctionnent davantage comme des signes iconiques faisant référence à l'Égypte, plutôt que comme des motifs permettant de rendre l'effet de perspective. Le texte qui accompagne l'image provient aussi des Béatitudes et fait référence à la condition de persécuté de la sainte famille : « Beati qui persecutionem patiuntur⁷⁰ ».

⁶⁶ La firme Legris conservation Inc. a procédé à la restauration de *La Nativité* en 2003, et de *L'Atelier de Nazareth* et de *La Fuite en Égypte* en 2005-2006. À la demande de l'Oratoire, un travail de reconstitution, à partir de documents d'époque, a dû être entrepris par le restaurateur.

⁶⁷ Gaston Duchet-Suchaux, et Michel Pastoureau, *La Bible et les saints : guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 68.

⁶⁸ « Bienheureux ceux qui pleurent [Mt 5,5] ». Chapelle Nazareth, 1872, p. 21.

⁶⁹ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 273-286.

⁷⁰ « Bienheureux ceux qui souffrent de persécution [Mt 5,10] ». Chapelle Nazareth, 1872, p. 21-22.



Fig. 12 N. Bourassa, *La Nativité*, 1870-1872, Chapelle de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86208).



Fig. 13 N. Bourassa, *La Fuite en Égypte* (détail), 1870-1872, Chapelle de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : William Notman & Son, 1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86174).

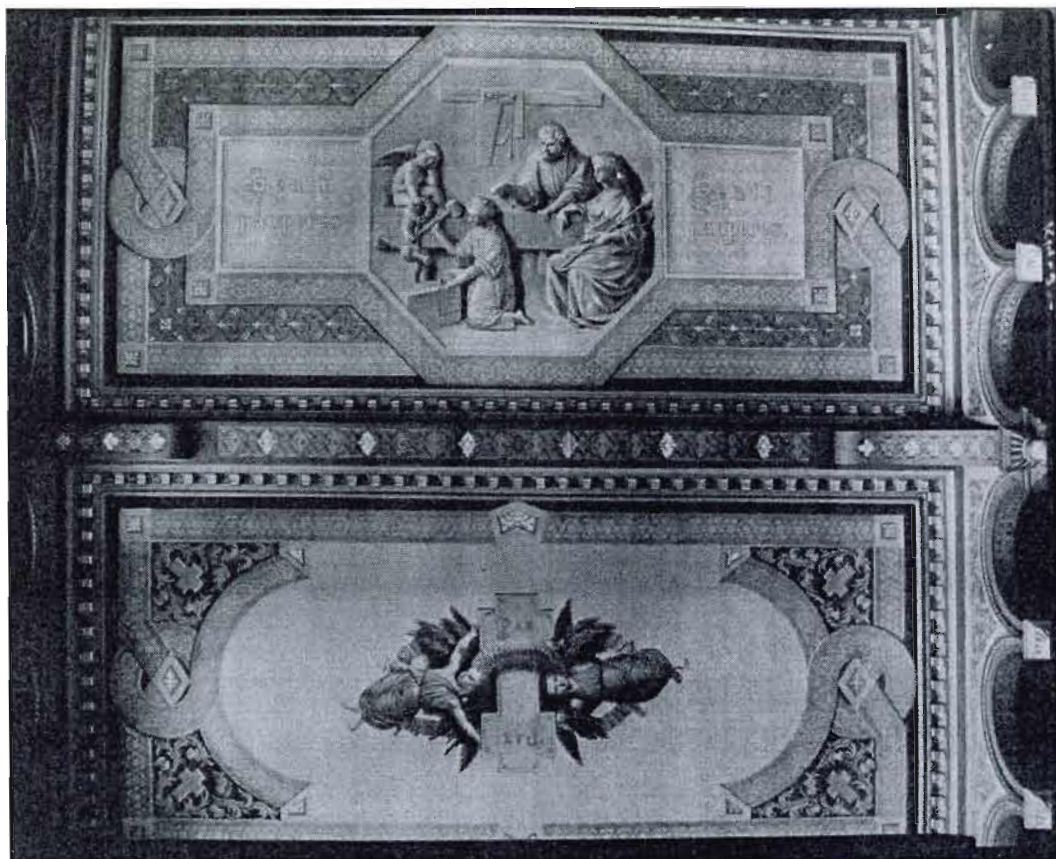


Fig. 14 N. Bourassa, *L'Atelier de Nazareth*, 1870-1872, Chapelle de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : William Notman & Son, 1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-84320).

Bourassa a choisi comme dernier épisode (fig. 14) de l'enfance de Jésus son apprentissage du métier de charpentier à l'atelier de son père. Tirée des textes apocryphes, cette scène a très rarement été représentée par les artistes⁷¹. Cette œuvre montre Jésus travaillant avec une masse sous la supervision attentive de Joseph, Marie et d'un ange. L'artiste a pris soin de représenter quelques objets caractéristiques d'un atelier de charpenterie : un établi de bois, un té et une scie. L'inscription « *Beati pauperes*⁷² » juxtaposée à l'image rappelle le mode de vie très modeste de la sainte famille. Tout ce cycle sur l'enfance du Christ s'insère dans le

⁷¹ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 287-288.

⁷² « *Bienheureux les pauvres [Mt 5,3]* ». Chapelle Nazareth, 1872, p. 22.

programme en tant que démonstration de la doctrine voulant que le fidèle perçoive la présence de Dieu dans son prochain. L'auteur de l'*Explication des peintures de la Chapelle Nazareth* interprète ces trois scènes comme un enseignement divin :

J'ai été pauvre et souffrant dans ma naissance, afin que, dans la personne de vos frères malheureux, vous secouriez ma pauvreté et séchiez mes larmes; j'ai enduré les rigueurs de l'exil et de la faim, dans ma fuite, afin que vous me nourrissiez et m'offriez un asile dans la personne des persécutés et des proscrits; j'ai été dans les travaux dès ma jeunesse, afin que vous aidiez mon travail dans la personne de mes frères auxquels le travail manque, ou auxquels le travail ne donne pas le suffisant⁷³.

Enfin, pour parer les trois caissons séparant les scènes de la vie de Jésus, Bourassa a élaboré une composition allégorique présentant deux anges qui soutiennent une croix ornée d'une couronne d'immortelles et de palmes⁷⁴.

Les bas-côtés de la chapelle présentaient les figures de quatorze saints s'étant illustrés par leur grande charité. Seule exception, l'effigie de sainte Catherine d'Alexandrie (vers 290-307⁷⁵), ornant l'autel du bas-côté droit, fait moins référence à ses qualités qu'à la rue sur laquelle est érigée la chapelle Nazareth. L'auteur de l'*Explication des peintures de la Chapelle Nazareth* précise les raisons de sa présence dans le programme iconographique :

Ste. Catherine est à Montréal l'objet d'un culte tout particulier, culte il faut le dire, parfois profane; d'autre part elle est la patronne des jeunes personnes qui se livrent à l'étude de la Religion, et à la pratique courageuse des vertus que cette religion inspire; enfin la rue sur laquelle s'ouvre la chapelle porte le nom de cette Sainte, et dans toute la ville, il n'y a pas, que nous sachions, un seul autel sous le vocable de Ste. Catherine⁷⁶.

⁷³ Chapelle Nazareth, 1872, p. 22-23.

⁷⁴ Chapelle Nazareth, 1872, p. 24.

⁷⁵ L'existence historique de sainte Catherine d'Alexandrie est remise en question. Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 262.

⁷⁶ Chapelle Nazareth, 1872, p. 31.



Fig. 15 (à gauche) N. Bourassa, *Saint François Xavier et saint Jean de Dieu*, 1870-1872, Chapelle de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo : Mlle Bennet, 1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86176).



Fig. 16 (à droite) Anonyme, *Sainte Élisabeth de Hongrie et sainte Marguerite d'Écosse*. *Étude pour la rénovation de la chapelle de l'Institut Nazareth* (détail), vers 1920, aquarelle sur papier, 37,8 x 30 cm, MNBAQ, Québec (CE.43.55.40).

Bourassa a représenté la martyre avec ses attributs particuliers : la couronne rappelant ses origines royales et la roue dentée ayant servi à son supplice⁷⁷. Comme tous les autres saints, la figure de sainte Catherine se détache sur un fond orné de motifs décoratifs qui imitent la tapisserie. L'artiste a choisi de regrouper les autres portraits de saints par deux et se faisant dos. L'article de *La Minerve* nous apprend que les panneaux représentant les saints étaient « environnés d'encadrements dorés » et étaient « au moins de deux couleurs, l'un d'une teinte rose, l'autre d'une teinte bleuâtre qui s'accorde si bien avec l'autre et la fait ressortir⁷⁸ ». Le premier groupe (fig. 15) ornant le bas-côté droit se compose de saint François Xavier (1506-1552) et de saint Jean de Dieu (1495-1550). L'un des fondateurs d'origine basque de la Compagnie de Jésus, saint François Xavier est reconnu pour ses missions d'évangélisation en Inde et au Japon. Bourassa l'a représenté selon son iconographie traditionnelle, c'est-à-dire un crucifix à la main⁷⁹. Le saint portugais qui l'accompagne a pour sa part fondé les Frères de la charité, maintenant connus comme l'Ordre des Hospitaliers de Saint Jean de Dieu. Parmi les quelques variantes de l'iconographie traditionnelle de saint Jean de Dieu, Bourassa a choisi d'illustrer le saint transportant un malade sur ses épaules⁸⁰.

Formant le deuxième groupe, sainte Marguerite d'Écosse (vers 1045-1093) et sainte Élisabeth de Hongrie (1207-1231) se sont consacrées au soutien des pauvres malgré leur appartenance à la royauté. Épouse du roi Malcolm III d'Écosse, sainte Marguerite aurait nourri, à tous les jours du carême et de l'avent, un grand nombre de miséreux, ce qui explique que Bourassa l'ait représentée nourrissant un enfant pauvre. Mariée à Louis IV de Thuringe, sainte Élisabeth aurait également nourri les pauvres à l'insu de la famille royale. Les fleurs qu'elle tient dans son vêtement, dans l'œuvre

⁷⁷ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 265-266.

⁷⁸ *La Minerve*, 1872b.

⁷⁹ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 539.

⁸⁰ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 733-734.

de Bourassa, font référence à son miracle⁸¹. Selon son hagiographie, ayant rencontré son mari (ou son beau-frère selon les versions de la légende) par hasard alors qu'elle se rendait dans un village pour amener du pain aux pauvres, la sainte lui aurait affirmé transporter des fleurs, et aussitôt, le pain se serait changé en roses. Le MNBAQ conserve une étude (CE.43.55.40, fig. 16) de ce groupe, datant probablement de la rénovation de la chapelle vers 1920, qui nous informe quant aux couleurs utilisées par Bourassa. Sur cette étude à l'aquarelle, l'arrière-plan décoratif apparaît en bourgogne et bleu pâle, alors que les vêtements des saintes et de l'enfant sont dessinés dans des teintes pastel. Le troisième groupe du bas-côté droit est constitué de saint Raymond Nonnat (1204-1240) et de saint Roch (vers 1340-1379). D'origine catalane, le premier saint faisait partie de l'Ordre de la Merci, qui tentait de secourir les chrétiens faits prisonniers par les musulmans. Ayant accepté de prendre la place de quelques prisonniers, saint Raymond est torturé par ses captifs. Bourassa l'a représenté les chaînes aux mains, qui font partie de ses attributs habituels, en référence à cette captivité⁸². Reconnu pour les soins qu'il prodiguait aux pestiférés, saint Roch apparaît dans l'œuvre de l'artiste doté de ses attributs : chapeau, bourdon de pèlerin, coquille Saint-Jacques sur l'épaule, la gourde à la ceinture, et, couché à ses pieds, le chien fidèle l'ayant nourri durant son exil dans la forêt⁸³.

Le bas-côté gauche comportait un autel consacré à saint Louis (1214-1270), ce roi de France ayant participé à la septième et à la huitième croisade. La présence de la figure de saint Louis, représenté avec son épée dans la main droite et une couronne d'épines dans l'autre, s'explique par le fait qu'il ait fondé un institut pour les aveugles durant son règne⁸⁴. Selon les traditions iconographiques, saint Louis est habituellement représenté avec son costume royal. Il est parfois illustré avec la couronne d'épines à la main, en référence au fait qu'il aurait acquis la relique

⁸¹ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 417-421.

⁸² Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 1138.

⁸³ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 1158-1159.

⁸⁴ Chapelle Nazareth, 1872, p. 26.

originale d'un empereur de Constantinople⁸⁵. Le premier groupe ornant le mur du bas-côté gauche montre les effigies de deux saints ayant entretenu une amitié, saint Vincent de Paul (1581-1660) et saint François de Sales (1567-1622). Renommé pour sa très grande charité, saint Vincent de Paul est représenté par Bourassa, qui suit encore une fois la tradition iconographique, avec un bébé abandonné dans les bras⁸⁶. L'auteur de *l'Explication des peintures de la Chapelle Nazareth* est éloquent dans sa justification de la présence du saint dans le programme iconographique :

St. Vincent de Paul, le nourricier de provinces entières; le rédempteur des captifs; le consolateur des prisonniers; la mère, pourrions-nous dire, des petits enfants qui n'avaient pas de mère; le cœur admirablement fécond qui a donné naissance à ces héroïques Sœurs de la charité⁸⁷.

Il l'est un peu moins dans son explication de l'inclusion de saint François de Sales dans le programme : « St. François de Sales, si connu par son immense douceur, et dont tous les écrits prêchent avec tant d'onction l'amour de Dieu et du prochain⁸⁸ ». Contrairement à son iconographie traditionnelle, le docteur de l'Église catholique est revêtu, dans l'œuvre de Bourassa, de ses habits liturgiques d'évêque, et tient sa crosse à la main⁸⁹. Sa présence s'explique probablement par son implication de premier plan dans la fondation de la congrégation des Filles de la Visitation, dont la vocation principale était de visiter les malades⁹⁰.

⁸⁵ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 817.

⁸⁶ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 1332-1333.

⁸⁷ Chapelle Nazareth, 1872, p. 27.

⁸⁸ Chapelle Nazareth, 1872, p. 27.

⁸⁹ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 542-543.

⁹⁰ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 542-543.

Sainte Pulchérie (399-453) et sainte Zite (ou sainte Zita de Lucques, vers 1218-1278) forment le second groupe (fig. 17). La riche impératrice d'Orient, reconnue pour sa charité envers les pauvres et représentée la bourse à la main, est associée ici à la modeste servante, se

dépouillant de ses vêtements pour les offrir aux mendiants⁹¹. Le dernier groupe est composé de deux saints de la période antique, saint Nicolas (270-345) et de saint Martin (316-397). Tout comme saint François de Sales, saint Nicolas est représenté dans ses vêtements liturgiques d'évêque. Dérogeant quelque peu à l'iconographie traditionnelle de saint Nicolas, Bourassa représente le saint accompagné d'un seul des trois enfants prenant habituellement place dans un baquet⁹². Quoique l'auteur de l'*Explication des peintures de la Chapelle Nazareth* ne le mentionne pas, l'enfant dans le baquet fait



Fig. 17 N. Bourassa, *Sainte Pulchérie et sainte Zite*, 1870-1872, Chapelle de l'Institut Nazareth (détruite), (Photo: Mlle Bennet, 1929-1930, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86177).

référence à un épisode de son hagiographie lors duquel saint Nicolas aurait ressuscité trois enfants assassinés par un boucher. Respectant encore une fois l'iconographie traditionnelle, l'artiste a choisi de représenter saint Martin en habit de soldat de

⁹¹ Chapelle Nazareth, 1872, p. 27-29. Les effigies de sainte Pulchérie et sainte Zite, dont les représentations sont moins répandues, ne sont pas conformes à l'iconographie traditionnelle. Les attributs de Sainte Pulchérie sont habituellement la couronne et le sceptre impérial, alors que sainte Zite est représentée avec un trousseau de clé et une cruche, en référence à l'un de ses miracles. Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 1126, 1362.

⁹² Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 980.

l'armée romaine, au moment où il tranche une partie de son manteau à l'aide de son épée pour la donner à un pauvre⁹³. Selon son hagiographie, le saint aurait eu, durant la nuit suivante, une vision de Jésus portant son manteau.

L'auteur de l'*Explication des peintures de la Chapelle Nazareth* nous apprend que des extraits bibliques faisant référence à la vie de ces saints et à leurs qualités étaient inscrits sur les plafonds sous les galeries. Sous la galerie de droite, l'artiste a sélectionné un passage de l'Évangile selon saint Matthieu dans lequel Jésus fait mention des miracles qu'il a réalisés, qui peuvent aussi rappeler ceux des saints du programme :

Coeci vident : les aveugles voient : — Claudi ambulans : les boiteux marchent : — Leprosi mundantur : les lépreux sont guéris [saint Roch guérissant les pestiférés] : — Surdi audiunt : les sourds entendent : — Mortui resurgunt : les morts ressuscitent [saint Nicolas ressuscitant les trois enfants] : — Pauperes evangelizantur : les pauvres sont évangélisés [les prêches de saint François de Sales et de saint François Xavier] [Mt 11,5]⁹⁴.

Sous la galerie de gauche, on retrouvait une autre citation puisée dans l'Évangile selon saint Matthieu, faisant référence au jugement dernier et au salut de ceux qui auront suivi l'enseignement de Dieu :

Esurivi enim, et dedistis mihi manducare : j'ai eu faim, et vous m'avez donné à manger [sainte Marguerite et sainte Élisabeth] : — Sitivi, et dedistis mihi bibere : j'ai eu soif, et vous m'avez donné à boire [sainte Marguerite et sainte Élisabeth] : — Hospes eram, et collegistis me : j'étais sans demeure, et vous m'avez recueilli chez vous [saint Vincent de Paul] : — Nudus, et cooperuistis me : j'étais nu, et vous m'avez donné le vêtement [sainte Zite et saint Martin] : — Infirmus et visitas me : j'étais malade, et vous m'avez visité [saint Roch, saint François de Sales et saint Jean de Dieu] : — In carcere eram, et venistis ad me : j'étais en prison, et vous êtes venus me voir [saint Raymond Nonnat] [Mt 25,35-36]⁹⁵.

⁹³ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 905.

⁹⁴ Chapelle Nazareth, 1872, p. 25.

⁹⁵ Chapelle Nazareth, 1872, p. 24-25.

Sous la tribune de l'orgue, le haut des cinq portes était orné de passages bibliques et de figures angéliques. Au-dessus des deux portes donnant sur les bas-côtés était reproduit un texte, emprunté celui-là à l'Évangile selon saint Jean, qui se rapporte de toute évidence aux actions charitables posées par les saints représentés sur les murs des bas-côtés : « In hoc cognoscent omnes quia discipuli mei estis, si dilectionem habueritis ad invicem⁹⁶ ». Deux autres portes étaient parées d'angelots chantant et jouant de la lyre. Au-dessus de la porte centrale, l'artiste a représenté une figure de chérubin et a inscrit ce passage tiré des Psaumes : « Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo⁹⁷ ». L'auteur de l'*Explication des peintures de la Chapelle Nazareth* précise que cette citation fait référence aux « œuvres de la charité [qui] sont une prière et une prière puissante dont la voix trouve toujours le chemin du cœur de Dieu⁹⁸ ». Enfin, Bourassa a complété le décor de la chapelle en agrémentant les plafonds surplombant les galeries de motifs ornementaux et de figures d'angelots en buste.

À l'occasion de son premier projet de décor mural religieux, Bourassa a composé un programme iconographique qui, comme nous venons de le constater, est très riche et recherché. Son élaboration a sans aucun doute nécessité une réflexion approfondie sur le thème de la charité telle qu'enseignée par la religion catholique. Le programme comprend non seulement des images, mais aussi plusieurs inscriptions latines provenant, pour la plupart, de l'Évangile selon saint Matthieu. Dans cet ensemble décoratif, l'image et le texte constituent deux éléments complémentaires, mais non pas dépendants, c'est-à-dire que l'image ne sert pas à illustrer le texte, et le texte ne permet pas d'identifier la scène représentée. À partir de ces éléments textuels et iconographiques, Bourassa aborde la thématique de la charité selon deux axes principaux. D'abord, l'artiste propose au fidèle une série de modèles

⁹⁶ « Tous connaîtront, à ce signe que vous êtes mes disciples, si vous avez de l'amour les uns pour les autres [Jn 13,35] ». Chapelle Nazareth, 1872, p. 36.

⁹⁷ « Que ma prière s'élève vers vous comme la fumée de l'encens [Ps 140,2] ». Chapelle Nazareth, 1872, p. 37.

⁹⁸ Chapelle Nazareth, 1872, p. 37.

d'abnégation et de dévouement. L'exemple suprême se situe évidemment dans la personne de Jésus, bon pasteur, qui accueille les enfants et guérit les malades, et surtout, qui accepte de mourir pour le salut des hommes (sacrifice qui est rappelé par la représentation des anges de la Passion). Les citations sélectionnées appuient les images en rappelant l'appel fait par Jésus à l'endroit des miséreux (Mt 11,28) et les miracles qu'il a prodigué (Mt 11,5). De la même manière, les figures de saints qui sont représentées sur les bas-côtés servent de modèles pour le fidèle. Outre les démonstrations de charité, le programme décoratif présente également des images et reproduit des passages bibliques qui servent à interpeller le chrétien et à stimuler sa charité envers son prochain. Montrant l'humilité et la misère dans laquelle la sainte famille a vécu, les trois scènes de l'enfance de Jésus incitent le fidèle à s'attendrir devant la misère d'autrui. Les extraits des Béatitudes (Mt 5,3; 5,5; 5,7-8; 5,10) choisis par l'artiste renforcent le message implicite aux trois scènes : les pauvres et les miséreux ont une grande valeur aux yeux de Dieu. Enfin, la citation biblique transcrite sous la galerie de gauche (Mt 25,35-36), rappelle au chrétien que le royaume des cieux accueillera ceux qui auront agi de façon charitable.

En ce qui a trait au style adopté par l'artiste dans ses compositions historiées, il est nécessaire de se référer aux écrits des théoriciens français du renouveau de l'art religieux et aux œuvres des artistes ayant suivi leur enseignement afin d'en saisir toute la portée. Nous avons constaté, au chapitre précédent, que Bourassa possédait dans sa bibliothèque plusieurs ouvrages des auteurs que l'historien de l'art Bruno Foucart nomme les théoriciens du renouveau de l'art religieux⁹⁹. Nous avons également démontré que l'artiste s'est inspiré de leurs écrits dans ses discours et essais théoriques, notamment en ce qui concerne son intérêt marqué pour l'art pré-renaisant. Nous croyons pouvoir affirmer que ces auteurs, de même que les artistes français s'en étant inspirés, ont aussi influencé le style de Bourassa développé dans la chapelle Nazareth. En outre, il semble que l'artiste se soit inspiré des idées défendues

⁹⁹ Foucart, 1987.

par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*¹⁰⁰.

Dans son ouvrage *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, Michael Paul Driskel montre que les théoriciens français de l'art religieux, tels que Rio et Montalembert, désirent retourner au style hiératique des artistes pré-renaissants qu'ils jugent plus propice à exprimer le caractère symbolique et surnaturel des scènes illustrées¹⁰¹. Ce style hiératique, que Driskel nomme également « iconique », se caractérise par l'impression de simplicité, de rigidité, de statisme et de symétrie qui se dégage des compositions¹⁰². Le style hiératique s'oppose au naturalisme en s'éloignant de l'illusion créée par l'espace pictural conventionnel, et en éliminant toute suggestion de mouvement et tout effet dramatique que produiraient un clair-obscur saisissant ou un coloris intense par exemple¹⁰³. Selon Driskel, le retour au style hiératique serait spécifique aux artistes français, les distinguant entre autres des Nazaréens qui se sont aussi inspirés de l'art pré-renaissant, sans aller aussi loin dans le primitivisme¹⁰⁴. Des artistes tels que Victor Orsel (1795-1850), Hippolyte Flandrin et Henri Lehmann (1814-1882), pour n'en nommer que quelques-uns, se sont illustrés par leurs décors religieux au caractère hiératique. Très apprécié par Bourassa, Flandrin est sans doute le peintre de murales d'églises qui obtient le plus de succès en France au XIX^e siècle. Dans ses décors à l'église Saint-Germain des Prés et à Saint-Vincent de Paul, Flandrin a recours à la manière hiératique dans ses peintures murales. Par ses compositions très simples, statiques, souvent symétriques, et parfois représentées contre un arrière-plan

¹⁰⁰ Viollet-le-Duc, 1868-1873.

¹⁰¹ Michael Paul Driskel, *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992, p. 5.

¹⁰² Driskel, 1992, p. 100.

¹⁰³ Driskel, 1992, p. 64, 100.

¹⁰⁴ Driskel, 1992, p. 100.

doré, l'artiste français ne cherche pas à narrer des événements mais plutôt à transmettre un message symbolique¹⁰⁵.

L'impression générale produite par le décor de la chapelle Nazareth et, de façon plus spécifique, l'aspect des compositions historiées témoignent de l'influence de la pensée des théoriciens du renouveau de l'art religieux et du travail d'artistes, tels que Flandrin, sur le style de Bourassa. D'abord, en consultant les photographies d'époque, il semble se dégager de l'ensemble du décor un effet d'unité qui provient de la grande symétrie des motifs ornementaux. Par exemple, l'autel et la figure du Bon Pasteur représentée au centre du cul-de-four dans l'abside marquent l'axe vertical à partir duquel les autres éléments sont disposés. Il en va de même pour les figures des saints illustrées deux par deux sur les murs des bas-côtés, qui se font écho de part et d'autre. Le décor de la chapelle fournit également une impression d'ordre et de statisme qui est accentuée par la circonscription de chacune des figures et des compositions dans des compartiments ornementaux.

Quant aux compositions historiées incluses dans le décor, il est préférable de les étudier en marquant une distinction entre deux catégories : les figures avec attributs et les scènes bibliques. Les figures avec attributs regroupent le Bon Pasteur, les quatre évangélistes, les anges de la Passion, et les saints des bas-côtés. Contrairement à celles de l'autre catégorie, ces figures sont isolées les unes des autres et elles ne sont engagées dans aucune action. Même les saints qui sont regroupés par deux se font dos et n'interagissent pas avec leur voisin. Une impression de calme et de simplicité se dégage de la pose et de l'attitude de ces figures solitaires, qui sont très statiques, et parfois même rigides, par exemple dans le cas des effigies de saint Louis et de sainte Catherine d'Alexandrie. Ces figures ne sont pourvues, comme seuls accessoires, que de leurs attributs qui facilitent leur identification. Représentées contre un arrière-plan orné de motifs décoratifs imitant la tapisserie ou devant un fond doré — dans le cas du Bon Pasteur et des évangélistes —, ces figures ne sont pas

¹⁰⁵ Driskel, 1992, p. 123-128.

incluses dans un espace illusionniste. L'illusion de profondeur n'est pas abandonnée complètement par l'artiste qui conserve le modelé des formes.

L'autre catégorie rassemble les cinq compositions présentant des scènes bibliques, soit *Le Christ au milieu des enfants*, *La Guérison de l'aveugle-né*, *La Nativité*, *La Fuite en Égypte* et *L'Atelier de Nazareth*. Si l'on s'intéresse d'abord aux deux premières œuvres mentionnées, il apparaît évident que l'artiste cherche à représenter la scène biblique dans la plus grande simplicité. Le nombre de personnages est réduit au minimum : *Le Christ au milieu des enfants* met en scène quatre enfants avec le Christ, alors que *La Guérison de l'aveugle-né* ne montre que Jésus et les deux miraculés. Bourassa désire réaliser des compositions très statiques, ce qu'il réussit en présentant les personnages de façon symétrique et dans des poses conventionnelles ou figées. L'impression de symétrie qui se dégage de l'œuvre *Le Christ au milieu des enfants* provient de la position centrale du Christ qui tend les bras en signe d'accueil. L'axe de symétrie vertical est d'ailleurs accentué par la présence des palmiers placés directement derrière la figure de Jésus. Dans *La Guérison de l'aveugle-né*, l'apparence de symétrie est obtenue grâce aux deux miraculés dont les figures sont superposées l'une au-dessus de l'autre de façon à créer une masse à la gauche de la composition qui est presque aussi imposante que celle du Christ. Dans cette œuvre, le Christ affecte la pose traditionnelle des mains levées en signe de bénédiction. Le dépouillement des deux scènes bibliques est presque complet. Les miraculés sont représentés avec un chien et une canne qui permettent au spectateur de saisir le sujet traité. L'œuvre illustrant la bénédiction des enfants est agrémentée d'un motif de palmier, qui sert probablement davantage à équilibrer la composition qu'à situer la scène. D'ailleurs, ici encore, l'espace pictural conventionnel avec son illusion de profondeur est bloqué par la présence de motifs décoratifs à l'arrière-plan.

Les trois œuvres en grisaille représentant des épisodes de l'enfance de Jésus partagent sensiblement les mêmes caractéristiques que les deux œuvres précédentes. Les compositions, un peu plus complexes, présentent la sainte famille parfois

accompagnée d'angelots. Le statisme des personnages y est exacerbé, surtout dans les deux premiers épisodes. Dans *La Nativité* (fig. 12), Jésus est endormi près de ses parents, Marie est assise et positionne ses mains dans un signe d'adoration, alors que Joseph est debout derrière Marie et s'appuie la tête sur sa main droite. La scène de *La Fuite en Égypte* (fig. 13) — sujet qui a inspiré à Nicolas Poussin une composition dynamique en 1657-1658 — est traitée par Bourassa suivant le plus grand hiératisme. La Vierge et l'enfant sont montés sur le dos de l'âne qui semble immobilisé d'après la position de ses pattes. Joseph est quant à lui debout tout près de son épouse et de son enfant et, sur la composition que nous identifions comme étant l'originale, il appuie une fois encore sa tête contre sa main droite. Quant à l'œuvre montrant Jésus à l'atelier de son père (fig. 14), il se dégage de cette composition un peu plus de dynamisme grâce à la figure de Jésus qui semble sur le point de frapper un clou à l'aide d'un maillet. Si la Vierge conserve son attitude passive, Joseph paraît impliqué dans l'action par le geste de sa main droite qui pointe en direction de son fils. Cette composition est la seule qui dépeigne une interaction entre les personnages.

Le dépouillement des compositions est moins prononcé dans ces trois œuvres, où sont représentés un certain nombre d'accessoires et de motifs secondaires permettant à l'artiste d'occuper l'ensemble de la surface octogonale. La mangeoire, le bœuf et l'âne, les pyramides, ou les instruments de charpentier, servent d'indices favorisant la lecture de l'œuvre et l'identification de son sujet. Ces motifs ne renferment pas de détails, et sont rendus grâce à quelques traits. Nous croyons que cette façon particulière de travailler les images en grisaille s'inspire directement du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*, dans lequel Viollet-le-Duc explique la technique utilisée par certains artistes médiévaux, qui est la même que celle des vases étrusques :

Alors les accessoires sont traités comme des hiéroglyphes, la figure humaine seule se développe d'après sa forme réelle. Un palais est

rendu par deux colonnes et un fronton, un arbre par une tige surmontée de quelques feuilles, un fleuve par un trait serpentant, etc¹⁰⁶.

De plus, encore une fois, l'illusion de profondeur demeure très restreinte dans ces œuvres, malgré l'absence de motifs décoratifs à l'arrière-plan. Cette caractéristique est également en accord avec les théories de Viollet-le-Duc selon lesquelles les effets de perspective sont susceptibles de nuire à l'harmonie d'un ensemble décoratif :

On ne saurait trouver la raison de ce parti de peinture, par exemple, qui, à côté de scènes affectant la réalité des effets, des ombres et des lumières, de la perspective, place des ornements plats composés de tons juxtaposés. Alors les scènes qui admettent l'effet réel produit par le relief et les différences de plans sont en dissonance complète avec cette ornementation plate. Ce n'était donc pas sans raison que les peintres du moyen âge voyaient dans la peinture, soit qu'elle figurât des scènes, soit qu'elle ne se composât que d'ornements, une surface qui devait toujours paraître plane, solide, qui était destinée non à produire une illusion, mais une harmonie¹⁰⁷.

Si Bourassa revient à un style hiératique proche de celui des artistes pré-renaissants, comme le suggèrent les théoriciens français du renouveau de l'art religieux, il se refuse de créer des pastiches. L'auteur de *l'Explication des peintures de la Chapelle Nazareth* rend compte des caractéristiques formelles qui distinguent le style de Bourassa des œuvres des artistes pré-renaissants : « L'artiste n'a pas cru devoir pousser l'imitation jusqu'à reproduire, dans toutes les formes primitives, le dessin naïf des vieux maîtres, comme l'ont fait quelques peintres modernes¹⁰⁸ ». En effet, contrairement à certains artistes français qui vont presque jusqu'à calquer le style byzantin, Bourassa préserve à l'instar d'Hippolyte Flandrin la représentation naturaliste du corps humain et le modelé de ses formes¹⁰⁹. D'ailleurs, Bourassa ne compte pas parmi les admirateurs de l'art byzantin, de plus en plus nombreux au

¹⁰⁶ Viollet-le-Duc, 1868-1873, vol. 7, p. 64.

¹⁰⁷ Viollet-le-Duc, 1868-1873, vol. 7, p. 62.

¹⁰⁸ Chapelle Nazareth, 1872, p. 14.

¹⁰⁹ Driskel, 1992, p. 123-128.

XIX^e siècle, qui souhaitent réhabiliter le style depuis longtemps honni¹¹⁰. En effet, nous avons signalé dans le chapitre précédent qu'il affirme dans son essai sur *l'Influence du sentiment religieux sur l'art* que les artistes byzantins ont créé des « images ternes et décharnées¹¹¹ ».

L'auteur de *l'Explication des peintures de la Chapelle Nazareth* remarque également que le coloris adopté par Bourassa dans le décor de la chapelle Nazareth s'éloigne de l'exemple des artistes pré-renaissants : « De même, dans le choix des couleurs du décor, il a cru devoir adopter des tons moins vifs que ceux dont on faisait usage à cette époque¹¹² ». Le fait que Bourassa ait opté pour des couleurs moins intenses le situe à cet égard encore une fois dans la lignée des idées défendues par les théoriciens français de l'art religieux. Rappelons que le recours au clair-obscur et aux teintes vives était proscrit par ces théoriciens pour éviter tout effet dramatique et pour assurer l'accord entre la peinture murale et l'architecture. Le choix de couleurs sobres permettait en outre d'imiter la fresque. Dans sa *Grammaire des arts et du dessin*, Charles Blanc précise l'avantage du coloris particulier de la fresque :

Mais lorsqu'il s'agit de décorer un temple chrétien, ce qui est le défaut de la fresque en devient justement la qualité. Ses colorations blondes et discrètes laissent mieux triompher la pensée qu'a formulée un dessin voulu et senti; ses pâleurs même ont quelque chose de grave et de religieux; elles empêchent que l'architecture ne soit renversée par des perspectives trop voyantes¹¹³.

Commandée par un prêtre de la Compagnie de Saint-Sulpice avec laquelle Bourassa entretient des liens depuis plusieurs années, la décoration de la chapelle de l'Institut Nazareth fournit à l'artiste une première occasion de démontrer ses talents dans la réalisation de peintures murales. Selon le projet de Bourassa, le décor peint doit orner toute la surface des murs et des plafonds de la chapelle à l'aide d'éléments

¹¹⁰ Driskel, 1992, p. 150-158.

¹¹¹ Napoléon Bourassa, *Influence du sentiment religieux sur l'art*, manuscrit, s. d., BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F). Voir annexe 1.1.

¹¹² Chapelle Nazareth, 1872, p. 14.

¹¹³ Blanc, 1876, p. 581.

architecturaux en trompe-l'œil, d'ornements historiés et d'inscriptions en latin. Avec l'approbation de ses commanditaires, l'artiste choisit d'élaborer un programme iconographique portant sur le thème de la charité, sujet qui sied bien à une chapelle accueillant des enfants défavorisés et handicapés. Deux catégories d'images peuvent être distinguées parmi les ornements historiés du programme, soit la figure avec attributs, et la scène biblique montrant quelques personnages dans un décor simplifié. Suivant les enseignements des théoriciens du renouveau de l'art religieux, Bourassa travaille dans un style hiératique inspiré de celui des artistes pré-renaissants. Praticqué par des artistes français dont Hippolyte Flandrin, ce style se caractérise par une grande simplicité de la composition, un certain statisme et même parfois une apparente rigidité dans le rendu des formes, et un rejet des préceptes du naturalisme. À l'instar de Flandrin, l'artiste évite de créer des pastiches de l'art médiéval en conservant le modelé des formes.



Fig. 18 William Notman & Son, *Intérieur de l'église Notre-Dame-de-Lourdes, Montréal, Qc*, vers 1884, plaque sèche à la gélatine, 25 x 20, Musée McCord, Montréal.

4.3 La chapelle Notre-Dame de Lourdes : la consécration d'une carrière

Le décor de la chapelle Nazareth a certainement plu aux Sulpiciens qui n'hésitent pas à commander un projet semblable à Bourassa dès l'achèvement des travaux à l'Institut. De plus grande envergure, la nouvelle entreprise comprend la création des plans architecturaux de même que la conception d'un programme décoratif. Pour le projet qui deviendra certainement l'œuvre la plus importante de sa carrière, Bourassa prend chez lui des apprentis à qui il enseigne les rudiments des métiers de peintre et de sculpteur. L'ensemble de l'entreprise occupera l'artiste durant près de dix ans. Afin de démontrer les conditions particulières dans lesquelles a travaillé Bourassa, nous tâcherons d'abord de rendre compte des différentes étapes du projet ainsi que des difficultés rencontrées par l'artiste. Ensuite, nous proposerons une analyse détaillée du programme iconographique et de l'aspect formel et stylistique du décor.

4.3.1 L'historique de la construction et de la décoration de la chapelle : un chemin semé d'embûches

Venant à peine de terminer la décoration de la chapelle Nazareth, Bourassa apprend qu'Hugues Rolland-Lenoir (1823-1899), p.s.s. et vicaire à l'église Saint-Jacques, a reçu l'approbation de sa congrégation et de l'évêque de Montréal, Mgr Ignace Bourget, lui permettant de mettre sur pied son projet d'érection d'une chapelle, dans la paroisse Saint-Jacques, qui célèbrerait deux événements majeurs survenus durant la décennie 1850. D'une part, le nouveau lieu de culte doit commémorer l'adoption par l'Église catholique du dogme de l'Immaculée conception en 1854. À ne pas confondre avec le dogme de la maternité divine, faisant référence à la conception de Jésus dans le sein de Marie, l'Immaculée conception correspond à la croyance selon laquelle la Vierge aurait été conçue sans péché, c'est-à-dire que contrairement à tous les autres descendants d'Adam et Ève, son âme aurait été

préservée du péché originel¹¹⁴. D'autre part, la chapelle doit également rappeler les apparitions de la Vierge à la jeune Bernadette Soubirous, qui eurent lieu en 1858 dans la ville française de Lourdes et durant lesquelles la Vierge aurait déclaré être l'Immaculée conception¹¹⁵.

Bourassa fait parvenir au comité de sélection un projet architectural de style néo-byzantin. L'intérieur de la chapelle doit être entièrement orné de peintures murales. Ce projet apparaît à Bourassa comme une occasion rêvée de démontrer son talent dans des conditions plus favorables à celles qu'il a connues sur le chantier de la chapelle Nazareth. En effet, alors qu'à Nazareth l'artiste devait travailler avec un canevas préétabli par les divisions architecturales, Bourassa peut ici songer à créer les plans architecturaux en fonction du décor peint. Il expliquera sa stratégie dans son discours d'inauguration de la chapelle : « Une église bâtie en vue du décor, où, à l'aide d'une lumière favorable, on pourrait tout harmoniser, peinture, sculpture, architecture; voilà qui serait une chose heureuse¹¹⁶! ». La proposition de l'artiste est bientôt acceptée par le comité chargé d'évaluer les plans soumis. Nous ignorons l'identité des personnes qui siégeaient au comité. Toutefois, il est probable qu'il ait été composé de quelques Sulpiciens, dont sans doute le responsable du projet Hugues Rolland-Lenoir, le curé de la paroisse Saint-Jacques, Alfred-Léon Sentenne (1831-1907), et peut-être le supérieur Bayle. Bourassa a probablement reçu l'appui de son ami Desmazures et du curé Rousselot, ce dernier cherchant à la même époque à convaincre l'artiste d'entreprendre les rénovations de l'église Notre-Dame.

Le choix de l'endroit exact où sera construite la chapelle retarde quelque peu le début des travaux. En février 1872, l'ami personnel de Bourassa, Côme-Séraphin Cherrier, offre aux Sulpiciens un terrain de la rue Sainte-Catherine, en face de l'église

¹¹⁴ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 75-76.

¹¹⁵ Anonyme, *Notice sur N. D. de Lourdes*, Montréal, 1883, p. 4.

¹¹⁶ Bourassa, 1887c, p. 16.

Saint-Jacques¹¹⁷. En juillet de la même année, l'artiste, impatient de débiter la construction de la chapelle, se plaint à sa cousine Frances L. Dessaulles de l'indécision de ses commanditaires :

Aujourd'hui qu'on a le terrain pour asseoir le monument on cherche un autre local, au sommet de la montagne ou du Coteau Barron; on songe même à percer le côté de St-Jacques, pour y coller ce sanctuaire; ce sera une emplâtre, bien sûr. Ce pauvre St-Jacques c'est toute une maladie; N.-D. de Lourdes va lui servir de remède¹¹⁸.

L'opposition de Bourassa à l'idée de bâtir la chapelle à même l'église Saint-Jacques ne saurait étonner, compte tenu de la critique sévère publiée dans la *Revue canadienne* en 1867 au sujet de son architecture intérieure¹¹⁹. Le terrain offert par Cherrier est finalement sélectionné en 1873, alors que Bourassa complète les plans architecturaux¹²⁰ qui seront recopiés par l'architecte Adolphe Lévêque. Dans son discours d'inauguration de la chapelle, Bourassa explique la participation de Lévêque au projet en avouant qu'il ne se « sent[ait] pas l'expérience nécessaire pour assumer une pareille responsabilité¹²¹ ». La pierre angulaire est posée le 13 juillet 1873¹²². En tant que surveillant de chantier, Lévêque doit veiller au bon déroulement des travaux de construction réalisés par l'entrepreneur Pierre Lortie¹²³.

¹¹⁷ Christiane Beauregard, *Napoléon Bourassa : La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Montréal*, mémoire, Montréal, UQAM, 1983, p. 169. Greffe E.D. Lafleur, *Donation entre vifs par Côme Séraphin Cherrier, Ecr. A Mess les Ecclésiastiques du Séminaire de St-Sulpice de Montréal*, 21 février 1872, n° 2845, BAnQ.

¹¹⁸ « Lettre de N.B. à sa cousine Frances L. Dessaulles, Montebello, 22 juillet 1872 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

¹¹⁹ Napoléon Bourassa, « Causerie artistique », *Revue canadienne*, vol. 4, n° 10, octobre 1867, p. 789-798.

¹²⁰ « Lettre de N.B. à sa cousine Frances L. Dessaulles, Montréal, 1^{er} mars 1873 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

¹²¹ Bourassa, 1887c, p. 18.

¹²² Julien Perrin, *La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal*, Montréal, Paris, Fides, 1958, p. 3.

¹²³ Beauregard, 1983, p. 169. Greffe L.O. Héту, *Marché entre le Révérend Messire Hugues Lenoir Rolland & Mr Pierre Lortie, pour la construction de l'Église dite de l'Immaculée Conception*, 11 février 1873, n° 5159, BAnQ.

En automne 1873, la construction est à peine mise en branle qu'un problème survient : l'un des murs de la chapelle s'effondre. Bourassa explique, dans son discours d'inauguration, les causes de l'effondrement ainsi que les difficultés qui en découlèrent :

Une pluie diluvienne de l'automne, poussée par un vent terrible du nord-est, s'abattit sur les murs, et, pendant trois jours consécutifs, elle les battit si bien en brèche que la brèche se fit. Oh! alors, terrible complication! La faute fut jetée sur celui-ci, sur celui-là; de celui-ci à celui-là; c'était un vrai jeu de balle. Au fond, c'est peut-être le nord-est qui était le seul coupable, et l'on aurait pu ne s'en prendre qu'à lui; d'autant mieux qu'il ne s'en défendait pas, lui¹²⁴.



Fig. 19 N. Bourassa, *Saint Jean l'Évangéliste*, 1874, peinture murale, Cathédrale Saint-Jean-l'Évangéliste, Saint-Jean-sur-Richelieu, (Photo : Anne-Elisabeth Vallée, 2008).

Les travaux sont arrêtés durant l'hiver, ce qui permet à Bourassa d'exécuter une peinture murale à l'église Saint-Jean-l'Évangéliste à Saint-Jean-sur-Richelieu

¹²⁴ Bourassa, 1887c, p. 18.

(fig. 19)¹²⁵. Ce n'est qu'au mois de mai 1874, au moment de reprendre la construction, que l'incident survenu en automne vient aux oreilles du supérieur du Séminaire qui désire obtenir des explications. Bourassa et Lévêque lui font parvenir une lettre dans laquelle ils relatent les événements et l'assurent que les pertes encourues par la chute du mur échoient à l'entrepreneur¹²⁶. La lettre ne parvient pas à clore l'épisode. Au mois de juin, Bourassa se croit dans l'obligation de congédier Lévêque afin de régler les différends¹²⁷.

La construction de la chapelle est complétée en 1875. De plan cruciforme, la chapelle est composée d'un vestibule, d'une nef, d'étroits bas-côtés et de deux transepts. Surmontés de voûtes en berceau, la nef et les transepts sont fermés par des absides, alors que le centre de la croisée est coiffé d'une coupole sur pendentifs. La voûte de la nef est soutenue par des pilastres de marbre. En novembre de la même année, Bourassa entreprend à contrecœur, en raison de la fatigue et du peu de succès de sa carrière, les travaux d'aménagement et de décoration intérieurs comprenant des ouvrages peints et sculptés. Il fait part de son état d'esprit à sa cousine :

Je me mets en frais de commencer ceux [les travaux] de N.D. de Lourdes, contre toute prévision, car M. Lenoir a cet avantage qu'il nous dérouté tellement par ses changements continuels de résolution qu'on arrive à l'heure de prendre une entreprise sans y être préparé. Je vais donc commencer cette tâche ex-abrupto, la semaine prochaine... à l'heure où je suis dégoûté d'une carrière où j'ai sué infructueusement ma sève¹²⁸.

À la fin de l'été 1876, la plupart des ornements décoratifs sculptés et peints sur les piliers, les murs et les plafonds sont terminés. Au mois d'août, un journaliste

¹²⁵ L'œuvre représente le saint patron de la paroisse. L'église Saint-Jean-l'Évangéliste est depuis devenue une cathédrale. « Lettre de Napoléon Bourassa à sa cousine Frances L. Dessaulles, Montréal, 2 février 1874 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

¹²⁶ « Lettre de Napoléon Bourassa et Adolphe Lévêque à Joseph-Alexandre Bayle, Montréal, 7 mai 1874 », Archives du Séminaire de Saint-Sulpice à Montréal (P1 : 27.4-575).

¹²⁷ « Lettre d'Adolphe Lévêque à N.B., Montréal, 23 juin 1874 », « Lettre de N.B. à Adolphe Lévêque, Montréal, 14 juillet 1874 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

¹²⁸ « Lettre de N.B. à sa cousine Frances L. Dessaulles, Montréal, 11 novembre 1875 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

de *L'Opinion publique* publie un article, accompagnant une illustration gravée de la chapelle, dans lequel il offre une description détaillée de l'architecture et de la décoration extérieure et intérieure du nouveau lieu de culte montréalais¹²⁹. L'auteur est particulièrement impressionné par l'ornementation intérieure :

Sur les piliers en marbre blanc s'incrustent des dessins réguliers, pleins de goût et multicolores. Sur les arcades, sur les murs latéraux, sur le tambour et la coupe du dôme se développent des torsades de fleurs aux feuillages d'or qui dessinent les lignes de l'édifice en les faisant briller de leurs scintillantes. L'édifice semble ainsi revêtu d'une véritable illumination¹³⁰.

Les peintures murales historiées ne sont toutefois pas encore entamées. Le journaliste explique que celles-ci « reproduiront les faits principaux de la dévotion à l'Immaculée Conception, les traits les plus touchants de la protection de Marie immaculée sur les chrétiens¹³¹ ». En décembre 1876, *La Minerve* annonce la cérémonie de bénédiction de la nouvelle statue de l'Immaculée conception, qui doit être installée avec une statue représentant Bernadette Soubirous dans l'abside de la chapelle Notre-Dame de Lourdes¹³². À propos de cette statue, Bourassa mentionne dans son discours d'inauguration qu'il a bénéficié de l'aide de Louis-Philippe Hébert dans la création de cette œuvre¹³³.

Avant d'entreprendre les peintures murales historiées, Bourassa décide de se rendre en France pour se reposer et se ressourcer. Las de son travail à la chapelle, l'artiste affirme que « tout le monde [lui] conseille le repos¹³⁴ », même les responsables du projet. Bourassa demeure en Europe de février à juin 1877 (5.1.4). À une réunion de la société Saint-Jean-Baptiste à Paris, Bourassa rencontre par hasard le fils d'Hippolyte Flandrin. Il relate, dans une lettre à son fils Gustave, cette

¹²⁹ Anonyme, « Nos gravures. Notre-Dame de Lourdes », *L'Opinion publique*, 31 août 1876, p. 385, 394.

¹³⁰ *L'Opinion publique*, 1876.

¹³¹ *L'Opinion publique*, 1876.

¹³² Anonyme, « Chapelle de Notre-Dame de Lourdes », *La Minerve*, 7 décembre 1876, p. 2.

¹³³ Bourassa, 1887c, p. 24.

¹³⁴ « Lettre de N.B. à ?, Montréal, 5 janvier 1877 », Bourassa, 1929, p. 166-168.

rencontre avec le fils de ce « grand peintre chrétien » dont il affirme avoir « toujours admiré la vie et les travaux » :

L'excellent garçon a été si content de voir sourdre, de sous les glaces d'un pays si lointain, un homme qui connaissait si bien toutes les œuvres de son père, qui était rentré, par la lecture de ses lettres, tellement dans l'intimité de la famille, qu'il n'a pu s'empêcher de me témoigner une grosse sympathie. Je lui ai rappelé le dernier voyage de son pauvre père à Sienne; lui-même l'accompagnait. [...] Cet épanchement d'admiration et d'intérêt, que j'avais toujours eus pour le père, a évidemment été très sensible à un fils qui paraît doué des plus beaux sentiments¹³⁵.

Le fils de Flandrin l'invite à aller visiter sa mère et l'ancienne résidence du peintre. Il accepte l'invitation et se rend à la demeure parisienne de la famille durant le mois de mai 1877. Bourassa est très impressionné par l'accueil qui lui est fait et par les œuvres du maître qu'il a pu y admirer. Dans une autre lettre à son fils, il raconte son entrevue avec la veuve de Flandrin et ses enfants :

Et j'ai causé longtemps avec sa pieuse femme et ses bons enfants [...]. Ils aimaient à répondre à toutes mes questions, me conduisant dans toutes les pièces de la maison, et nous nous arrêtions çà et là devant une ébauche, un trait de plume ou de crayon, et les enfants et la mère esquissaient, à ce propos, un tableau de la vie intime du grand maître¹³⁶.

Bourassa semble se reconnaître dans les épisodes difficiles de la vie et l'enseignement de Flandrin :

J'ai entendu le récit de tous les travaux, de toutes les lassitudes, de tous les découragements, des succès chèrement payés de ce vaillant et honnête artiste. Pour lui, l'art était un saint enseignement, et un devoir de conscience. C'est surtout dans le travail intime de l'atelier, dans la recherche de ses sujets et les premiers traits de ses compositions, qu'on juge des préoccupations élevées dont son esprit était sans cesse obsédé. Que j'aurais voulu [...] entendre ce fervent artiste chrétien

¹³⁵ « Lettre de N.B. à son fils Gustave, Paris, 26 avril 1877 », Bourassa, 1929, p. 190-192.

¹³⁶ « Lettre de N.B. à son fils Gustave, Paris, 20 mai 1877 », Bourassa, 1929, p. 193-195.

discourir comme il savait le faire, avec la sérénité de son âme, sur ces pures théories de l'art qui ont éclairé et guidé son pinceau¹³⁷!

Il revient de son séjour parisien prêt à débiter les travaux à Notre-Dame de Lourdes, rasséréiné et empli de nouvelles idées et de projets à accomplir¹³⁸.

Il reprend sa tâche à la chapelle dès le mois de juillet 1877¹³⁹, assisté de ses apprentis. Le travail sur les échafaudages comporte ses risques et désavantages. Bourassa en connaît quelques-uns sur le chantier de Notre-Dame de Lourdes : outre la fatigue physique et les malaises causés par la chaleur et « les émanations de térébenthine¹⁴⁰ », l'artiste fait une mauvaise chute en décembre 1877¹⁴¹. L'inauguration officielle de la chapelle a lieu au mois de juin 1880, alors que les peintures murales ne sont pas terminées. Devant un auditoire composé de parents, d'amis et de connaissances intéressés par la culture et l'art, Bourassa prononce un discours durant lequel il évoque toutes les étapes de la mise sur pied de la chapelle et explique l'ensemble du programme décoratif¹⁴². Le texte de l'allocution est publié dans *L'Opinion publique* en juillet et août¹⁴³. Bourassa travaille encore durant deux années à la décoration de la chapelle afin de compléter les peintures murales inachevées du dôme et de l'abside du chœur (*Le Couronnement de la Vierge* n'avait

¹³⁷ « Lettre de N.B. à son fils Gustave, Paris, 20 mai 1877 ».

¹³⁸ « Lettre de N.B. à son fils Gustave, Paris, 26 avril 1877 », Bourassa, 1929, p. 190-192.

¹³⁹ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montréal, 18 juillet 1877 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

¹⁴⁰ « Lettre de N.B. à son fils Gustave, Montréal, 28 septembre 1878 », Bourassa, 1929, p. 208-209.

¹⁴¹ « Lettre de N.B. à sa cousine Frances L. Dessaulles, décembre 1877 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

¹⁴² Un article de *La Minerve* mentionne le nom de quelques-uns de ces parents et amis présents lors de la cérémonie, dont Côme-Séraphin Cherrier et sa fille, certains membres de la famille Papineau et Laframboise, et Louis-Amable Jetté. E. Vidal, « Notre-Dame de Lourdes », *La Minerve*, 24 juin 1880, p. 2.

¹⁴³ Napoléon Bourassa, « Causerie faite par M. Bourassa, à la chapelle Notre-Dame de Lourdes, à Montréal, le 22 juin dernier », *L'Opinion publique*, 29 juillet 1880, p. 366-369, et 5 août 1880, p. 380. Le discours est par la suite paru dans le recueil *Mélanges littéraires* en 1887. Bourassa, 1887c.

pas encore été exécuté). L'inauguration du dôme de la chapelle est annoncée dans *La Minerve* au mois de septembre 1882¹⁴⁴.

4.3.2 L'harmonie d'une chapelle construite en fonction du décor

Quoique la chapelle Notre-Dame de Lourdes n'ait heureusement pas subi le même sort que la chapelle de l'Institut Nazareth, il est préférable d'analyser le programme de peintures murales en se basant non seulement sur les œuvres *in situ*, mais aussi sur les photographies d'époque. En effet, le décor a subi deux restaurations majeures qui ont altéré l'œuvre originale. La chapelle est restaurée une première fois en 1949-1950 par Alphonse Lespérance de la maison Gaston Champoux, qui repeint entièrement le décor¹⁴⁵. En 1990, une seconde restauration est entreprise, sous la direction de Jean-Guy Melançon, dans le but de laver et de retoucher les peintures murales¹⁴⁶. Les nombreuses études préparatoires réalisées par Bourassa pour le décor de Notre-Dame de Lourdes et maintenant conservées par le MNBAQ nous informent également sur l'aspect original des œuvres. En ce qui a trait au programme iconographique, l'artiste explique la thématique générale de l'ensemble ainsi que les détails du décor dans son discours d'inauguration de la chapelle (annexe 2.4)¹⁴⁷. Le décor est également décrit très précisément par un

¹⁴⁴ Anonyme, « Dôme de Notre-Dame de Lourdes », *La Minerve*, 16 septembre 1882, p. 2.

¹⁴⁵ Anonyme, « L'œuvre de Napoléon Bourassa », *La Presse*, 11 février 1950, p. 2-3, 5.

À propos de cette restauration, Anne Bourassa avait affirmé à Raymond Vézina : « La décoration de Notre-Dame de Lourdes a été repeinte mais on a respecté absolument le dessin et le coloris. Moi qui ai vu l'œuvre avant la restauration, je puis dire que les traits et les tons étaient plus délicats. [...] Sa Vierge présentée à Dieu le Père était d'une grande finesse. Je n'ai jamais vu une figure si délicate. La retouche ne l'a pas rendue aussi douce. Mais on a respecté les traits autant que possible ». Raymond Vézina, *Napoléon Bourassa (1827-1916) : introduction à l'étude de son art*, Montréal, Élysée, 1976, p. 44.

¹⁴⁶ Jean-Pierre Bonhomme, « Importants travaux de restauration à la chapelle Notre-Dame de Lourdes », *La Presse*, 10 mai 1990, p. A-3.

¹⁴⁷ Bourassa, 1887c, p. 5-57.

certain E. Vidal dans un long article paru dans *La Minerve* en 1880¹⁴⁸. Le programme fait également l'objet d'une étude détaillée publiée en 1958 par Julien Perrin, p.s.s. et chapelain de Notre-Dame de Lourdes¹⁴⁹. Dans un style près de celui de l'ornementation de la chapelle Nazareth, le décor peint de Notre-Dame de Lourdes occupe toute la surface des murs et des plafonds. Ce décor se compose d'inscriptions en latin, d'ornements décoratifs et architecturaux en trompe-l'œil, ainsi que de compositions historiées. Parmi ces compositions historiées, l'artiste a à nouveau réalisé des œuvres qui s'inscrivent dans les deux catégories mentionnées précédemment, soit la figure avec attributs et la scène biblique.

L'un des défis soulevés par le décor de Notre-Dame de Lourdes était d'atteindre ce que Bourassa nomme dans son discours d'inauguration l'« union harmonique entre le tableau et l'ornementation¹⁵⁰ ». Afin d'y parvenir, il a sélectionné des couleurs qui mettent en valeur l'architecture de la chapelle. Il explique l'importance de ce choix en se basant, selon nous, sur les théories de Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*, dont il possède un exemplaire dans sa bibliothèque. Bourassa affirme :

Les physiciens connaissent la propriété qu'ont certaines couleurs de se pousser en avant ou en arrière, selon leur nature, quand on les juxtapose : l'intensité des unes les approche, et la légèreté des autres les fait fuir. [...] Il n'est pas permis de l'ignorer dans la décoration d'un intérieur¹⁵¹.

¹⁴⁸ E. Vidal, « Notre-Dame de Lourdes », *La Minerve*, 19 juin 1880, p. 2; 21 juin 1880, p. 2; 22 juin 1880, p. 2; 23 juin 1880, p. 2; 24 juin 1880, p. 2.

¹⁴⁹ Julien Perrin, *La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal*, Montréal, Paris, Fides, 1958, 34 p.

¹⁵⁰ Bourassa, 1887c, p. 30.

¹⁵¹ Bourassa, 1887c, p. 31. Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*, Viollet-le-Duc utilise des termes semblables lorsqu'il explique les avantages et les inconvénients de la peinture murale : « La peinture décorative grandit ou rapetisse un édifice, le rend clair ou sombre, en altère les proportions ou les fait valoir; éloigne ou rapproche, occupe d'une manière agréable ou fatigante, divise ou rassemble, dissimule les défauts ou les exagère ». Viollet-le-Duc, 1868-1873, vol. 7, p. 79.

Dans l'objectif d'assurer l'harmonie du décor, l'artiste a restreint sa palette et a choisi comme tons de base les deux couleurs déjà présentes dans les éléments architecturaux de la chapelle : « la couleur du marbre des piliers [gris], et celle de leurs chapiteaux en pierre de Caen [crème]¹⁵² ». Bourassa affirme avoir repris ces deux teintes dans l'ensemble du décor et avoir choisi le reste de sa palette à partir de ces harmonies de base. Il a voulu respecter ce principe même dans ses compositions historiées, ce qui explique « la répétition de certains tons de draperies, interjetés à espaces réguliers, dans les sujets qui se correspondent¹⁵³ ». Cette même préoccupation l'a mené à représenter, dans ses compositions, que des cieux d'un bleu pâle uniforme, qui se retrouve à plusieurs endroits dans le décor.

Tout comme dans le décor de la chapelle Nazareth, Bourassa a opté, en ce qui a trait aux scènes bibliques, pour des compositions très simplifiées, sans détail inutile, et sans véritable référence à un espace perspectiviste. L'artiste précise sa démarche :

J'ai représenté toutes les scènes bibliques qui occupent les voûtes, sur des fonds plats, simplement enrichis d'or ou de figures architecturales; les développant sur un seul plan, à la manière des bas-reliefs; les dégageant, d'ailleurs, de tous accessoires superflus. C'était la méthode observée chez les Grecs [...]. Le sujet traité ainsi est facile à lire ; il ne brise pas l'unité de l'architecture par de grandes trouées où se déroulent, dans des perspectives improbables, de vastes sujets qui se tiennent mal en l'air; il ne perd pas son caractère décoratif¹⁵⁴.

Bourassa défend son choix stylistique en insistant sur l'idée que l'enseignement demeure la fonction la plus importante des tableaux bibliques qui ornent le décor d'une église :

Puisque cet art doit être un enseignement, une invitation à l'adoration, il faut, encore une fois, que la pensée s'en dégage claire et puissante, que le tableau prenne par conséquent sa légitime préséance, et, dans le

¹⁵² Bourassa, 1887c, p. 32.

¹⁵³ Bourassa, 1887c, p. 33.

¹⁵⁴ Bourassa, 1887c, p. 33-34.

tableau, que ce soit la figure humaine, idéalisée ou sanctifiée, qui attire tout l'intérêt, puisque c'est elle seule qui doit parler¹⁵⁵.

Cette représentation « sanctifiée » de la figure humaine fait sans aucun doute référence à ce style hiératique adopté pour la première fois par l'artiste dans le décor de la chapelle Nazareth. Nous avons vu que ce style implique la représentation des personnages dans des poses conventionnelles et très statiques qui annulent toute impression de dynamisme dans l'œuvre. Afin de s'assurer que le message enseigné par la composition soit clair et sans équivoque, l'artiste lui juxtapose même une citation latine du passage biblique auquel l'œuvre réfère.

Selon l'explication qu'en fournit Bourassa dans son discours d'inauguration de la chapelle, le programme décoratif, basé sur l'histoire du dogme de l'Immaculée conception, illustre les quatre sources du dogme que sont la révélation, la tradition, la doctrine et l'autorité de l'Église¹⁵⁶. Alors que les murs latéraux des bas-côtés sont ornés d'ouvertures en trompe-l'œil qui imitent la forme des arcades géminées du style roman laissant percevoir un ciel bleu clair, la voûte surplombant la nef est quant à elle ornée d'inscriptions et de scènes tirées de l'Ancien Testament, ainsi que de figures des prophètes et des femmes célèbres de la Bible. Cette section du programme iconographique fait référence à la révélation du dogme de l'Immaculée conception, qui remonte à l'époque précédant la venue du Christ. Le décor illustre les quatre promesses, en lien avec la venue de l'Immaculée conception, faites par Dieu à l'endroit d'Adam et Ève, d'Abraham, d'Isaac et de Jacob¹⁵⁷. De format rectangulaire, ces compositions présentent des personnages illustrés en grisaille, sur un arrière-plan bleu pâle qui était orné, à l'origine, de motifs décoratifs qui sont perceptibles sur certaines photographies d'époque. Ces œuvres très statiques ne mettent en scène que très peu de personnages, qui sont accompagnés d'une quantité restreinte d'accessoires servant à identifier l'épisode biblique.

¹⁵⁵ Bourassa, 1887c, p. 38.

¹⁵⁶ Bourassa, 1887c, p. 43-55.

¹⁵⁷ Bourassa, 1887c, p. 44-45.

Située au-dessus de l'entrée de la nef, la première composition intitulée *La Promesse de rédemption* met en scène Dieu, revêtu d'un ample drapé, les yeux baissés vers le serpent à ses pieds et levant le bras droit vers la gauche de la composition. Occupant le centre de la composition, Adam et Ève sont agenouillés dans une attitude de recueillement. Ils sont tournés vers l'apparition de la Vierge en mandorle, qui est assise sur un nuage. La pose dans laquelle est représentée Ève, les bras tendus et les mains jointes en prière, rappelle celle du même personnage dans *La Création d'Ève* de Michel-Ange, œuvre que Bourassa connaît bien et qu'il décrit en ces termes dans son essai sur *l'Influence du sentiment religieux sur l'art* :

En regardant la Chapelle Sixtine, cette Ève de Michel-Ange sortie du sein d'Adam au commendement de Dieu; noble créature qui, se détournant de son époux dans un mouvement naïf et gracieux, joint les mains et adore son créateur, j'ai toujours cru voir l'humanité à son premier réveil¹⁵⁸.

Provenant du livre de la Genèse, la citation inscrite au-dessus et sous l'image fait directement référence à l'épisode illustré, qui représente le moment suivant le péché originel. Honteuse de sa faute, Ève explique à Dieu que le serpent l'a trompée. À son tour, Dieu affirme au serpent : « Inimicit^{ias} pon^m inter te et muli^{em} / et semen tuum et sem^{en} illius / ipsa conteret caput tuum et / tu insidiaveris calcaneo eius¹⁵⁹ ». Cette affirmation est considérée comme une première promesse de salut de l'humanité, qui doit être assuré par le fils d'une femme, en l'occurrence la Vierge. Contrairement au programme décoratif de la chapelle Nazareth, le texte et l'image sont dans le cas présent interdépendants puisque l'extrait biblique se rapporte précisément à la scène illustrée et qu'il peut donc servir de clé de lecture. Toutefois, il est à noter que la dimension trop restreinte des inscriptions qui ornent la voûte ne permet pas qu'elles soient lues à partir du sol.

¹⁵⁸ Napoléon Bourassa, *Influence du sentiment religieux sur l'art*.

¹⁵⁹ « Je mettrai une inimitié entre toi et la femme, dit Dieu au serpent; entre ta postérité et la sienne : elle te brisera la tête [Gn 3,15] ». Bourassa, 1887c, p. 45.

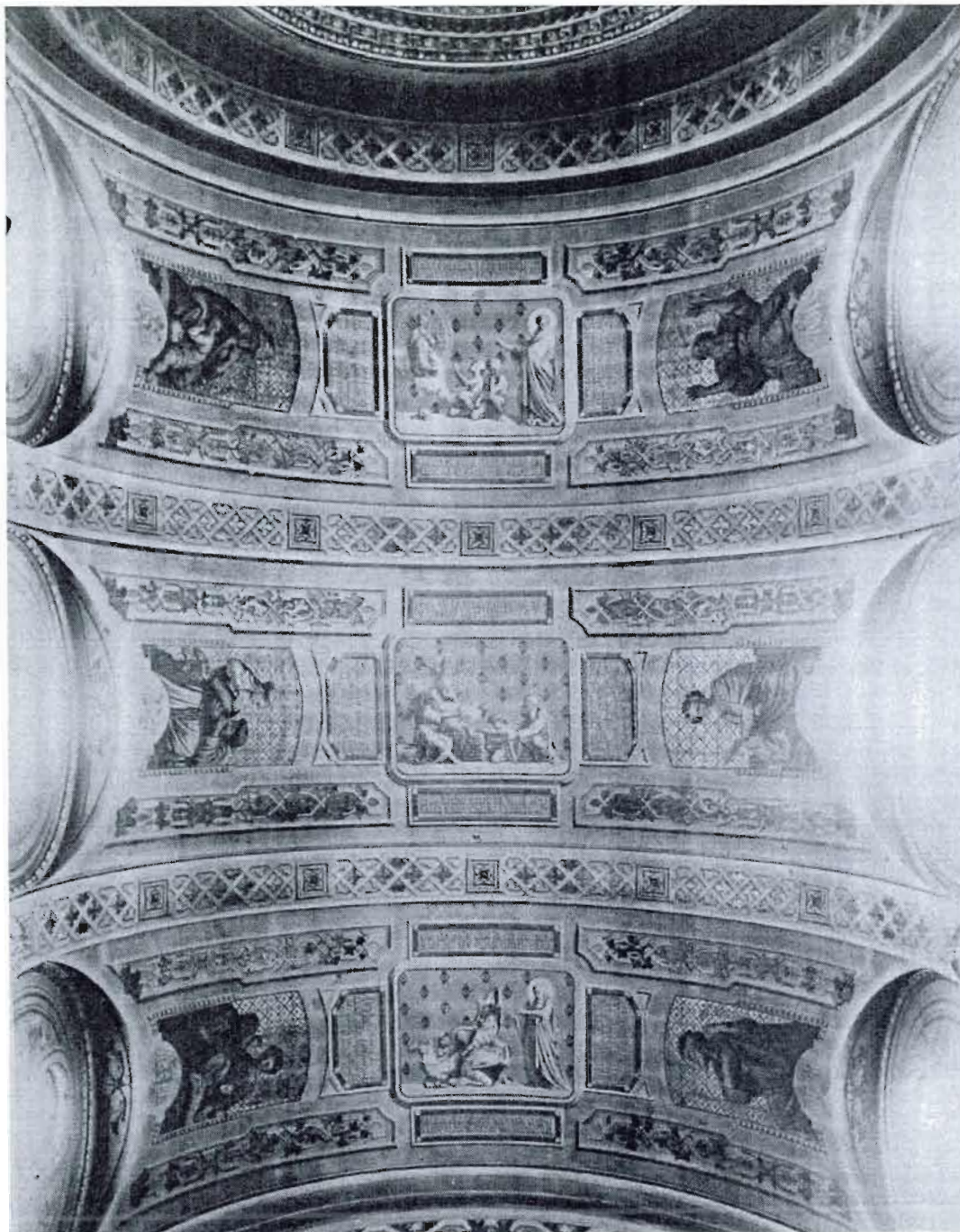


Fig. 20 N. Bourassa, *Voûte de la chapelle Notre-Dame de Lourdes*, 1875-1880, Chapelle Notre-Dame de Lourdes, Montréal (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86237).

La seconde composition en grisaille représente la célèbre scène du *Sacrifice d'Abraham*. Tous deux agenouillés, Abraham et son fils Isaac occupent la section droite de l'œuvre. Abraham tient dans sa main gauche le poignard devant servir à immoler son fils. Dans la section de gauche, l'ange envoyé par Dieu pour interrompre le sacrifice tend sa main droite munie d'un sceptre vers Abraham pour lui montrer l'agneau sur l'autel qui prendra la place de son fils. De son nuage, Dieu le Père assiste à la scène et brandit les bras de chaque côté de son corps en signe d'arrêt. Provenant également de la Genèse, le texte accompagnant la scène ne fait cette fois pas directement référence à celle-ci. L'extrait rapporte la promesse d'alliance faite par Dieu à Abraham à la fin de sa vie : « Et statuam pactum meum inter / me et te et inter semen tuum / post te in generationibus su- / is federe sempiterno (sic)¹⁶⁰ ». Cette promesse avait toutefois été prononcée une première fois lors de l'épisode du sacrifice. Cette alliance rend possible la rédemption du monde, accomplie par la mort du Christ sur la croix¹⁶¹. L'épisode du sacrifice d'Abraham préfigure celui que devra faire la Vierge en acceptant que son fils soit immolé. Cette référence au sacrifice de Jésus est symbolisée, dans l'œuvre de Bourassa, par la figure de l'agneau attaché sur l'autel.

La troisième scène en grisaille illustrée par l'artiste se rapporte à la fuite d'Isaac et de sa femme Rébecca vers l'Égypte. Désirant éviter la famine, les deux époux sont arrêtés par Dieu qui leur demande plutôt de se rendre dans au pays des Philistins. S'ils s'installent à cet endroit, alors seulement Dieu pourra assurer sa promesse d'alliance faite d'abord à Abraham, et qu'il renouvelle à cette occasion à l'endroit d'Isaac : « Et multiplic^{abo} semen tuum sicut stellas / caeli daboque posteris tuis univer- / sas regiones has et benedicentur / in semine tuo omnes gentes

¹⁶⁰ « Et j'établirai mon alliance entre moi et toi, et entre ta postérité après toi en ses générations par un pacte éternel [Gn 17,7] ». Bourassa, 1887c, p. 46.

¹⁶¹ Perrin, 1958, p. 11.

terrae¹⁶² ». Accompagnant l'œuvre, cette citation biblique permet de tracer un lien entre Rébecca et Marie : « Rébecca figure Marie, à qui conviennent parfaitement les paroles du texte¹⁶³ ». Bourassa a choisi de représenter le moment même de l'intervention divine. À droite de l'œuvre, la figure monumentale de Dieu le Père se tient debout et tend les mains vers le couple. Alors que Rébecca prend place sur le dromadaire couché sur le sol et soulève son voile afin d'apercevoir Dieu, Isaac se prosterne devant lui. Un autre personnage qui paraît accroupi est représenté derrière l'animal. Cette scène a parfois été identifiée de façon erronée à la *Visite de Melchisédech à Abraham*.

La dernière scène de cette série tirée de la Genèse orne la voûte surplombant la balustrade et illustre *La Bénédiction de Jacob* (fig. 21). Dans cette œuvre, contrairement aux trois précédentes, la figure de Dieu est



absente. Le premier rôle est tenu par Jacob, le fils d'Isaac, qui est mourant et qui bénit ses enfants en leur annonçant qu'un des descendants de son fils Juda sera le Messie attendu : « Non auferetur scept^{rum} de / Juda et dux de

Fig. 21 N. Bourassa, *La Bénédiction de Jacob*. Étude pour la décoration de la voûte du chœur de l'église Notre-Dame-de-Lourdes, 1872-1880, fusain et craie sur papier, 31,4 x 40,4 cm, MNBAQ, Québec (43.55.34).

¹⁶² « Je multiplierai ta postérité comme les étoiles du ciel; et je donnerai à tes descendants ces contrées; et toutes les nations de la terre seront bénies dans ta postérité [Gn 26,4] ». Bourassa, 1887c, p. 46.

¹⁶³ Perrin, 1958, p. 11.

fem^{ore} ei^{us} / donec veniat qui mitten^{us} est et / ipse erit expectat^{io} gentium¹⁶⁴ ». Cette promesse sera remplie grâce à la Vierge, qui appartient à la lignée de Juda. Plus complexe que les autres de la série au point de vue de la quantité de personnages illustrés, cette œuvre présente Jacob affaibli qui est entouré de sa famille accablée par la tristesse. En signe de bénédiction, Jacob tend la main droite au-dessus de la tête de son fils Juda, agenouillé devant lui. En référence à la prophétie exprimée par Jacob et retranscrite tout prêt de l'œuvre, Bourassa a représenté une couronne royale symbolique au-dessus de la main bénissant Juda.

À la droite du cycle de scènes bibliques en grisaille ornant la voûte surplombant la nef, Bourassa a illustré quatre femmes célèbres de l'Ancien Testament qui préfigurent la Vierge en devenant « les mères de la race de David¹⁶⁵ ». À gauche de cette série sont représentés les prophètes ayant annoncé la venue de Marie. L'artiste a inscrit, sous chacune des œuvres, le nom du personnage dépeint. Ces œuvres présentent les huit figures bibliques avec, pour la plupart, leurs attributs caractéristiques. Contrairement aux scènes précédentes, ces effigies sont réalisées en couleur contre un arrière-plan décoratif agrémenté de feuille d'or et de motifs de fleurs de lys. Sont juxtaposées à ces œuvres des citations bibliques permettant d'éclaircir le lien entre le personnage illustré et la Vierge Marie. Contrairement aux figures de saints peints sur les bas-côtés à la chapelle Nazareth, ces personnages issus de l'Ancien Testament sont représentés avec davantage de dynamisme. Vis-à-vis *La Promesse de rédemption* apparaissent Sara l'épouse d'Abraham et le prophète Isaïe. La figure de Sara est représentée avec son fils Isaac sur les genoux. Le texte qui surplombe l'image est tiré de la Genèse et rappelle la promesse de Dieu faite à Abraham à propos de son épouse, mais qui pourrait aussi s'appliquer à la Vierge : « Et bened^m ei et ex il- / la dabo tibi fil^m cui / benedict^{urus} sum eritque / in nati^{es} et

¹⁶⁴ « Le sceptre, dit-il, ne sortira pas de Juda, ni le prince de ta postérité, jusqu'à ce que vienne celui qui doit être envoyé et celui qui doit être l'attente des nations [Gn 49,10] ». Bourassa, 1887c, p. 46.

¹⁶⁵ Bourassa, 1887c, p. 48.

reges populo^m / orientur ex eo¹⁶⁶ ». Bourassa a illustré Isaïe sans ses attributs habituels (la tige de l'Arbre de Jessé et une petite cuillère¹⁶⁷), les mains ouvertes levées au niveau des épaules. Tirée du livre d'Isaïe, sa prophétie prédisant l'Annonciation à la Vierge est retranscrite au-dessus de son effigie : « Ecce virgo concipiet / et filium et voca / bitur nomen eius / Emmanuel¹⁶⁸ ».

De part et d'autre du *Sacrifice d'Abraham* sont représentés les figures de Rébecca (fig. 22), épouse d'Isaac, et du prophète Jérémie. Bourassa respecte la tradition iconographique en montrant Rébecca abreuvant Éliézer, serviteur d'Isaac, et sa monture, deux chameaux dont les têtes apparaissent derrière Rébecca¹⁶⁹. Éliézer est alors à la



Fig. 22 N. Bourassa, *Rébecca. Étude pour la voûte de l'église Notre-Dame-de-Lourdes* (détail), 1872-1880, fusain et craie sur papier, 28,1 x 20,4 cm, MNBAQ, Québec (43.55.218).

recherche d'une épouse pour son maître et choisit Rébecca. Il rencontre le père et le frère de la jeune femme afin de demander leur permission de présenter Rébecca à Isaac. Le père et le frère répondent par le texte qui accompagne l'image de Rébecca : « En Rebecca coram te / est tolle eam et pro / ficiscere ut sit uxor filii / domini tui

¹⁶⁶ « Et je la bénirai, disait Dieu en parlant de Sara, et d'elle je te donnerai un fils que je bénirai, et je ferai avec lui un pacte qui sera une alliance éternelle [Gn 17,16] ». Bourassa, 1887c, p. 48.

¹⁶⁷ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 366.

¹⁶⁸ « Voilà que la Vierge concevra et enfantera un fils, et il sera appelé Emmanuel [Is 7,14] ». Bourassa, 1887c, p. 47.

¹⁶⁹ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 140-141.

sicut locu- / tus est Dominus¹⁷⁰ ». Cette rencontre préfigure aussi l'Annonciation et le mariage de la Vierge¹⁷¹. Bourassa a remplacé l'attribut traditionnel de Jérémie, le crucifix à la main, pour le représenter plutôt par une plume, en référence à ses écrits bibliques¹⁷². Ce prophète aurait annoncé, dans son livre, la maternité de la Vierge par cette déclaration : « Quia creavit Dominus / novum super ter / ram femina circum / dabit virum¹⁷³ ».

Les deux figures qui accompagnent la scène montrant l'apparition de Dieu à Abraham et Rébecca sont Rachel, l'épouse de Jacob, et le prophète David. L'artiste a choisi de représenter Rachel avec les attributs qui se rapportent à sa rencontre avec Jacob : elle est accompagnée de son futur mari et de deux moutons. Tirée de la Genèse, la citation à laquelle est rattachée cette œuvre rappelle le fait qu'elle a pu donner un fils à Jacob malgré son infertilité : « Quae concepit et pe / perit filium di / cens abstulit Deus / obprobrium meum¹⁷⁴ ». Julien Perrin explique le choix de cet extrait par Bourassa en affirmant qu'en enfantant Jésus, Marie a permis à Dieu de délivrer le monde de l'« opprobre du péché originel¹⁷⁵ ». Le prophète et roi d'Israël apparaît aussi dans l'œuvre de Bourassa avec ses attributs habituels, soit la couronne royale sur la tête, et la harpe dans les mains¹⁷⁶. Auteur présumé de plusieurs psaumes, David aurait annoncé la venue de la « libératrice du genre humain¹⁷⁷ », entre autres dans la citation qui est adjointe à son effigie : « Me autem propter / innocentiam sus- / cepit et cofirmas- / ti (sic) me in conspectu / tuo in aeternum¹⁷⁸ ».

¹⁷⁰ « Voilà Rébecca devant vous; prenez-la et partez, et qu'elle soit la fille de votre seigneur, comme le Seigneur l'a voulu [Gn 24,51] ». Bourassa, 1887c, p. 48.

¹⁷¹ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 140-141.

¹⁷² Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 370.

¹⁷³ « Le Seigneur a créé sur la terre un nouveau prodige : la femme environnera un homme fait [Jr 31,22] ». Bourassa, 1887c, p. 47.

¹⁷⁴ « Le Seigneur se souvint aussi de Rachel : il l'exauça, dit la Genèse. Elle conçut et enfanta un fils, disant : Dieu a fait cesser mon opprobre [Gn 30,23] ». Bourassa, 1887c, p. 48.

¹⁷⁵ Perrin, 1958, p. 14.

¹⁷⁶ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 254-255.

¹⁷⁷ Bourassa, 1887c, p. 47.

¹⁷⁸ « J'ai vu que sur moi reposait votre complaisance, parce que mon ennemi n'a pas triomphé de moi [Ps 41,13] ». Bourassa, 1887c, p. 47.

Les figures de Ruth et du prophète Michée sont représentées de chaque côté de *La Bénédiction de Jacob*, sur la voûte surplombant la balustrade. Ruth est représentée par Bourassa avec les éléments iconographiques qui rappellent sa rencontre avec Boaz, son futur mari. Boaz surprend Ruth glanant sur ses terres. Il lui permet de poursuivre son activité. Elle lui répond par le texte suivant qui accompagne l'œuvre : « Unde mihi hoc ut / invenirem grati^{am} / ante oculos tuos et / nosse me dignareris / peregrin^{am} muli^{erem} ¹⁷⁹ ». Selon Julien Perrin, cette affirmation peut également s'appliquer à Marie, en qui Dieu s'est intéressé pour en faire la mère du Christ¹⁸⁰. L'œuvre de Bourassa montre Ruth, glanant dans les champs, avec des épis de blé dans les mains. Quant au prophète Michée, qui est le seul à avoir identifié Bethléem comme lieu de naissance du Messie¹⁸¹, est représenté par l'artiste pointant vers le village en question. La citation du livre de Michée transcrite au-dessus de son effigie témoigne de cette prophétie : « Et tu Beth^m Ephr^{ata} par / vu^{us} es in milli^{bus} Juda / ex te mihi egred^{ur} qui / sit domi^{ur} in Isra^e et egre^{us} / eius^{ab} ini^{tio} a die^{us} aete^{ris} ¹⁸² ».

¹⁷⁹ « D'où me vient ce bonheur, que j'aie trouvé grâce devant vos yeux et que vous daigniez me connaître, moi qui suis une femme étrangère ? ». Bible, 1866, tome 1, p. 343. Bourassa ne rapporte pas les paroles de Ruth dans son discours d'inauguration de la chapelle, il fait plutôt référence à un passage biblique ultérieur : « Que le Seigneur, s'écriait le peuple en célébrant l'union providentielle de Booz avec Ruth, rende cette femme qui entre dans ta maison, comme Rachel et Lia qui ont fondé la maison d'Israël, afin qu'elle soit un exemple de vertu dans Ephrata, et qu'elle ait un nom illustre dans Bethléem [Rt 4,11] ». Bourassa, 1887c, p. 49.

¹⁸⁰ Perrin, 1958, p. 16.

¹⁸¹ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 384.

¹⁸² « Et toi, disait le prophète Michée, en s'adressant à l'humble bourgade qui devait servir de berceau à Jésus-Christ, Bethléem Ephrata, la plus petite entre les villes de Juda, de toi doit venir celui qui dominera sur Israël, et sa sortie est du commencement et des jours de l'éternité [Mi 5,1] ». Bourassa, 1887c, p. 47.

Bourassa a poursuivi la lignée des femmes de l'Ancien Testament ayant préfiguré la Vierge sur les voûtes des transepts. Contrairement aux autres figures féminines ornant la voûte de la nef, qui ont assuré l'ascendance de la Vierge et du Christ, les quatre personnages illustrés dans les transepts ont pour leur part « sauv[és] le peuple de Dieu dans ses grands dangers¹⁸³ ».

Sur la voûte du transept droit, Bourassa a peint les bustes d'Anne (fig. 23) et de Judith, qui sont accompagnés de citations bibliques témoignant du soutien divin dont ont bénéficié ces deux personnages. Longtemps infertile, Anne prie Dieu afin qu'il lui permette d'enfanter. Sa prière est exaucée et Anne donne naissance au prophète Samuel, qui va, sous les ordres de Dieu, mandater les deux premiers rois d'Israël. La figure d'Anne est représentée par l'artiste la tête tournée vers sa gauche et les yeux levés au ciel, alors que ses mains sont jointes sur sa poitrine.

Cette pose la montre probablement récitant ces paroles qui sont transcrites près d'elle : « Exultavit / cor meum in / Domino / et exalta /

tum est / cornu meum in / Domino¹⁸⁴ ». L'héroïne ayant tranché la tête du général assyrien Holopherne afin d'assurer la victoire aux Israélites est représentée de profil avec une épée à la main, son attribut habituel¹⁸⁵. L'artiste a inscrit, sous la figure de Judith, la citation suivante : « Et in me / ancil^m sua adim / plevit / misericord^m / suam



Fig. 23 N. Bourassa, *Anne. Poëcif pour la décoration de l'église Notre-Dame-de-Lourdes*, 1872-1880, fusain et craie sur papier, 91,8 x 63,5 cm, MNBAQ, Québec (43.55.176).

¹⁸³ Bourassa, 1887c, p. 49.

¹⁸⁴ « Mon cœur a tressailli dans le Seigneur, et ma gloire est exaltée par la force de mon Dieu [1S 2,1] ». Bourassa, 1887c, p. 49-50.

¹⁸⁵ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 329-331.

quam / promisit domui / Israel¹⁸⁶ ». Au sommet de la voûte, Bourassa a ajouté un autre texte biblique, puisé dans l'Ecclésiaste, faisant référence à la vie d'Anne, de Judith, mais également de la Vierge : « Ego quasi vitis fructificavi / suavitatem odoris¹⁸⁷ ».

Les figures d'Esther et de Déborah ornent la voûte du transept gauche. Héroïne ayant réussi à convaincre Assuérus, le roi de la Perse, de révoquer le décret d'extermination des Juifs, Esther est présentée par Bourassa avec sa couronne royale, rappel de son mariage avec Assuérus et préfiguration du couronnement de la Vierge¹⁸⁸. La citation accompagnant l'effigie relate le couronnement d'Esther : « habuitque / gratiam / et misericordiam / coram / eo super / omnes / mulieres¹⁸⁹ ». Une autre héroïne de l'Ancien Testament, la juge et prophétesse Déborah a dirigé l'armée d'Israël contre celle des Cananéens. En référence à cet exploit, le personnage biblique fait l'affirmation suivante, qui est transcrite près de son effigie : « Cessaver^{nt} / fortes donec / surgeret / Debbora / surgeret / mater in / Israel¹⁹⁰ ». Bourassa a choisi de représenter Déborah les yeux au ciel et les cheveux bouclés dans le vent. Suivant la même logique que dans l'autre transept, l'artiste a inscrit au sommet de la voûte de gauche une citation du livre de la Sagesse : « Candor est en^m lucis aeter^{ae} et / specul^m sine mac^{ula} Dei maiestatis¹⁹¹ ».

¹⁸⁶ « Il a accompli en moi, sa servante, la miséricorde qu'il avait promise à la maison d'Israël [Jdt 13,18] ». Bourassa, 1887c, p. 50.

¹⁸⁷ « J'ai poussé des fleurs d'agréable odeur comme la vigne [Ecc 24,23] ». Bible, 1866, tome 2, p. 55.

¹⁸⁸ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 335-337.

¹⁸⁹ « Et elle trouva grâce et faveur devant le roi, au-dessus de toutes les femmes [Est 2,17] ». Bourassa, 1887c, p. 50.

¹⁹⁰ « Les forts défailirent en Israël; [...] jusqu'à ce que Débora se levât, jusqu'à ce qu'une mère se levât dans Israël [Jg 5,7] ». Bourassa, 1887c, p. 51.

¹⁹¹ « Parce qu'elle est l'éclat de la lumière éternelle, le miroir sans tache de la majesté de Dieu [Sg 7,26] ». Bible, 1866, tome 2, p. 9.

Deux autres sources du dogme de l'Immaculée conception, la tradition et la doctrine, sont suggérées par les figures des grands docteurs de l'Église grecque et latine qui ornent les transepts, leurs absides et les deux murs latéraux à l'entrée du chœur. Parmi les nombreux docteurs des deux Églises, Bourassa en a sélectionné dix qui ont participé, par leurs écrits, à la légitimation du dogme de l'Immaculée conception¹⁹². Dans le transept droit et sur le mur latéral à droite du chœur prennent place les docteurs latins : Pierre Chrysologue (vers 380-450), Cyprien de Carthage (vers 200-258), Bonaventure de Bagnorea (1221-1274), Pierre Damien (vers 1007-1072) et Laurent Justinien (1381-1455)¹⁹³. Du côté gauche sont illustrés les docteurs de l'Église grecque : Cyrille d'Alexandrie (vers 380-444), Jean Damascène (vers 675-vers 749, fig. 24), Éphrem le Syrien (306-373), Grégoire le Thaumaturge (vers 213-270) et Théodore Studite (759-826)¹⁹⁴. Tous ces docteurs



Fig. 24 N. Bourassa, *Saint Jean Damascène. Étude pour la décoration de l'église Notre-Dame-de-Lourdes*, 1872-1880, fusain sur papier, 28,8 x 21, MNBAQ, Québec (43.55.30).

sont représentés devant des arrière-plans décoratifs. Bourassa ne semble pas avoir

¹⁹² Bourassa, 1887c, p. 52-53.

¹⁹³ Bourassa a représenté Pierre Chrysologue et Cyprien de Carthage sur les murs soutenant la voûte, Bonaventure de Bagnorea et Pierre Damien entre les fenêtres de l'abside, et Laurent Justinien à l'entrée du chœur.

¹⁹⁴ Cyrille d'Alexandrie et Jean Damascène occupent le mur soutenant la voûte, Éphrem le Syrien et Grégoire le Thaumaturge sont représentés entre les fenêtres de l'abside, et Théodore Studite prend place à l'entrée du chœur.

cherché à accompagner les docteurs de leurs attributs habituels; ils sont pour la plupart dépeints avec un livre à la main ou avec un ou quelques ouvrages placés près d'eux, en référence à leurs écrits. Seuls Bonaventure de Bagnorea et Pierre Damien sont représentés selon leur iconographie traditionnelle, le premier avec sa barbe longue et son costume de l'Ordre des Franciscains dont il est l'un des fondateurs, l'autre avec son chapeau rouge de cardinal¹⁹⁵. L'artiste a revêtu Pierre Chrysologue, Laurent Justinien et Cyrille d'Alexandrie de leurs vêtements liturgiques d'évêque.

Bourassa a aussi inclus dans son programme quatre textes des docteurs de l'Église, qui décrivent la grâce de la Vierge. Dans le transept droit, Bourassa a inscrit un texte de Pierre Chrysologue sous sa figure : « Na / ta vir- / gi- / ne sur- / rexit / au- / rora / Ma- / riae vero / se tota / infundit / ple- / nitudo / gratiae¹⁹⁶ ». Une autre citation accompagne Cyprien de Carthage : « Ne- / gotium / om- / nium / sae- / culo- / rum / Ma- / tri Dei / ple- / nitudo / gra- / tia / debetur¹⁹⁷ ». Dans le transept gauche, sous la figure de Cyrille d'Alexandrie, est inscrit un texte qu'il a composé : « Por- / tam / vitae / for- / tem / lu- / cis / Dir- / go vitae / thesau- / rus gra- / tia abys- / sus im- / mensa¹⁹⁸ ». Une citation de Jean Damascène est également transcrite sous son effigie : « Gra- / tia sanc- / tae / virgi- / nis / est im- / mensa / Dei / mater / lam- / pas i- / nextin- / gui- / bilis¹⁹⁹ ».

¹⁹⁵ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 234-236, 1101-1102.

¹⁹⁶ « À la naissance de la Vierge, l'aurore se leva. La plénitude de la grâce se répandit en Marie ». Perrin, 1958, p. 24.

¹⁹⁷ « L'événement qui domine tous les siècles : à la Mère de Dieu revient la plénitude de la grâce ». Perrin, 1958, p. 24.

¹⁹⁸ « La grâce, chez la Sainte Vierge, est sans mesure; la Mère de Dieu est une lampe qui ne s'éteint pas ». Perrin, 1958, p. 22.

¹⁹⁹ « Porte de la vie, source de la lumière, la Vierge est un trésor de vie, un immense abîme de grâces ». Perrin, 1958, p. 22.



Fig. 25 N. Bourassa, *Coupole de la chapelle Notre-Dame de Lourdes*, 1880-1882, Chapelle Notre-Dame de Lourdes, Montréal (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-86246).

L'autorité de l'Église, quatrième source du dogme de l'Immaculée conception est symbolisée par le décor de la coupole (fig. 25). Les quatre pendentifs qui supportent la coupole sont ornés de figures angéliques aux ailes déployées, qui

représentent les quatre sources du dogme. Le centre de la coupole est occupé par la Vierge en majesté, qui prend place sur un nuage circulaire sur lequel sont disposés des angelots et des chérubins. Sur le pourtour de la coupole, quatre groupes en grisaille montrant les souverains pontifes, les docteurs de l'Église, les ordres religieux, et les rois et les peuples acclament l'adoption du nouveau dogme. Dans la section est de la coupole, le groupe des souverains pontifes est dominé par la figure centrale de Pie IX, représenté d'un point de vue frontal, les bras au ciel, faisant la lecture de la proclamation du dogme. Les autres papes, tous revêtus de leurs vêtements liturgiques, imitent le geste de Pie IX en signe d'acclamation de la décision. Selon les dires de Bourassa dans son discours d'inauguration de la chapelle, prononcé avant que le décor de la coupole ne soit réalisé, l'artiste aurait eu l'intention de représenter « Sixte IV, Eugène IV, Paul V, Grégoire XV, Urbain VIII, et plusieurs autres qui ont condamné tous les adversaires des glorieuses prérogatives de la Mère de Dieu²⁰⁰ ».

Parmi les docteurs de l'Église qui occupent la partie nord de la coupole, Bourassa voulait inclure des représentants des « églises de Syrie, d'Arménie et de Constantinople²⁰¹ ». Montrés dans des poses très statiques, les docteurs, dont certains sont agenouillés alors que d'autres se tiennent debout, élèvent également les mains vers le ciel. Le groupe des ordres religieux prend place dans la section sud de la coupole. Évoquant « ces ordres de chevalerie, qui s'établissaient sous le patronage de la Vierge immaculée²⁰² », trois chevaliers l'épée à la main et accompagnés d'un cheval occupent le centre de la composition. Les six autres personnages sont représentés dans des habits monastiques et désignent probablement « ces confréries pieuses du Moyen Âge²⁰³ » dont parle Bourassa. Dans la section ouest de la coupole,

²⁰⁰ Bourassa, 1887c, p. 55.

²⁰¹ Bourassa, 1887c, p. 54.

²⁰² Bourassa, 1887c, p. 54.

²⁰³ Bourassa, 1887c, p. 54.

le dernier groupe des rois et des peuples met en scène la royauté de « Pologne et d'Espagne, [et] les empereurs d'Autriche et de Constantinople²⁰⁴ ».

Outre les quatre sources du dogme de l'Immaculée conception, Bourassa a également voulu inclure dans son programme décoratif des illustrations des moments importants de la vie de la Vierge. Ces œuvres ornent le chœur et les culs-de-four des absides. Par rapport aux compositions illustrant des épisodes de l'Ancien Testament, qui sont de plus petites dimensions, Bourassa se permet ici plus de liberté, ajoutant des motifs parfois totalement accessoires et travaillant davantage le caractère narratif des scènes.



Fig. 26 N. Bourassa, *L'Annonciation*. Étude pour la voûte du chœur de l'église Notre-Dame-de-Lourdes, 1872-1880, mine de plomb et fusain sur papier, 57 x 84,4 cm, MNBAQ, Québec (43.55.173).

²⁰⁴ Bourassa, 1887c, p. 54.

Le premier épisode du cycle marial se trouve dans le cul-de-four de l'abside du chœur et représente *L'Annonciation* (fig. 26), c'est-à-dire l'annonce faite à Marie par l'archange Gabriel de sa maternité divine. La composition se divise en trois sections principales, mises en évidence par trois arcades géminées en trompe-l'œil. Ces arcades sont ornées de motifs décoratifs, qui bloquent tout effet de profondeur, et sont surmontées de rosaces dans lesquelles prennent place des angelots. L'arcade centrale accueille la figure de Dieu, avec sa barbe longue, qui partage le nuage sur lequel il est assis avec quatre angelots. Parmi ces angelots, deux soutiennent un nuage sur lequel est endormi l'enfant Jésus. Des rayons lumineux dorés se déploient à partir de son nimbe. Tourné vers la gauche de la composition, la figure divine salue la Vierge qui occupe l'arcade gauche. Marie est représentée debout, vêtue d'un drapé bleu à plis plutôt rigides. La Vierge penche sa tête nimbée vers un livre, sans doute les Saintes Écritures, reposant sur un prie-Dieu. Devant la Vierge, l'artiste a représenté le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Derrière la figure de la Vierge sont représentés deux angelots, l'un tenant dans sa main des lys, symboles de la virginité de Marie, et l'autre semblant retenir une licorne, qui symbolise le Christ s'incarnant en elle²⁰⁵. L'arcade droite encadre la partie réservée à l'archange Gabriel, qui plane au-dessus de nuages. Vêtu d'une tunique bleu pâle, l'archange a les bras croisés, un lys à la main. Près de l'archange, Bourassa a illustré une figure masculine agenouillée, les mains jointes en prière, et se faisant couronner par un angelot. Selon Julien Perrin, il s'agirait de saint Joseph²⁰⁶. L'artiste contrevient ici à l'iconographie traditionnelle de l'Annonciation en ajoutant les figures de Dieu, de l'Enfant Jésus et de saint Joseph, qui permettent d'équilibrer la composition²⁰⁷. Occupant la section

²⁰⁵ Au XV^e et au XVI^e siècle, plusieurs artistes ont eu recours au thème symbolique de la chasse à la licorne pour illustrer l'Annonciation. Cette référence à l'animal mythique s'explique par le fait que, selon la légende, seule une vierge soit en mesure de capturer une licorne. Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 191-192.

²⁰⁶ Perrin, 1958, p. 13.

²⁰⁷ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 174-194. L'épisode de l'Annonciation présente habituellement Marie et l'archange Gabriel, qui est parfois accompagné de la colombe de l'Esprit Saint.

centrale, Dieu le Père, qui envoie d'un geste de la main la colombe du Saint-Esprit vers Marie, s'approprie le rôle d'annonciateur de l'archange, dont la présence paraît secondaire.

L'épisode suivant, relatant la visite de Marie à sa cousine Élisabeth qui est enceinte de saint Jean-Baptiste, est représenté dans le cul-de-four de l'abside du transept droit. À l'instar de l'œuvre précédente, trois arcades géminées reproduites en trompe-l'œil structurent la composition de cette *Visitation* (fig. 27). Toutefois, l'artiste s'est permis une variante en emplissant les ouvertures des arcades, non pas



Fig. 27 N. Bourassa, *La Visitation. Étude pour la décoration de l'église Notre-Dame-de-Lourdes*, 1872-1880, mine de plomb sur papier, 43,3 x 70,5 cm, MNBAQ, Québec (43.55.139).

d'un motif ornemental, mais bien du bleu pâle qui sert à unifier tout le programme décoratif. Vis-à-vis chacune de ces arcades sont répartis les trois groupes de personnages qui composent l'œuvre. Au centre de la composition, Marie, revêtue d'une robe et d'un voile bleu, salue sa cousine qui porte un vêtement pourpre. La



Fig. 28 N. Bourassa, *L'Adoration des bergers et des Rois mages. Étude pour la décoration de l'église Notre-Dame-de-Lourdes*, 1872-1880, mine de plomb sur papier, 40,5 x 66,9 cm, MNBAQ, Québec (43.55.140).

droite de la composition est occupée par la figure de Joseph, dont les cheveux semblent avoir blanchi depuis l'épisode précédent, et celle de Zacharie, l'époux d'Élisabeth représenté en vieillard à longue barbe, la canne à la main. Zacharie est accompagné d'un chien qui est couché près de lui. De l'autre côté, trois angelots prennent soin de l'âne qui a transporté la Vierge jusque chez sa cousine.

Sur le cul-de-four de l'abside du transept gauche est représentée la scène de *L'Adoration des mages et des bergers* (fig. 28). Reprenant sensiblement la même composition que celle de la scène de *La Visitation* avec ses arcades en trompe-l'œil, cette œuvre présente trois groupes distincts de personnages. Le groupe central est composé de Joseph qui est assis au sol tout près de Marie, qui prend place sur un siège et qui soulève son fils dans ses bras de façon à permettre aux mages de l'apercevoir. Le siège matelassé de paille de la Vierge et la tête de bœuf qui apparaît à sa gauche servent à situer la scène à l'étable où a eu lieu la naissance de Jésus.

Véritable Vierge à l'Enfant, la figure de Marie tenant Jésus dans ses bras rappelle les vierges byzantines et celles des artistes pré-renaissants. En effet, Bourassa a repris les poses traditionnelles de Marie et de Jésus, la première inclinant légèrement la tête vers sa droite, le second faisant un signe de bénédiction avec les doigts de sa main droite. À gauche de la composition prennent place les trois mages accompagnés de deux serviteurs qui transportent l'or et la myrrhe. L'un des mages tient un encensoir fumant. Les trois mages se prosternent devant le Christ. À droite de la sainte famille, le groupe des bergers, qui fait pendant à celui des mages, est constitué de deux hommes plus âgés et de quatre enfants. Ce groupe est identifiable au mouton qui l'accompagne et à la houlette que l'un des deux hommes tient à sa main. Contrairement à la plupart des personnages illustrés dans le programme décoratif, ceux de ce groupe paraissent agités. L'homme à la houlette fait signe aux deux jeunes enfants debout, cherchant à apercevoir le Christ, qu'ils devront attendre un peu. Un jeune garçon agenouillé chuchote à l'oreille de son compagnon.

Le cycle marial se poursuit avec les deux œuvres inscrites dans les arcades qui ornent l'abside du chœur (fig. 29), de part et d'autre de la statue de l'Immaculée conception, réalisée par Louis-Philippe Hébert selon les dessins de Bourassa et située au-dessus de l'autel. À droite de l'autel est représentée *L'Assomption de la Vierge*, c'est-à-dire le moment suivant son décès lors duquel son corps est amené au ciel par les anges. La composition est dominée par la figure de Marie qui, respectant l'iconographie traditionnelle, est soulevée par trois angelots grâce à un large drapé bleu²⁰⁸. La Vierge porte sa main droite à sa poitrine alors que son bras droit est étendu devant elle. L'un des angelots qui l'élève porte un lis à la main. La section inférieure de la composition est occupée par deux angelots assis sur le tombeau de la Vierge. L'un d'eux hume le parfum des fleurs qui garnissent le cercueil de Marie,

²⁰⁸ La thématique de l'Assomption de la Vierge remplace celle de sa Résurrection vers la fin du XIII^e siècle, nous apprend Louis Réau. En Occident, la Vierge est alors représentée s'élevant dans le ciel « dans une mandorle portée par des anges ». Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 616-617.

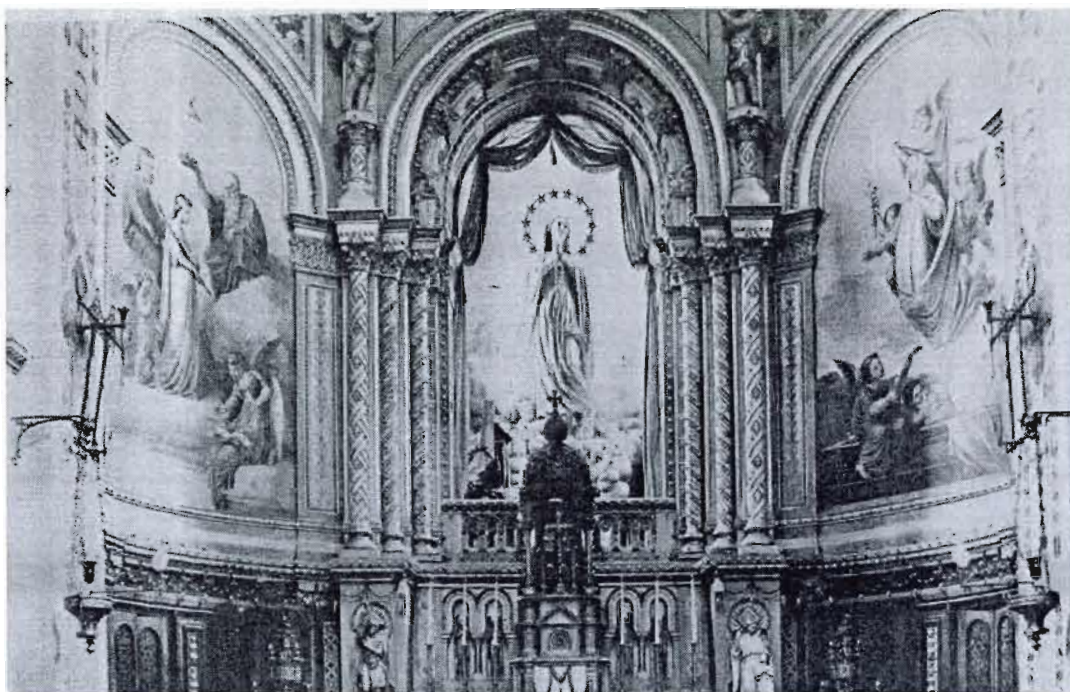


Fig. 29 N. Bourassa, *L'Assomption et le Couronnement de la Vierge*, 1875-1880, Chapelle Notre-Dame de Lourdes, Montréal (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-87643).

l'autre joue du luth. Un linceul rouge repose sur le tombeau. À travers la brume qui entoure la scène, il est possible de distinguer une étendue d'eau qui marque la ligne d'horizon. Notons que cette œuvre est la seule de tout le programme décoratif de la chapelle dans laquelle l'illusion de profondeur ne se trouve pas bloquée par un arrière-plan doré, à motifs décoratifs ou d'un bleu azur appliqué en aplat.

À gauche de l'autel est illustré *Le Couronnement de la Vierge*. Selon un récit apocryphe, la Vierge aurait été couronnée par Dieu à son arrivée au ciel²⁰⁹. Dans l'œuvre de Bourassa, la Vierge est représentée debout sur un nuage, les yeux baissés en signe d'humilité, la main gauche sur la poitrine et l'autre tenant un sceptre. Un angelot tient la cape de la Vierge dans ses mains. Sur un nuage plus élevé à gauche de la composition, le Christ accueille sa mère. Au même niveau que Jésus, mais de l'autre côté de la composition, Dieu est assis et tient la couronne au-dessus de la tête

²⁰⁹ Réau, 1955-1959, vol. 2, p. 621-623.

de la Vierge. Suivant l'axe central où sont représentées la figure de la Vierge et la couronne, Bourassa a aussi illustré une colombe auréolée symbolisant l'Esprit Saint. Dans la section inférieure droite, deux angelots assistent à la scène, l'un d'eux tenant un parchemin.

Dans le cadre d'une commande provenant cette fois des Messieurs de Saint-Sulpice, Bourassa est amené non seulement à élaborer et à exécuter le décor mural de la nouvelle chapelle Notre-Dame de Lourdes, mais il doit également en fournir le plan architectural et concevoir les ornements sculptés. Durant la construction et la décoration, l'artiste rencontre de nombreux écueils professionnels et personnels : délais, effondrement d'un mur, querelles, fatigue, lassitude, accident dû à une chute de l'échafaudage. L'entreprise n'est pas que source d'ennuis. Construite en fonction du décor mural, la chapelle permet à l'artiste de créer une œuvre qui correspond davantage à ses ambitions et ses théories particulières. Composé comme à la chapelle Nazareth d'ornements architecturaux en trompe-l'œil, de compositions historiées et d'inscriptions en latin, le décor mural est élaboré autour de la thématique du dogme de l'Immaculée conception. Beaucoup plus complexe qu'à l'autre chapelle, le programme iconographique doit mettre en évidence les épisodes marquants de la vie de la Vierge, ainsi que les quatre sources du dogme, soit la révélation, la tradition, la doctrine et l'autorité de l'Église. Bourassa fait à nouveau usage du style hiératique qu'il avait développé à Nazareth. Toutefois, il se défait quelque peu de la grande rigidité des compositions pour parfois laisser filtrer le caractère narratif d'une scène, en particulier dans les œuvres ornant les culs-de-four des absides. Quant à l'illusion de profondeur créée par l'effet perspectif, proscrit dans le style hiératique, Bourassa se permet un écart à la règle dans son *Assomption de la Vierge*, œuvre qui est traitée davantage comme ses tableaux de chevalet.

4.4 Le Palais législatif de Québec : une œuvre nationale

Après l'érection de la chapelle Notre-Dame de Lourdes et la réalisation de son décor mural, Bourassa est à la recherche de nouveaux défis qui lui permettraient de délaisser les projets locaux pour s'engager sur la scène nationale. À la suite d'une réception louangeuse de son travail effectué pour les Messieurs de Saint-Sulpice et son accession récente au poste de vice-président de la nouvelle Académie royale des arts du Canada, Bourassa est au faite de sa carrière. Des bruits de corridor provenant de la capitale nationale lui laissent croire qu'il pourrait être nommé responsable du projet de décoration extérieure et intérieure du Palais législatif à Québec. Malgré la soumission d'un mémoire approfondi et le soutien inconditionnel de certains employés du gouvernement, l'artiste n'obtiendra jamais le contrat tant souhaité. Quoiqu'il en soit, l'analyse du projet soumis par Bourassa nous permettra de comprendre les idées artistiques et parfois politiques défendues par l'artiste, et d'émettre des hypothèses quant aux raisons ayant mené à son rejet.

4.4.1 Un programme iconographique à la gloire de la nation canadienne

Au mois de mars 1883, Bourassa fait parvenir à son ami Siméon Lesage, fonctionnaire au Département de l'Agriculture et des Travaux publics, un mémoire concernant la décoration extérieure et intérieure du nouveau Palais législatif de Québec, qui est alors en construction depuis 1877²¹⁰. Venant à peine d'achever ses travaux à la chapelle Notre-Dame de Lourdes, l'artiste caresse l'espoir de recevoir la commande de ce décor, dont il exécuterait les œuvres picturales et chargerait son ancien élève Louis-Philippe Hébert de la statuaire devant orner la façade du Palais.

²¹⁰ « Mémoire et considérations au sujet de la décoration extérieure et intérieure de cet édifice. Suggestions – Croquis Wolfe & Montcalm », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418). Le texte a été retranscrit par Raymond Vézina dans son ouvrage sur Bourassa. Vézina, 1976a, p. 187-193.

Pour Bourassa, cette occasion unique de créer une œuvre « sur le théâtre national » permettrait de faire renaître sa « vieille ambition » qu'il décrit en ces termes dans son mémoire :

celle d'établir ici l'art sur cette double base du culte religieux et du culte national qui en font le miroir et l'écho de toutes les grandes choses et de tous les nobles sentiments d'une nation, qui lui préparent une moisson de choix à laquelle tous participent et qui lui assurent pour longtemps des fruits précieux. C'est ainsi que l'art a créé tant de merveilles en Italie²¹¹.

Dans l'espoir de réaliser cette ambition, l'artiste avait encouragé, dans un article paru dans la *Revue canadienne* en 1868 (2.3.4), les dirigeants politiques et religieux à multiplier les commandes d'envergure aux artistes canadiens²¹². Son appel n'avait pas été vain puisque Benjamin-Victor Rousselot et les Sulpiciens devaient lui offrir durant les années 1870 la conception des décors de deux nouveaux lieux de culte érigés à Montréal. Bourassa témoigne de ces deux expériences en regard de son aspiration profonde : « J'ai essayé de poursuivre ce but dans quelques églises, mais hélas! tous nos curés ne sont pas des bénédictins²¹³... ». Son souhait d'être chargé du projet de décoration du Palais législatif ne se réalisera jamais.

Le mémoire présenté par Bourassa se compose de deux études distinctes mais complémentaires : l'une portant sur le décor extérieur du Palais législatif, l'autre sur son ornementation intérieure. Dans un premier temps, l'artiste se penche sur le décor extérieur en s'intéressant aux matériaux à privilégier pour la statuaire devant orner la façade et à son programme iconographique. L'architecte Taché avait prévu, dès 1877, dans le plan de la façade du Palais un certain nombre de niches aménagées de

²¹¹ « Mémoire et considérations au sujet de la décoration extérieure et intérieure de cet édifice. Suggestions – Croquis Wolfe & Montcalm ».

²¹² Napoléon Bourassa, « Du développement du goût dans les arts en Canada », *Revue canadienne*, vol. 5, n° 1, janvier 1868, p. 67-80; n° 3, mars 1868, p. 207-215.

²¹³ Dans son manuscrit intitulé *L'art gothique*, Bourassa explique le rôle prédominant de l'Ordre de Saint-Benoît dans la transmission du savoir et le développement des arts et des sciences durant le Moyen Âge. Napoléon Bourassa, *L'art gothique*, manuscrit, s. d., BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F). Voir annexe 1.3.

façon à recevoir des statues qui formeraient « un panthéon consacré à la mémoire des personnages illustres de notre histoire²¹⁴ ». Dans son mémoire, Bourassa affirme avoir porté une attention particulière, depuis un certain nombre d'années, aux différents matériaux qui peuvent être utilisés dans l'ornementation sculpturale extérieure des bâtiments. D'abord, l'auteur réproche l'utilisation de la tôle galvanisée et du zinc puisque ces deux matériaux ont tendance à noircir avec le temps et leur couleur, proche de celle de la pierre grise du bâtiment, ne saurait faire ressortir les ornements sculptés. Pour lui, la fonte de fer serait une solution envisageable, mais peut-être un peu trop onéreuse à cause des différentes précautions à prendre afin que le métal ne s'oxyde. La fonte de zinc recouverte de cuivre pourrait aussi constituer une avenue à explorer. Toutefois, compte tenu des coûts associés à ces deux matériaux et à leur apprêt, Bourassa recommande en définitive le recours au bronze, « la matière la plus digne d'un beau monument public, et [...] que le temps ne fait qu'embellir au lieu d'occasionner perpétuellement des frais d'entretien ».

En ce qui a trait au programme iconographique de la façade, Bourassa paraît bien au fait du projet de Taché et en fournit ses impressions. L'artiste propose dans un premier temps de remplacer le monument central prévu à la mémoire des Amérindiens par un groupe qui apparaît à Bourassa d'une plus grande importance pour l'histoire nationale, soit « Wolfe et Montcalm couronnés par une même gloire, au milieu de leurs soldats » (fig. 30). Selon l'artiste, ce sujet, rappelant la bataille des Plaines d'Abraham ayant scellé le sort de la Nouvelle-France, serait approprié puisque le Palais législatif se situe à quelques pas du champ de bataille, et puisqu'il « serait sympathique au sentiment des Anglais qui doivent aussi contribuer à l'érection du monument ». D'une hauteur de 11 à 12 pieds, le monument à James Wolfe et Louis-Joseph de Montcalm s'élèverait devant l'entrée principale du

²¹⁴ Denis Martin, « Les héros de la patrie. La façade de l'Hôtel du Parlement », dans Drouin, 2001, p. 138-143.

bâtiment, alors que le groupe d'Amérindiens composé de représentants huron, micmac et algonquin, servirait d'ornement à la fontaine.



Fig. 30 N. Bourassa, *Projet de décor du Parlement de Québec* (détail), 1883, mine de plomb sur papier, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa (C-90094).

Quant aux statues devant être installées dans les niches de la façade, Bourassa suggère un certain nombre de changements par rapport au projet de Taché. L'artiste remet en question le choix du fondateur du Séminaire de Saint-Sulpice Jean-Jacques Olier (1608-1657) et du missionnaire jésuite Jean de Brébeuf (1593-1649), le premier n'ayant jamais visité le Canada, le second étant plus à propos dans un monument religieux. Bourassa convient de la pertinence des effigies de Jacques Cartier et du missionnaire jésuite Jacques Marquette (1637-1675) à titre de « découvreurs et pionniers civils et religieux », et de Samuel de Champlain, Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve et Mgr François de Laval en tant que « fondateurs de la société civile

et religieuse ». Il entre aussi dans les vues de Taché quant à la commémoration des exploits militaires de Wolfe, Montcalm et François-Gaston, duc de Lévis (1719-1787), mais propose d'ajouter une statue de Daniel Lienhart de Beaujeu. À la suite de Taché, il admet également les effigies de Louis de Buade, comte de Frontenac (1622-1698) et de Lord Elgin (James Bruce, 1811-1863) comme représentant de « l'administration avant et après la conquête ». Bourassa suggère de compléter le panthéon de l'histoire nationale en joignant deux historiens (Pierre-François-Xavier de Charlevoix, 1682-1761, et François-Xavier Garneau, 1809-1866) et deux législateurs importants (Robert Baldwin, 1804-1858, et Louis-Hippolyte La Fontaine, 1807-1864). L'artiste désirerait également inclure la statue de son beau-père Louis-Joseph Papineau, cependant il convient que ce choix pourrait faire l'objet de « réclamations regrettables » compte tenu de sa participation aux soulèvements de 1837-1838.

Dans un deuxième temps, le mémoire de Bourassa aborde la question de la décoration intérieure qu'il se propose de réaliser. L'artiste précise que le décor serait composé de « teintes plates, de dorures, d'ornements appropriés au local, ainsi que de sujets allégoriques et historiques » qui pareraient le vestibule, le grand escalier et les chambres de l'Assemblée nationale et du Conseil législatif. Le projet de Bourassa prévoit que les deux chambres seront décorées, de façon similaire, d'une œuvre de grande dimension (15 x 33 pieds) placée au-dessus du fauteuil du président, de deux tableaux moyens (14 x 7 pieds) situés sur le mur opposé au fauteuil et de deux œuvres ornant le plafond. L'artiste désire retravailler la composition de son imposante *Apothéose de Christophe Colomb*, dont le carton avait été présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1867 (2.4), afin d'en orner la chambre du Conseil législatif. Il est intéressant de noter que l'œuvre regroupait déjà quelques-uns des personnages suggérés par Bourassa pour orner la façade du Palais, soit Cartier, Montcalm, Wolfe, Champlain et Beaujeu. Lorsque l'artiste va finalement reproduire son *Apothéose de Christophe Colomb* sur une nouvelle toile au début du XX^e siècle, il ajoute les figures

de La Fontaine, Baldwin et Papineau, qu'il aurait bien voulu voir commémorées sur la façade du Palais.

Le tableau de grande dimension destiné à la chambre d'Assemblée illustrerait la *Visite de Jacques Cartier à la bourgade d'Hochelaga*. Bourassa baserait sa composition historique sur la description qu'en offre François-Xavier Garneau dans son *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* (1845) :

Cette scène est bien décrite dans Garneau et c'est celle dont il est fait mention dans les voyages de Cartier, qui renferme le plus de détails intéressants et pittoresques. Ici, il était arrivé dans l'intérieur du pays, il avait conçu de grandes espérances sur son avenir, il jetait les premiers jalons qui devaient servir à l'établissement de la race française au Canada.

L'artiste évalue à 20 000\$ le coût de réalisation de ces deux œuvres maîtresses dédiées aux explorateurs ayant découvert l'Amérique et le Canada.

Les quatre compositions de format vertical devant compléter le décor mural des deux chambres sont puisées par Bourassa parmi « les épisodes les plus saillants de notre histoire ». N'ayant pas arrêté son choix de façon définitive sur les scènes à illustrer, l'artiste suggère de représenter *La Défense du fort de Verchères par Mlle de Verchères*, *La Défense héroïque de Dollard au Long Sault*, *Le Naufrage de L'Auguste* et *La Mort de Montgomery à l'assaut de la barrière Près-de-ville*. Trois de ces épisodes sont tirés de l'histoire de la Nouvelle-France. En effet, l'artiste désire illustrer les actes de bravoure de Madeleine de Verchères (1678-1747), qui a su défendre le fort de Verchères contre les Iroquois, et de Dollard des Ormeaux (1635-1660), qui a perdu la vie afin de retarder l'attaque des Iroquois contre Montréal. Le troisième épisode relate, selon Bourassa, la « dernière page de l'histoire de la Nouvelle-France », soit le naufrage du navire L'Auguste en 1761, qui transportait plusieurs familles nobles désirant retourner en France à la suite de la Conquête. Le dernier sujet sélectionné se rapporte à la tentative d'invasion du Canada par les troupes américaines lors de la Guerre d'Indépendance en 1775. Bourassa choisit de représenter l'événement qui assure la victoire aux Canadiens, c'est-à-dire le décès du

général américain Richard Montgomery. Chacune de ces œuvres pourraient être réalisées moyennant un coût de 2500\$. Quant aux quatre compositions devant orner les plafonds des deux chambres, évaluées à 1000\$ chacune, l'artiste ne fait que mentionner qu'ils illustreront « des sujets allégoriques se rapportant aux attributs de la Législation tels que la Justice, la Science, les Arts, l'Industrie, le Commerce, l'Agriculture, etc ».



Fig. 31 N. Bourassa, *Le Naufrage de L'Auguste*, 1883, encre, craie et lavis sur papier, 33,2 x 42,8 cm, MNBAQ, Québec (43.55.106).

Mise à part l'*Apothéose de Christophe Colomb*, *Le Naufrage de L'Auguste* est la seule composition de l'ensemble qui ait été esquissée par Bourassa. Le MNBAQ conserve en effet deux études préparatoires réalisées par l'artiste sur ce sujet. La première (43.55.106, fig. 31) est une mise au carreau au lavis à l'encre rehaussé de craie d'un format assez restreint (33,2 x 42,8 cm). La composition dynamique du dessin met en scène quatre groupes de personnages affolés qui sont disposés sur le

pont et la proue de L'Auguste. Sur le pont, le groupe central est dominé par une figure féminine à l'attitude très digne qui tente de protéger ses enfants. À gauche, quatre personnages plus anonymes témoignent, par leur gestualité particulière, de la panique qui a probablement gagné les passagers lors du naufrage. Alors que deux hommes essayent de se retenir à l'éperon de la proue du navire, trois personnages ont passé par-dessus bord.



Fig. 32 N. Bourassa, *Le Naufrage de L'Auguste*, 1883, huile sur toile, 229 x 296 cm, MNBAQ, Québec (43.55.211).

Aux dimensions plus imposantes (229 x 296 cm), la seconde étude (43.55.211, fig. 32) est une huile sur toile dont seul le tracé des figures a été réalisé. Cette étude exécutée d'après la première comporte quelques variantes. D'une part, les personnages disposés sur le pont du navire ne forment plus qu'un groupe, et les traits de la figure féminine centrale paraissent plus angoissés. D'autre part, l'artiste a

retranché certaines figures, notamment l'un des deux hommes agrippés à l'éperon. Bourassa s'inspire sans doute du récit de l'événement qu'en fait Philippe Aubert de Gaspé dans son célèbre roman *Les Anciens Canadiens*, dont l'artiste possède deux exemplaires dans sa bibliothèque²¹⁵. Dans le roman, Luc de Lacorne (1711-1784) relate le naufrage dont il a été l'un des sept rescapés. Il mentionne, entre autres, une dame de Mézière ayant péri durant la tragédie, qui pourrait bien correspondre à la figure féminine représentée au centre de la composition de Bourassa. Lacorne raconte : « Ce fut à ce moment que madame de Mézière parut sur le tillac, tenant son jeune enfant dans ses bras; ses cheveux et ses vêtements étaient en désordre; c'était l'image du désespoir personnifié²¹⁶ ». L'artiste pourrait bien avoir représenté Lacorne sous les traits de l'homme qui paraît vouloir enlacer la femme pour la retenir, conformément au récit de Lacorne : « Je courais à son secours, quand une vague énorme, qui déferla sur le pont, la précipita dans les flots²¹⁷ ».

En conclusion de son mémoire, Bourassa chiffre le coût total de l'entreprise à environ 81 350\$, dont 42 000\$ seront nécessaires à la réalisation du décor intérieur (comprenant les œuvres mentionnées et l'ornementation mural). À l'époque où il devient de plus en plus primordial pour les artistes canadiens de parfaire leur formation à Paris, Bourassa émet le souhait de séjourner en Europe (il songeait probablement à la capitale française puisque, par la suite, il va encourager Hébert à s'y rendre) afin d'y concevoir ses dessins préparatoires. Il se propose de superviser la création par Louis-Philippe Hébert de la statuaire devant orner la façade du Palais législatif. Bourassa croit qu'il serait possible de faire couler trois ou quatre statues par année, ce qui permettrait de terminer le décor extérieur en cinq ans environ. En ce qui concerne la réalisation de la décoration intérieure, l'artiste prévoit que le projet l'occupera pendant au moins dix ans.

²¹⁵ Florent Maynard, *Inventaire de la bibliothèque de Monsieur Napoléon Bourassa*, tapuscrit, juin 1942, p. 29.

²¹⁶ Philippe Aubert de Gaspé, *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Paris, Fides, 1963, p. 206.

²¹⁷ Gaspé, 1963, p. 206.

4.4.2 Des espoirs déçus

Dans un premier temps, le mémoire de l'artiste reçoit un accueil favorable auprès de son ami Lesage qui en fait part à quelques personnes influentes au sein du gouvernement. Dans une lettre adressée à Bourassa, Lesage lui mentionne avoir présenté son projet au greffier des projets de loi d'intérêt privé du Conseil législatif Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice (1844-1897) et au président de l'Assemblée législative Louis-Olivier Taillon (1840-1923), deux personnages importants qui, le moment venu, pourraient « se charg[er] de gagner la Chambre [d'Assemblée]²¹⁸ ». Le mémoire connaît une première opposition lorsqu'il est présenté à l'architecte du Palais législatif Eugène-Étienne Taché (1836-1912). À cette époque, Taché travaille déjà depuis six ans à la conception du programme sculpté et peint qui doit orner la façade et l'intérieur du Palais. Dans une lettre à Lesage dans laquelle il n'aborde pas la question de la décoration intérieure, l'architecte paraît étonné que Bourassa ait tenté de s'immiscer dans l'élaboration de l'ornementation de la façade alors que cette tâche semble lui revenir de droit. Il affirme à cet égard :

Je regrette infiniment que l'insuffisance des renseignements transmis à Mr Bourassa ait pu l'induire à proposer des changements dans la disposition de la décoration historique devant former partie de la façade principale de notre futur Palais Législatif²¹⁹.

Il tient néanmoins à défendre ses idées concernant la façade et à expliquer ses choix auprès du fonctionnaire qui soutient ouvertement l'artiste²²⁰.

²¹⁸ « Lettre de Siméon Lesage à N.B., Québec, 22 mars 1883 », BAnQ, Fonds Siméon-Lesage.

²¹⁹ « Lettre de Eugène-Étienne Taché à Siméon Lesage, Québec, 9 avril 1883 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018). Cette lettre est retranscrite dans Vézina, 1976a, p. 194-197.

²²⁰ « Lettre de Eugène-Étienne Taché à Siméon Lesage, Québec, 9 avril 1883 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

Dans sa lettre, Taché décrit d'abord le programme iconographique qu'il a élaboré. L'architecte s'entend avec Bourassa pour la presque totalité du projet. En effet, son programme comporte, tout comme celui de Bourassa, des statues de Cartier, Champlain, Maisonneuve, Mgr de Laval, Marquette, Frontenac, Wolfe, Montcalm, Lévis et Lord Elgin. Taché défend son choix d'inclure les figures d'Olier et de Brébeuf. Dans le premier cas, l'architecte avoue avoir retenu le fondateur du Séminaire de Saint-Sulpice dans le but politique de « satisfaire les justes exigences d'une grande institution religieuse dont l'influence bienfaisante ne saurait être méconnue, surtout dans le diocèse de Montréal²²¹ ». Quant à la figure du martyr jésuite, il justifie sa présence sur la façade en rappelant les « actes d'inébranlable courage du père de Brébeuf et [les] héroïques vertus », et en invoquant le fait qu'il représenterait « la grande famille [jésuite] dont il était un des membres les plus nobles²²² ».

À la proposition de Bourassa d'ériger un monument en l'honneur de Wolfe et de Montcalm devant l'entrée principale, Taché explique que l'espace entre le bâtiment et la fontaine sera trop restreint pour y loger une autre sculpture. L'architecte défend aussi son idée, quelque peu critiquée par l'artiste montréalais, de dédier au « souvenir des nations sauvages » le groupe sculptural devant orner la fontaine face à l'entrée principale. Contrairement à Bourassa qui ne semblait pas vouloir accorder cette place centrale à un monument commémorant les peuples amérindiens, Taché réplique en réaffirmant son choix :

Il me semble que ce sujet n'est pas indigne du grand art de la sculpture; surtout pour ceux qui connaissent un peu les sauvages. En parcourant nos forêts, nos fleuves et nos rivières, qui n'a pas admiré la vigueur, l'agilité, la souplesse et l'élégance même que déploient ces hardis pêcheurs et chasseurs dans l'exercice des devoirs qui constituent la vie de l'homme des bois? Parmi les descendants de la race iroquoise, j'ai vu des sujets faits et modelés comme des statues

²²¹ « Lettre de Eugène-Étienne Taché à Siméon Lesage, Québec, 9 avril 1883 ».

²²² « Lettre de Eugène-Étienne Taché à Siméon Lesage, Québec, 9 avril 1883 ».

de bronze : ce n'étaient pas des athlètes, mais des types, moins la tête toutefois, rappelant celui de l'Apollon du Belvédère.

En ce qui a trait aux matériaux qui seront utilisés pour la statuaire, l'architecte préfère faire appel à des experts européens avant d'arrêter sa décision. Cependant, il s'accorde avec Bourassa quant à l'utilisation du bronze pour le monument aux Amérindiens. Concernant les figures appartenant à l'histoire contemporaine qui sont suggérées par Bourassa (soit Garneau, La Fontaine, Baldwin et Papineau), Taché relègue aux générations futures la responsabilité de sélectionner les personnages marquants.

Lesage fait parvenir la lettre de Taché à Bourassa, qui répond à son tour à l'architecte par l'entremise de son ami. Bourassa se défend d'avoir remis en question l'intérêt que constituerait un monument dédié aux peuples amérindiens. Il affirme :

Il va sans dire que je n'avais pas l'intention de chasser tout à fait les sauvages de M. Taché de la place où il les a établis; je trouve que ce n'est pas leur faire la part trop grande que de leur donner un petit coin de sous-sol, après ce qu'on leur a pris²²³.

Il rappelle que son programme comportait d'ailleurs des représentants des trois nations amérindiennes ayant eu de bons rapports avec les premiers colons :

J'ai laissé peut-être percer mon penchant pour nos bons amis les Micmacs, les Hurons et les Algonquins, en les mentionnant tout d'abord. Si notre ami M. Taché veut des Iroquois, j'en veux bien aussi, malgré qu'ils nous aient fait bien des coups de traîtres²²⁴.

Ces « coups de traîtres » des Iroquois, dont parle Bourassa, trouvent d'ailleurs leur place dans son programme de décor intérieur, au sein des compositions représentant *La Défense du fort de Verchères par Mlle de Verchères* et *La Défense héroïque de Dollard au Long Sault*.

²²³ « Brouillon de la lettre de Napoléon Bourassa à Siméon Lesage sur les remarques de E.E. Taché, non daté », MNBAQ, Fonds Napoléon Bourassa (P018). Gaston Deschênes, *Le Parlement de Québec : histoire, anecdotes et légendes*, Sainte-Foy, Éditions MultiMondes, 2005, p. 195-196.

²²⁴ Deschênes, 2005, p. 195-196.

Taché soumet son projet de décor de la façade, tel qu'énoncé à Lesage et à Bourassa en avril 1883, à l'approbation du gouvernement qui l'entérine le 1^{er} octobre de la même année²²⁵. Rien n'indique que Bourassa ait pu avoir une influence sur le projet final proposé par Taché. En effet, comme nous venons de l'observer, aucune des recommandations de Bourassa concernant le programme iconographique de la façade n'ont été admises par l'architecte. Toutefois, le rôle de l'artiste dans la réalisation de l'ornementation de la façade ne se résume pas à ces suggestions écartées. Dans un premier temps, la proposition de l'artiste d'exécuter les œuvres sculpturales en bronze est retenue par le gouvernement. Dans un second temps, Bourassa accepte de faire partie d'un comité chargé d'évaluer les esquisses et les maquettes de Louis-Philippe Hébert, qui va réaliser entre 1886 et 1894 un total de six statues et trois groupes sculpturaux pour la façade du Palais²²⁶. Ce comité est composé de Bourassa, de son ami Lesage, de l'architecte Taché et de l'artiste Eugène Hamel (1845-1932)²²⁷.

En septembre 1887, après avoir pris connaissance des premières maquettes d'Hébert qui ne le satisfont pas, Bourassa propose que son ancien élève s'installe à Paris durant quelques années dans le but de parfaire sa formation et d'y créer les œuvres pour le gouvernement²²⁸. Hébert ne paraît pas partager l'avis de son ancien maître, puisque Bourassa lui fait parvenir, au début d'octobre, une lettre dans laquelle il le questionne sur ses réticences à s'installer à Paris²²⁹. Les recommandations de l'artiste sont adoptées par le comité et le sculpteur part pour l'Europe dès le

²²⁵ Luc Noppen et Gaston Deschênes, *L'Hôtel du Parlement : témoin de notre histoire*, Québec, Assemblée nationale, 1996, 204 p.

²²⁶ Entre 1886 et 1890, Hébert exécute les deux groupes allégoriques représentant *La Poésie et l'Histoire* et *La Religion et la Patrie*, le monument de la fontaine (et le *Pêcheur à la nigogue*), ainsi que les statues de Frontenac, Lévis et Montcalm. Puis, de 1890 à 1894, il réalise les figures d'Elgin, Salaberry et Wolfe. Noppen, Deschênes, 1996, p. 146.

²²⁷ Noppen, Deschênes, 1996, p. 146.

²²⁸ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montebello, 3/4 septembre 1887 », MNBAQ, Fonds Napoléon Bourassa (P018).

²²⁹ « Brouillon de la lettre de N.B. à Louis-Philippe Hébert, Montebello, 3 octobre 1887 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

printemps suivant pour y retravailler ses compositions et réaliser les œuvres commandées²³⁰. Lorsqu'en décembre 1890 Hébert soumet à l'approbation du comité le moulage en plâtre du *Pêcheur à la nigogue* devant orner la fontaine du Palais législatif, Bourassa se montre encore une fois sévère envers l'œuvre de son ancien élève, contrairement aux autres membres qui se montrent satisfaits. Le 13 janvier 1890, il affirme dans une lettre à Lesage :

Ce Huron, avec sa chevelure trempée, me semble pêcher à la pluie après avoir enlevé sa chemise pour l'empêcher d'être mouillée, ce qui est bien dommage, car cela lui donne réellement un air gauche et piteux, et laisse apercevoir à ses intimes que, en dessous, il n'est pas très élégant. Il y a dans le modelé de toute cette figure quelque chose de flasque et d'indéterminé qui décèle l'inexpérience du nu; l'action qui demanderait une tension énergique des muscles et quelque chose de bien accusé dans les parties importantes de la charpente du corps ne laisse voir que des à-peu-près [...]²³¹.

Dans la même lettre, Bourassa critique également le *Monument à la famille amérindienne* de la fontaine. Il regrette que sa proposition de faire débiter la tâche d'Hébert par la création des statues historiques et de terminer par les groupes allégoriques et les figures amérindiennes n'ait pas été suivie. Toutefois, il considère que le travail est trop avancé (l'œuvre est déjà moulée en plâtre) pour en exiger des modifications, ce qui l'amène à remettre en question sa participation au sein du comité :

Je comprends peut-être mal mon rôle dans notre comité; m'attendant peut-être à trop, j'exige plus que je ne devrais, me laissant dominer par des dispositions inhérentes à mon caractère qui m'ont été préjudiciables à moi-même dans la carrière que j'ai eu la malheureuse idée de suivre en ce pays²³².

²³⁰ Hébert demeure à Paris avec sa famille jusqu'à l'automne 1894. Yves Lacasse, « Hébert, Louis-Philippe », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 508-512.

²³¹ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montebello, 13 janvier 1890 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²³² « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montebello, 13 janvier 1890 ».

L'absence de correspondance concernant les œuvres subséquentes soumises par Hébert nous mène à croire que Bourassa s'est retiré du comité après cette dernière lettre.

Si Bourassa comprend rapidement qu'il ne sera pas chargé de l'élaboration et de la réalisation du décor sculpté du Palais législatif, il en va autrement du projet de décoration intérieure. En avril 1884, son ami Lesage poursuit ses démarches auprès des membres du gouvernement afin de débloquer les fonds nécessaires au projet et de promouvoir la candidature de Bourassa. Il en glisse un mot au lieutenant-gouverneur du Québec Théodore Robitaille (1834-1897) : « J'ai eu il y a deux jours un long entretien avec lui sur le sujet. J'ai réussi à le mettre pas mal dans nos intérêts [...]. Je lui ai envoyé votre mémoire afin de lui donner un point de départ pour entamer le sujet²³³ ». En novembre de la même année, le projet n'a toujours pas éclos et Bourassa s'impatiente de son inactivité. Il fait part à son fils Gustave de ses doutes quant à l'aboutissement de l'entreprise :

Des travaux artistiques ne sont pas choses qui paraissent très urgentes à un gouvernement dans la pénurie. Je ne fais donc pas grand fonds sur les bonnes intentions et les bonnes paroles de quelques bons amis qui entourent le ministère. L'on me voit si peu dans ces parages et j'ai si peu pris part aux luttes de partis, que j'en serai aisément oublié²³⁴.

Bourassa écrit également à Lesage pour le presser d'agir et lui parler de ses nouveaux projets :

Si vous me laissez ici jusqu'au retour des feuilles et des fleurs, jusqu'à l'arrivée du rossignol et des brises du printemps, il faudra renoncer à me voir badigeonner les murailles de votre palais législatif; j'aurai pris le pli campagnard et il ne sera plus aisé de me remettre sur un moule plus délicat. [...] Je vais donc devenir colonisateur²³⁵.

²³³ « Lettre de Siméon Lesage à N.B., Québec, 23 avril 1884 », BAnQ, Fonds Siméon-Lesage (P149).

²³⁴ « Lettre de N.B. à son fils Gustave, Montebello, 27 novembre 1884 », Bourassa, 1929, p. 265-268.

²³⁵ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montebello, 26 novembre 1884 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

Il entreprend en effet à cette époque d'ouvrir un chemin de colonisation dans l'ancienne seigneurie des Papineau et d'y faire construire un moulin²³⁶. En décembre 1884, Lesage lui demande encore d'être patient et de garder espoir puisque, dans une telle entreprise nécessitant l'aval des politiciens, « le tout est de tomber sur le moment propice²³⁷ ».

Selon la correspondance entre Bourassa et Lesage, il semble que les problèmes financiers du gouvernement provincial soient responsables de la stagnation du projet de décor du Palais législatif. Le projet refait surface en août 1886 alors qu'Hébert est chargé de l'exécution de quelques sculptures pour la façade et qu'Eugène Hamel fait parvenir au Département de l'Agriculture et des Travaux publics une « proposition de plan général de la décoration intérieure²³⁸ ». Le programme d'Hamel n'est pas retenu et il est convenu par le gouvernement que l'ornementation intérieure du Palais serait remise à une année subséquente²³⁹. En décembre 1889, Lesage invite Bourassa à venir le visiter à Québec et revient, dans sa lettre, sur l'entreprise de décor du Palais en affirmant : « Qui sait si étant sur les lieux il ne viendrait pas à l'idée de quelques-uns des puissants du jour de vous confier l'exécution de quelques peintures que réclament les murs de nos deux Chambres²⁴⁰ ». Cependant, l'artiste ne se fait plus d'illusion quant à ses chances d'obtenir cette commande et lui répond avec résignation :

J'aurai pourtant une occasion d'aller frapper à votre porte que vous me tenez déjà entr'ouverte, mais ce ne sera pas pour poursuivre ces rêves déjà lointains dont vous me parlez et devant lesquels vous semblez ouvrir encore des perspectives. N'ai-je pas passé l'heure de pareilles poursuites? [...] Enfin, mon cher ami, je n'attends pas

²³⁶ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montebello, 26 novembre 1884 ».

²³⁷ « Lettre de Siméon Lesage à N.B., Québec, 29 décembre 1884 », BANQ, Fonds Siméon-Lesage (P149).

²³⁸ Noppen, Deschênes, 1996, p. 156.

²³⁹ Deschênes, 2005, p. 241. Mario Béland, *Eugène Hamel (1845-1932) : peintre et dessinateur de Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2007, 87 p.

²⁴⁰ « Lettre de Siméon Lesage à N.B., Québec, décembre 1889 », BANQ, Fonds Siméon-Lesage (P149).

grand-chose de l'avenir qui me reste et des hommes qui emportent mes rêves irréalisés dans leurs poches²⁴¹.

Ce n'est qu'en 1904 que le gouvernement de la province fait l'acquisition de l'œuvre d'Henri Beau intitulée *L'arrivée de Champlain à Québec*, qui est installée dans la chambre du Conseil législatif²⁴². Cette toile sera remplacée, quelques années plus tard, par une œuvre de Charles Huot (1855-1930), qui exécutera le décor peint du Palais législatif entre 1910 et 1930²⁴³.

En soumettant son mémoire concernant la décoration intérieure et extérieure du Palais législatif, Bourassa souhaite obtenir la commande du projet et réaliser une œuvre commémorant l'histoire nationale. Il désire par le fait même créer un décor qui pourrait servir d'exemple pour les générations montantes de peintres et de sculpteurs. En ce qui a trait à la statuaire devant orner la façade du parlement, le programme iconographique proposé par l'artiste ne dérogeait qu'à certains égards du projet mis de l'avant par l'architecte Taché. Dans l'objectif de plaire aux anglophones, Bourassa propose de déplacer le monument aux Amérindiens afin d'ériger, devant l'entrée du palais, un groupe sculptural en l'honneur de Wolfe et Montcalm. Il projette en outre de faire une place aux grands hommes de l'histoire contemporaine, parmi lesquels il ose mentionner le nom de son beau-père Papineau. Malgré les interventions salutaires de Siméon Lesage auprès de différents membres du gouvernement, le projet de décor extérieur du palais demeure sous la direction de l'architecte du bâtiment. Bourassa n'est pas entièrement mis de côté puisqu'il fait partie du comité chargé d'évaluer les maquettes soumises par Louis-Philippe Hébert.

Quant à la décoration intérieure, le mémoire de l'artiste proposait de combiner des œuvres à sujets historiques et allégoriques. Mise à part son *Apothéose de*

²⁴¹ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montebello, 30 décembre 1889 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁴² Noppen, Deschênes, 1996, p. 156.

²⁴³ Noppen, Deschênes, 1996, p. 158-165.

Christophe Colomb, les autres compositions devant décorer les murs des chambres de l'Assemblée nationale et du Conseil législatif font référence à des événements puisés dans l'histoire nationale. Si l'artiste adopte un style hiératique dans ses peintures murales religieuses, il en va tout autrement pour ses œuvres devant constituer le décor intérieur du palais législatif. Si l'on se fie à la seule œuvre à sujet historique ayant été ébauchée par Bourassa, soit *Le Naufrage de L'Auguste*, il est évident que l'artiste opte pour un style beaucoup plus près des peintures d'histoire de l'école française. Délaissant le statisme et la rigidité du style hiératique, Bourassa revient dans ce projet à des œuvres dans lesquelles dominent le caractère narratif de la scène, le traitement réaliste, et l'espace perspectiviste. Quant à *l'Apothéose de Christophe Colomb*, son sujet allégorique fait en sorte que l'œuvre se situe à mi-chemin entre les deux styles. En effet, les personnages sont représentés dans des poses plutôt statiques, quoique certains soient plus actifs (ne songeons qu'au groupe des renommées vengeresses chassant les ennemis de Colomb). Ainsi, pour Bourassa comme pour plusieurs penseurs et artistes, le style hiératique semble plus approprié aux thématiques religieuses qu'historiques. Quant aux raisons expliquant le rejet du mémoire de Bourassa, il semble que l'ascendant de l'architecte Taché sur le projet (qui désirait en superviser toutes les étapes), de même que le manque de volonté politique et de ressources financières aient été responsable de cette exclusion.

4.5 La cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur : un projet ambitieux

Alors que le projet de décoration du Palais législatif semble ne pas vouloir se concrétiser, une proposition provenant du clergé de la ville de Saint-Hyacinthe replonge Bourassa dans son champ de spécialisation, le décor religieux. Le projet a tout pour attirer l'artiste qui est à la recherche de commandes ambitieuses : il s'agit d'élaborer l'ensemble du programme décoratif de la nouvelle cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur. Cette entreprise va occuper Bourassa durant près de dix

ans, sans jamais voir le jour. Durant ces années de réflexion et de travail, l'artiste réalise un bon nombre de plans architecturaux, d'esquisses et d'études préparatoires, qui sont désormais conservés pour la plupart au MNBAQ. L'analyse de ces plans et études va nous permettre de reconstituer, de façon sommaire, le projet tel que conçu par l'artiste. Mais d'abord, il est intéressant de revenir sur les circonstances entourant la commande du projet, et son abandon plusieurs années plus tard.

4.5.1 « Une déception de plus, et voilà tout »

Après trois années passées à ouvrir un chemin de colonisation dans l'ancienne seigneurie Papineau tout en attendant de faire adopter par le gouvernement provincial son projet de décoration du Palais législatif, Bourassa reçoit une commande stimulante de la part du vicaire général du diocèse de Saint-Hyacinthe. Le 1^{er} août 1885, Joseph-Alphonse Gravel (1843-1901) communique avec l'artiste dans le but de lui proposer de prendre en charge la décoration intérieure de la cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur, érigée entre 1878 et 1880 selon les plans d'Adolphe Lévêque (son collaborateur déchu à Notre-Dame de Lourdes)²⁴⁴. Le vicaire général, adjoint de l'évêque de Saint-Hyacinthe Mgr Louis-Xéphin Moreau (1824-1901), lui demande de produire les plans du nouveau décor pour le mois de mai 1888. Bourassa accepte aussitôt de concevoir les plans des « modifications et additions » à apporter à l'architecture intérieure, ainsi que de créer les dessins « des stalles et de la chaire » et ceux « d'une décoration complète consistant en ornements polychromes et en tableaux historiques et bibliques concourant tous dans le développement d'un grand sujet religieux²⁴⁵ ». Il est alors convenu que la décoration de la cathédrale comprendra une série de tableaux relatant la vie du saint patron de la paroisse.

²⁴⁴ « Lettre de Joseph-Alphonse Gravel à N.B., Saint-Hyacinthe, 1^{er} août 1885 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁴⁵ « Lettre de N.B. à Joseph-Alphonse Gravel, Montebello, 10 août 1885 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

À cette époque, Bourassa n'en est pas à sa première commande provenant des membres du clergé de ce diocèse. Il a déjà exécuté une série de portraits des bienfaiteurs et des supérieurs du Collège de Saint-Hyacinthe en 1868 (2.1.1). Il a aussi signé les plans et réalisé le décor de la chapelle du couvent des Sœurs de la Présentation de Marie en 1880²⁴⁶. De plus, il a dessiné le buffet de l'orgue de la compagnie Casavant & Frères qui sera inauguré dans la cathédrale de Saint-Hyacinthe le 13 août 1885²⁴⁷. Comme le fait remarquer Raymond Vézina dans son article sur « Le mécénat du clan Papineau envers Napoléon Bourassa », l'influence exercée par des membres de la famille Papineau, qui occupent des postes importants dans l'administration de Saint-Hyacinthe — en particulier le maire Georges-Casimir Dessaulles et sa femme Frances Lemay —, permet sans doute d'expliquer le mécénat dont bénéficie l'artiste à plusieurs reprises²⁴⁸.

Le décor créé par Bourassa restera à l'état de projet à cause d'une mésentente à l'évêché de Saint-Hyacinthe, d'un manque de ressources et des nombreux vices de construction de la cathédrale. Déjà en 1886, soit seulement six ans après son inauguration, Gravel écrit à Bourassa pour l'avertir que la cathédrale nécessite des travaux de réfection au toit et que l'architecte Lévêque se propose de le consolider en y ajoutant une structure en fer. À la veille de l'échéance préalablement fixée en mai 1888 pour l'ouverture du chantier, le vicaire général affirme à l'artiste que, pour des

²⁴⁶ Dans son « Carnet des affaires personnelles », Bourassa indique qu'il a reçu, le 3 septembre 1880, une somme d'argent de la part des Sœurs de la Présentation de Marie pour les plans de leur chapelle. « Carnet des affaires personnelles », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418). Ces plans sont aujourd'hui conservés au MNBAQ (81.30.01, 81.30.02, 81.30.03, 81.30.04, 81.30.05, 81.30.06, 81.30.07, 81.30.09). « Extraits des Annales des Sœurs de la Présentation de Marie », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418). E.N., « À propos d'architecture. Chapelle de la Maison Mère des Sœurs de la Présentation à Saint-Hyacinthe », *Le Devoir*, 17 décembre 1921, p. 3.

²⁴⁷ Les plans du buffet sont conservés au MNBAQ (81.32.03, 81.32.04). Paul Racine, *La cathédrale de Saint-Hyacinthe, un lieu de patrimoine religieux à découvrir*, Saint-Hyacinthe, Paroisse Cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur, 2002, p. 19.

²⁴⁸ Bourassa reçoit également la commande des plans de la façade du couvent des Dominicains à Saint-Hyacinthe (1892) et ceux de l'église dominicaine de Sainte-Anne à Fall-River, Massachusetts (1902-1904). Raymond Vézina, « Mécénat du clan Papineau envers Napoléon Bourassa », *La Petite Nation*, 27 avril 1978, p. 2.

raisons financières, il préférerait ne recevoir les plans qu'en automne, désirant débiter les travaux au printemps 1889²⁴⁹. Toutefois, en mars 1889, Gravel avoue à Bourassa qu'il ne pourra finalement songer à la réalisation de la décoration avant deux ou trois ans²⁵⁰. L'évêché ne peut déboursier pour la conception du décor intérieur alors qu'il doit se charger de changer la couverture du toit de la cathédrale. En juin 1891, Gravel écrit à Bourassa pour lui demander de lui faire parvenir les dessins des boiseries et de l'ornementation en bois pour le début de septembre²⁵¹. L'artiste remet tous les plans et une partie des dessins à Gravel en décembre 1892²⁵².

L'année suivante, alors qu'aucun ouvrage n'a encore été réalisé à la cathédrale, le projet est remis en question, puis abandonné par l'évêché. Dans une lettre à l'abbé Gravel, Bourassa révèle ses sentiments face à ce nouvel échec : « Ce sera une déception de plus, et voilà tout. Des déceptions!... J'en ai subi bien d'autres, de cette nature surtout²⁵³ ». Leur correspondance nous permet de deviner certaines des raisons ayant mené à l'interruption définitive de l'entreprise. Les changements dans l'administration de l'évêché paraissent être au cœur de l'affaire. En effet, à partir de 1893, le coadjuteur Mgr Maxime Decelles est chargé de plusieurs tâches que l'évêque affaibli ne peut plus accomplir²⁵⁴. Selon les propos de Bourassa, la nouvelle administration de l'évêché lui reprocherait d'avoir tenté d'obtenir la commande grâce à ses relations avec le vicaire général. Il s'en défend dans une lettre à Gravel :

²⁴⁹ « Lettre de Joseph-Alphonse Gravel à N.B., Saint-Hyacinthe, 16 avril 1888 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁵⁰ « Lettre de Joseph-Alphonse Gravel à N.B., Saint-Hyacinthe, 14 mars 1889 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁵¹ « Lettre de Joseph-Alphonse Gravel à N.B., Saint-Hyacinthe, 24 juin 1891 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁵² Bourassa rappelle la chronologie de ses démarches dans une lettre adressée à Gravel et datée du 23 novembre 1896. « Lettre de Joseph-Alphonse Gravel à N.B., Beloeil, 23 novembre 1896 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁵³ « Lettre de N.B. à Joseph-Alphonse Gravel, Saint-Hyacinthe, 23 septembre 1893 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁵⁴ Nive Voisine, « Moreau, Louis-Xéphirin », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 776-780.

Quels motifs ne peut-on pas attribuer à mes plus simples démarches auprès de vous? [...] Vous savez, Monsieur le Grand Vicaire, que je n'ai pas sollicité l'honneur de travailler pour le diocèse de St-Hyacinthe. Vous avez eu la bonté de m'offrir ce travail important dans votre cathédrale; j'ai accepté cette tâche avec plaisir²⁵⁵.

Bourassa nomme parmi ses détracteurs « Monseigneur Decelles et les Messieurs de l'évêché²⁵⁶ ». Ceux-ci semblent également blâmer le vicaire général pour avoir pris des engagements qui n'étaient pas de son ressort. Le conflit mène d'ailleurs au transfert hâtif de Gravel dans un autre diocèse²⁵⁷. Toutefois, la raison principale expliquant la résiliation de l'entente entre Gravel et Bourassa relève de considérations matérielles. En effet, la nouvelle administration de l'évêché ne désire pas investir pour la décoration d'une cathédrale qui risque d'être détruite dans quelques années à cause de vices de construction. Dans une lettre à Gravel, Bourassa rapporte les propos tenus par Mgr Decelles affirmant vouloir « se laver les mains de cette entreprise [la cathédrale] à laquelle il n'avait en rien participé, et qu'il faudrait jeter à bas au premier jour, pour n'en être pas écrasé²⁵⁸ ».

4.5.2 La décoration religieuse sous un nouveau jour

En 1893, lorsque le projet est abandonné, Bourassa y a déjà accordé de nombreuses heures de travail. Il a dessiné quelques plans d'ensemble de la décoration intérieure de la cathédrale ainsi que ceux de la chaire, qui fournissent une idée assez précise du projet de décoration imaginé par Bourassa. En ce qui concerne les dix-huit tableaux dédiés à saint Hyacinthe, Bourassa a multiplié les recherches

²⁵⁵ « Lettre de N.B. à Joseph-Alphonse Gravel, Saint-Hyacinthe, 23 septembre 1893 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁵⁶ « Lettre de N.B. à Joseph-Alphonse Gravel, Saint-Hyacinthe, 23 septembre 1893 ».

²⁵⁷ « Lettre de Joseph-Alphonse Gravel à N.B., Beloeil, 2 octobre 1893 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁵⁸ « Lettre de N.B. à Joseph-Alphonse Gravel, Saint-Hyacinthe, 23 novembre 1896 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

afin de se familiariser avec la vie du saint et de dénicher des modèles des « costumes historiques et nationaux des divers pays où St-Hyacinthe avait accompli les faits les plus remarquables de sa vie²⁵⁹ ». Il est probable que ce soit à cet effet que l'artiste s'est procuré l'ouvrage *Le costume historique : types principaux du vêtement et de la parure* d'Albert Racinet (Paris, Didot, non daté). Lors de son séjour en Italie en 1888-1889, Bourassa visite l'église Sainte-Sabine à Rome — dans laquelle saint Hyacinthe a reçu l'habit des Dominicains — dans le but de pouvoir en reproduire l'architecture dans le cycle sur saint Hyacinthe.

Outre ses recherches visant à restituer les événements, les lieux et les costumes le plus fidèlement possible, Bourassa semble également avoir recherché un plus grand réalisme dans la représentation des corps humains en faisant photographier, entre autres par le studio Laprés & Lavergne de Montréal, un groupe de modèles prenant la pause pour quelques scènes devant faire partie du cycle de la vie de saint Hyacinthe²⁶⁰. Le Musée national des beaux-arts du Québec conserve en effet une série de photographies inédites dont certaines ont été prises dans le monastère même des Dominicains à Saint-Hyacinthe, et qui mettent en scène des pères et des compagnons de l'Ordre des Prêcheurs²⁶¹. À partir de tous ces documents, l'artiste a exécuté maintes esquisses et études préparatoires, parmi lesquelles se trouvent neuf ébauches plus complètes d'assez grande dimension

²⁵⁹ « Lettre de N.B. à Joseph-Alphonse Gravel, Saint-Hyacinthe, 23 septembre 1893 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁶⁰ Le recours à la photographie lors de l'élaboration d'une œuvre était une pratique très répandue chez les artistes français de la seconde moitié du XIX^e siècle. Sylvie Aubenas, *L'art du nu au XIX^e siècle : le photographe et son modèle*, Paris, Hazan, Bibliothèque nationale de France, c1997, 199 p. Bien que moins étudiée, cette façon de faire est aussi pratiquée au Québec et au Canada, comme en font foi les œuvres d'Ozias Leduc et de Clarence Gagnon, par exemple. Voir Ann Thomas, *Le réel et l'imaginaire : peinture et photographie canadiennes*, Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 1979, 116 p.

²⁶¹ Le monastère des Dominicains à Saint-Hyacinthe a été vendu récemment à des entrepreneurs privés qui en ont transformé le décor. Toutefois, le Père Claude Caron de la paroisse Notre-Dame du Rosaire à Saint-Hyacinthe nous a confirmé, lors de notre rencontre du 20 janvier 2009, que ces photographies ont été prises dans la salle du chapitre du monastère.

(environ 48 x 58 cm) dont certaines sont déjà mises au carreau en vue de leur réalisation²⁶².

Le projet de décor de la cathédrale devait se distinguer à plusieurs égards des entreprises précédentes de l'artiste. D'abord, contrairement aux projets des chapelles Nazareth et Notre-Dame de Lourdes, Bourassa ne prévoit pas créer ses œuvres grâce à la technique de la peinture à la cire. Il opte plutôt pour la réalisation de toiles à l'huile qui seront marouflées sur les murs. Autre caractéristique spécifique à ce projet, l'artiste n'a pas l'intention d'exécuter lui-même le décor. En effet, Bourassa désire plutôt faire appel à d'autres artistes qui produiront les œuvres picturales et sculpturales en se basant sur les esquisses très détaillées qu'il aura réalisées. Il est d'ailleurs convenu dès le début du projet que Bourassa devra suggérer à ses commanditaires les noms des artistes à engager²⁶³. Quelques années plus tard, Bourassa propose au vicaire Gravel de s'adresser à des artistes européens plutôt que canadiens afin d'exécuter les tableaux et les statues²⁶⁴. Cette proposition constitue en quelque sorte un désaveu de ses anciens élèves qui œuvrent alors dans le domaine de la décoration religieuse, en particulier François-Édouard Meloche. Il est vrai que Bourassa fait appel à ce dernier lors du projet de décoration de l'église Notre-Dame de Bonsecours (1895-1897) à Montebello, cependant ce décor ne comporte que des motifs non historiés²⁶⁵. Enfin, le projet de décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe se détache des autres projets de Bourassa par le style même des tableaux qui devaient orner les murs. Les neuf ébauches plus complètes réalisées par l'artiste

²⁶² « Lettre de N.B. à Joseph-Alphonse Gravel, Saint-Hyacinthe, 23 septembre 1893 ».

²⁶³ « Lettre de Joseph-Alphonse Gravel à N.B., Beloeil, 2 octobre 1893 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁶⁴ Dans une lettre à l'artiste datant de 1889, Gravel affirme à ce sujet : « J'entre parfaitement dans vos vues relativement à la confection de nos tableaux et statues en Europe, s'il ne nous vient pas alors quelques artistes, comme il nous en faudra ». « Lettre de Joseph-Alphonse Gravel à N.B., Saint-Hyacinthe, 14 mars 1889 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

²⁶⁵ « Lettre de François-Édouard Meloche à N.B., Montréal, 7 mars 1896 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

rèvent un désir de s'éloigner, dans une certaine mesure, des compositions hiératiques et du style pré-renaissant de ses décors antérieurs.

Parmi les plans du décor conservés par le MNBAQ, une coupe transversale du chœur et de la chapelle latérale (43.55.185, fig. 33) et une coupe longitudinale du chœur et de la première travée de la nef (43.55.184, fig. 34) dévoilent l'aspect général de l'ornementation prévue par Bourassa²⁶⁶. Ces deux plans très détaillés devaient probablement servir à présenter le projet aux commanditaires. Dans l'abside du chœur, l'artiste désirait aménager quatre travées principales délimitées par des pilastres. Le cul-de-four de l'abside devait être décoré de quatre anges dans un style très semblable à ceux tenant les instruments de la Passion dans le chœur de Nazareth. La coupe longitudinale nous apprend que ces anges aux ailes rouges devaient se dresser devant un fond bleu pâle. Selon le projet de Bourassa, les arcades aménagées sur le mur de l'abside du chœur auraient accueilli les figures des quatre évangélistes (tenant des tablettes dans les mains en référence à leurs écrits) et quatre docteurs de l'Église (Basile le Grand, 330-379; Athanase, 296-373; Thomas d'Aquin, 1225-1274²⁶⁷), qui, tout comme les anges du cul-de-four, seraient représentés contre un arrière-plan du même bleu. La série des docteurs de l'Église devait se poursuivre dans deux arcades ornant les murs de part et d'autre de l'abside. Saint Augustin et saint Ambroise devaient partager l'arcade de gauche, et saint Grégoire (de Naziance, 329-389) et saint Cyrille (d'Alexandrie, 376-444), celle de droite. Il semble que Bourassa ait élu, parmi tous les docteurs de l'Église, ceux qui ont eu le titre d'évêque. Quant à Thomas d'Aquin, sa présence repose sans doute sur le fait qu'il ait fait partie de l'Ordre des Prêcheurs, tout comme le saint patron de la cathédrale. Rappelons que Bourassa avait déjà représenté les quatre évangélistes dans l'abside du chœur de la chapelle Nazareth, et certains docteurs de l'Église dans le décor de Notre-Dame de Lourdes.

²⁶⁶ Le MNBAQ conserve aussi les plans de la chaire (43.55.174, 81.32.05).

²⁶⁷ Le dernier docteur n'est pas visible sur les plans.

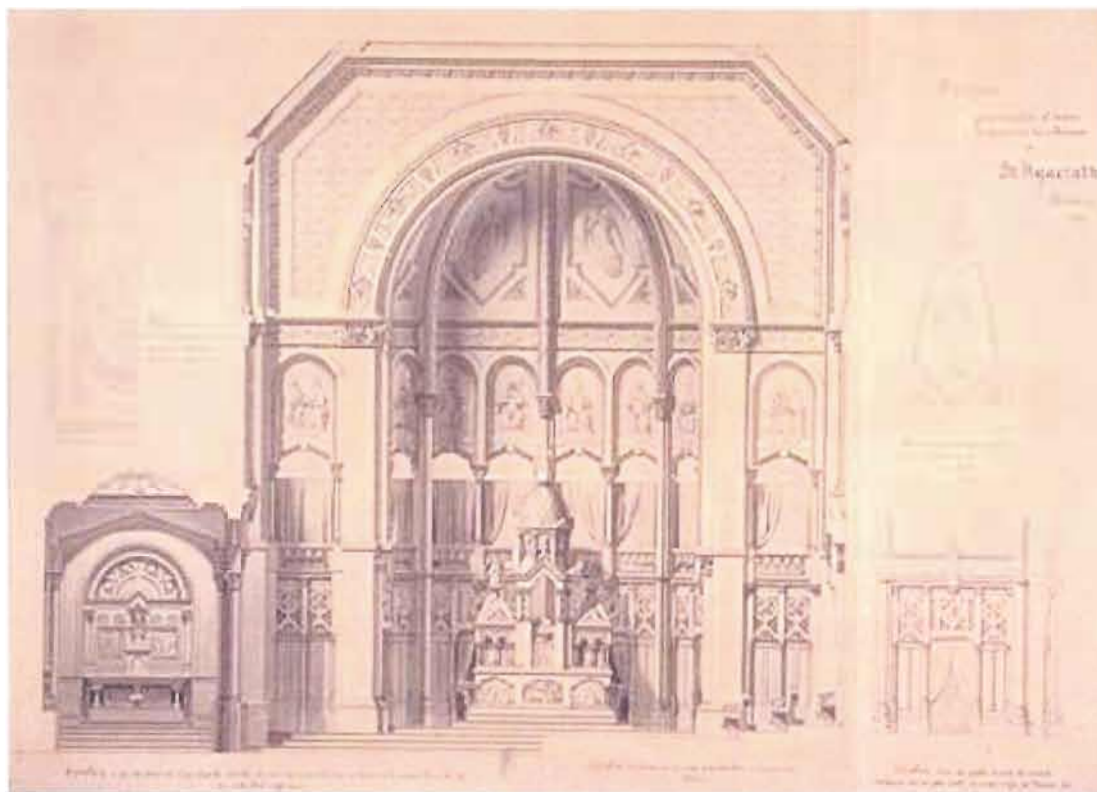


Fig. 33 N. Bourassa, *Projet pour compléter et décorer l'intérieur de la cathédrale de Saint-Hyacinthe. Coupe transversale du chœur*, 1891, encre et lavis sur papier, 85,7 x 122,4 cm, MNBAQ, Québec (43.55.185).

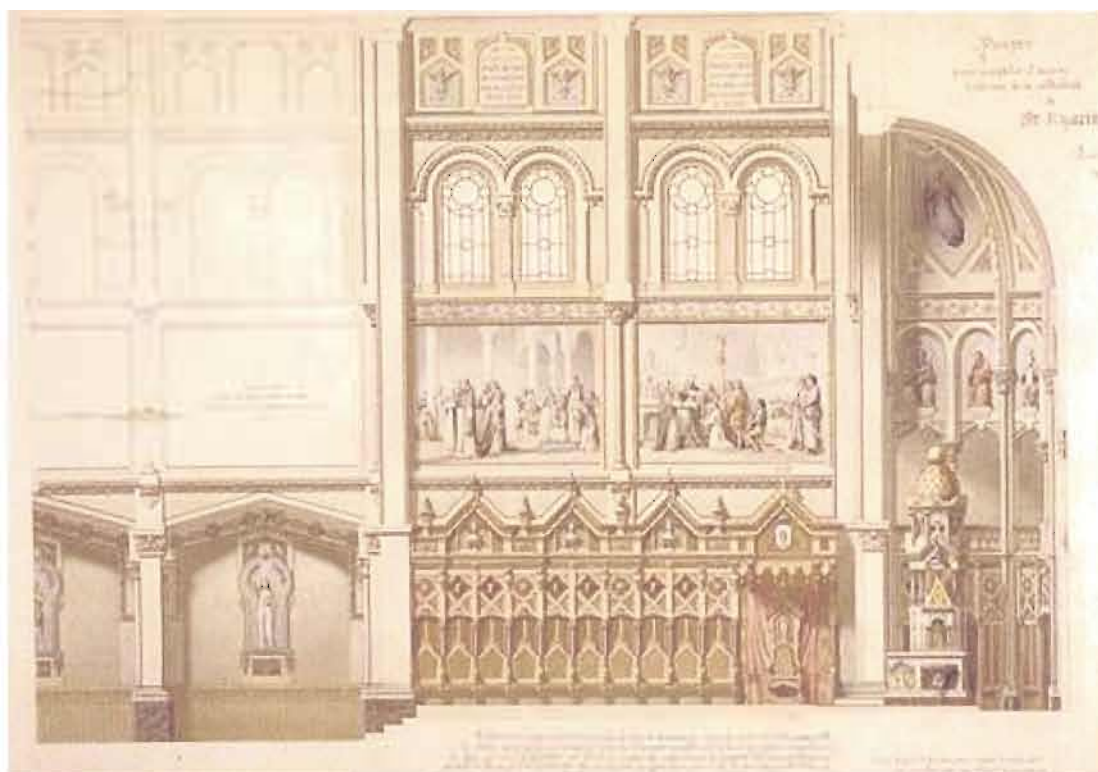


Fig. 34 N. Bourassa, *Projet pour compléter et décorer l'intérieur de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*. Coupe longitudinale du chœur et de la première travée de la nef, 1891, encre et lavis sur papier, 82,1 x 111,7 cm, MNBAQ, Québec (43.55.184).

Surmonté d'une petite coupole soutenue par des colonnettes, le maître-autel devait être orné à sa base d'un bas-relief représentant la *Déposition du Christ*. De chaque côté de la coupole, deux pyramides reposant sur des arcades devaient être coiffées d'anges sculptés. L'autel situé dans la chapelle latérale devait également être décoré de bas-reliefs illustrant l'*Annonciation* et la *Visitation*. Bourassa avait prévu que la rangée de stalles, occupant la première travée de la nef, serait surmontée de lambris richement travaillés et serait ornée de trois étages de bustes sculptés. Le trône épiscopal se distingue des autres sièges par son dossier décoré de la figure en bas-relief du Bon Pasteur, ce dossier étant lui-même coiffé d'une mitre d'évêque. L'artiste avait pris soin d'indiquer, sur la coupe longitudinale qui devait servir à soumettre le projet à ses commanditaires, que « le siège du fauteuil épiscopale pourra s'avancer, le dessus étant / fixe, permettant ainsi aux vêtements de descendre en / arrière ». La coupe longitudinale laisse percevoir une partie de la deuxième travée de la nef, qui devait être ornée d'effigies de saints. Dans le plan, il est possible de reconnaître la figure de sainte Cécile portant son attribut caractéristique, l'orgue, dans la main gauche, et la palme de martyr dans la droite.

Ce même plan montre que Bourassa avait l'intention d'installer ses toiles marouflées relatant la vie de saint Hyacinthe sur les murs latéraux de la nef, dans des espaces rectangulaires prévus à cet effet. Les deux premières compositions du cycle y sont fidèlement reproduites en couleur. Contrairement aux œuvres ornant les murs des chapelles Nazareth et Notre-Dame de Lourdes, ces compositions ne présentent pas toutes les caractéristiques du style hiératique. Délaissant cette manière qui préconisait une grande simplification des compositions et surtout une profondeur de champ limitée, Bourassa inclut de nombreux personnages dans un espace illusionniste. Les deux compositions qui servent d'exemple sur la coupe longitudinale comportent toutes deux un décor architectural qui accentue l'effet de perspective. Ce changement stylistique semble davantage dicté par les exigences des commanditaires que par une remise en question de l'esthétique de l'artiste. En effet, Bourassa a pris soin d'indiquer sur le plan que les compositions « seront peintes sur

fond d'une seule teinte; les divers objets entrant sur les / derniers plans devront être dessinés dans cette teinte ». Il se permet même une suggestion qui s'inscrit davantage dans son style habituel :

Ce qui serait plus simple et plus architectural, ce serait de n'avoir qu'un fond / uniforme d'une seule teinte pour toutes les compositions, parsemé d'ornements plaqués, les seuls objets peints en couleur seraient ceux servant d'accessoires obligés au sujet.

En ce qui concerne le cycle de toiles sur la vie de saint Hyacinthe, les diverses esquisses et les neuf études préparatoires plus élaborées permettent de saisir l'ampleur du projet pictural. Ces études comportent des inscriptions de la main de Bourassa qui aident à reconstituer l'ordre des épisodes. De plus, des notes retrouvées dans un carnet offrent des indications supplémentaires concernant le projet²⁶⁸. En effet, Bourassa y fait référence à onze des dix-huit compositions devant constituer le cycle. En guise de description de ces tableaux, l'artiste y a retranscrit des passages de la vie de saint Hyacinthe telle que relatée par Paul Guérin et François Giry dans leur ouvrage *Les Petits Bollandistes : vies des saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, des martyres, des pères, des auteurs sacrés et ecclésiastiques, des vénérables, et autres personnes mortes en odeur de sainteté*²⁶⁹. Ces citations permettent d'identifier les épisodes exacts reproduits par Bourassa.

Apparaissant sur la coupe longitudinale de la première travée de la nef, le premier épisode du cycle sur la vie de saint Hyacinthe (1185-1257) illustre le moment où *Saint Hyacinthe prend l'habit avec ses compagnons des mains de saint Dominique au couvent de Sainte-Sabine vers l'an 1218*. Cette scène est la seule à avoir été réalisée en couleur à l'encre, à l'aquarelle et à la mine de plomb sur papier (MNBAQ,

²⁶⁸ Ce carnet est conservé par BAC dans le Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

²⁶⁹ Le carnet de Bourassa ne mentionne pas sa source, mais nous avons retrouvé les passages cités tels quels dans l'ouvrage de Guérin et Giry. Paul Guérin et François Giry, *Les Petits Bollandistes : vies des saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, des martyres, des pères, des auteurs sacrés et ecclésiastiques, des vénérables, et autres personnes mortes en odeur de sainteté*, Bar-le-Duc, Louis Guérin, 1873, vol. 9, 643 p.

43.55.165, fig. 35)²⁷⁰. Le MNBAQ conserve aussi une mise au carreau (81.32.07) de la même composition (à quelques détails près), qui a sans doute servi à reporter le dessin sur la coupe longitudinale du chœur et de la première travée de la nef (43.55.184). Lors d'un séjour à Rome avec son oncle, chancelier de Pologne et évêque de Cracovie, le jeune Polonais rencontre saint Dominique et décide d'entrer dans l'Ordre des Prêcheurs²⁷¹. Dans son carnet de notes, Bourassa a retranscrit l'épisode rapporté par Guérin et Giry :

Yves [de Konski, oncle de Hyacinthe] agréa cette proposition et la communiqua aux personnes de sa suite dont plusieurs touchées par la grace divine, embrassèrent le nouvel institut. De ce nombre furent Hyac. et Ceslas [frère de Hyacinthe], et deux gentilshommes Allemands, Herman le Teutonique et Henri le Morave. Ils reçurent tous l'habit des mains de St. Dominique, dans le couvent de Ste. Sabine au mois de mars de la même année²⁷².

Mettant en scène quatorze personnages, l'œuvre de Bourassa présente Hyacinthe agenouillé devant saint Dominique et trois autres Dominicains qui lui tendent sa robe, son capuce, son scapulaire et son chapelet. Hyacinthe est entouré de ses compagnons, sans doute Ceslas, Hermann le Teutonique et Henri le Morave. À droite de la composition prennent place deux personnages âgés, parmi lesquels se trouve probablement l'oncle de saint Hyacinthe. À l'arrière-plan, trois Dominicains lisent la Bible en priant. L'artiste a pris soin de représenter le lieu où se déroule la scène avec grand réalisme, les éléments architecturaux et le carrelage du plancher créant un effet de perspective. Plusieurs détails permettent de situer l'action dans une

²⁷⁰ Les Archives de la Chancellerie du Diocèse de Saint-Hyacinthe possèdent une copie de cette œuvre, également exécutée à l'encre, à l'aquarelle et à la mine de plomb sur papier (38,1 x 45,7 cm). À l'endos du cadre, une inscription probablement de la main d'Anne Bourassa révèle : « Copie d'une de ses compositions sur / la vie de Saint-Hyacinthe offerte par / Napoléon Bourassa / à Madame Casimir Dessaulles / l'original est au Musée du Québec ». Une autre inscription mentionne que cette œuvre a été offerte à la Chancellerie par Anne Bourassa le 17 octobre 1996.

²⁷¹ Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 667-668. M. Lacroix, *Dictionnaire des missions catholiques*, Petit-Montrouge, J. P. Migne, 1863-1864, vol. 1, p. 670-676.

²⁷² « Carnets et cahiers de notes (R7636-4-0-F) », BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F). Guérin, Giry, 1873, p. 607.



Fig. 35 N. Bourassa, *Saint Hyacinthe prend l'habit avec ses compagnons des mains de saint Dominique, au couvent de Sainte-Sabine à Rome, vers l'an 1218. Étude pour la décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe, 1890-1892, encre, aquarelle et mine de plomb sur papier, 48,3 x 58,6 cm, MNBAQ, Québec (43.55.165).*

chapelle du couvent de Sainte-Sabine, en particulier l'autel en marbre, l'ostensoir et la statue d'un ange. La diversité des costumes revêtus par les personnages témoigne du souci de l'artiste pour la vérité historique.

L'élaboration de cette première composition a nécessité plusieurs étapes préparatoires. Dans un premier temps, Bourassa s'est sans doute inspiré d'une œuvre qu'il a vue lors de son séjour à Rome en 1889, dans l'église Sainte-Sabine. L'une des esquisses du carnet de croquis utilisé par Bourassa lors de ce voyage représente en effet la prise d'habit de saint Hyacinthe, selon un point de vue plus frontal (BAC, C-084963). Selon la note inscrite par l'artiste dans le coin supérieur gauche de l'esquisse, cette composition aurait été copiée d'une œuvre exposée dans la chapelle

latérale dédiée à saint Hyacinthe²⁷³. Bourassa s'est également servi d'une des photographies de mises en scènes de personnages pour reproduire, de façon presque identique, les figures de saint Hyacinthe et de son compagnon agenouillé à sa droite (fig. 36). Bourassa a également réalisé deux études préparatoires illustrant un saint Dominique plus âgé (MNBAQ, 43.55.17, fig. 37) que sur la composition finale, et un autre Dominicain à longue barbe (MNBAQ, 43.55.13), qui n'a pas été conservé dans l'ultime version.



Fig. 36 (à gauche) Anonyme, *Groupe de Dominicains. Mise en scène par Napoléon Bourassa en vue du décor intérieur de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, vers 1890, photographie, MNBAQ, Québec (en cours de catalogage).

Fig. 37 (à droite) N. Bourassa, *Moine assis tenant une étoffe. Étude préparatoire pour la décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, 1890-1892, encre et lavis sur papier, 39 x 28 cm, MNBAQ, Québec (43.55.17).

Le deuxième épisode présenté par Bourassa fait référence au moment lors duquel *Saint Hyacinthe quitte le couvent de Sainte-Sabine de Rome pour la Pologne*. L'artiste a réalisé trois mises au carreau de cette composition, l'une (BAC, C-115348)

²⁷³ Bourassa a inscrit : « Chapelle de St. Hyacinthe/ à Sainte-Sabine – 23 mars ».

exécutée à la mine de plomb dans un autre carnet de croquis également conservé par BAC, l'autre dessinée à la mine de plomb sur un support de carton de grand format (MNBAQ, 43.55.130, fig. 38), et une dernière à l'encre sur papier collé sur papier (MNBAQ, 81.32.08). Les notes dans le carnet de Bourassa rendent compte des informations contenues dans l'ouvrage de Guérin et Giry au sujet du départ du saint :

Dès que St. Dominique eut reçu les vœux d'Hy. [au bout de dix mois, passage ajouté par Bourassa] il l'établit supérieur de la mission qu'il envoyait en Pologne. Ces Sts missionnaires n'accompagnèrent point l'évêque de Cracovie, qui partait de Rome en même temps qu'eux. Ils prirent une autre route afin de se conformer à leur règle qui leur ordonnait d'aller à pied et sans provisions²⁷⁴.



Fig. 38 N. Bourassa, *Saint Hyacinthe quitte le couvent Sainte-Sabine de Rome pour la Pologne*. Mise au carreau pour la décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe, 1890-1892, mine de plomb sur papier, 48,4 x 58,6 cm, MNBAQ, Québec (43.55.130), (Photo : Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa, C-88997).

²⁷⁴ « Carnets et cahiers de notes (R7636-4-0-F) ». Guérin, Giry, 1873, p. 607.

La composition montre saint Hyacinthe, agenouillé devant saint Dominique qui le bénit d'un geste de la main droite. Occupant la moitié droite du tableau, saint Dominique est entouré de quelques frères prêcheurs qui saluent Hyacinthe. Au plan moyen, un Dominicain prie agenouillé à la balustrade, alors qu'à ses côtés un laïc fait une gémuflexion. À l'arrière-plan, un couple dont la femme paraît enceinte semble déambuler dans la chapelle. Faisant partie du groupe de gauche, Hyacinthe est accompagné de quatre Dominicains qui sont prêts pour leur expédition, munis de leurs bourdons et besaces de pèlerin. À l'extrême gauche de la composition est représentée une vieille femme assise au sol, avec ses deux enfants²⁷⁵. Encore ici, l'artiste se sert des motifs architecturaux tels que les colonnes et l'arche, de même des lignes formées par carrelage afin de créer un effet de perspective, qui est moins heureux que dans l'œuvre précédente.

Apparaissant dans la coupe longitudinale du chœur et de la première travée de la nef (43.55.184), cette composition a aussi fait l'objet d'une attention particulière de la part de l'artiste. D'abord, les éléments architecturaux et le mobilier reproduisent fidèlement le décor intérieur de l'église Sainte-Sabine à Rome, dont Bourassa avait réalisé une esquisse dans son carnet de croquis lors de sa visite (BAC, C-84995) et dont il possédait une photographie (BAC, C-86156, fig. 39). Le groupe de saint Hyacinthe (fig. 40) et celui de saint Dominique ont été élaborés à partir de photographies. Si l'artiste s'inspire de ces photographies pour représenter les diverses poses et attitudes, il se permet toutefois une grande liberté dans le travail de composition, entre autres dans le rendu des traits physiologiques. La conception de certains personnages a nécessité des études préparatoires individuelles, comme par exemple les figures de saint Hyacinthe (MNBAQ, 43.55.103), d'un de ses compagnons de voyage (MNBAQ, 43.55.52), d'un des frères prêcheurs saluant le saint (MNBAQ, 43.55.18), du laïc faisant une gémuflexion (MNBAQ, 43.55.96) et de la femme âgée assise à l'arrière-plan (MNBAQ, 43.55.11).

²⁷⁵ Ce groupe n'apparaît pas dans l'étude de grand format (43.55.130).



Fig. 39 Anonyme, *Napoléon Bourassa dans l'église Sainte-Sabine à Rome*, 1889, photographie, BAC, Ottawa (C-86156).



Fig. 40 Anonyme, *Groupe de Dominicains. Mise en scène par Napoléon Bourassa en vue du décor intérieur de la cathédrale de Saint-Hyacinthe*, vers 1890, photographie, MNBAQ, Québec (en cours de catalogage).

Le troisième tableau de la série devait illustrer le retour de saint Hyacinthe en Pologne, comme l'indique le passage cité par l'artiste dans son carnet de notes : « Lorsqu'il arriva à Cracovie, il y fut reçu par les ecclésiastiques, la noblesse et tout le peuple avec un applaudissement universel²⁷⁶ ». Cet épisode n'a pas fait l'objet d'études préparatoires par Bourassa. Quant au tableau suivant, nous croyons qu'il correspond à la scène montrant *Saint Hyacinthe prêchant à Athènes* (MNBAQ, 43.55.126)²⁷⁷. En effet, les notes de l'artiste signalent que le quatrième tableau devait représenter la scène suivante : « Les prédications de notre de notre saint firent de très grandes conversions parmi les nobles et le peuple : le luxe, la débauche et l'impudicité furent bannis; on fit de tous côtés des restitutions et des réconciliations²⁷⁸ [souligné par Bourassa] ». La composition réalisée par Bourassa se voit dominée par la figure du saint debout, les bras en croix. Il est entouré de quelques Grecs qui sont assis sur le sol et qui écoutent son prêche. À gauche, l'artiste a illustré des dignitaires ou des clercs, vêtus d'un costume particulier, qui regardent vers le prêcheur avec attention. Des laïcs paraissent s'installer dans le but d'entendre le saint.

Le cinquième épisode présente l'un des miracles prodigués par le saint et relaté par Guérin et Giry : « Il rendit la vie à un jeune seigneur qui s'était noyé la veille, en voulant passer la Vistule. Ce miracle eut pour témoins un grand nombre d'ecclésiastiques, de gentilhommes et de gens du peuple²⁷⁹ ». Bourassa a illustré cette scène dans l'œuvre *Saint Hyacinthe ressuscite un jeune homme* (MNBAQ, 43.55.128). Encore une fois, la composition est centrée autour du saint vu debout, le bras droit levé au ciel. Hyacinthe tient la main du jeune homme ressuscité qui vient de se redresser et qui tend les bras vers son épouse ou sa mère, qui est accompagnée d'un jeune enfant. Comme le récit le spécifie, de part et d'autre de l'action

²⁷⁶ « Carnets et cahiers de notes (R7636-4-0-F) ». Guérin, Giry, 1873, p. 608.

²⁷⁷ Dans la marge supérieure de la composition (MNBAQ, 43.55.126), Bourassa a noté que l'âge approximatif de saint Hyacinthe lors de cet épisode devait être 30 ans.

²⁷⁸ « Carnets et cahiers de notes (R7636-4-0-F) ». Guérin, Giry, 1873, p. 608.

²⁷⁹ « Carnets et cahiers de notes (R7636-4-0-F) ». Guérin, Giry, 1873, p. 608.

principale, des frères prêcheurs et des laïcs prient et célèbrent le miracle qui vient de se produire devant eux.

Les deux épisodes suivants n'ont pas été illustrés par l'artiste. Le premier devait représenter l'« apparition de la Ste. Vierge » à saint Hyacinthe, comme il l'a inscrit dans son carnet. Bourassa y a également retranscrit le passage qui suit, tiré de Guérin et Giry : « Il était d'ailleurs consolé par de fréquentes visites du ciel, et la Ste. Vierge, dont il publiait et récitait le rosaire avec une ferveur merveilleuse, lui apparut souvent pour l'encourager dans ses travaux²⁸⁰ ». Quant à la septième toile du cycle, elle devait rendre compte des missions de saint Hyacinthe à l'étranger, comme en témoigne l'extrait de l'hagiographie copiée par l'artiste : « il vint à Constantinople et à l'île de Chio, annonçant partout les vérités de l'Évangile²⁸¹ ».

Le carnet de notes ne fait pas mention des huitième et neuvième épisodes de la série. Toutefois, à la lecture de l'hagiographie utilisée par Bourassa, il est possible de présumer que ces deux tableaux devaient faire référence à l'incident survenu durant le séjour du saint à Kiev. L'artiste a d'ailleurs dédié deux compositions à cet épisode qui constitue l'événement le plus souvent relaté par les hagiographes de saint Hyacinthe. Alors qu'il est prieur à Kiev, la ville est assiégée par les Tartares. Devant fuir son monastère, saint Hyacinthe amène avec lui un ciboire et une lourde statue de la Vierge. Cet événement est la source des attributs traditionnels du saint : le ciboire et la statue de la Vierge²⁸². La composition (MNBAQ, 43.55.132) qui illustre cet événement se divise en trois groupes de personnages. Au centre, Hyacinthe domine la scène et tient dans ses mains le ciboire et la statue de la Vierge qu'il tente de sauver. Il est accompagné d'un autre Dominicain qui tient, dans sa main droite, ce qui semble être un parasol, alors qu'il fait signe aux Tartares de s'arrêter. Au premier plan, un jeune couple tente de quitter les lieux. Le tiers droit de la composition est occupé par une horde de Tartares menaçants. Parmi eux, un homme soulève son épée

²⁸⁰ « Carnets et cahiers de notes (R7636-4-0-F) ». Guérin, Giry, 1873, p. 608.

²⁸¹ « Carnets et cahiers de notes (R7636-4-0-F) ». Guérin, Giry, 1873, p. 609.

²⁸² Réau, 1955-1959, vol. 3, p. 667-668. Lacroix, 1863-1864, p. 673.

au-dessus de sa tête. La diversité des poses et le dynamisme qui se dégage de ce groupe s'opposent au statisme du groupe à l'extrémité gauche. Ce groupe est constitué de prêcheurs qui, contrairement à leur attitude plutôt passive, cherchent à fuir l'invasion.

Le groupe central a également été élaboré à partir d'une photographie. Il est à noter que l'artiste a même reproduit dans l'œuvre le piédestal ayant servi aux modèles lors de la séance de pose. Le MNBAQ conserve une esquisse inachevée (81.32.06) du religieux accompagnant saint Hyacinthe. Deux autres dessins préparatoires (MNBAQ, 43.55.45, 43.55.119) laissent croire que Bourassa désirait d'abord placer deux enfants effrayés au premier plan, mais aurait finalement opté pour la représentation du jeune couple. Parmi le groupe de gauche, l'un des Dominicains a fait l'objet d'une étude plus finie (MNBAQ, 43.55.109, fig. 41). Ce groupe très statique rappelle d'ailleurs quelque peu celui des compagnons de saint Hyacinthe dans la composition illustrant leur départ du couvent de Sainte-Sabine.



Fig. 41 N. Bourassa, *Moine pour « Saint Hyacinthe fuit Kiev devant l'invasion des barbares »*. Étude pour la décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe, 1890-1892, encre et lavis sur papier, 43,9 x 33,5 cm, MNBAQ, Québec (43.55.109).

Le second épisode portant sur la fuite de Kiev rend compte d'un miracle attribué à saint Hyacinthe et réalisé durant le trajet vers la Pologne. L'hagiographie rapporte à cet égard :

Arrivé au bord du Boristhène, il [saint Hyacinthe] ne trouva point de bateau pour le passer. Sa foi lui servit de barque et de batelier; il ne

s'arrêta pas plus que s'il eût toujours eu devant lui un chemin de terre ferme; il mit ses pieds sur les eaux, et les eaux ne ployèrent point. Quant à ses religieux, il leur donna sa chape pour leur servir de bateau ou de pont; ainsi ils passèrent tous cette grande rivière à pied sec, et se trouvèrent hors du danger d'être poursuivis par les Tartares²⁸³.

La composition illustrant cet épisode (MNBAQ, 43.55.125) met en scène une quinzaine de personnages disposés en frise. À l'extrême droite de la scène, un Tartare imposant brandit le poing, alors que des frères prêcheurs lui entravent la voie. Devant eux, un Dominicain a étendu la chape de saint Hyacinthe devant lui, permettant ainsi à ses compagnons de marcher sur les eaux du fleuve Borysthène. Dans la section gauche de la composition, Bourassa a reproduit presque tel quel le groupe de Dominicains prenant la fuite dans la composition précédente.

Selon le carnet de notes de Bourassa, l'artiste avait prévu que le dixième épisode du cycle représenterait le « rétablissement de la maison », c'est-à-dire le retour de saint Hyacinthe en Pologne après la fuite de Kiev. L'œuvre *Saint Hyacinthe rend la vue à deux enfants* (MNBAQ, 43.55.129) devait constituer le onzième épisode, se rapportant à un événement survenu à Cracovie, alors que le saint a « à peu près 65 à 67 ans », comme l'a indiqué l'artiste sur le carton. Bourassa a retranscrit dans son carnet de notes la courte mention qu'en font Guérin et Giry : « Il donna aussi la vue à deux enfants d'une dame nommée Vitoslauska, qui était née aveugles²⁸⁴ ». La composition très symétrique de l'étude préparatoire illustre deux groupes de personnages se faisant face. À gauche, on compte sept personnages, parmi lesquels se trouvent des Dominicains debout derrière saint Hyacinthe, qui est assis et qui tend les bras devant lui. Le groupe de droite montre des laïcs debout et agenouillés. Une femme agenouillée présente ses deux enfants à saint Hyacinthe.

Le carnet de notes passe sous silence les cinq tableaux suivants. Les deux derniers épisodes y sont toutefois faits mention et font référence aux derniers moments de la vie de saint Hyacinthe et à son décès. Bourassa a réalisé les études

²⁸³ Guérin, Giry, 1873, p. 610-611.

²⁸⁴ « Carnets et cahiers de notes (R7636-4-0-F) ». Guérin, Giry, 1873, p. 611.

préparatoires de ces deux scènes. La première étude (MNBAQ, 43.55.131) montre le saint mourant recevant la communion. Elle est conforme à l'extrait de l'hagiographie que l'artiste a consigné dans son carnet :

Il voulut ensuite assister à Matines, dans le chœur; après, il fit dire la messe, et y communia en Viatique, avec des transports d'amour qui ne peuvent être décrits; lorsqu'il eut fait son action de grâces, il se fit donner l'Extrême Onction sur les degrés de l'autel, et il y serait resté jusqu'à sa mort²⁸⁵.

Dans son étude, Bourassa a choisi de distribuer les personnages dans la composition de façon presque symétrique. Le groupe de droite montre saint Hyacinthe assis, entouré de ses compagnons très émus. Deux personnages agenouillés occupent le centre de la composition et servent à joindre les deux groupes principaux. Face à saint Hyacinthe sont rassemblés les Dominicains qui célèbrent l'Eucharistie devant un autel à peine ébauché. Le prêtre officiant tient une hostie dans sa main droite et la soulève pour la montrer à l'assemblée. L'élaboration de ce dernier groupe s'est faite à partir d'une des photographies commandées par Bourassa (fig. 42). Le personnage agenouillé au premier plan a fait l'objet d'un dessin plus fouillé (MNBAQ, 43.55.09).



Fig. 42 Anonyme, *Groupe de Dominicains*. Mise en scène par Napoléon Bourassa en vue du décor intérieur de la cathédrale de Saint-Hyacinthe, vers 1890, photographie, MNBAQ, Québec (en cours de catalogage).

²⁸⁵ « Carnets et cahiers de notes (R7636-4-0-F) ». Guérin, Giry, 1873, p. 613.

Le dernier épisode du cycle dessiné par Bourassa suit le décès du saint. Intitulée *Saint Hyacinthe monte au ciel accompagné d'un cortège d'anges* (MNBAQ, 43.55.127), cette étude fait référence au songe que l'évêque de Cracovie, Mgr Pandrotta, fit tout juste après avoir célébré les obsèques du saint :

Il vit deux vieillards tout rayonnants de gloire, l'un habillé d'habits pontificaux; l'autre en religieux de St. Dominique et avait sur la tête deux couronnes d'un prix inestimable. Ils étaient aussi précédé d'une procession d'anges habillés de blanc, qui avaient des flambeaux allumés à la main. [Tout un passage du récit est omis par Bourassa.] Une religieuse de Prémontré eut en même temps une vision toute semblable, excepté que St. Hyacinthe n'était pas conduit par St Stanislas, mais par la Ste Vierge, qui le tenait par la main²⁸⁶.



Fig. 43 N. Bourassa, *Saint Hyacinthe monte au ciel accompagné d'un cortège d'anges*. Mise au carreau pour la décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe, 1890-1892, mine de plomb sur papier, 48,6 x 58,4 cm, MNBAQ, Québec (43.55.127).

²⁸⁶ « Carnets et cahiers de notes (R7636-4-0-F) ». Guérin, Giry, 1873, p. 613-614.

Cette dernière composition est plus travaillée que la plupart des autres mises au carreau. Alors qu'il s'était surtout concentré sur le rendu des personnages et de l'action principale dans les autres ébauches, l'artiste a pris soin dans ce dessin de situer la scène dans un espace illusionniste. La perspective est obtenue de manière très soignée grâce aux lignes formées par les éléments architecturaux de l'intérieur d'une église. La moitié gauche de la composition présente la figure du saint debout sur un nuage, les mains jointes, le regard tourné vers quatre anges qui planent et semblent lui montrer le chemin à suivre. Deux angelots prennent également place sur le nuage, à un niveau inférieur à celui du saint. Un homme vêtu d'habits liturgiques, sans doute Mgr Stanislas, apparaît lui aussi sur le nuage et semble désigner saint Hyacinthe de la main. Dans la section droite de la composition, Mgr Pandrotta est agenouillé à un prie-Dieu qu'il partage avec un jeune homme. Deux autres personnages semblent chuchoter derrière l'évêque. Devant l'évêque, deux hommes agenouillés regardent vers lui et ne semblent pas être conscients de la présence de saint Hyacinthe et des anges.

Lorsqu'il accepte de diriger le projet de décor de la cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur, Bourassa est séduit par l'ampleur de la tâche qui consiste à repenser l'architecture intérieure, et à concevoir les stalles, la chaire, des ornements polychromes ainsi que des tableaux historiques et allégoriques. Âgé de 58 ans, l'artiste ne ressent pas le courage (et le talent?) nécessaire afin d'exécuter lui-même les dix-huit scènes historiques que doit comporter le cycle de la vie du saint patron de la paroisse. À l'encontre de ses autres projets aux chapelles Nazareth et Notre-Dame de Lourdes, Bourassa désire réaliser toutes les études préparatoires, puis, faire appel à un autre artiste qui exécuterait les compositions finales. En outre, il délaisse, dans cette entreprise, la peinture à la cire et opte plutôt pour l'huile sur toile marouflée sur le mur. Bourassa travaille ici les compositions historiées selon des catégories semblables à celles utilisées dans ses autres projets. Des figures solitaires doivent entrer dans le décor du chœur, alors que des scènes non pas bibliques mais historiques

doivent orner la nef. Si l'artiste adopte son style hiératique habituel dans le traitement des figures solitaires, il en va autrement en ce qui concerne le cycle de la vie de saint Hyacinthe.

À l'instar de son projet de décor intérieur du Palais législatif, Bourassa revient à des compositions plus narratives où les détails sont affirmés. Dans les études préparatoires plus finies, par exemple *Saint Hyacinthe prend l'habit avec ses compagnons des mains de saint Dominique au couvent de Sainte-Sabine vers l'an 1218* et *Saint Hyacinthe monte au ciel accompagné d'un cortège d'anges*, l'artiste a porté une attention particulière au rendu de la perspective linéaire, qui était absente de ses œuvres à caractère hiératique. Il est difficile d'évaluer si ce choix stylistique constitue pour Bourassa une remise en question du style adopté dans ses œuvres antérieures, un compromis visant à plaire aux commanditaires, ou simplement une réponse distincte à un projet aux paramètres différents. Son commentaire par rapport au traitement de l'arrière-plan de ses compositions, de même que son œuvre intitulée *La peinture mystique* — qu'il réalise vers 1896-1897 et dans laquelle il inscrit les noms de Giotto (1267-1337), Giovanni Bellini (1425-1516), Le Pérugin (vers 1448-1523), Francesco Francia (1450-1517) — laissent croire qu'il conserve durant toute sa carrière son admiration pour l'art des Trecento et Quattrocento.

4.6 Conclusion

Ce chapitre avait pour objectif d'étudier les différents projets, élaborés par Napoléon Bourassa entre 1870 et 1890, impliquant la réalisation de peintures murales. Cet exercice devait nous permettre d'évaluer l'apport de l'artiste à l'essor de cette pratique qui apparaît à Montréal durant les années 1860. Avec son décor à la chapelle de l'Institut Nazareth exécuté entre 1870 et 1872, Bourassa est le premier artiste canadien-français à réaliser des peintures murales dans un lieu de culte montréalais. Grâce à son second projet du même genre à la chapelle Notre-Dame de

Lourdes, l'artiste domine la production de peintures murales religieuses à Montréal durant la décennie 1870. Durant les années 1880, l'artiste est confronté à une plus grande compétition dans le domaine de la peinture murale religieuse. Ambitieux, il rêve de réaliser d'autres projets de l'envergure de la chapelle Notre-Dame de Lourdes. Il tente dans un premier temps d'obtenir le contrat de décoration du nouveau Palais législatif de Québec. N'obtenant pas de commande de la sphère gouvernementale, il revient à la production d'œuvres religieuses. Le décor de la cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur l'occupe durant plusieurs années. Malheureusement, le projet tombe à l'eau. Ces deux échecs successifs mettent un terme à sa carrière de peintre de décors muraux. Dorénavant, Bourassa se concentrera sur des projets architecturaux.

Un autre objectif du chapitre consistait à identifier les principaux commanditaires de l'artiste et à retracer les circonstances ayant mené à la réalisation ou à l'abandon de ses projets. Durant la période étudiée, Bourassa reçoit uniquement des contrats provenant du milieu cléricale. Il n'est pas surprenant de constater que ses plus importants mécènes sont des Messieurs de Saint-Sulpice, qui lui commandent les projets de Nazareth (Rousselot) et de Notre-Dame de Lourdes (Rolland-Lenoir et la Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice). Ancien élève du Collège de Montréal, Bourassa entretient des relations avec les Sulpiciens depuis sa jeunesse, et a préservé ces liens par sa participation à différentes activités sous leur direction. Ses commanditaires paraissent très satisfaits du travail de l'artiste. Pourtant, après le projet de Notre-Dame de Lourdes, Bourassa ne reçoit plus de contrat de la part des Sulpiciens, ce qui semble indiquer que les liens les unissant se sont déliés. Il est probable que le départ de Joseph-Alexandre Bayle au poste de directeur du Séminaire, remplacé en 1881 par Louis-Frédéric Colin, permette d'expliquer en partie la transformation du lien. Outre des Sulpiciens, Bourassa reçoit une commande de l'évêché de Saint-Hyacinthe, qui est peut-être attribuable à l'ascendant exercé par la famille Papineau dans cette ville. Le réseau de relations bâti par l'artiste depuis plusieurs années ne semble pas avoir suffisamment de ramifications au sein du

gouvernement puisqu'il ne réussit pas à obtenir la commande du décor du Palais législatif, malgré les efforts de son ami fonctionnaire Siméon Lesage.

Ce chapitre visait enfin à rendre compte des quatre grands projets élaborés par Bourassa entre 1870 et 1890, et à faire ressortir les caractéristiques principales de chacun, ainsi que les ressemblances et les divergences au point de vue des approches iconographiques et stylistiques. L'analyse du décor de la chapelle Nazareth nous a permis de constater l'attention particulière portée par Bourassa à la conception d'un programme iconographique complexe, constitué de figures avec attributs et de scènes bibliques. À ces œuvres étaient juxtaposées des citations bibliques permettant de mieux saisir leur message religieux. Nous avons également remarqué qu'il avait adopté pour ce projet un style hiératique inspiré de l'art pré-renaissant, idée empruntée aux théoriciens du renouveau de l'art religieux et aux artistes français de l'école d'Ingres. Ce style hiératique se caractérise par la simplicité et le statisme des compositions, une certaine rigidité dans les formes et le rejet des conventions naturalistes. En étudiant le décor de la chapelle Notre-Dame de Lourdes, nous avons reconnu l'utilisation du même style, traité avec un peu plus de liberté dans certaines œuvres. Comme dans l'autre décor, nous avons pu remarquer que le programme iconographique avait été choisi avec soin par l'artiste. Étant donné la nature bien distincte du projet concernant le Palais législatif, il était prévisible de déceler plusieurs divergences par rapport aux décors précédents. Si l'on ne s'intéresse ici qu'au décor intérieur, Bourassa a choisi des scènes allégoriques et historiques rappelant des moments importants de l'histoire de la nation. L'artiste revient pour l'occasion à des compositions plus narratives qui respectent davantage les préceptes du naturalisme. Son dernier projet de décor mural religieux à la cathédrale de Saint-Hyacinthe rompt d'une manière étonnante avec ses entreprises précédentes. Délaisant la peinture à la cire, Bourassa opte plutôt pour la réalisation de toiles marouflées, qui seraient exécutées par des artistes européens. Illustrant la vie de saint Hyacinthe, la série de toiles qui aurait orné la nef devait présenter des compositions complexes mettant en scène de nombreux personnages en action, englobés dans un

environnement illusionniste. Ce changement stylistique ne semble pas indiquer que Bourassa remette en question sa manière hiératique, mais plutôt qu'il accepte de faire des compromis pour satisfaire ses commanditaires.

CHAPITRE V

POUR LE DÉVELOPPEMENT DE L'ENSEIGNEMENT DES ARTS INDUSTRIELS ET DES BEAUX-ARTS À MONTRÉAL

En quoi consiste la contribution de Napoléon Bourassa à l'enseignement du dessin et des arts à Montréal entre 1870 et 1890? Nous avons déjà démontré que l'artiste occupe quelques postes de professeur dans différentes organisations durant les années 1860 (chap. 2). À la même époque, il tente sans succès de fonder une école de dessin qui serait annexée à l'École normale Jacques-Cartier. Il professe en outre dans ses critiques d'art publiées dans la *Revue canadienne* la nécessité de mettre en place des institutions spécialisées dans le domaine du dessin et des beaux-arts. Les nombreux projets d'envergure entrepris par l'artiste après 1870 ne l'empêchent pas de maintenir sa participation dans la formation des futurs artistes et artisans. Ses diverses expériences au fil de sa carrière semblent l'amener à favoriser deux modèles pédagogiques distincts, mais non exclusifs, en ce qui a trait à l'enseignement des arts industriels et des beaux-arts. D'une part, Bourassa encourage le déploiement et la spécialisation des institutions d'enseignement des arts industriels en occupant des postes de direction dans des organismes voués aux classes ouvrières. Il désire également guider le gouvernement dans ses démarches concernant la fondation d'écoles d'arts et métiers, et ce, en effectuant un voyage d'études en France. D'autre part, il paraît perpétuer une approche traditionnelle pour la formation des artistes, soit l'apprentissage « par la pratique » à l'atelier du maître.

Dans le cadre de ce chapitre, les différentes contributions de Bourassa dans le domaine de l'enseignement des arts industriels et des beaux-arts entre 1870 et 1890 seront étudiées afin de mettre en lumière les principaux préceptes pédagogiques défendus par l'artiste. Les activités pédagogiques de Bourassa ont déjà été répertoriées et étudiées par Rodrigue Bédard dans son mémoire intitulé *Napoléon*

Bourassa et l'enseignement des arts au XIX^e siècle (1979). Cette étude, qui peut désormais être bonifiée grâce aux résultats de récentes recherches, nous servira de point de départ afin d'approfondir le sujet et de pousser plus loin la réflexion sur la contribution pédagogique de Bourassa¹. Dans l'objectif d'évaluer l'impact de ses idées et de ses interventions dans ce domaine, il sera d'abord nécessaire de s'enquérir de l'état de l'enseignement du dessin et des arts à Montréal durant la période étudiée. Puisqu'aucune analyse exhaustive sur le sujet n'a encore été publiée, nous devons en ébaucher une qui permettra une comparaison entre les idées de Bourassa et celles de ses contemporains mobilisés pour la même cause.

5.1 L'enseignement du dessin industriel et des beaux-arts à Montréal de 1870 à 1890

De 1870 à 1890, l'enseignement du dessin et des arts à Montréal se diversifie et se spécialise grâce à la coexistence d'institutions à vocations variées. Nous avons déjà établi dans le premier chapitre (1.3) que la ville compte deux principales écoles d'art en 1870, soit celles de l'Institut des artisans canadiens (1866) et de la Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada (1869). L'année 1870 est aussi marquée par l'entrée en scène d'un personnage qui va fortement influencer sur le domaine de l'enseignement des arts à Montréal durant la période étudiée : l'abbé Joseph Chabert (1832-1894). Dans son précieux article publié dans la *Revue d'histoire de l'Amérique française*, Céline Larivière-Derome nous apprend que Chabert immigre de France

¹ Par exemple, Rodrigue Bédard ne mentionne pas la première expérience de Bourassa avec un assistant à l'occasion du projet de la chapelle Nazareth en 1870-1872. En outre, l'auteur ne fait pas de distinction entre l'engagement social de l'artiste auprès des classes ouvrières et les activités d'enseignement des beaux-arts de Bourassa. Rodrigue Bédard, *Napoléon Bourassa et l'enseignement des arts au XIX^e siècle*, mémoire, Montréal, Université de Montréal, 1979, 99 p.

vers le Canada en 1865². La même année, il enseigne le dessin au Séminaire de Terrebonne, puis il déménage à Ottawa où il fonde en 1866 une école d'art axée vers l'enseignement technique pour la classe ouvrière. En 1870, il tente d'obtenir un poste à l'École normale Jacques-Cartier de Montréal, toutefois ses projets sont entravés par l'intervention de P.-J.-O. Chauveau, alors Premier ministre du Québec et ministre de l'Instruction publique. L'échec de son entreprise ne l'empêche pas de s'installer à Montréal à la fin de 1870. Au mois de janvier 1871, Chabert présente une exposition de ses propres œuvres, des travaux de ses élèves d'Ottawa et de sa collection de modèles de gravures dans l'objectif de faire la promotion d'une nouvelle école d'art qu'il se propose de fonder à Montréal³. L'Institution Nationale des Beaux Arts appliqués à l'industrie accueille ses premiers élèves durant l'année 1871, offrant des cours aux amateurs d'art et aux ouvriers⁴. Les cours sont offerts dans des locaux adjacents à ceux de l'École d'art et de dessin de la Chambre des arts et manufactures sur la Grande rue Saint-Jacques, situation qui ne manquera pas de causer des conflits entre les deux institutions. Non sans difficulté et sans interruption, l'Institution Nationale de Chabert poursuit ses activités jusqu'en 1887 environ⁵.

Les idées de Chabert sur l'enseignement des arts et sur l'instruction des classes ouvrières sont révélées dans ses quelques conférences et publications qui sont parvenues jusqu'à nous. Dès la mise sur pied de son école à Ottawa, Chabert choisit de dédier sa carrière à l'enseignement du dessin technique pour les ouvriers. En 1866, il prononce à ce sujet une conférence devant l'Institut canadien-français

² Céline Larivière-Derome, « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle : l'Abbé Joseph Chabert », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 28, n^o 3, décembre 1974, p. 347-366.

³ Anonyme, « Beaux-Arts », *La Minerve*, 5 janvier 1871, p. 2.

⁴ Anonyme, « Institution Nationale des Beaux Arts appliqués à l'industrie, ou École spéciale et publique de dessin artistique et linéaire », *L'Ordre, union catholique*, 7 janvier 1871, p. 3.

⁵ Larivière-Derome, 1974, p. 364-365. Chabert est interné à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu en janvier 1888 et y décède en 1894.

d'Ottawa durant laquelle il invite les jeunes ouvriers à s'inscrire à son école⁶. Dans un discours adressé au Gouverneur-général du Canada John Young et à son épouse en 1869, le professeur d'art expose le but de son école qui est de combler le vide qui existe dans l'enseignement des « arts appliqués à l'industrie⁷ ». En offrant des cours gratuits, Chabert désire venir en aide aux ouvriers, qui font généralement partie des classes moins nanties de la société, en rendant accessible une formation qui leur permettra de se spécialiser et d'obtenir un meilleur salaire. L'instituteur argue de plus que l'enseignement du dessin aux classes ouvrières contribue au « développement et [à] la prospérité de la richesse d'un pays ». En effet, l'étude du dessin et la spécialisation des ouvriers doivent permettre aux manufactures et aux industries de devenir plus concurrentielles en produisant des objets de plus grande qualité. Au point de vue moral, Chabert découvre dans les cours de soir une façon de détourner les jeunes de leur tendance au libertinage en mettant à profit leurs temps libres. Afin de s'assurer des inscriptions nombreuses à son Institution Nationale située à Montréal, le professeur présente une allocution au mois de mai 1871 devant l'Institut des artisans canadiens qui se compose surtout d'ouvriers et de manufacturiers⁸. Après avoir traité des différents genres de dessin, Chabert offre une performance qui impressionne l'assemblée lorsqu'il fait la démonstration de ses talents en modelant un buste en argile.

En 1881, alors que l'Institution Nationale connaît de graves difficultés matérielles et financières, l'instituteur prononce une conférence en 1881 devant les membres des clubs Cartier, National et Letellier dans l'espoir de trouver des appuis lui permettant de poursuivre son œuvre⁹. Dans ce discours, Chabert adopte un ton plus alarmiste, accusant les Canadiens français de ne pas se préoccuper du

⁶ Anonyme, « Chronique d'Ottawa », *La Minerve*, 8 février 1867, p. 2. Le discours de Chabert n'est pas reproduit dans cet article.

⁷ Joseph Chabert, *Discours de M. l'abbé Chabert, fondateur et directeur de l'Institution nationale des beaux-arts*, Ottawa, 1869, 5 p.

⁸ Anonyme, « Institut des artisans canadiens », *La Minerve*, 20 mai 1871, p. 3. Le texte de la conférence de Chabert n'est pas reproduit.

⁹ Joseph Chabert, *La guerre au Canada*, Montréal, s. d., 1881, 59 p.

développement du domaine manufacturier et industriel. Il déplore l'indifférence, l'apathie, le manque d'énergie et l'esprit de dénigrement de ses concitoyens. Afin de démontrer l'impact économique que pourrait avoir la transmission des connaissances liées au dessin, il énumère de nombreux domaines de production faisant appel à ce savoir-faire particulier. Chabert fait enfin remarquer que le travail ouvrier, malgré son importance capitale pour le bien-être matériel de la société, demeure le seul domaine qui ne possède pas une école spécialisée.

Quant au programme d'études offert par l'Institution Nationale, il nous est connu grâce à une brochure imprimée en 1874¹⁰. Cette année-là, l'école fondée par Chabert offrait des cours de peinture, de dessin, de gravure, de sculpture, d'architecture, de mécanique et de sciences appliquées (mathématiques, algèbre, géométrie, arpentage, levée de plans, physique, chimie, géologie, minéralogie et physiologie). La section de peinture, dirigée par Chabert, se spécialisait dans le décor peint et les scènes de genre. Également sous la direction du fondateur de l'institution, les cours de dessin s'étalaient sur deux cycles. Le cycle élémentaire comprenait des cours de base permettant à l'élève de se familiariser avec la copie d'après un dessin, la représentation d'animaux, de paysages, de fruits, de fleurs et de natures mortes, le dessin ornemental et de mémoire. Le cycle suivant s'adressait aux élèves plus expérimentés qui désiraient surtout apprendre à représenter la figure humaine de mémoire, d'après un modèle vivant ou d'après la bosse. Les leçons visaient la représentation d'une tête grandeur nature, d'académies, d'ornements et de sujets académiques, ainsi que l'acquisition de connaissances sur les proportions du corps humain, l'ostéologie, la myologie, l'étude de la plante et du modèle vivant. Le Français Rodolphe Bresdin (1822-1885)¹¹ enseignait plusieurs types de gravure dont l'eau-forte, la gravure sur bois, pierre, acier, cuivre et zinc. La section réservée à la

¹⁰ Joseph Chabert, *Programme de l'Institution nationale, école spéciale des beaux-arts, sciences, arts et métiers et industrie*, Montréal, Imprimerie du National, 1874, 16 p.

¹¹ Laurier Lacroix, « Le séjour montréalais du graveur français Rodolphe Bresdin, 1873-1877 », *Les Cahiers des Dix*, n° 60, 2006, p. 129-164.

sculpture, dirigée par Ernest Cleff, offrait des cours sur deux cycles. J. Escoubés et Auguste Massy étaient chargés de la section de l'architecture qui se composait de trois spécialisations : l'architecture civile, l'architecture navale et l'architecture gothique. La section de la mécanique permettait à l'élève d'apprendre la mécanique élémentaire, les engrenages, les forces, et les techniques de production de métiers à tisser.

La quantité et la diversité des cours offerts à l'école de Chabert font de cette institution d'enseignement des arts la plus importante à Montréal à cette époque. L'Institution Nationale possède aussi l'une des plus importantes collections de modèles. Les modèles de gravures, de peintures, de dessins et de sculptures font partie du matériel considéré comme essentiel à l'enseignement des arts au XIX^e siècle. Ces modèles, qui reproduisent souvent les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, permettent aux élèves d'apprendre les différentes techniques d'un art en les étudiant et en effectuant des copies. Dans un article intitulé « Egerton Ryerson and the Old Master Copy as an Instrument of Public Education », Virginia Nixon s'intéresse aux collections de modèles, à leur intérêt pédagogique et à la perception de la copie au XIX^e siècle¹². L'auteure explique que la plupart des voyageurs qui visitent l'Europe à cette époque rapportent dans leurs bagages des copies et des gravures des œuvres qu'ils ont admirées durant leur séjour. Le marché de la copie est particulièrement lucratif en Italie et surtout à Florence, où travaille d'ailleurs le copiste canadien Antoine-Sébastien Falardeau (1822-1889)¹³. Chabert se rend à quelques reprises en Europe afin de se procurer de tels modèles. En 1871, il réussit à obtenir de la part de Charles Blanc, le directeur de l'École des Beaux-Arts à Paris, une collection de sculptures constituée de « modèles de dimensions colossales et d'autres de

¹² Virginia Nixon, « Egerton Ryerson and the Old Master Copy as an Instrument of Public Education », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 27, 2006, p. 94-113.

¹³ Nixon, 2006, p. 103.

proportions naturelles, des groupes, des bustes¹⁴ ». La même année, Chabert vend cette collection à la Chambre des arts et manufactures qui l'acquiert pour l'École d'art et de dessin (dont Chabert est également le directeur cette année-là), après l'avoir fait évaluer par Napoléon Bourassa et l'abbé Louis-Ovide Brunet (1826-1876)¹⁵. En 1872, Chabert se procure une autre « superbe collection de statues, desseins (sic) et modèles, don généreux à lui fait par le gouvernement français¹⁶ ». En 1877, l'instituteur se rend en Europe « dans le but d'y recueillir de nouveaux secours¹⁷ ». Nous ignorons s'il réussit à obtenir de nouveaux dons. Chabert ne se limite pas à l'acquisition de modèles européens.

En 1869, il achète « quelques cadres » de Bourassa et explique son choix à l'abbé Hospice-Anthelme Verreau en ces termes : « Bourassa a le seul bon genre de dessin; or comme c'est celui là que j'enseigne et qu'il me faut une puissante autorité auprès des personnes dont je ne suis nullement connu, je suis infiniment heureux de pouvoir leur présenter une autorité canadienne¹⁸ ». Chabert se sert ainsi du renom de Bourassa afin de se faire admettre au sein du milieu de l'art montréalais. Ce procédé ne plaît pas à Bourassa qui n'apprécie pas le tempérament de Chabert et qui cherche autant que possible à s'en dissocier. À son retour d'un séjour de quelques mois en France en 1877, Bourassa met son ami Siméon Lesage en garde contre Chabert et le prévient de sa prochaine visite à Québec :

Je viens de voir l'Abbé Chabert qui me poursuit depuis plusieurs jours; mes occupations et mon éloignement de la ville m'ont sauvé de ses importunités. Il me dit qu'il ira à Québec ces jours-ci, je ne sais dans quel but; qu'il doit aller en France... Comme il se sert souvent de mon nom pour conduire ses gasconneries [...], je dois vous dire que je n'ai aucune relation avec lui, ni avec son établissement; que mon opinion

¹⁴ Anonyme, « Une lettre de M. Charles Blanc », *L'Opinion publique*, 23 novembre 1871, p. 569.

¹⁵ F. Lefebvre de Bellefeuille, « La Chambre des Arts et Manufactures pour la Province de Québec », *L'Ordre, union catholique*, 26 mai 1871, p. 1. Selon l'article, Louis-Ovide Brunet enseigne le dessin à l'Université Laval.

¹⁶ Anonyme, « M. l'abbé Chabert », *L'Opinion publique*, 26 septembre 1872, p. 465.

¹⁷ Chabert, 1881, p. 5.

¹⁸ Larivière-Derome, 1974, p. 350-351.

n'a pas varié sur son compte depuis le premier jour où je l'ai connu. C'est une tête incontrôlable qui ne s'arrêtera jamais à un plan réalisable et compromettra toujours toute entreprise sérieuse, tout en voulant faire les choses les plus louables.

Comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre, Chabert n'est pas le seul à se préoccuper de l'instruction des classes ouvrières et à y percevoir un moyen de développer l'économie nationale. L'Institut des artisans canadiens avait mis sur pied, dès 1866, une école qui offrait une formation diversifiée aux ouvriers montréalais, qui comprenait, du moins la première année, des cours de dessin par Napoléon Bourassa. En 1870, l'école de l'Institut des artisans canadiens poursuit ses activités et offre cette fois des cours de « dessin linéaire et éléments de mesurage¹⁹ ». Les membres de l'Institut sont également invités à suivre gratuitement les cours de dessin donnés par l'école de la Chambre des arts et manufactures. Toutefois, la mission éducative de l'Institut ne se limite pas à dispenser des cours pour les ouvriers. En effet, à chaque année, l'Institut propose également à ses membres une série de conférences portant sur des sujets divers. La thématique de l'enseignement du dessin et des arts est abordée par quelques orateurs. Napoléon Bourassa présente deux conférences sur le sujet. Portant sur « L'avantage de l'étude du dessin pour les ouvriers²⁰ », le texte de la première allocution, prononcée en 1867, n'a pas pu être retracé. En octobre 1870, alors qu'il est le président de l'Institut, l'artiste offre un second discours intitulé *De l'utilité des cours publics de dessin*²¹, dont il sera question dans la prochaine section.

¹⁹ L'école de l'Institut offre également des cours d'« alphabet, épellation, lecture, arithmétique, grammaire française et anglaise, traduction de l'anglais en français et le contraire, tenue des livres ». Anonyme, « Classes du soir sous le contrôle de l'Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 23 novembre 1870, p. 3.

²⁰ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 12 avril 1867, p. 3.

²¹ Napoléon Bourassa, *De l'utilité des cours publics de dessin*, manuscrit d'un discours prononcé le 14 octobre 1870, BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F). Voir annexe 1.5.

En décembre 1869, dans le cadre de ces rencontres, Charles-Gustave Desmazes, p.s.s., prononce une allocution qu'il intitule « Entretien sur les arts industriels », qui sera publiée par la suite dans *l'Écho du Cabinet de lecture paroissial*²². Dans sa conférence, Desmazes réfléchit sur les liens unissant l'art et l'industrie. Il remarque d'abord que, durant l'Antiquité, l'art et l'industrie étaient inséparables, tous les objets utilitaires étant richement ornés par les artisans. Alors que l'ordre est revenu après les invasions des peuples barbares, ce lien entre le beau et l'utile est rétabli par la société médiévale. Pour le conférencier, il faut attendre jusqu'à la Révolution française pour assister à la remise en question de ce principe et du lien qui existait jusque-là entre l'« élément artistique et l'élément moral »²³. Cependant, la visite des expositions universelles de Londres et de Paris a permis à Desmazes de constater un retour à « l'alliance des industries et des arts ». Il félicite d'ailleurs les fondateurs de l'Institut des artisans canadiens pour leur détermination, et pour la nomination de leur directeur Napoléon Bourassa, « l'artiste distingué et savant que bien des pays pourraient vous envier, et qui a voué un esprit d'élite et des études approfondies à la noble cause de l'Art ». L'orateur poursuit en montrant que l'Église a toujours encouragé le rapprochement de l'art et de l'industrie, en particulier par le mécénat des artistes et des architectes. Desmazes explique qu'en favorisant le lien entre l'art et l'utile, l'Église cherche à éviter la glorification du pur matérialisme. Il propose de s'inspirer de l'exemple de l'Angleterre qui accusait un retard important, par rapport aux autres pays, quant à l'apparence de ses objets utilitaires, et qui a su remédier à cette lacune en fondant plusieurs écoles de dessin

²² Adam-Charles-Gustave Desmazes, « Institut des Artisans. Entretien sur les Arts Industriels », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, 1870, p. 45-52.

²³ Desmazes associe la destruction des objets d'art lors de la Révolution française, et l'essor de ce qu'il nomme l'« art sensualiste », dont les tenants s'opposent à la subordination de l'art par rapport à la moralité. L'orateur appuie ses affirmations par une citation d'un texte du jésuite Célestin-Joseph Félix tiré de ses *Conférences de Notre-Dame*. Cet auteur est également cité par Bourassa à quelques reprises.

dont les professeurs étaient des artistes étrangers, et en mettant sur pied des musées de modèles de tous genres²⁴.

En février 1873, Pascal Joseph Verbist, le curé d'origine belge de la paroisse Sainte-Pétronille de Beaulieu (Île d'Orléans), fait un discours devant l'Institut des artisans canadiens afin de proposer la fondation d'une académie des beaux-arts à Montréal²⁵. Dans son allocution, Verbist explique que lors d'un séjour européen durant lequel il a joué le rôle d'agent d'immigration pour la province du Québec, le prêtre a rencontré un certain Michel Breuer, auteur d'un programme s'inspirant de celui qui a permis la mise sur pied d'une Académie des beaux-arts à Anvers. Ce dernier propose d'appliquer le même programme dans le but de fonder une académie semblable à Montréal. Pour y parvenir, Verbist fait d'abord appel au soutien de l'abbé Joseph Chabert, « qui depuis plusieurs années poursuit le même but, avec un dévouement et des connaissances que personne ne saurait lui contester sérieusement ». Par la suite, Verbist fait la lecture du programme suggéré par Breuer, qui s'apparente en effet à celui de l'Institution nationale de Chabert. L'Académie des beaux-arts de Montréal se spécialiserait dans l'enseignement de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la gravure. En plus de ces quatre disciplines, l'Académie devrait dispenser des cours de dessin (d'après l'antique, d'après le modèle vivant), de peinture de paysage et d'animaux, d'anatomie, d'expression, de perspective pittoresque, d'architecture navale, de « principes de figures et d'ornements », d'histoire, d'antiquités et de costume, et enfin de géométrie. Les élèves de l'Académie vont bénéficier d'une bibliothèque et d'une collection de modèles gravés, peints et sculptés. Le programme prévoit aussi la tenue de concours annuels dans chaque classe, consistant en la création d'un ouvrage dont le thème a été imposé et dont le temps d'exécution est limité. En plus d'être récompensés par des

²⁴ Il mentionne des « modèles de sculpture, de mobilier et de tout ce qui peut instruire non-seulement des architectes, des constructeurs, mais encore les industriels de l'art mobilier tels que des serruriers, des ébénistes, des fabricants d'étoffe ».

²⁵ Pascal Joseph Verbist, *Projet d'organisation d'une Académie des Beaux Arts à Montréal*, Montréal, Presses de la Minerve, 1873, 20 p.

prix, les meilleurs travaux seront présentés lors d'une exposition publique. Ce projet ne verra jamais le jour, mais il demeure intéressant au point de vue de son programme et de ses principes pédagogiques.



MONTREAL. — THE CLOSING EXERCISES OF THE SCHOOL OF ART AND DESIGN.

Fig. 44 Anonyme, « Montreal. The Closing Exercises of the School of Art and Design », *Canadian Illustrated News*, 12 avril 1879, p. 233.

Poursuivant des objectifs semblables aux écoles de Chabert et de l'Institut des artisans canadiens, la Chambre des arts et manufactures dirige depuis 1869 les activités de sa propre École d'art et de dessin. Durant ses premières années d'existence, cette école, qui a remplacé les cours du Mechanics' Institute, attire principalement une clientèle issue des milieux ouvriers anglophones²⁶. Le programme offert est en effet axé vers une formation technique, comprenant des

²⁶ La première année, l'école n'accueille que quatre élèves canadiens-français. *L'Ordre, union catholique*, 1870.

cours de dessin architectural et mécanique, de géométrie pratique et de modelage²⁷. Les élèves peuvent également y apprendre les rudiments du dessin à main levée (également qualifié d'ornemental ou d'artistique)²⁸. Ces cinq cours mentionnés constituent la base de la formation offerte par l'école jusqu'en 1881. À partir de l'année suivante, d'autres cours axés vers les beaux-arts seront introduits de façon permanente dans le programme de l'institution, parmi lesquels on retrouve la sculpture sur bois et la lithographie (1882), la gravure sur bois (1883), l'anatomie (offert dès 1884 par Louis-Philippe Hébert) et la peinture décorative (par François-Édouard Meloche à partir de 1885)²⁹. En 1872, à la suite de nombreux conflits opposant les délégués francophones et anglophones, la Chambre des arts et manufactures est remplacée par le Conseil du même nom, dont le système de nomination des membres est révisé, alors que le mandat demeure le même³⁰. Durant les deux prochaines décennies, le Conseil des arts et manufactures est responsable de la fondation et de la gestion de plusieurs écoles à travers la province³¹. En 1877, le Conseil adopte, pour son école de Montréal, le système d'enseignement du dessin mis sur pied par Walter Smith (1836-1886), ce britannique ayant étudié à South Kensington et ayant réformé l'enseignement du dessin technique dans les écoles du Massachusetts³². Ce programme repose sur deux principes fondamentaux : d'une part, le dessin est à la base de tout art industriel, et d'autre part, la géométrie est à la

²⁷ Anonyme, « École des Arts et de Dessins », *La Minerve*, 18 mars 1871, p. 2. Édouard Lefebvre de Bellefeuille, « Chambre des Arts et Manufactures. École d'art et de dessin », *La Minerve*, 3 octobre 1872, p. 2.

²⁸ Bellefeuille, 1872. Joseph Chabert enseigne le cours de dessin à main levée et d'après nature en 1872. Hélène Sabourin, *La Chambre des arts et manufactures : les quinze premières années, 1857-1872*, mémoire, Montréal, UQAM, 1989, p. 123.

²⁹ Des cours réservés aux dames sont offerts à partir de 1878. BAnQ, Fonds Conseil-des-arts-et-manufactures (P543).

³⁰ Les membres sont désormais nommés par le Lieutenant-gouverneur. Sabourin, 1989, p. 124.

³¹ Des écoles seront fondées par le Conseil entre autres à Québec, Lévis, New Liverpool, Sherbrooke, Hochelaga, Huntingdon, Saint-Hyacinthe, Saint-Henri et Fraserville (Rivière-du-Loup). BAnQ, Fonds Conseil-des-arts-et-manufactures (P543).

³² Harry Green, « Walter Smith : The Forgotten Man », *Art Education*, vol. 19, n° 1, janvier 1966, p. 3-9.

base du dessin³³. L'élève est d'abord amené à maîtriser le dessin à main levée et le dessin géométrique (d'après mémoire, d'après modèles), puis il est ensuite initié au travail avec les instruments géométriques et à l'adaptation personnelle de motifs ornementaux. Enfin, l'élève termine avec l'apprentissage de la perspective. Le Conseil conservera ce programme jusqu'en 1890, date à laquelle les membres voteront l'adoption du système d'enseignement Temple³⁴.

La première institution montréalaise visant exclusivement l'enseignement des beaux-arts est fondée en janvier 1881 par l'Art Association of Montreal. L'école de l'AAM offre lors de sa première session des cours de représentation de la figure humaine par le dessin et la peinture (par William Raphael, 1833-1914), de peinture de composition et de paysage (par Allan Edson, 1846-1888), et de modelage et de sculpture (par François C. van Luppen, 1838-1899)³⁵. Les cours ont lieu dans les locaux de la nouvelle galerie de l'association, au Square Phillips. Dès sa troisième année d'activités, l'école accueille le portraitiste Robert Harris (1849-1919) à titre de directeur et d'unique enseignant. Ayant étudié à l'atelier de Léon Bonnat (1833-1922) à Paris³⁶, Harris propose un nouveau programme d'apprentissage calqué sur la formation académique française telle qu'enseignée à l'École des Beaux-Arts de Paris ainsi que dans les académies privées. Insistant sur la maîtrise du dessin avant tout, le programme d'Harris prévoit que les débutants devront d'abord dessiner d'après des

³³ Green, 1966, p. 5.

³⁴ BAnQ, Fonds Conseil-des-arts-et-manufactures (P543).

Edmond-Marie Templé, *Manuel de la nouvelle méthode nationale de dessin : cours préparatoire. Approuvé par le Conseil des arts et manufactures et le Conseil de l'Instruction publique de la province de Québec ; contenant une note explicative pour chaque modèle, et illustré de nombreuses vignettes. Médaille d'or à l'Exposition de Québec, 1887*, Montréal, E.M. Templé, éditeur, 60 p.

³⁵ Art Association of Montreal, *Report of the Council to the Association for the Year Ending December 31, 1880*, Montréal, The Gazette Printing Company, 1881. David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 805-806.

³⁶ Moncrieff Williamson, « Harris, Robert », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 491-496.

moulages et d'après l'antique. Après avoir acquis les notions de base, alors seulement pourront-ils entreprendre le dessin d'après le modèle vivant et l'initiation au travail de la couleur³⁷. En 1886, William Brymner (1855-1925) conserve le même programme lorsqu'il succède à Harris à la direction de l'école³⁸. En marge de la formation en classe, des cours d'esquisse à l'aquarelle en plein-air sont offerts à partir de 1888 par James MacDonald Barnsley (1861-1929)³⁹.

Entre 1870 et 1890, les institutions d'enseignement du dessin et des arts à Montréal se multiplient principalement grâce aux besoins de plus en plus grandissants du domaine manufacturier. Le milieu de l'art bénéficie de l'impulsion donnée par les intérêts économiques : la maîtrise du dessin est reconnue comme une compétence précieuse au sein de la société, et les nouvelles institutions font appel aux artistes afin de transmettre leur savoir par l'enseignement. Si les écoles de l'Institut des artisans canadiens, de Joseph Chabert et du Conseil des arts et manufactures partagent l'objectif premier de former les classes ouvrières, ces institutions offrent aussi des cours plus axés vers les beaux-arts. Parmi les amateurs d'art et les artistes, l'idée de la fondation d'une Académie ou École des beaux-arts à Montréal — qui avait d'ailleurs été proposée par Napoléon Bourassa dès 1861 (2.2.1) — se propage et mène probablement à la mise sur pied de l'école de l'AAM. Bourassa n'est pas en reste dans le développement du système d'enseignement des arts à Montréal, et poursuit sa participation aux différents projets élaborés durant la décennie 1870.

5.2 Une contribution soutenue pour l'instruction des classes ouvrières... et des futurs artistes

Durant la décennie 1870, malgré ses deux commandes de décors religieux, Bourassa poursuit sa participation aux différents projets qui sont mis sur pied à

³⁷ AAM, 1884.

³⁸ AAM, 1887.

³⁹ AAM, 1889.

Montréal pour encourager le développement de l'enseignement des arts industriels. Ayant obtenu une certaine reconnaissance sociale grâce, entre autres, à son roman *Jacques et Marie*, et sa participation à l'Exposition universelle de Paris en 1867, l'artiste accède maintenant à des postes de direction qui peuvent lui permettre de se faire entendre davantage. Après la présidence de l'Institut des artisans canadiens (1869) et la direction de l'école du Conseil des arts et manufactures (1873-1874), Bourassa se rend en France en 1877 dans le but d'étudier les écoles d'arts et métiers et de rédiger par la suite un mémoire qui devrait servir à guider le gouvernement provincial dans les démarches à suivre. Nonobstant l'absence presque totale de documents d'archives et de renseignements dans la presse, nous tenterons ici de rendre compte de ces trois expériences vécues par Bourassa. La correspondance et les textes rédigés par l'artiste lors de ces projets nous permettront de dégager les principaux préceptes pédagogiques qu'il défend et de les comparer à ceux de ses contemporains.

5.2.1 Bourassa à la présidence de l'Institut des artisans canadiens

Nous avons déjà souligné, au deuxième chapitre, la participation de Bourassa aux activités de l'Institut des artisans canadiens durant les premières années suivant sa fondation. De février à mai 1866, il est chargé du cours de dessin offert par l'Institut⁴⁰. L'année suivante, il prononce une allocution sur l'« Avantage de l'étude du dessin pour les ouvriers⁴¹ » devant les membres du même institut. En décembre 1869, Bourassa accepte la fonction de président de l'Institut⁴². Durant l'année de son mandat, quoique l'Institut n'offre pas de cours de dessin, la question de

⁴⁰ Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 19 février 1866, p. 2.

⁴¹ Le texte de l'allocution n'est pas parvenu jusqu'à nous. Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 12 avril 1867, p. 3.

⁴² Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 7 décembre 1869, p. 1.

l'enseignement des arts est soulevée à deux reprises devant les membres. Comme nous l'avons mentionné dans la section précédente, son ami Charles-Gustave Desmazures fait une conférence sur la nécessité d'un retour à l'alliance entre le beau et l'utile, qui peut uniquement se concrétiser par le développement des arts industriels⁴³. Au mois d'octobre 1870, alors que le mandat de Bourassa tire à sa fin, l'artiste profite d'une séance de l'Institut afin de présenter un discours qui porte sur l'importance, pour l'épanouissement de la société, d'offrir des cours publics de dessin⁴⁴.

Intitulée *De l'utilité des cours publics de dessin* (annexe 1.5), son allocution dresse, dans un premier temps, un constat des démarches entreprises par l'Institut des artisans canadiens et par la Chambre des arts et manufactures depuis quelques années dans l'objectif d'encourager l'enseignement du dessin et des arts à Montréal. Il explique d'abord que la Chambre des arts et manufactures avait été créée, durant les années 1850, afin de mettre en place des instances devant venir en aide à la nouvelle classe d'ouvriers qui ne bénéficiait pas, contrairement aux membres des professions libérales, d'institution d'enseignement leur permettant d'apprendre leur métier et de se spécialiser. À long terme, la Chambre devait permettre de créer des bibliothèques, des musées, des écoles pour les artisans, des collections de modèles de toute sorte, ainsi que des cours publics de dessin. Bourassa remarque que les instigateurs de la loi sur la Chambre des arts et manufactures ont réussi, durant les années 1860, à mettre sur pied une bibliothèque, une salle de lecture, des cours du soir⁴⁵, et même un

⁴³ Desmazures, 1870.

⁴⁴ Bourassa, *De l'utilité des cours publics de dessin*.

En avril 1870, Bourassa présente également une causerie sur George Stephenson (1781-1848). L'artiste choisit de présenter aux membres de l'Institut des artisans canadiens l'exemple édifiant que constitue la vie de l'inventeur de la locomotive, qui a appris à lire à 19 ans grâce à des cours du soir, et qui a su reconnaître l'importance du dessin dans la carrière d'un ouvrier. Anonyme, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 23 avril 1870, p. 2. Napoléon Bourassa, « G. Stephenson », *Revue canadienne*, vol. 11, n° 1, janvier 1874, p. 41-57; n° 2, février 1874, p. 112-133.

⁴⁵ Bourassa fait référence aux cours du soir offerts par le Mechanics' Institute et subventionnés par la Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada.

édifice particulier — le « Palais de Cristal » de la rue Sainte-Catherine — pour accueillir les expositions provinciales. Ces instances, fondées grâce aux efforts d'hommes d'affaires montréalais, a surtout profité à la population anglophone dont ils sont issus. S'opposant aux reproches qui leur ont été adressés par plusieurs Canadiens français, Bourassa perçoit dans cet état de fait le juste retour du balancier et blâme plutôt ses « compatriotes » pour leur inaction.

Dans tout ceci, où il y a tant à louer, il faut pourtant déplorer une chose, c'est que nos compatriotes, presque en totalité, se soient abstenus de prendre part à ces utiles travaux, persistant à se tenir en dehors des bureaux de cette administration quoique ce fut leur devoir comme leur droit d'y figurer. [...] Quelques-uns disent qu'ils auraient pu rendre leurs rapports plus faciles à nos compatriotes, qu'il eut été convenable de mettre un livre français dans leur bibliothèque et un peu du même idiome dans leurs classes du soir, et autres choses semblables. Ces Messieurs peuvent nous répondre à ceci « quand est-on venu nous demander un ouvrage écrit dans votre langue?... ».

Revenant ensuite sur la fondation, en 1866, de l'Institut des artisans canadiens, Bourassa rappelle que ses objectifs étaient sensiblement les mêmes que ceux de la Chambre, soit la création d'une bibliothèque, d'un musée, de cours pour les ouvriers et d'une école de dessin. L'artiste constate non sans regret que ni la bibliothèque ni le musée n'ont vu le jour. Grâce aux faibles revenus de l'Institut, seuls les cours du soir (lecture, écriture, arithmétique) ont pu être organisés, et ce dans trois ou quatre quartiers de Montréal. Quant aux cours de dessin, Bourassa se remémore sa propre expérience à l'hiver 1866, alors qu'il avait enseigné le dessin linéaire à une vingtaine d'élèves. Il explique n'avoir pu renouveler le projet faute de financement suffisant permettant de se procurer deux éléments essentiels à une telle entreprise : un local adéquat et une collection de modèles. Bourassa remarque que, contrairement à l'Institut, la Chambre des arts et manufactures a quant à elle réussi à fonder une École d'art et de dessin; l'artiste y a d'ailleurs enseigné le dessin ornemental en automne 1869. Mettant l'accent sur le fait que l'école bénéficiait d'un local propre à l'enseignement du dessin et d'une collection de modèles digne de

mention, il précise que seuls quatre élèves francophones se sont inscrits à ces cours, et que parmi ce nombre, trois ont remporté des prix. L'évocation de cette situation particulière constitue pour Bourassa un témoignage éloquent de l'inaction et de l'apathie des Canadiens français face au progrès des classes ouvrières. Il affirme à cet égard :

De ces faits simplement racontés, je crois qu'il y aurait bien des conclusions importantes à tirer; j'avoue qu'il s'en présente à mes yeux un chapitre bien trop long pour être exposé dans une pareille occasion. L'instruction des classes ouvrières est un sujet qui devrait occuper aujourd'hui tous les esprits sérieux et bienfaisants. Aujourd'hui que ces classes produisent la richesse et forment ces puissantes majorités qui sont la royauté de notre temps et de notre pays, ils méritent qu'on leur donne de l'attention.

Renonçant à prêcher à nouveau pour une implication des Canadiens français au sein des associations majoritairement composées d'anglophones, Bourassa invite plutôt les siens à appuyer l'Institut. Selon lui, avec la cotisation d'un plus grand nombre de membres, l'Institut pourrait créer sa propre école de dessin à l'image de celle de la Chambre. Pour Bourassa, la création de cette école permettrait aux talents canadiens-français, probablement plus nombreux que chez les anglophones, de se développer sans avoir à côtoyer ces derniers. Le fait que l'école de l'Institut s'adresse uniquement aux francophones apparaît à Bourassa comme la solution au problème de désintérêt reproché aux Canadiens français. Il termine d'ailleurs son discours par cette pensée sur la cohabitation difficile des Canadiens anglais et français :

Après plus d'un siècle d'expérience, on ne peut pas conclure autrement d'un fait actuel. Cette condition de notre état social est une chose singulière et malheureuse, mais c'est une chose providentielle, il faut bien marcher avec. Elle a seulement l'inconvénient de commander plus de prudence et d'imposer plus de sacrifices. Mais, après tout, ce n'est pas là un mal; si le sacrifice demande du cœur, il en donne aussi; et le cœur, cette chose qui inspire le dévouement et l'amour national, a toujours été le dernier organe que l'on ait vu faillir chez les peuples qui ont été forts.

La contribution de Bourassa au sein de l'Institut des artisans canadiens témoigne de l'intérêt qu'il porte à l'instruction des classes ouvrières. Son discours intitulé *De l'utilité des cours publics de dessin* montre bien que l'enseignement du dessin représente, selon lui, l'une des disciplines les plus importantes pour la formation des ouvriers. Comme pour plusieurs de ses contemporains dont Joseph Chabert, il va de soi pour Bourassa que l'essor de l'enseignement du dessin dans la classe ouvrière constitue un moyen privilégié permettant d'épanouir les talents des jeunes gens qui se dirigeront vers les métiers d'artisans ou même d'artistes. Contrairement à ce que le titre laisse présager, l'allocution de Bourassa ne vise pas la description des avantages de l'apprentissage du dessin, qu'il avait d'ailleurs déjà abordés dans son discours d'introduction au cours de dessin pratique prononcé en octobre 1861⁴⁶. L'artiste consacre plutôt son discours au rappel des différents efforts qui ont été mis en place afin de rendre accessible aux ouvriers montréalais une formation adéquate et diversifiée. Ne craignant pas de critiquer ses contemporains présents dans l'assemblée, Bourassa dénonce, une fois encore⁴⁷, l'attitude improductive des Canadiens français qui refusent de s'impliquer dans les entreprises menées par les anglophones. Renonçant à allier les Canadiens français et anglais, l'artiste propose plutôt de s'inspirer des instances anglophones afin d'en créer des semblables pour les francophones.

⁴⁶ Voir 2.2.2. Napoléon Bourassa, « Lecture de M. Bourassa. Beaux-Arts », *Le Pays*, 19 décembre 1861, p. 1; 21 décembre 1861, p. 1-2; 24 décembre 1861, p. 1-2.

⁴⁷ Dans sa critique de l'exposition de l'Art Association of Montreal de 1864, Bourassa se montre très critique face aux Canadiens français qui, contrairement aux anglophones, ne savent s'associer sans se quereller. Voir 2.3.2. Napoléon Bourassa, « Quelques réflexions critiques à propos de l'"Art Association of Montreal" », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 3, mars 1864, p. 170-182.

5.2.2 La direction de l'École d'art et de dessin du Conseil des arts et manufactures

À l'automne 1873, Bourassa accepte de succéder à Joseph Chabert à la direction de l'École d'art et de dessin du Conseil des arts et manufactures. Outre son poste de directeur, l'artiste enseigne cette année-là le cours de modelage. À cette époque, Bourassa n'en est pas à sa première participation au sein de cette instance. Il a déjà été professeur de dessin ornemental à cette même école en 1869⁴⁸. Il a également représenté l'Institut des artisans canadiens en tant que délégué devant le Conseil (alors la Chambre) en 1870⁴⁹. L'année suivante, Bourassa est chargé, à titre d'expert, d'estimer la valeur de la collection de modèles que la Chambre désire acheter à Joseph Chabert⁵⁰. Bourassa siège également au Conseil durant quelques années⁵¹. Au mois de mai 1874, à la suite de son expérience de directeur, l'artiste remet au Conseil des arts et manufactures un rapport concernant le fonctionnement de l'école de dessin. Ce rapport, publié dans *La Minerve* en mai 1874, comporte les recommandations de Bourassa visant l'amélioration de l'enseignement prodigué par l'institution (annexe 2.3)⁵². L'étude de ce texte permet de se familiariser avec les préceptes pédagogiques défendus par l'artiste.

Avant même d'accepter le poste de directeur de l'institution, Bourassa entretenait des réserves quant au fonctionnement de l'école. Y ayant déjà enseigné quelques années plus tôt, l'artiste connaît les problèmes structurels et matériels rencontrés par l'institution. Dans la première partie de son texte, il fait état des nombreuses dysfonctions auxquelles il a été confronté durant son mandat à la

⁴⁸ « Livre de Minutes de la Chambre des arts et manufactures », 4 septembre 1869, BAnQ, Fonds Conseil-des-arts-et-manufactures (P543).

⁴⁹ F. E. Gilman, « Assemblée annuelle de la Chambre des Arts et Manufactures », *La Minerve*, 4 janvier 1871, p. 2.

⁵⁰ Bellefeuille, 1871.

⁵¹ « Livre de minutes du Conseil des arts et manufactures », 2 novembre 1880, BAnQ, Fonds Conseil-des-arts-et-manufactures (P543). Nous ignorons la date à laquelle Bourassa a été élu au Conseil, nous savons toutefois qu'il démissionne au mois de novembre 1880.

⁵² Napoléon Bourassa, « École de Dessin », *La Minerve*, 26 mai 1874, p. 3.

direction. Au point de vue matériel, Bourassa déplore le manque de ressources offertes par le gouvernement et se plaint du local qui n'est pas adéquat pour l'enseignement du dessin ainsi que de la collection de modèles qui est selon lui incomplète et défraîchie. L'artiste remarque également que l'école est la voisine immédiate d'une institution semblable et compétitrice — l'Institution Nationale de Joseph Chabert — qui accepte un plus large éventail d'élèves et qui bénéficie d'une collection de modèles beaucoup plus intéressante. Toutefois, les lacunes les plus importantes semblent se situer au point de vue de la gestion de l'institution. En effet, l'artiste y discerne une absence de direction claire au sein du programme et des règlements. Cette déficience se répercute sur l'ensemble du fonctionnement de l'école. D'abord, le programme enseigné n'est pas choisi par des spécialistes, mais résulte plutôt d'un consensus établi entre les futurs professeurs et les élèves lors d'une réunion préparatoire. Les classes débutent sans préavis raisonnable et les habiletés des élèves ne sont pas évaluées avant leur inscription à un cours. Ce manque de rigueur dans l'admission des élèves cause des frictions puisque certains d'entre eux doivent être redirigés vers des cours moins avancés. Puisqu'aucun règlement ne régit la présence au cours et le travail en classe, les élèves ne sont pas assidus et ne témoignent pas d'un réel effort dans leur production. Ainsi, seule la moitié des 128 élèves inscrits se sont rendus à leur cours de façon régulière. De plus, les élèves qui assistaient au cours changeaient constamment de modèles sans jamais achever leur travail. Enfin, les classes devaient se clôturer par la tenue d'une exposition des travaux des élèves et par la remise de prix. Toutefois, des circonstances particulières (dont un incendie) et le manque d'intérêt des élèves ont empêché la mise sur pied de ces activités.

De ces observations se dégagent déjà des indications de la pensée de Bourassa concernant les principes généraux à respecter pour un enseignement efficace du dessin. Dans un premier temps, la collection de modèles constitue un outil pédagogique primordial, mais elle est également nécessaire à la promotion de l'école. En effet, la qualité et la diversité des modèles permettent d'offrir un enseignement

supérieur basé sur le principe de l'apprentissage par la copie. Selon l'artiste, une collection de modèles « variée et suffisante » doit aussi servir à attirer la clientèle et à lui « inspirer de la confiance ». Dans un deuxième temps, un classement préalable des élèves selon leurs compétences apparaît impératif afin d'éviter les conflits et d'assurer une plus grande uniformité dans l'objectif des cours. Pour Bourassa, la direction de l'école doit investir davantage dans son cours de dessin linéaire, qui est selon lui le plus important et qui devrait être préalable aux classes de dessin mécanique et architectural. L'enseignement du dessin linéaire nécessite, pour être efficace, au moins deux leçons par semaine. Dans un troisième temps, l'organisation d'une exposition des travaux des élèves et la distribution de récompenses à la fin de la session doivent encourager l'émulation entre les élèves. Ayant probablement à l'esprit le système de l'École des Beaux-Arts de Paris, l'artiste privilégie la mise sur pied d'un concours parmi les élèves, qui représente selon lui le « seul mode régulier de récompenser le mérite ». Le concours auquel fait référence Bourassa consiste à présenter aux élèves un modèle commun qu'ils doivent reproduire par le dessin ou le modelage. Les travaux de concours sont par la suite exposés et évalués les uns par rapport aux autres. Dans un dernier temps, il apparaît primordial à Bourassa que le directeur et les professeurs soient pourvus d'une plus grande autorité grâce à une réglementation plus stricte. Pour lui, seuls l'assiduité des élèves et le respect des consignes peuvent assurer l'atteinte des objectifs poursuivis.

Bourassa termine son texte par des recommandations claires concernant l'administration de l'entreprise. Il propose de former un « Conseil de l'enseignement », qui serait constitué des professeurs de l'École d'art et de dessin et qui serait indépendant du Conseil des arts et manufactures. Ce nouveau conseil serait responsable de la direction de l'école, de l'établissement des programmes et de la gestion de l'ameublement et de la collection de modèles. Le « Conseil d'administration » s'occuperait quant à lui des relations avec le Conseil des arts et manufactures et serait chargé des questions financières. Ces deux nouvelles instances assureraient une continuité dans l'enseignement et le développement de programmes

plus élaborés. Bourassa suggère également de mettre sur pied un bureau d'inscription qui serait ouvert deux semaines avant le début des classes et qui s'occuperait d'évaluer le niveau des élèves par la tenue d'examens préliminaires.

Les observations et les recommandations de Bourassa sont-elles demeurées lettre morte ou ont-elles été appliquées par le Conseil des arts et manufactures? La lecture du « Livre des Minutes » du Conseil des arts et manufactures permet de constater que la plupart des changements conseillés par Bourassa ont été effectués. En ce qui a trait à la nécessité de changer la localisation de l'école pour l'éloigner de la compétition de l'Institution Nationale de Chabert, les membres du conseil ont attendu une session supplémentaire avant de la déménager, en décembre 1874, dans un nouveau local situé sur la Place Jacques-Cartier⁵³. Faisant probablement consensus au sein des membres du Conseil même avant la remise du rapport de Bourassa, le projet de se procurer de nouveaux modèles est mis de l'avant. Le Conseil reçoit dès le mois d'août 1874 une collection de modèles « de dessins et de spécifications de patentes anglaises » provenant du gouvernement britannique⁵⁴. De même, quelques mois plus tard, le Conseil commande d'autres « bustes et modèles » anglais qu'il fait distribuer dans ses écoles dès février 1875⁵⁵. Le principe d'émulation tel que défendu par l'artiste est reconnu par le Conseil qui crée, dès la session d'hiver 1875, une liste de souscription devant permettre de distribuer des récompenses aux meilleurs élèves⁵⁶. De plus, à partir de 1876, une exposition commune aux écoles du Conseil présente les travaux les plus réussis au Parlement de Québec⁵⁷. L'adoption du système d'enseignement de Walter Smith en automne 1876 fait de l'apprentissage du dessin linéaire une priorité du programme de l'École d'art et de dessin, comme l'avait suggéré Bourassa. Si les « Conseil d'enseignement » et « Conseil d'administration » ne verront jamais le jour, les membres du Conseil des

⁵³ « Livre de minutes du Conseil des arts et manufactures », 18 décembre 1874.

⁵⁴ « Livres de minutes du Conseil des arts et manufactures », 18 août 1874.

⁵⁵ « Livres de minutes du Conseil des arts et manufactures », 3 février 1875.

⁵⁶ « Livres de minutes du Conseil des arts et manufactures », 19 janvier 1875.

⁵⁷ « Livres de minutes du Conseil des arts et manufactures », 14 novembre 1876.

arts et manufactures croient judicieux de centraliser les pouvoirs et d'offrir une surveillance accrue des biens de l'école. À partir de janvier 1875, la gestion des activités et des ressources matérielles de l'institution repose entre les mains du secrétaire du Conseil, Samuel Cottingham Stevenson (1848-1898)⁵⁸. Stevenson conservera son poste de secrétaire durant de nombreuses années et se verra également attribuer le titre de directeur des écoles du Conseil. Nous ignorons si la suggestion d'évaluer les compétences des élèves, avant le début des classes, a été suivie.

Quoique lors de son mandat à la direction de l'École d'art et de dessin du Conseil des arts et manufactures Bourassa n'ait pas réussi à effectuer les transformations qu'il jugeait nécessaires afin d'améliorer l'enseignement offert, les recommandations de son rapport ont presque toutes été appliquées durant les années subséquentes. Ce constat nous permet d'avancer que les idées défendues dans ce rapport, qui étaient probablement partagées par d'autres membres du Conseil, ont pu influencer les décisions ultérieures. Parmi les positions de Bourassa les plus répandues chez ses contemporains, mentionnons la primauté de l'apprentissage du dessin linéaire pour les classes ouvrières, ainsi que l'importance accordée à la qualité et à la diversité de la collection de modèles.

5.2.3 À la recherche de nouveaux modèles institutionnels et pédagogiques : le voyage d'études en France

À la fin du mois de janvier 1877, Bourassa s'embarque pour la France dans le but de se refaire des forces en vue de la poursuite de son projet de décoration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes à Montréal. Épuisé et démoralisé par l'ampleur de la tâche, l'artiste désire se ressourcer et retrouver l'inspiration dans la capitale française. Son voyage n'en est pas uniquement un d'agrément. En effet, Bourassa est également chargé d'un mandat spécial provenant du gouvernement provincial. Le

⁵⁸ « Livres de minutes du Conseil des arts et manufactures », 19 janvier 1875.

projet relève d'une initiative personnelle de l'artiste. En décembre 1876, Bourassa envoie une lettre au Premier Ministre Charles Boucher de Boucherville (1822-1915) lui proposant d'effectuer, durant son séjour, une étude des écoles d'arts et métiers, et de se procurer des documents et des objets en lien avec l'enseignement prodigué par ces institutions⁵⁹. Le Premier Ministre, à titre de Commissaire de l'Agriculture et des Travaux Publics, accepte la proposition de Bourassa et lui fait parvenir quelques jours plus tard une liste officielle des démarches à entreprendre⁶⁰. L'artiste doit d'abord visiter les musées et les écoles d'arts et métiers afin d'en examiner le fonctionnement, l'administration et les différents programmes. Il doit aussi tenter de « se procurer les instruments, les modèles de toutes sortes et les livres en usage dans ces institutions⁶¹ ». Bourassa est aussi chargé d'analyser les systèmes de ventilation et d'éclairage des bâtiments publics. En outre, son mandat vise à faire l'acquisition de quelques collections minéralogiques et à engager un ingénieur spécialisé dans la minéralogie et dans la métallurgie qui serait intéressé à travailler pour le gouvernement du Québec.

Bourassa n'est pas le premier à effectuer un tel voyage d'études visant à s'enquérir du fonctionnement des écoles étrangères d'arts et métiers. Quelques années auparavant, des membres du Conseil des arts et manufactures sont chargés de se renseigner sur les institutions anglaises et américaines. En 1873, un certain H. Bulmer se rend en Angleterre et visite les installations de la célèbre école de South Kensington à Londres⁶². L'un de ses objectifs consiste à trouver des candidats intéressés à enseigner dans les écoles du Conseil. En 1875, un comité formé par le même Conseil est envoyé à New York et à Boston afin d'acquérir des modèles et

⁵⁹ « Lettre de N.B. à Charles Boucher de Boucherville, Montréal, 23 décembre 1876 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁶⁰ « Lettre de Charles Boucher de Boucherville à N.B., Québec, 29 décembre 1876 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

⁶¹ « Lettre de Charles Boucher de Boucherville à N.B., Québec, 29 décembre 1876 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018).

⁶² « Livres de minutes du Conseil des arts et manufactures », 4 novembre 1873.

d'étudier les programmes offerts par les écoles d'arts et métiers⁶³. Durant ce voyage, les membres du comité se familiarisent avec le système d'enseignement du dessin de Walter Smith, que le Conseil adoptera deux années plus tard⁶⁴. Il est intéressant de noter que si le Conseil des arts et manufactures, dominé par les anglophones, s'inspire des modèles anglo-saxons, Bourassa privilégie l'examen des institutions françaises. Cette divergence de modèles n'est qu'un exemple parmi plusieurs permettant de comprendre la nature des conflits qui pouvaient opposer anglophones et francophones au sein d'institutions telles que le Conseil des arts et manufactures⁶⁵. D'ailleurs, dans une lettre adressée à Bourassa en 1877, son ami Siméon Lesage — fonctionnaire au Département de l'Agriculture et des Travaux Publics — trace un lien direct entre les objectifs de la mission de l'artiste en France et la résolution de ces différends culturels :

J'attache, pour ma part, une grande importance aux recherches que vous devez faire au sujet des écoles d'arts et métiers, et je suis charmé que le Premier [Ministre] soit si bien entré dans votre idée. Le jour où nous aurons une bonne école des arts et métiers dans la Province, tant soit peu complète, nous cesserons d'être tributaires des gens qui ne parlent point notre langue⁶⁶.

Dans une lettre adressée au Ministre français des Travaux Publics (qui est en fait le Ministre de l'Agriculture et du Commerce) demandant la permission de visiter certaines écoles d'arts et métiers, Bourassa tient un discours semblable à celui de Lesage. L'artiste déclare d'abord que la fondation, au Québec, d'institutions calquées

⁶³ Ce comité est formé de L. Boivin, de l'abbé Audet et de S.C. Stevenson. « Livres de minutes du Conseil des arts et manufactures », 9 novembre 1875.

⁶⁴ « Livres de minutes du Conseil des arts et manufactures », 16 février 1876. Conseil des arts et manufactures, *Rapport du comité nommé le 9 novembre 1875, afin de recueillir des renseignements au sujet des écoles d'arts établies dans les villes de Boston et de New York : Rapport du secrétaire et surintendant des écoles des arts et métiers établies dans la province de Québec*, Montréal, Imprimerie de la Gazette, 1876, 58 p.

⁶⁵ Bourassa mentionne ces différends dans son discours intitulé *De l'utilité des cours publics de dessin* qu'il présente devant l'Institut des artisans canadiens (voir 5.1.2).

⁶⁶ « Lettre de Siméon Lesage à N.B., Québec, 23 janvier 1877 », BANQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

sur le modèle français viserait la fortification de la nation « contre les envahissements, et la puissance absorbante des races plus expérimentées qui [l'] environnent⁶⁷ ». Explicitant sa pensée, Bourassa révèle sa crainte que les ouvriers canadiens-français « perdent l'usage de la langue française dans les ateliers anglais où ils vont travailler à des industries qui sont moins familières à nos compatriotes ». L'artiste redoute également que les industries et entreprises canadiennes-françaises ne « passent aux mains des Américains et des Anglais, parce que nous n'avons pas encore l'instruction qu'il faut pour les diriger avec habileté ». Selon les dires de Bourassa, cette lettre exposant les défis des Canadiens français a eu, auprès du gouvernement français, « un excellent effet et [lui] a attiré bien des bons procédés⁶⁸ ».

La correspondance personnelle et officielle de Bourassa nous permet de suivre la plupart des démarches entreprises par l'artiste lors de son séjour en France. Nous n'avons toutefois pu retracer le mémoire rapportant le résultat de ses études et de ses observations, dont une première partie aurait été remise au Ministère de l'Agriculture et des Travaux Publics en février 1878⁶⁹. Une lettre adressée à Siméon Lesage et datant du 15 août 1877 fournit néanmoins une analyse préliminaire des données recueillies par Bourassa⁷⁰. Cette lettre nous apprend que l'artiste s'est intéressé non seulement aux institutions qu'il a visitées — soit l'École des Beaux-Arts de Paris, le Conservatoire des Arts et Métiers ainsi que l'École Centrale des Arts et Manufactures, l'École d'Arts et Métiers dirigée par les Frères de la Doctrine Chrétienne, l'École Monge, l'École des Mines de Saint-Étienne et l'École de

⁶⁷ « Lettre de N.B. à son Excellence Monsieur le Ministre des Travaux Publics, Paris, s. d. », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa.

⁶⁸ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montréal, 15 août 1877 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁶⁹ Nous ignorons si Bourassa a remis son rapport final. Au mois de novembre 1878, il affirme au Premier Ministre Henri-Gustave Joly de Lotbinière en avoir encore le projet. « Lettre de Siméon Lesage à N.B., Québec, 26 février 1878 », BAnQ, Fonds Siméon-Lesage (P149). « Lettre de N.B. à Henri-Gustave Joly de Lotbinière, Montréal, 7 novembre 1878 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁷⁰ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montréal, 15 août 1877 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

Châlons-sur-Marne —, mais aussi aux programmes suivis à South Kensington et dans certains établissements allemands. À propos de toutes ces institutions, Bourassa a rassemblé une documentation abondante sur leur administration, les cours offerts et le matériel didactique. Dans sa lettre à Lesage, l'artiste rapporte aussi avoir visité plusieurs librairies à la recherche d'ouvrages, d'instruments et de modèles « qui servent à l'enseignement technique ou composent les bibliothèques et les musées des meilleurs établissements ».

Dès son arrivée en France au début du mois de février 1877, Bourassa débute ses recherches pour le gouvernement dans les librairies, musées et écoles de Paris. Si l'on en croit sa correspondance, l'une de ses premières rencontres officielles le mène à la résidence personnelle du peintre Alexandre Cabanel (1823-1889), professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris⁷¹. Dans une lettre à l'une de ses filles, Bourassa relate sa visite chez cet artiste qui est, selon lui, l'un des « plus distingués de l'école française », « quoiqu'il ait quelques péchés de jeunesse à se faire pardonner⁷² ». L'artiste canadien est fort impressionné par le luxe de l'hôtel particulier de Cabanel, situé près du Parc Monceau, dont il décrit à sa fille le mobilier et les objets décoratifs du salon et de l'atelier. Bourassa en révèle très peu quant à la nature de son entretien avec l'artiste français, si ce n'est que « la conversation a sauté souvent par-dessus l'Océan en roulant à peu près toujours sur l'art ».

Au début du mois de mars, il visite le Conservatoire des Arts et Métiers de Paris, qui selon ses dires, offre « un enseignement supérieur des sciences appliquées à l'industrie⁷³ ». Dans une lettre à sa fille aînée Augustine, Bourassa explique les particularités de l'institution, rappelle son histoire et en décrit les principaux bâtiments. L'artiste apprécie le fait que les collections considérables du musée et les

⁷¹ « Lettre de N.B. à sa fille, Paris, 2 mars 1877 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁷² « Lettre de N.B. à sa fille, Paris, 2 mars 1877 ». Nous ignorons à quelles œuvres Bourassa fait référence lorsqu'il utilise le terme « péchés de jeunesse ». Bourassa ferait-il référence à la fameuse *Naissance de Vénus* de Cabanel pourtant réalisée alors que le peintre a 40 ans?

⁷³ « Lettre de N.B. à sa fille Augustine, Paris, 14 mars 1877 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

cours publics soient ouverts à tous, Français comme étrangers. Bourassa précise que le Conservatoire se trouve dans l'ancien Monastère de Saint-Martin-des-Champs et mentionne la fonction des pièces principales. Au Conservatoire, l'artiste rencontre le directeur de l'institution qu'il réussit à convaincre de faire don, au gouvernement du Québec, d'une « collection de dessins publiés sous ses soins et faits entièrement dans un but d'application⁷⁴ ». En mars, Bourassa poursuit ses démarches à Paris et se rend à l'École d'arts et métiers des Frères de la doctrine chrétienne et à l'École Monge. Dans sa correspondance avec Siméon Lesage, l'artiste témoigne de son intérêt pour l'institution des Frères de la doctrine chrétienne⁷⁵. Cette école « pleine de résultats, admirablement dirigée, et qui coûterait peu à établir » constitue selon Bourassa un modèle à suivre. Visant l'instruction des classes ouvrières, l'École d'arts et métiers axe son enseignement sur l'aspect pratique plutôt que théorique, offre un programme de niveau primaire ainsi que des cours plus spécialisés en atelier permettant d'apprendre un métier.

Quant à l'École Monge (1871-1894), Bourassa rencontre son directeur, un certain M. Godard, qui visite avec lui l'institution de niveau secondaire et qui lui fournit tous les documents concernant le fonctionnement et le programme pédagogique de l'école⁷⁶. L'artiste assiste également à certains cours. Selon lui, le programme de l'École Monge constitue un autre modèle intéressant à considérer. D'ailleurs, un an après son retour de voyage, Bourassa prononce une conférence portant sur l'École Monge à l'occasion de la « Soixante-troisième conférence de l'association des instituteurs de la circonscription de l'École normale Jacques-Cartier⁷⁷ ». À titre de conférencier invité, l'artiste commente le programme

⁷⁴ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montréal, 15 août 1877 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁷⁵ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Paris, 30 mars 1877 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁷⁶ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Paris, 30 mars 1877 ».

⁷⁷ La conférence de Bourassa est résumée dans un article du *Journal de l'Instruction publique* paru en 1879. Joseph-Octave Cassegrain, « Soixante-troisième conférence de l'association des instituteurs de la circonscription de l'École normale Jacques-Cartier, tenue le 30 et le

d'enseignement et surtout l'approche particulière privilégiée par l'institution. Cette approche fait appel principalement au sens de l'observation des élèves puisque les apprentissages sont faits à partir d'objets qui leur sont présentés en classe.

Les yeux sont le principal agent dont se sert le maître pour faire pénétrer l'instruction dans l'intelligence des enfants. Il leur montre un objet quelconque, leur demande de l'examiner attentivement; puis les questionne sur la formation ou provenance de cet objet, ses usages, ses propriétés, etc⁷⁸.

Il n'est pas étonnant que cette méthode d'enseignement ait été attrayante pour Bourassa. En effet, dans le cadre de ses cours de dessin, il procédait d'une manière similaire en évitant les exposés théoriques et en effectuant la démonstration de chaque principe enseigné (2.2.2).

Lors de son séjour en France, l'un des mandats dont est chargé Bourassa par le gouvernement consiste à engager un ingénieur minéralogiste et métallurgiste intéressé à s'installer au Québec. Pour ce faire, l'artiste doit se rendre dans la ville de Saint-Étienne afin de visiter l'École Nationale Supérieure des Mines, qui offre une formation en ingénierie. Bourassa se rend à Saint-Étienne à la fin du mois d'avril 1877⁷⁹, où il réussit à engager un ingénieur du nom de Malterre⁸⁰. Cependant, n'étant pas satisfait des conditions offertes par le Ministère de l'Agriculture et des Travaux Publics, l'ingénieur reviendra sur sa décision quelque temps plus tard⁸¹. À la fin de son séjour, Bourassa fait la visite à Paris d'une autre école d'ingénierie, l'École Centrale des Arts et Manufactures fondée en 1829⁸². Il se rend aussi à Châlons-sur-

31 mai 1878 », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 23, n^{os} 1-2, janvier-février 1879, p. 21-23.

⁷⁸ Cassegrain, 1879, p. 21.

⁷⁹ « Lettre de N.B. à son fils Gustave, Paris, 26 avril 1877 », dans Napoléon Bourassa, *Lettres d'un artiste canadien : N. Bourassa*, préf. d'Adine Bourassa, Bruges, Desclée de Brouwer, 1929, p. 190-192.

⁸⁰ « Lettre de Siméon Lesage à N.B., Québec, 18 mai 1877 », BAnQ, Collection Centre d'archives de Québec, « Documents concernant Napoléon Bourassa » (P1000,S3,D2437).

⁸¹ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montréal, 15 août 1877 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁸² « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montréal, 15 août 1877 ».

Marne (maintenant Châlons-en-Champagne) afin d'étudier l'École nationale d'arts et métiers fondée en 1806⁸³. Le Ministre de l'Agriculture et du Commerce lui promet de lui faire préparer par l'institution de Châlons-sur-Marne une « série de modèles pour servir à l'étude du dessin appliqué à la mécanique et à la construction⁸⁴ ». Bourassa reçoit en effet cette collection de modèles au mois de novembre 1878 et la fait parvenir au bureau du nouveau Premier Ministre Henri-Gustave Joly de Lotbinière (1829-1908)⁸⁵.

Le séjour de Bourassa en France de février à juin 1877 permet à l'artiste de se ressourcer avant la poursuite des travaux à la chapelle Notre-Dame de Lourdes, projet débuté depuis cinq ans déjà. Son initiative de réaliser une étude des écoles françaises d'arts et métiers s'inscrit dans la lignée de ses contributions antérieures à l'Institut des artisans canadiens et au Conseil des arts et manufactures. L'impact de ce voyage d'études sur l'enseignement des arts et métiers au Québec paraît avoir été limité. Bourassa a réussi à recueillir un certain nombre de modèles utilisés dans les écoles françaises, ce qui en soit constitue un résultat intéressant compte tenu de la rareté de ces modèles au Québec, où, selon les dires de l'artiste, « il est absolument impossible de se procurer même des modèles médiocres⁸⁶ ». Bourassa ramène également avec lui des documents officiels contenant les renseignements sur l'administration et sur les programmes offerts à ces écoles. Nous ignorons toutefois si Bourassa a remis le rapport qu'il projetait de rédiger, dans lequel il devait faire des recommandations concernant le développement de l'enseignement des arts et métiers au Québec.

⁸³ « Lettre de N.B. à sa sœur, Paris, 27 mai 1877 », dans Bourassa, 1929, p. 197-199.

⁸⁴ « Lettre de N.B. à Siméon Lesage, Montréal, 15 août 1877 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁸⁵ Bourassa décrit certains modèles de la collection : « Il y a parmi ces modèles quelques pièces représentant des éléments de machines. Ces pièces sont utiles à l'enseignement du dessin sur relief, et on les fait exécuter par les élèves avec une grande précision, pour leur apprendre la construction des modèles qui servent au moulage de la fonte ». « Lettre de N.B. à Henri-Gustave Joly de Lotbinière, Montréal, 7 novembre 1878 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

⁸⁶ « Lettre de N.B. au Ministre de l'Agriculture et du Commerce, Paris, mai 1877 », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa.

Durant la décennie 1870, Bourassa poursuit sa participation à la promotion et au développement de l'enseignement des arts industriels à Montréal. Par le fait même, il espère bien encourager la formation des futurs artistes qui ont désormais l'occasion d'apprendre les rudiments et techniques du dessin, à la base de tout art. À titre de président de l'Institut des artisans canadiens, il tente de stimuler les membres à investir dans des cours de dessin offerts à la population ouvrière. En tant que directeur de l'école du Conseil des arts et manufactures, il cherche à insuffler à l'institution une plus grande efficacité et à y faire régner les préceptes pédagogiques qu'il défend depuis longtemps. Pour Bourassa comme pour plusieurs de ses contemporains dont Joseph Chabert, l'étendue de la collection de modèles et la qualité de ceux-ci constituent la base d'un enseignement supérieur du dessin et des arts. Lors de son séjour en France, Bourassa se procure d'ailleurs des collections de modèles au nom du gouvernement du Québec. L'artiste met également l'accent sur l'importance de l'apprentissage technique du dessin linéaire, qui constitue selon lui le fondement de toutes les autres branches du dessin. L'émulation représente, aux yeux de Bourassa, un autre principe fondamental de l'enseignement du dessin et des arts. S'inspirant probablement du modèle académique français, il encourage, à cet égard, les responsables de l'école du Conseil à mettre sur pied des concours annuels et des prix afin de récompenser les meilleurs élèves. Nous avons pu constater que la plupart des recommandations faites par Bourassa au sujet de cette institution ont été admises par le Conseil des arts et manufactures. L'artiste ne fait toutefois pas que contribuer à des institutions déjà existantes. En effet, par son voyage d'études en France, il désire soumettre au gouvernement de nouveaux modèles institutionnels et programmes pédagogiques qui permettraient de favoriser le développement de l'enseignement des arts au Québec.

5.3 L'atelier du maître ou l'école d'art « par la pratique »

Par sa participation à divers projets à titre de professeur, de directeur et d'envoyé spécial (en France en 1877), Bourassa démontre son intérêt évident pour l'essor d'institutions d'enseignement des beaux-arts et des arts et métiers à Montréal. S'il encourage la fondation de telles institutions pour la formation des ouvriers et des artistes, il ne désavoue pas pour autant la formule traditionnelle de l'apprentissage à l'atelier du maître. Il avait lui-même appris les rudiments de son métier à Québec chez le portraitiste Théophile Hamel, de 1849 à 1851. À l'instar de son maître, Bourassa va accueillir à son atelier, et parfois même à sa résidence, des apprentis qui vont le seconder dans ses projets. L'artiste élabore un modèle d'enseignement en atelier basé sur des principes qui lui sont chers, soit l'apprentissage « par la pratique » et par émulation. Les particularités de cet enseignement nous sont dévoilées dans la correspondance de l'artiste, de même que dans son discours d'inauguration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes⁸⁷. Nous verrons de quelle manière Bourassa applique ses principes à l'occasion de ses deux principaux projets de décors religieux.

5.3.1 Une première occasion d'enseignement par la pratique : le projet à l'Institut Nazareth

Sa première expérience d'enseignement « par la pratique » date de l'époque du projet de décoration de la chapelle de l'Institut Nazareth réalisé entre 1870 et 1872 (4.2). Au moment d'amorcer ses dessins préparatoires au début de septembre 1870, Bourassa accueille chez lui un jeune apprenti du nom de Victor Morin⁸⁸. Son futur

⁸⁷ Napoléon Bourassa, « Causerie à la chapelle Notre-Dame de Lourdes de Montréal », dans *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, p. 5-57.

⁸⁸ Il ne s'agit pas du notaire du même nom. Morin n'est pas le seul apprenti à travailler avec Bourassa au projet de la chapelle Nazareth. Durant les derniers mois du projet, le maître engage un autre rapin. « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montebello, 10 mai 1870 », « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, 9 mars 1872 », BAnQ,

élève est référé par sa cousine par alliance Frances Lemman Dessaulles, épouse du maire de Saint-Hyacinthe Georges-Casimir Dessaulles (1827-1930). Dans une lettre datée du 10 mai 1870 et adressée à Frances L. Dessaulles, l'artiste demande à sa cousine de bien vouloir initier à l'art son futur élève en lui communiquant ce qu'elle a « appris de peinture au couvent⁸⁹ ». Il semble que Frances L. Dessaulles ait découvert le talent du jeune Morin, originaire de Saint-Hyacinthe, et qu'elle ait décidé de financer son apprentissage auprès de Bourassa. En effet, l'artiste qualifie sa cousine de « Léon X⁹⁰ » ou de « Médicis à Saint-Hyacinthe⁹¹ ». La correspondance entre le maître et le « mécène » durant tout le projet permet de saisir la conception que se fait Bourassa de la nature de la formation d'un artiste. Cette formation repose sur deux volets d'égale importance à ses yeux. D'une part, l'élève doit de toute évidence apprendre un savoir-faire et des techniques propres à l'art sous étude, apprentissage qui s'apparente à celui d'un ouvrier qui assimile son métier. D'autre part, la formation d'un artiste implique un travail intellectuel, moral et même parfois spirituel, ce qui le distingue de l'ouvrier.

Dans le cas de Victor Morin, Bourassa entreprend sa formation technique en lui enseignant les rudiments du dessin d'abord, puis de la peinture. Accueillant son apprenti au début du mois de septembre, le maître s'occupe durant tout le mois à le former avant de débiter le travail à la chapelle Nazareth⁹². Bourassa affirme à sa cousine que le jeune doit d'abord occuper le rang de « rapin » durant trois à quatre ans puisque, selon ses dires, l'« on n'arrive à la souveraineté de l'art qu'après avoir

Collection Centre d'archives de Québec, « Correspondance entre Napoléon Bourassa et Frances (Fanny) Lemman Dessaulles » (P1000,S3,D2740).

⁸⁹ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montebello, 10 mai 1870 ».

⁹⁰ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montebello, 1^{er} août 1870 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

⁹¹ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, décembre 1870 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

⁹² « Lettre de N.B. à Mary Wescott Papineau, Montréal, 23 septembre 1870 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

franchi ce premier degré⁹³ ». Si les progrès du rapin sont jugés satisfaisants après ces années passées auprès du maître, alors seulement peut-il songer à se rendre en Europe afin de parfaire sa formation. Dans le cas qui nous occupe, l'élève ne parviendra jamais à cette étape décisive. Après un premier mois dédié à l'apprentissage intensif du dessin et des techniques picturales en atelier, Bourassa initie le jeune Morin au métier de peintre en le confrontant à un projet concret : la décoration de la chapelle Nazareth. Cette formation « par la pratique », dont il sera question sous peu, consiste à attribuer au rapin des tâches de plus en plus élaborées selon les progrès observés. Ainsi, en octobre 1871, après une année passée avec Morin, Bourassa déclare à sa cousine qu'il désire « peu à peu lui faire exécuter des choses compliquées⁹⁴ ». À la même époque, le maître décide d'inscrire son élève aux cours du soir offerts par le Conseil des arts et manufactures, dans l'objectif d'améliorer ses aptitudes au dessin⁹⁵.

Si la formation technique du jeune Morin paraît se dérouler sans trop d'embûches, Bourassa se voit toutefois confronté à plusieurs écueils en ce qui a trait au développement intellectuel et moral de son élève. Après quelques mois de cohabitation — Morin loge chez son maître jusqu'en 1871⁹⁶ — et de labeur commun, Bourassa constate que son élève « est mal élevé » et qu'il est peu enclin au travail intellectuel. Dans une lettre datant de décembre 1870, il affirme à sa cousine que la « grande difficulté [...] sera de donner à notre sujet le goût d'une nourriture morale saine et favorable au développement du sentiment du beau⁹⁷ ». En effet, Bourassa ne perçoit pas chez son élève la principale qualité qui caractérise les meilleurs artistes,

⁹³ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montebello, 1^{er} août 1870 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

⁹⁴ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, 28 octobre 1871 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

⁹⁵ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, 28 octobre 1871 ».

⁹⁶ Dans une lettre à sa cousine datée d'octobre 1871, Bourassa explique que les « petits défauts » de son élève l'indisposaient de sorte qu'il lui a demandé d'emménager chez un ouvrier de sa connaissance. « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, 28 octobre 1871 ».

⁹⁷ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, décembre 1870 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

soit « ce ressort intérieur, trempé d'immortalité, qui inspire et pousse toutes les belles œuvres de l'humanité ». Le maître ne désespère pas pour autant dans sa tâche et remarque avec esprit : « Il faut bien limer sur le diamant avant d'en faire une pierre précieuse. Je ne vous cache pas, chère cousine, qu'il nous faudra, dans ce cas-ci, user longtemps du polissoir⁹⁸ ». Pour l'encourager à se dépasser dans son travail, le maître décide de payer à son apprenti un salaire de « deux piastres par semaine⁹⁹ ».

L'artiste se félicite du résultat :

Eh bien! Je trouve que tout cela a opéré l'effet désiré; il me fait du travail pour ce que je lui donne, il acquiert d'ailleurs de la dextérité; il est plus constant dans sa besogne et prend quelque soin de me satisfaire. Allez! Allez! l'argent sera toujours le grand moyen de découvrir le cœur chez nos contemporains¹⁰⁰!

Dans l'espoir de faire entrer son apprenti « dans ce courant de la perfectibilité humaine qui produit le progrès indéfini¹⁰¹ », Bourassa tente d'abord de l'instruire en lui proposant des lectures. Il relate son expérience à sa cousine avec une pointe d'ironie :

Les livres paraissent lui inspirer de la répulsion : je lui en avais prêté à son arrivée ici, et il ne m'est jamais arrivé de trouver Victor près des livres ou les livres près de Victor. Un espace même assez considérable les a toujours séparés; j'ai vainement essayé de produire un rapprochement¹⁰².

Bourassa convient également avec sa cousine qu'il pourrait être bénéfique pour le caractère du jeune Morin de lui faire apprendre le violon. À cet égard, le maître déclare : « j'espère dans les qualités civilisatrices du violon pour tempérer cette

⁹⁸ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, décembre 1870 ».

⁹⁹ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, 28 octobre 1871 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

¹⁰⁰ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, 28 octobre 1871 ».

¹⁰¹ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, décembre 1870 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

¹⁰² « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, décembre 1870 ».

nature¹⁰³ ». Il est permis de croire que la formation de Victor Morin n'a pas généré les fruits escomptés puisqu'il ne sera plus question de cet apprenti après le projet de la chapelle Nazareth.

5.3.2 L'atelier prend de l'envergure : le chantier de la chapelle Notre-Dame de Lourdes

Malgré ce premier revers à la chapelle Nazareth, Bourassa ne remet pas son approche pédagogique en question et renouvelle plutôt l'expérience à plus grande échelle lors du projet de décor de la chapelle Notre-Dame de Lourdes quelque temps plus tard. En effet, l'artiste accueille alors à son atelier près d'une dizaine d'apprentis durant la décennie que durera l'entreprise (1872-1882). Parmi les plus célèbres, mentionnons le sculpteur Louis-Philippe Hébert¹⁰⁴, et les peintres décorateurs François-Édouard Meloche¹⁰⁵ (1855-1914) et Toussaint-Xénophon Renaud (1860-

¹⁰³ « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal, 16 décembre 1870 », BAnQ (P1000,S3,D2740).

¹⁰⁴ Bourassa avait rencontré Hébert à l'occasion de l'Exposition provinciale de 1873, alors qu'il était juge et qu'il avait été impressionné par le buste de Béranger présenté par le jeune sculpteur. Le maître avait par la suite invité Hébert à suivre une formation à son atelier. Le « carnet des affaires personnelles » de Bourassa nous apprend que la formation de Hébert est d'abord financée, en 1873, par un certain Cherrier (probablement Côme-Séraphin), ainsi que par Léon-Alfred Sentenne et le supérieur des Sulpiciens Joseph-Alexandre Bayle. « Carnet des affaires personnelles », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418). Bruno Hébert, *Philippe Hébert, sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 42-44.

¹⁰⁵ Si l'on en croit Émile Falardeau, Bourassa rencontre Meloche lorsqu'il enseigne le dessin au collège Sainte-Marie en 1865. Meloche y poursuivait à cette époque son cours classique. Émile Falardeau, « Artistes de chez nous. François-Édouard Meloche », *La Liberté*, 18 juin 1966, p. 27-29-30.

1946)¹⁰⁶. Dans son discours d'inauguration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes (annexe 2.4) prononcé en juin 1880¹⁰⁷, Bourassa précise en détails les principes qui sous-tendent son enseignement en atelier ainsi que les différentes étapes de la formation des apprentis. Il révèle en outre les objectifs visés par sa démarche, et ses aspirations profondes quant à l'avenir de l'art canadien.

Dans son allocution, Bourassa explique que le projet de décor de la chapelle Notre-Dame de Lourdes constituait à ses yeux une occasion unique de mettre sur pied une école d'art basée sur le modèle traditionnel éprouvé par l'histoire de l'art : celui du maître et de ses apprentis qui travaillent ensemble à la création d'une œuvre de commande. L'artiste réfère à l'enseignement prodigué dans un tel contexte comme permettant un apprentissage « par la pratique », c'est-à-dire « la science acquise avec l'expérience; le talent et le caractère éprouvés par la tâche de tous les jours; la carrière ouverte sous l'œil rigoureux du patron, poursuivie à côté de lui dans de grands travaux publics¹⁰⁸ ». Pour lui, la formation artistique repose sur les techniques acquises grâce à la production de véritables œuvres, mais aussi sur l'exemple offert par le maître et sur le désir d'émulation de l'élève. Il déclare à cet égard : « La vraie école a été, dans tous les temps, l'atelier et l'œuvre du maître¹⁰⁹ ». S'étant impliqué dans plusieurs projets d'enseignement des arts par le passé, Bourassa conclut que ce

¹⁰⁶ Une note manuscrite rédigée par Bourassa vers 1876-1877 révèle qu'il bénéficie également de l'aide de Nephtalli Rochon, de Lucien Benoist (1850-1935) et d'un certain Painchaud. Entre 1880 et 1882, le maître forme Raymond Masson (1860-1944), qui nous apprend que Gabriel Marchand de Saint-Jean et un certain Marois fréquentent aussi l'atelier à cette époque. « Note sur les aides employés et salaires payés », MNBAQ, Fonds Napoléon-Bourassa (P018). « Notes de Mr Raymond Masson, 1930 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418). Marc Renaud, *Toussaint-Xénophon Renaud, décorateur d'églises et artiste peintre*, Outremont, Carte Blanche, 211 p. Cécile Belley, *François-Édouard Meloche : 1855-1914 : muraliste et professeur, et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain*, mémoire, Montréal, Université Concordia, 1989, 134 p.

¹⁰⁷ Bourassa, 1887c.

¹⁰⁸ Bourassa, 1887c, p. 25.

¹⁰⁹ Bourassa, 1887c, p. 25.

modèle pédagogique est le seul « véritablement efficace dans les conditions de notre société¹¹⁰ ».

L'objectif de mettre sur pied une école d'art « par la pratique » vise la matérialisation, à plus long terme, d'une aspiration plus profonde de l'artiste, soit l'essor d'une école canadienne constituée d'artistes dont le style caractéristique des œuvres témoignerait de leur appartenance à cette école. Il décrit son rêve élaboré plusieurs années plus tôt :

Alors, à la faveur de tous ces travaux, je pourrais former un certain nombre d'élèves dans les différentes applications de l'art du dessin, comme on le faisait dans les grandes entreprises des siècles passés, j'aurais bientôt sous la main une pépinière d'aides habiles, et nous pourrions couvrir le Canada de monuments sublimes! Il naîtrait ainsi une véritable école nationale, une école base, formée aux immortelles sources du beau : le culte de la divinité, dont elle garderait le caractère de grandeur et de dignité, dans tous ses produits les plus variés¹¹¹!

Comme l'indique cet extrait du discours, l'école projetée par Bourassa regrouperait des artistes qui, ayant été formés auprès du même maître, adopteraient son style et produiraient des œuvres, principalement religieuses, en préservant « les traditions et l'esprit de suite d'une véritable et puissante famille¹¹² ». L'artiste fonde ses aspirations sur l'exemple de « ces fortes écoles de Sienne, de Florence, de Pérouse, de Milan, de Rome et de Venise¹¹³ ». Le seul obstacle à la concrétisation de ce rêve constitue le manque de projets d'envergure commandés aux artistes. Lassé de tous ces discours sur l'état des arts au Canada, qui ne font progresser que « l'art de parler », Bourassa fait appel aux mécènes potentiels en ces termes : « Commandez aux artistes de grands, de nobles travaux, dignes d'intéresser une nation, dignes de

¹¹⁰ Bourassa, 1887c, p. 25.

¹¹¹ Bourassa, 1887c, p. 17.

¹¹² Bourassa, 1887c, p. 25.

¹¹³ Bourassa, 1887c, p. 25.

l'ambition et des sacrifices de ceux que l'on nomme les maîtres, et les chefs-d'œuvre ne se feront pas longtemps attendre¹¹⁴ ».

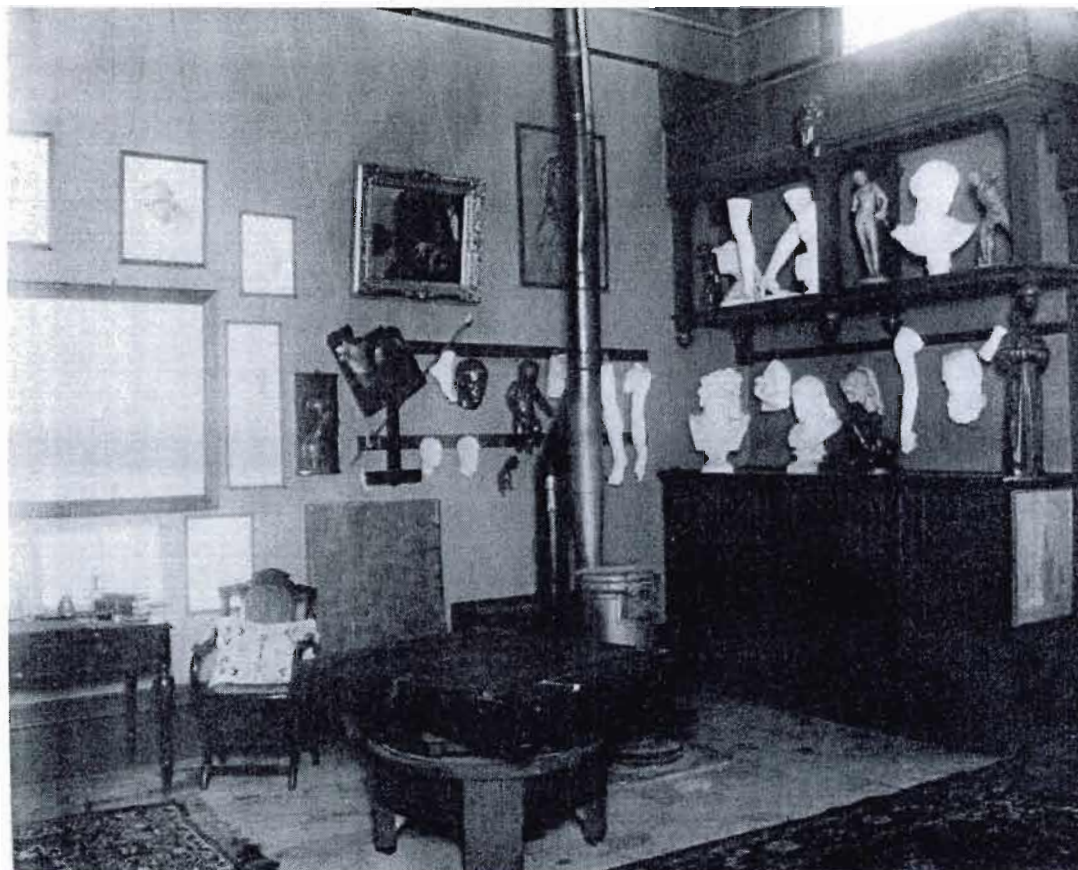


Fig. 45 Anonyme, *L'atelier de Napoléon Bourassa sur la rue Sainte-Julie*, 1917, photographie, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa (C-86138).

Dans son discours, Bourassa précise les différentes étapes de la formation de ses élèves à l'occasion du projet de Notre-Dame de Lourdes. Durant la préparation des plans architecturaux et la construction du bâtiment, de 1873 à 1875, l'artiste accueille à son atelier quelques élèves à qui il enseigne les rudiments du dessin¹¹⁵. Hébert et Meloche se trouvent au nombre de ces premiers apprentis¹¹⁶. Bourassa ne

¹¹⁴ Bourassa, 1887c, p. 26.

¹¹⁵ Bourassa, 1887c, p. 21.

¹¹⁶ Bourassa fait référence à Hébert en 1873 dans une lettre à sa cousine, et à Meloche dans une lettre à ses filles datant de 1874. « Lettre de N.B. à sa cousine F.L. Dessaulles, Montréal,

spécifie pas la nature de cette formation de base. Toutefois, le témoignage de Raymond Masson, un élève ayant fréquenté l'atelier au début de la décennie 1880, révèle que les apprentis étudiaient le dessin en s'exerçant, entre autres, au fusain d'après des plâtres, dont certains représentaient des parties du corps humain¹¹⁷. Cette pratique était très répandue à l'époque et faisait partie d'un programme plus vaste selon lequel l'élève devait reproduire différents modèles en plâtre, dont le degré de difficulté augmentait graduellement, jusqu'à ce qu'il soit rendu à l'étape subséquente du dessin d'après le modèle vivant. Les photographies de l'atelier de Bourassa, prises à l'occasion de l'exposition posthume organisée par sa fille Augustine en 1917, montrent bien la collection de plâtres ayant appartenu à l'artiste (fig. 45).

Alors que Bourassa initie ses apprentis au dessin, il travaille à la création du programme décoratif intérieur et extérieur de la chapelle. Multipliant les études préparatoires et les mises au carreau, l'artiste ne laisse rien au hasard et planifie même son décor en fonction de ses enseignements ultérieurs. Le maître désire faire participer ses apprentis à l'exécution de tous les éléments de la décoration et de l'ameublement, c'est-à-dire les « colonnes, chapiteaux, autels, boiseries sculptées, ornements en ciment et en peinture, statues et tableaux¹¹⁸ ». Chaque élève est dirigé vers des activités qui cadrent davantage avec ses inclinations et son talent. L'apprentissage par la pratique débute rapidement puisque le décor comprend des composantes qui nécessitent « des capacités de diverses espèces et à divers degrés ». Cette gradation dans les tâches à accomplir permet de répartir le travail selon le progrès des élèves. Bourassa décrit son système : « Chacun avait une tâche proportionnée à ses forces, et, celle-ci accomplie, il pouvait passer à une supérieure. C'est ainsi que quelques-uns ont pu s'avancer depuis les simples ornements plaqués jusqu'à l'exécution de la figure ».

30 septembre 1873 », BAnQ (P1000,S3,D2740). « Lettre de N.B. à ses filles, Montréal, 1^{er} octobre 1874 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

¹¹⁷ « Notes de Mr Raymond Masson, 1930 », BAnQ, Fonds Famille-Bourassa (P418).

¹¹⁸ Bourassa, 1887c, p. 21.

Ayant été conçu en tenant compte des apprentissages à faire, le programme décoratif permet de mettre en pratique chacune des étapes de la formation habituelle offerte dans les ateliers privés et dans les institutions d'enseignement de l'époque. Par exemple, l'apprenti-peintre est amené à maîtriser, dans l'ordre, chacun des ouvrages suivants : les ornements contournés, les reliefs, la figure humaine en grisaille, les têtes en couleurs, et enfin les figures complètes en couleurs¹¹⁹. Dans la réalisation de sa tâche, l'élève doit se référer aux études préparatoires réalisées par le maître et reporter sur les murs chacun des motifs mis au carreau. Certaines figures plus complexes ont même été reproduites grâce à la technique du poncif, qui consiste à percer de petits trous le long du tracé d'un dessin afin de le reporter sur un autre support en utilisant de la craie ou de la poudre. En effet, le Musée national des beaux-arts du Québec conserve trois poncifs représentant les femmes célèbres de l'Ancien Testament (43.55.175, 176, 177)¹²⁰.

Afin de permettre une meilleure maîtrise de certaines techniques, le plan du décor comporte des éléments qui se répètent à quelques endroits. Bourassa précise son but visé : « l'élève, dans le travail d'une seconde ou d'une troisième copie du même sujet, [peut] profiter de l'expérience acquise dans l'exécution de la première qui lui avait servi d'étude¹²¹ ». L'artiste fournit l'exemple des quatre anges représentés sur les pendentifs qui soutiennent la coupole. Il en va de même de plusieurs éléments décoratifs tels que les motifs végétaux et floraux qui ornent les piliers et la voûte, ainsi que les chérubins peints dans les absides. Lorsque deux apprentis se retrouvent sensiblement au même niveau, le maître leur attribue des ouvrages semblables dans l'objectif de faire naître chez eux le sentiment d'émulation. La seule lacune qui n'a pu être comblée durant la formation de ses élèves se situe dans leur aptitude à représenter la figure humaine, disposition qui aurait pu être

¹¹⁹ Bourassa, 1887c, p. 22.

¹²⁰ Bourassa a également utilisé la technique du poncif lorsqu'il a entrepris de reporter sur toile son *Apothéose de Christophe Colomb*. Mario Béland et Paul Bourassa, *L'Apothéose de Christophe Colomb*, Québec, Musée du Québec, 1992 (dépliant), non paginé.

¹²¹ Bourassa, 1887c, p. 22-23.

améliorée par l'étude plus approfondie d'après le modèle vivant¹²². Nous ignorons la raison pour laquelle l'artiste n'a pas eu recours au modèle vivant dans son enseignement. Toutefois, il est à noter qu'il possédait un album de photographies de modèles nus ou légèrement vêtus provenant du studio parisien Giraudon spécialisé dans le matériel photographique pour les artistes¹²³. Bourassa et ses élèves pouvaient ainsi s'exercer au dessin à partir de ces modèles adoptant des poses académiques ou reprenant des poses tirées d'œuvres célèbres (fig. 46).



Fig. 46 Anonyme, *Modèle masculin évoquant la pose du modèle du Discobole*, photographie, Fonds Napoléon-Bourassa, BAC, Ottawa (C-99771).

Bourassa paraît considérer son entreprise comme un succès. Il constate que ses apprentis ont tous progressé dans leur sphère particulière, et reçoivent déjà des commandes. L'artiste prend soin de

¹²² Bourassa, 1887c, p. 23.

¹²³ La Bibliothèque photographique d'Adolphe Giraudon (1849-1929) ouvre ses portes à Paris en 1877 sur la rue Bonaparte, en face de l'École des Beaux-Arts. Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe & Georges Giraudon : une bibliothèque photographique*, Paris, Somogy, Bourges, Archives départementales du Cher, 2005, p. 19. Bourassa a pu se procurer cet album dès 1877, à l'occasion de son séjour d'études durant lequel il était à la recherche de matériel pédagogique pour l'enseignement du dessin. L'album, qui contient 57 photographies, appartient désormais à Bibliothèque et Archives Canada et fait partie du Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

mentionner le nom de Louis-Philippe Hébert, dont « la carrière est à peu près ouverte¹²⁴ », et d'identifier les ouvrages sculptés qu'il a réalisés dans la chapelle. Fier de son élève, Bourassa rapporte qu'Hébert a depuis ouvert son propre atelier qui est recherché par les commanditaires. À partir de 1881, Hébert accueillera des élèves qu'il va former à son atelier. À l'instar de son maître, le jeune sculpteur enseigne également le dessin à main levée à l'École d'art et de dessin du Conseil des arts et manufactures en 1875-1876, puis le modelage à partir de 1882, et met sur pied un cours d'anatomie en 1884¹²⁵. Hébert n'est pas le seul élève de Bourassa à marcher sur ses traces. Dans son discours, le maître omet de signaler la participation de François-Édouard Meloche au projet, toutefois, ce dernier deviendra l'un de ses successeurs les plus importants. En plus de la quarantaine de décors religieux qu'il peindra durant sa carrière¹²⁶, Meloche offre de 1886 à 1899, pour l'école montréalaise du Conseil des arts et manufactures, un cours de décoration murale qui s'inspire de sa formation reçue à l'atelier de Bourassa. En 1887, il explique au directeur des écoles du Conseil son approche pédagogique, qui rappelle celle de son ancien maître :

La méthode d'enseignement que j'ai suivie est celle-ci : J'ai fait de ma classe plutôt un atelier qu'une école. Les plus avancés parmi les élèves aidant aux commençants. Quelques fois même je faisais travailler deux élèves ensemble sur le même morceau, afin que le moins avancé put profiter de l'expérience de son aîné dans le métier. Comme c'est en forgeant que l'on devient forgeron, j'ai quelques fois permis aux élèves de préparer leurs couleurs eux-mêmes (ceci s'applique aux commençants)¹²⁷.

En 1891, Meloche reçoit la permission du Conseil de se servir de l'ancienne église presbytérienne de la rue Saint-Gabriel pour son cours de peinture murale. Durant le

¹²⁴ Bourassa, 1887c, p. 24.

¹²⁵ Bernard Mulaire, « L'atelier de Montréal, 1882-1888 », dans Daniel Drouin, dir., *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée du Québec, 2001, p. 66-79.

¹²⁶ Cécile Belley, « Meloche, François-Édouard », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 822-823.

¹²⁷ « Lettre de François-Édouard Meloche à S. C. Stevenson, Montréal, 28 mars 1887 », Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Fonds Conseil-des-Arts-et-Manufactures (32P).

cours, les élèves sont amenés à décorer les plafonds de l'église. Dans son rapport annuel, l'artiste fait part au directeur des écoles de son projet à long terme qui s'apparente à celui que Bourassa avait élaboré quelques années auparavant : « La vieille église de la rue St Gabriel, par ses dimensions et ses divisions architecturales intérieures, me permet de donner avec tous ses développements, un cours ininterrompu de cinq années¹²⁸ ».

À l'occasion des projets de décoration des chapelles Nazareth et Notre-Dame de Lourdes, Bourassa accueille à son atelier des apprentis qu'il va former et qui vont l'assister dans sa production. Pour le maître, la formation d'un artiste doit suivre deux axes essentiels, soit l'acquisition d'un savoir-faire et de techniques particulières, et le développement de dispositions intellectuelles et morales favorisant le processus de création. Dans le but de faire cheminer ses élèves selon ces deux axes, Bourassa élabore une méthode d'enseignement qui repose sur les principes de l'apprentissage « par la pratique » et par émulation. Selon cette méthode, l'apprenti acquiert des aptitudes techniques en apprenant les bases du dessin d'après le plâtre, puis en étant confronté à un véritable projet de commande. En s'inspirant du travail du maître et des autres élèves, l'apprenti progresse en réalisant des tâches de plus en plus difficiles. Il est également invité à se dépasser dans son travail, et à stimuler son esprit en se cultivant et en faisant des lectures qui élèvent l'âme. En formant des élèves, Bourassa vise la mise sur pied d'une école nationale qui se ferait connaître par ses décors religieux au style particulier. À l'inauguration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes en 1880, le maître semble satisfait des progrès réalisés par ses élèves, principalement par ceux de Louis-Philippe Hébert. L'approche pédagogique prônée par Bourassa aura portée fruit et sera reprise par deux de ses anciens apprentis, Hébert et Meloche.

¹²⁸ « Lettre de François-Édouard Meloche à S. C. Stevenson, Montréal, 8 avril 1891 », Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Fonds Conseil-des-Arts-et-Manufactures (32P).

5.4 Conclusion

Ce chapitre a permis de développer une meilleure connaissance de la contribution de Napoléon Bourassa au domaine de l'enseignement des arts industriels et des beaux-arts entre 1870 et 1890. Concentrés principalement durant la décennie 1870, les différents projets pédagogiques de l'artiste ont certainement eu un impact sur le milieu culturel montréalais. Poursuivant ses efforts entrepris dès le début de sa carrière, Bourassa continue à participer aux activités de l'Institut des artisans canadiens et du Conseil des arts et manufactures. Délaissant graduellement le rôle de professeur, il accepte désormais d'occuper des postes plus importants. En tant que président de l'Institut des artisans canadiens, Bourassa met tout en œuvre pour inciter les membres de l'association à investir dans des cours de dessin, essentiels selon lui à la formation des ouvriers spécialisés. À la direction de l'École d'art et de dessin du Conseil des arts et manufactures, l'artiste émet des recommandations qui seront retenues pour la plupart. Si son voyage d'études en France ne semble pas avoir atteint le but escompté, qui consistait à guider le gouvernement provincial dans l'établissement de nouvelles écoles d'arts et métiers, il a toutefois permis de recueillir une somme importante de renseignements et de modèles. Quant à la formation de jeunes artistes, Bourassa a fait sa part en accueillant à son atelier près d'une quinzaine d'apprentis qui ont contribué à la réalisation de la décoration des chapelles Nazareth et Notre-Dame de Lourdes. Un autre objectif visé par ce chapitre concernait la mise en lumière des principaux préceptes pédagogiques défendus par Bourassa. Ces préceptes devaient ensuite être confrontés aux idées énoncées par ses contemporains engagés comme lui dans le développement de l'enseignement des arts industriels et des beaux-arts à Montréal. Nous avons pu constater que la collection de modèles semblait être, pour Bourassa comme pour la plupart de ses contemporains, l'outil pédagogique le plus important dans l'enseignement des arts. En ce qui concerne l'instruction des classes ouvrières, il semble que la priorité de l'apprentissage du

dessin linéaire fasse consensus. Enfin, le principe d'émulation si cher à Bourassa n'apparaît pas comme une nécessité, mais semble être favorisé par la majorité.

De cet ensemble d'observations, il ressort que Bourassa a mis simultanément de l'avant deux modèles pédagogiques différents pour l'enseignement des arts industriels et des beaux-arts durant la période étudiée. D'un côté, l'artiste participe à la promotion des institutions d'enseignement axées vers la formation technique des ouvriers. Devant prendre exemple sur les programmes offerts par les écoles d'arts et métiers en France, les écoles de l'Institut des artisans canadiens et du Conseil des arts et manufactures sont, selon lui, indispensables afin d'instruire la classe ouvrière tout en assurant le développement du secteur manufacturier. Le second modèle promulgué par Bourassa se rapporte à la formation des artistes. Pour lui, la meilleure approche permettant de former un apprenti peintre ou sculpteur au Canada demeure encore à cette époque l'apprentissage traditionnel à l'atelier du maître. Cette préférence de l'artiste ne constitue pas un désaveu du modèle institutionnel ou académique tel qu'il existe en France ou ailleurs. En fait, l'absence d'institution ou d'académie canadienne équivalente à l'École des Beaux-Arts de Paris, par exemple, explique l'option priorisée par Bourassa. Selon lui, l'enseignement en atelier comporte l'avantage de l'approche « par la pratique », qui permet à l'apprenti de participer à de véritables projets et d'être ainsi confronté à la réalité du métier. La relation de confiance qui s'installe entre le maître et l'élève favorise l'apprentissage du savoir-faire et des techniques particulières à l'art enseigné, de même que le développement des dispositions intellectuelles et morales nécessaires à tout artiste. Cependant, les deux modèles pédagogiques soutenus par Bourassa ne s'excluent pas pour autant. D'ailleurs, l'artiste incite ses apprentis à fréquenter les cours offerts par le Conseil des arts et manufactures, qui leur fournissent un enseignement complémentaire.

CONCLUSION

Considéré par certains auteurs comme un précurseur dans la sphère culturelle québécoise au XIX^e siècle, et par d'autres comme l'un de ses acteurs les plus rétrogrades, Napoléon Bourassa a connu une réception critique partagée. Si l'opinion acerbe de Gérard Morisset (1934) a pu être nuancée par les travaux de Roger LeMoine (1974), Raymond Vézina (1976), Rodrigue Bédard (1979) et Christiane Beauregard (1983), qui se sont intéressés à différents aspects de la carrière de l'artiste, sa position intellectuelle et son rôle culturel demeuraient indéterminés. Et pour cause, des pans entiers de l'œuvre de Bourassa avaient été laissés pour compte. Ne songeons qu'aux programmes décoratifs de la chapelle de l'Institut Nazareth et de la cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur, qui n'ont jamais fait l'objet d'une étude approfondie étant donné que, dans le premier cas, les œuvres ont été détruites, et que, dans le second, le projet n'a jamais vu le jour. Et que dire de ces manuscrits sur l'esthétique et l'histoire de l'art qui n'avaient été ni retranscrits ni analysés jusqu'à présent. Afin de remédier à ces lacunes, nous avons revisité, dans le cadre de notre thèse, la carrière de Bourassa en cherchant à définir et à évaluer sa contribution à la vie culturelle montréalaise, entre 1855 et 1890, sur les plans artistique, pédagogique et théorique. Plus précisément, nous nous sommes interrogée sur le rôle culturel joué par Bourassa au sein de la société montréalaise. Nous avons aussi examiné sa pensée sur l'art afin de mettre en lumière ses principales idées concernant l'esthétique, l'histoire de l'art et la pratique artistique dans le contexte canadien de la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous avons ensuite tenté de vérifier l'impact de ces idées sur le domaine artistique montréalais de la période.

Pour nous guider dans nos recherches et nous permettre de proposer une réponse à cette problématique, nous avons emprunté deux avenues principales. La première consistait à interroger le contexte historique et culturel du Québec et surtout

de la ville de Montréal durant la période étudiée afin d'y réinsérer la figure de Bourassa. Compte tenu de la pauvreté de la littérature portant sur la sphère artistique canadienne dans la seconde moitié du XIX^e siècle, nous avons dépouillé quelques périodiques montréalais de l'époque dans le but de dresser un portrait de l'état de la réflexion sur l'art, la critique, l'enseignement du dessin et des arts, et la pratique de la peinture murale. Grâce à sa correspondance personnelle et aux informations provenant des périodiques, nous avons retracé le réseau de relations de Bourassa en identifiant ses collaborateurs, ses commanditaires, ses concurrents, ses conseillers, ses élèves. La seconde avenue à parcourir visait à se familiariser avec la pensée de Bourassa sur l'art, ainsi qu'avec ses œuvres. Pour ce faire, nous avons pris connaissance de ses critiques d'art, de ses textes sur l'enseignement et de ses essais sur l'esthétique et l'histoire de l'art afin d'en extraire les thèses qui en émanent et d'y rechercher ses sources. En outre, nous avons examiné avec attention les ensembles décoratifs conçus par l'artiste, de même que les études préparatoires et les documents photographiques rendant compte de l'apparence originale des œuvres qui ont subi des retouches et des restaurations au fil du temps.

Nos hypothèses de recherche concernaient le réseau de Bourassa, les sources principales de ses idées sur l'art et son aspiration profonde quant à l'avenir de l'art au Canada. Premièrement, nous désirions vérifier si l'artiste avait participé, comme nous le croyions, à l'élaboration d'un réseau d'intellectuels encourageant l'affirmation d'une culture canadienne-française, dont les racines puiseraient à même la religion catholique et un fort sentiment nationaliste. Notre seconde hypothèse avançait que la pensée de Bourassa sur l'art était inspirée des écrits des théoriciens du renouveau de l'art religieux, et que leurs idées avaient été adaptées au contexte canadien et appliquées dans certaines de ses œuvres. De manière plus générale, nous voulions corroborer ou infirmer l'idée que Bourassa rêvait d'assister à l'avènement d'une école ou tradition canadienne dans le domaine des arts. Tel que proposé par ses œuvres et ses écrits, le fondement de cette école nationale se situerait dans la tradition catholique et l'intérêt pour la peinture d'histoire.

Afin de tenir compte des transformations importantes dans la société montréalaise durant la période étudiée, nous avons divisé le plan de notre thèse en deux parties principales. La première partie portait sur la période s'étendant de 1855 à 1869 durant laquelle la vie culturelle montréalaise est en pleine effervescence. Nous avons démontré que Bourassa participe à cette vie culturelle de différentes façons, non seulement par ses œuvres picturales et ses activités d'enseignement, mais également par ses écrits littéraires et par son engagement dans différentes associations et causes. La seconde partie, s'intéressant aux décennies 1870 et 1880, correspond à l'époque des grands projets de décoration de Bourassa. Durant cette période, l'artiste réalise le décor des chapelles Nazareth et Notre-Dame de Lourdes, et conçoit deux programmes qui ne seront jamais entrepris, soit la décoration du Palais législatif de Québec et celle de la cathédrale de Saint-Hyacinthe. Entre 1870 et 1890, Bourassa rédige également des essais sur l'art et participe à différents projets en lien avec l'enseignement du dessin et des arts.

L'étude des multiples activités de Bourassa entre 1855 et 1890 permet de cerner avec plus de précision la nature de sa contribution à la vie culturelle montréalaise. Dans un premier temps, l'écriture constitue certainement l'une des occupations les plus marquantes dans la carrière de cet artiste. Durant la première période étudiée, Bourassa se fait connaître autant par ses écrits et ses conférences que par ses œuvres picturales. Outre ses allocutions sur son séjour en Italie présentées devant le Cabinet de lecture paroissial, l'artiste publie dans la *Revue canadienne* — dont il est président du bureau de direction — son roman historique *Jacques et Marie*, des essais politiques sur la Confédération canadienne et la guerre de Sécession, ainsi que des critiques d'art. Après 1870, Bourassa délaisse la carrière littéraire pour se consacrer à ses activités artistiques, mais continue à présenter des conférences et à rédiger des essais portant sur l'esthétique et l'histoire de l'art.

Par sa production littéraire, l'artiste s'inscrit, aux côtés de P.-J.-O. Chauveau et de plusieurs autres, dans le mouvement pour l'essor d'une littérature canadienne-française. En effet, les trois genres qu'il adopte, soit le récit de voyage, le roman

historique et l'essai politique, deviennent de plus en plus populaires durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Sans chercher à innover, Bourassa traite plutôt chacun de ces genres en suivant les critères déjà établis. Il en va autrement pour ses critiques d'art publiées dans la *Revue canadienne* entre 1864 et 1868, qui se distinguent de façon importante des écrits contemporains. Selon nos recherches, avec ses articles sur les expositions de l'AAM, sur l'architecture religieuse et sur le développement du milieu artistique montréalais, Bourassa fait partie des premiers véritables critiques d'art canadiens-français. Réservée presque exclusivement aux revues spécialisées dans le domaine culturel, la littérature d'art (incluant la critique, le commentaire sur un artiste ou une exposition et la réflexion sur l'esthétique) demeure assez rare à Montréal durant la décennie 1860. La plupart des commentaires sur les expositions et sur les artistes canadiens qui sont publiés dans la presse emploient un vocabulaire élogieux. À titre de connaisseur, Bourassa rédige, dans un but pédagogique, des articles critiques dans lesquels il prend position de façon très claire et n'hésite pas à condamner des artistes, leurs commanditaires et leurs œuvres. Ses textes lui fournissent l'occasion de diffuser certaines théories sur l'art et de réfléchir sur l'art au Canada. Les thèses qu'il défend, par exemple la primauté de la peinture d'histoire par rapport aux genres mineurs et ses récriminations contre l'art photographique, ne font pas de lui un précurseur de la modernité artistique au Québec. Toutefois, son plaidoyer pour la mise en place d'institutions artistiques et pour l'amélioration des conditions de travail des artistes le situe parmi les plus ardents promoteurs de l'instauration d'un milieu de l'art à Montréal. Lors des deux décennies suivantes, la réflexion sur l'état des arts au Canada devient un sujet plus répandu.

Ses essais sur l'art, qu'il rédige surtout après 1870, doivent être considérés comme l'une de ses réalisations les plus originales par rapport aux écrits contemporains. Le dépouillement des revues culturelles francophones publiées à Montréal entre 1870 et 1890 a démontré que les textes traitant de l'esthétique et de l'histoire de l'art demeurent très rares à l'époque. L'examen de cinq essais rédigés par Bourassa a permis de révéler ses principales idées concernant la nature de l'art et

son histoire. Cet exercice nous a aussi fait remarquer chez l'artiste un intérêt particulier pour l'étude des circonstances ayant mené à l'essor de ce qu'il considère comme les manifestations artistiques les plus importantes. Nous avons confirmé l'une de nos hypothèses de départ en constatant que plusieurs thèses de Bourassa étaient inspirées de la pensée des auteurs que Bruno Foucart nomme les théoriciens du renouveau de l'art religieux. Il a été démontré que l'artiste connaissait bien les ouvrages d'Alexis-François Rio, de Félicité-Robert de Lamennais, de Célestin-Joseph Félix et de Victor Cousin. S'inspirant de l'esthétique de ces auteurs français, Bourassa soutient que l'art provient de Dieu et qu'il a pour objectif de tendre vers le beau idéal, qui est une manifestation divine au même titre que le vrai et le bien. Pour lui comme pour les théoriciens de l'art chrétien, les œuvres d'art à thématique religieuse peuvent s'approcher davantage du beau idéal si, toutefois, elles sont produites dans un style qui respecte le caractère mystique de leur sujet. L'exemple le plus probant de ce style mystique réside dans l'art chrétien pré-renaissant. À l'instar de ces théoriciens, Bourassa admire les œuvres des Nazaréens et de l'école d'Ingres qui s'inspirent des techniques et du style de l'art du Trecento et Quattrocento. Si les théoriciens de l'art chrétien sont des auteurs dont la renommée est acquise au Québec, l'appropriation de leur esthétique représente une caractéristique particulière de la pensée de Bourassa.

Dans sa réflexion sur les conditions physique, sociale et culturelle ayant favorisé l'apparition d'un grand art, Bourassa s'inspire non seulement des idées défendues par les théoriciens de l'art chrétien, mais aussi de la méthode mise sur pied par le philosophe Hippolyte Taine qui s'est intéressé à la même question. La théorie déterministe de Taine, dont les ouvrages sont répandus au Québec à cette époque, cherche à montrer que l'analyse de trois « puissances agissantes », soit la race, le moment et le milieu, doit permettre de comprendre toute production artistique. En s'appropriant la méthode de Taine, Bourassa identifie la force du caractère national et la profondeur du sentiment religieux comme principaux facteurs encourageant l'émergence d'un art d'envergure. Cette théorie inusitée permet à l'artiste de

réfléchir à l'état des arts au Canada et de proposer des solutions issues de son interprétation de l'histoire de l'art. Bourassa met notamment de l'avant l'idée d'améliorer les conditions de travail des artistes et d'instaurer des récompenses pour les créateurs talentueux. À cette époque, Bourassa est un des seuls auteurs canadiens-français intéressés à l'esthétique et à l'histoire de l'art. S'il reprend des idées qui peuvent paraître rétrogrades, il les applique de manière originale et singulière au contexte canadien afin d'en tirer des leçons. Puisque les essais de Bourassa sur l'art n'ont pas connu une grande diffusion, sinon dans leur application dans ses propres œuvres, ils ne semblent pas avoir eu une influence majeure sur l'état de la réflexion sur l'art à Montréal.

Au point de vue de sa production artistique, Bourassa ne se démarque pas de ses contemporains par la création de ses portraits et de ses tableaux religieux, mais bien par la réalisation de décors muraux. Dans la courte étude sur la pratique de la peinture murale religieuse à Montréal, nous avons constaté que ce type de décor se popularise durant la décennie 1860 grâce à l'intervention des communautés religieuses, surtout les Jésuites et les Sulpiciens. Cette analyse a démontré le rôle de précurseur joué par Bourassa dans ce domaine puisqu'il est le premier artiste d'origine canadienne-française à faire usage de cette technique particulière dans un lieu de culte montréalais. Le Sulpicien Benjamin-Victor Rousselot fait d'abord appel à ses services pour décorer la chapelle de l'Institut Nazareth en 1870. Deux ans plus tard, la Compagnie de Saint-Sulpice lui commande les plans architecturaux et le décor de la chapelle Notre-Dame de Lourdes. À l'instar des peintres étrangers qui ont décoré des lieux de culte montréalais avant lui, Bourassa s'inspire dans ces deux entreprises décoratives de l'esthétique des Nazaréens et de certains artistes de l'école d'Ingres. Il se distingue cependant de ses prédécesseurs en proposant des compositions originales plutôt que des copies ou des adaptations d'œuvres d'artistes européens. L'examen attentif des deux premiers décors muraux de Bourassa révèle l'emploi d'un style hiératique dont les caractéristiques principales sont inspirées de l'art pré-renaissant. Ce choix stylistique, qui peut sembler réactionnaire à l'aube de

l'avènement de la modernité artistique au Québec¹, constitue en fait une mise en application des idées défendues par les théoriciens de l'art chrétien.

Bourassa remet-il en question son style hiératique et ses idées sur l'art religieux durant les années 1880? Les caractéristiques très distinctes de son projet de décor de la cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur permettent de le suggérer. Adoptant l'unique rôle de concepteur, Bourassa délaisse la peinture murale et propose plutôt de faire exécuter par des artistes européens les toiles qui doivent orner les murs de la nef. Les études préparatoires de ces œuvres, qui doivent relater la vie du saint patron de la paroisse, montrent que Bourassa ne désirait pas recourir au style hiératique. Nous avons émis l'hypothèse que ce changement stylistique était basé non pas sur une remise en cause de son esthétique, mais davantage sur la nature du sujet représenté et sur les exigences du commanditaire. Alors que les décors de Nazareth et de Notre-Dame de Lourdes présentent des épisodes bibliques, le programme décoratif de la cathédrale de Saint-Hyacinthe prévoit la création de scènes historiques. L'artiste fait de même dans le projet de décor intérieur du Palais législatif de Québec quelques années plus tôt, en proposant de créer des peintures d'histoire dans un style qui respecte les préceptes de l'art naturaliste.

En adoptant la pratique de la peinture murale, Bourassa ne visait pas seulement la création de décors religieux. Lors de la construction du Palais législatif, il tente sans succès d'en obtenir le contrat de décoration. Le mémoire qu'il dépose auprès du gouvernement provincial ne semble pas avoir eu une influence importante sur le projet qui sera adopté par la suite. S'il discute du programme iconographique de la façade du Palais avec l'architecte E.-É. Taché, ce dernier s'en tient finalement au projet qu'il a élaboré. Quant à la décoration intérieure, Bourassa suggère d'inclure son *Apothéose de Christophe Colomb* et d'accompagner cette œuvre maîtresse de scènes tirées de l'histoire du Québec. Conçu plusieurs années plus tard, le décor intérieur ne conservera aucune trace du programme suggéré par Bourassa. Malgré

¹ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998, 395 p.

L'échec des projets élaborés durant les années 1880, Bourassa a laissé sa marque sur la scène montréalaise et même québécoise en tant qu'instigateur canadien-français d'une nouvelle pratique artistique qui sera employée jusqu'aux premières décennies du siècle suivant.

Notre thèse a également été l'occasion de réfléchir à la contribution pédagogique de Bourassa sur la scène montréalaise. Nous avons pu montrer que cette contribution est de deux ordres. D'une part, il participe de différentes façons au développement de l'enseignement des beaux-arts à Montréal. D'autre part, il fait la promotion et encourage la mise en place d'institutions vouées à la formation technique des ouvriers. L'une de ses démarches les plus marquantes à l'égard de l'enseignement artistique constitue son projet avorté de fondation d'une école des beaux-arts attachée à l'École normale Jacques-Cartier. Élaborée en 1861-1862 avec la collaboration de H.-A. Verreau, P.-J.-O. Chauveau et de C.-S. Cherrier, cette initiative précède de plusieurs années les projets mis de l'avant par l'Institut des artisans canadiens, la Chambre des arts et manufactures et J. Chabert. À l'occasion de l'inauguration de son cours public de dessin, Bourassa prononce un discours portant sur l'importance de l'enseignement du dessin dans la société et révélant les principaux préceptes pédagogiques qu'il compte suivre durant la session. Privilégiant dans un premier temps un apprentissage par la pratique, il relègue l'étude des théories sur l'art et de l'histoire de l'art à la formation des élèves plus avancés. Cet apprentissage par la pratique consiste en la réalisation de copies d'après des modèles vivants ou inanimés. Dans le dernier cas, il s'agit de copier des reproductions de chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. La qualité et la diversité de la collection de modèles s'avèrent des facteurs déterminants d'un enseignement supérieur. Le principe central de la pédagogie de Bourassa constitue l'émulation, qui est atteint par l'organisation de concours et l'attribution de récompenses aux plus méritants. L'artiste applique certainement ces préceptes pédagogiques lorsqu'il enseigne le dessin et les arts au Collège Sainte-Marie, à l'Institut des artisans canadiens et à l'école de la Chambre des arts et manufactures. Son initiative sans lendemain et ses

engagements ponctuels auprès de ces institutions n'ont pu avoir un impact majeur dans le domaine de l'enseignement des arts.

Parallèlement à ses activités pédagogiques au sein de ces institutions, l'artiste reçoit à son atelier des apprentis qu'il forme et qui l'assistent dans ses entreprises de décoration. La formation offerte à l'atelier et sur les chantiers des chapelles Nazareth et Notre-Dame de Lourdes se fonde sur les mêmes principes directeurs qui prévalent dans son enseignement en institution. Le savoir-faire propre au métier de peintre ou de sculpteur est transmis grâce à l'apprentissage « par la pratique » et par l'émulation. Si l'enseignement par la pratique nécessite, en classe, le recours à des modèles, les études préparatoires réalisées par le maître jouent un rôle semblable à l'atelier. Quant à l'émulation, le contexte particulier de l'atelier est propice à encourager le dépassement de soi au contact des travaux des autres apprentis et du maître. Pour Bourassa, la formation d'un artiste ne repose pas uniquement sur la transmission d'un savoir-faire, mais aussi sur le développement de dispositions intellectuelles et morales qui ont une répercussion sur le processus de création. Ces dispositions peuvent être encouragées par des lectures et des activités qui stimulent l'esprit. Si Bourassa ne parvient pas à concrétiser son souhait de mettre sur pied une école de décoration religieuse, il forme néanmoins quelques-uns des artistes qui vont œuvrer dans ce domaine. Son modèle pédagogique « par la pratique » est repris par au moins deux de ses élèves, soit L.-P. Hébert et F.-É. Meloche.

Quoique l'expansion de la sphère artistique montréalaise constitue l'objectif premier visé par les activités pédagogiques de Bourassa, l'artiste s'implique également dans la promotion et le développement de l'enseignement des arts industriels. Partageant les mêmes convictions que P.-J.-O. Chauveau, J. Chabert, et plusieurs autres, Bourassa croit que l'enseignement du dessin à la classe ouvrière doit mener à l'essor du secteur manufacturier et, ultimement, à la croissance économique nationale. Se faisant promoteur de l'enseignement technique pour les francophones, l'artiste s'implique au sein de l'Institut des artisans canadiens et de la Chambre des arts et manufactures, organisations pour lesquelles il enseigne, prononce des

allocutions et occupe, durant un certain temps, des postes de direction. Bourassa propose même au gouvernement provincial d'effectuer une étude des écoles d'arts et métiers lors de son séjour en France en 1877. Pour Bourassa, l'enseignement technique et la formation à l'atelier représentent deux modèles pédagogiques complémentaires. Il encourage d'ailleurs ses apprentis à fréquenter les cours offerts à l'école de la Chambre (Conseil) des arts et manufactures. En fait, il semble que Bourassa ait pressenti que la mise en place d'institutions d'enseignement technique pourrait fournir une impulsion à la sphère artistique.

En prenant part à toute cette effervescence culturelle que connaît Montréal dans les années 1850 et surtout 1860, Bourassa collabore avec plusieurs acteurs du milieu intellectuel dans le but de promouvoir l'essor d'une culture canadienne-française. Composé de membres du clergé, d'artistes, d'historiens amateurs et d'écrivains, le réseau formé par l'entremise des associations culturelles encourage les recherches historiques et la création littéraire et artistique. Entouré de A.-C.-G. Desmazures, P.-J.-O. Chauveau et H.-A. Verreau, pour ne nommer que les principaux, Bourassa évolue au sein d'un groupe qui souhaite que cette culture canadienne-française puise ses racines dans la religion catholique et dans le sentiment nationaliste. Cette aspiration se reflète dans ses œuvres, son enseignement et ses écrits. Concentrées principalement dans la sphère artistique, les diverses entreprises de Bourassa visent un même objectif qui consiste à stimuler l'émergence d'une école canadienne (-française) des beaux-arts. Cette école ou tradition artistique reposerait sur les fondements mêmes de la culture canadienne-française, qui sont selon lui la foi catholique et le nationalisme.

Pour ce faire, l'artiste propose de laisser de côté les genres mineurs, qui plaisent tant aux Montréalais anglophones, pour plutôt privilégier le grand genre, c'est-à-dire la peinture à sujet historique ou religieux qui seule peut permettre de créer des œuvres intemporelles. Par ses programmes décoratifs, Bourassa désire produire des œuvres qui pourront inspirer les générations futures par leur profond sentiment religieux (Nazareth, Notre-Dame de Lourdes, Saint-Hyacinthe-le-

Confesseur) ou par leur caractère nationaliste (Palais législatif). Voilà ce que lui dictent ses essais qui étudient les facteurs ayant favorisé l'essor de l'art de la Grèce antique et du Moyen Âge, et ce qu'il tente de transmettre par ses activités pédagogiques, ses discours et ses critiques d'art.

À la lumière de cette étude, quel rôle doit-on attribuer à Napoléon Bourassa dans la sphère culturelle montréalaise de la seconde moitié du XIX^e siècle? Selon nous, il se fait avant tout promoteur, aux côtés de plusieurs de ses contemporains, d'une certaine culture canadienne-française fondée sur la foi catholique et l'identité nationale. L'artiste encourage donc tout effort visant le développement de la littérature nationale, de l'enseignement des arts industriels, et surtout du monde de l'art. Au point de vue de sa production et de sa pensée sur l'art, Bourassa ne fait certes pas partie des précurseurs de la modernité artistique. Toutefois, il s'inscrit parmi les instigateurs d'un renouveau dans la décoration religieuse à Montréal, non seulement en étant le premier Canadien français à réaliser des peintures murales, mais également en privilégiant la création de compositions originales plutôt que de copies d'œuvres européennes. En outre, sa contribution la plus novatrice réside probablement dans ses écrits sur l'art. Par les opinions tranchées et les jugements parfois sévères qui y sont émis, les critiques d'art de Bourassa se distinguent des autres commentaires sur l'art que l'on retrouve à la même époque dans la presse montréalaise. Quant à ses essais sur l'esthétique et l'histoire de l'art, leur caractère original provient de l'appropriation par Bourassa des idées de certains auteurs européens (en l'occurrence Hippolyte Taine et les théoriciens du renouveau de l'art religieux) et de leur adaptation au contexte canadien.

Par contre, tous les efforts réunis par Bourassa dans l'espoir de transmettre ses idées à la nouvelle génération semblent avoir été vains. Même parmi ses anciens élèves qui ont pratiqué par la suite le métier de décorateur d'églises, aucun ne s'est approprié la pensée du maître. Cet échec peut sans doute s'expliquer par la nature même de son message. En effet, l'artiste met de l'avant une esthétique sévère et défend une pensée rigide, dont les préceptes sont présentés comme des dogmes ne

pouvant être remis en question. D'ailleurs, il est permis de croire que l'intransigeance de sa pensée n'a pas uniquement nui à la transmission de ses idées, mais aussi à l'évolution de sa carrière. N'hésitant pas à émettre des critiques parfois blessantes à l'égard de ses contemporains et ce au nom de son idéal artistique, Bourassa ne se fait certes pas que des amis au sein du milieu culturel. De plus, ses rapports avec les commanditaires ont certainement dû souffrir de son inflexibilité.

En outre, la nature de la pensée et de l'esthétique de Bourassa explique probablement en partie la fortune critique mitigée et l'oubli relatif dans lequel a sombré l'artiste dès le tournant du XX^e siècle. Quoique, dans notre thèse, l'analyse des activités de Bourassa prenne fin en 1890, cette date ne correspond pas à la fin de sa carrière, qui se poursuit durant une quinzaine d'années. Toutefois, à partir de cette époque, la carrière de Bourassa connaît un certain déclin. Mis à part les plans des églises de Fall River et de Montebello, il ne reçoit plus de commande majeure, et ce même si la peinture murale demeure jusqu'en 1930 une pratique courante et soutenue par le clergé. Acquis grâce à ses interventions dans le domaine des associations, à ses publications et à ses œuvres — principalement le décor de Notre-Dame de Lourdes —, sa grande renommée au sein du milieu culturel montréalais et québécois, qui lui avait valu une place sur différents comités et jurys au cours de sa carrière, paraît avoir pâli avec le tournant du siècle. Conscient de ce changement dans son statut social, l'artiste septuagénaire en arrive à remettre en question la valeur de son travail passé.

Comment expliquer que cet artiste reconnu de son vivant en tant que pionnier de l'art au Canada, membre fondateur de l'Académie royale des arts du Canada en 1880, ait pu terminer sa carrière dans l'oubli presque absolu? Quoique cette question nécessite une étude plus approfondie, nous croyons être en mesure de fournir quelques pistes de réflexion. À partir de 1890, Bourassa paraît peu à peu perdre son réseau au sein du milieu culturel. Plusieurs de ses collaborateurs et amis de longue date décèdent ou quittent la vie active. Dans ce contexte, Bourassa lui-même semble se retirer du milieu montréalais. Installé d'abord à Saint-Hyacinthe puis à

Montebello, et séjournant à plusieurs reprises à Fall River aux États-Unis, il cesse ses activités d'enseignement, ne prononce plus de conférences et délaisse même la peinture durant une certaine période pour se consacrer à l'architecture. La fin du XIX^e siècle correspond également à une période de transformation dans le milieu des arts à Montréal. De plus en plus de jeunes artistes se rendent en Europe pour acquérir une formation à l'École des Beaux-Arts de Paris ou dans les académies privées et reviennent au Québec avec une conception différente de l'art. Cette nouvelle génération développe ses propres réseaux et s'approprie le milieu de l'art. Même les Sulpiciens, autrefois les principaux mécènes de Bourassa, commandent le décor de la chapelle du Sacré-Cœur à de jeunes artistes dont ils financent la formation à Paris. Tous ces changements ont sans doute pour effet de rendre dépassés les discours et les idées de Bourassa, qui paraissent appartenir à une autre époque.

Ces dernières observations concernant l'œuvre et la pensée de Bourassa en regard du contexte plus large de l'histoire de la culture et de l'art au Canada nous permettent d'entrevoir dans sa carrière une mission qui transcende tous ses desseins et objectifs plus concrets. En somme, son rôle le plus marquant n'aura-t-il pas été de promouvoir une redéfinition du statut de l'artiste au Canada français? Contrairement à ses prédécesseurs, Bourassa met de l'avant l'idée qu'un artiste doit posséder non seulement un savoir-faire, mais aussi une érudition qui lui permet de concevoir des œuvres originales et réfléchies. Pour lui, l'artiste canadien-français ne doit plus répondre de façon servile aux désirs de ses clients ou commanditaires ; il doit être maître de son œuvre. Voilà l'essentiel du message qu'il propose à ses collègues et aux mécènes lorsqu'il milite pour la liberté de création des artistes et contre le recours à la copie dans les décors religieux. Et n'est-ce pas le même enseignement qu'il tente d'inculquer à ses apprentis, d'une part par ses propos, et d'autre part par son exemple éloquent?

En guise de conclusion, notre thèse ne se voulait pas une étude exhaustive de la carrière de Bourassa, mais plutôt une analyse de certains aspects précis de ses activités et de sa pensée durant une période ciblée. Nous avons renoncé à examiner

tout ce qui concerne les réalisations architecturales de l'artiste, qui constituent une portion importante de sa production à partir des années 1870 et qui n'ont jamais fait l'objet d'une étude approfondie. Ses activités de portraitiste ont à peine été effleurées dans notre deuxième chapitre, et mériteraient qu'un chercheur s'y attarde puisque l'analyse la plus complète de ces œuvres, celle de Vézina (1976), remonte déjà à plus de trente ans. Nous avons mentionné précédemment que l'histoire de l'art canadien de la seconde moitié du XIX^e siècle reste à faire. Dans notre thèse, nous avons tenté de pallier ce problème en proposant quelques courtes études portant sur divers aspects du milieu de l'art à Montréal durant cette période. Chacun de ces aspects — c'est-à-dire l'état de la critique d'art et de la réflexion sur l'art, la mise en place d'institutions d'enseignement des arts industriels et des beaux-arts, et la pratique de la peinture murale — réclame une recherche attentive et poussée. Lorsque toutes ces investigations auront été accomplies, alors pourrons-nous évaluer avec plus d'exactitude l'ampleur de la contribution de Napoléon Bourassa à la vie culturelle montréalaise.

BIBLIOGRAPHIE

FONDS D'ARCHIVES

Archives du Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe

Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, Montréal

Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

Documents personnels (R7636-1-5-F)

Conférences et allocutions (R7636-2-7-F)

BOURASSA, Napoléon, *De l'utilité des cours publics de dessin*, manuscrit d'un discours prononcé le 14 octobre 1870.

BOURASSA, Napoléon, *L'art gothique*, manuscrit, s. d.

BOURASSA, Napoléon, *L'art grec*, manuscrit, s. d.

BOURASSA, Napoléon, *Influence du caractère national sur l'art*, manuscrit, s. d.

BOURASSA, Napoléon, *Influence du sentiment religieux sur l'art*, manuscrit, s. d.

Dossiers-sujets (R7636-3-9-F)

Carnets et cahiers de notes (R7636-4-0-F)

Imprimés (R7636-5-2-F)

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal

Collection des petits fonds et collections d'archives manuscrites d'origine privée (P1000)

Fonds Conseil-des-arts-et-manufactures (P543)

Fonds Institut-canadien-de-Montréal (P768)

Fonds Société-Saint-Jean-Baptiste-de-Montréal (ZA83)

Greffé E.D. Lafleur, *Donation entre vifs par Côme Séraphin Cherrier, Ecr. A Mess les Ecclésiastiques du Séminaire de St-Sulpice de Montréal*, 21 février 1872, n° 2845.

Greffé L.O. Héту, *Marché entre le Révérend Messire Hugues Lenoir Rolland & Mr Pierre Lortie, pour la construction de l'Église dite de l'Immaculée Conception*, 11 février 1873, n° 5159, BAnQ.

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Québec

Collection Centre d'archives de Québec (P1000)

Fonds Famille-Bourassa (P418)

Correspondance (P418,S1)

Lettres expédiées et reçues par Napoléon Bourassa (P418,S1,SS1)

Lettres expédiées et reçues par Augustine Bourassa (P418,S1,SS2)
 Correspondance échangée entre membres des familles Papineau et Bourassa (P418,S1,SS3)

Correspondance échangée entre diverses personnes (P418,S1,SS4)

Documents de et sur Napoléon Bourassa (P418,S2)

Documents d'Augustine Bourassa et documents accumulés par elle (P418,S3)

Documents de certains autres membres de la famille Bourassa (P418,S4)

Transcriptions des correspondances et de documents divers des Papineau et des Bourassa par Augustine et Adine Bourassa (P418,S5)

Fonds Siméon-Lesage (P149)

Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

Fonds Napoléon-Bourassa (P018)

Conférences, allocutions et discours (P018/1)

Vie professionnelle, artistique et sociale (P018/2)

Succession (P018/3)

Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, Montréal

Fonds Conseil-des-Arts-et-Manufactures (32P)

Fonds de l'École-normale-Jacques-Cartier (2P)

ARTICLES ET MONOGRAPHIES

AAM, 1865 — ART ASSOCIATION OF MONTREAL, *Catalogue of Oil and Water Colour Paintings, Engravings, Photographs and Other Works of Art*, Montréal, Herald Steam Press, 1865, 33 p.

AAM, 1867 — ART ASSOCIATION OF MONTREAL, *Catalogue of Oil and Water Colour Paintings, Statuary Bronzes and Other Works of Art*, Montréal, Louis Perrault & Co, 1867, 17 p.

AAM, 1868 — ART ASSOCIATION OF MONTREAL, *Catalogue of Oil and Water Colour Paintings, Statuary Bronzes, and Other Works of Art*, Montréal, Herald Steam Press, 1868, 10 p.

AAM, 1881-1891 — ART ASSOCIATION OF MONTREAL, *Report of the Council to the Association for the Year Ending December 31, 1880-1890*, Montréal, The Gazette Printing Company, 1881-1891.

ACTION CATHOLIQUE, 1928 — ANONYME, « À la mémoire de Nap. Bourassa », *L'Action catholique*, 24 septembre 1928, p. 1.

A. de B., 1890 — A. de B. (Adrien de Bonpart), « Les lettres, les sciences et les arts au Moyen Age », *Revue canadienne*, vol. 26, 1890, p. 5-18.

AGULHON, 1978 — AGULHON, Maurice, « La “statuomanie” et l'histoire », *Ethnologie française*, vol. 8, n° 2-3, 1978, p. 145-172.

AMIOT-SAULNIER, 2003 — AMIOT-SAULNIER, Emmanuelle, « Le parti catholique et la peinture religieuse des années de "l'ordre moral" (1873-1879) », *Histoire de l'art*, vol. 53, novembre 2003, p. 9-17.

ANDERSON, 1996 — ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996, 212 p.

ANDREWS, 1964 — ANDREWS, Keith, *The Nazarenes; A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford, Oxford University Press, 1964, 148 p.

ANONYME, 1853 — ANONYME, *Hand-Book for Travellers in Naples and the Environs: A Complete and Detailed Catalogue of the Borbonic Museum*, Naples, Detken, 1853, 252 p.

ANONYME, 1861 — ANONYME, *Galerie des Arts. Catalogue des Tableaux anciens et modernes de divers genres et des écoles italienne, française, hollandaise, flamande et espagnole exposés à Montréal dans la salle Bonaventure*, Montréal, Imprimerie De Montigny, 1861, 19 p.

ANONYME, 1876 — ANONYME, *Collège Ste Marie et Église du Gesù*, Montréal, Compagnie d'Imprimerie canadienne, 1876, 16 p.

ANONYME, 1883 — ANONYME, *Notice sur N. D. de Lourdes*, Montréal, 1883, 30 p.

ANONYME, 1991 — ANONYME, « Napoléon Bourassa 1^{er} », *Petite chronique d'un grand Musée - Musée des beaux-arts de Montréal*, mars 1991, p. 30.

AUBENAS, 1997 — AUBENAS, Sylvie, *L'art du nu au XIX^e siècle : le photographe et son modèle*, Paris, Hazan, Bibliothèque nationale de France, c1997, 199 p.

AUBERT, 1882 — AUBERT, Eugène, « Causerie sur les arts », *Revue canadienne*, vol. 18, 1882, p. 563-569.

AUCLAIR, 1916a — AUCLAIR, Élie-J., « Un beau tableau de saint Joseph », *Annales de Saint-Joseph*, avril 1916, p. 118-120.

AUCLAIR, 1916b — AUCLAIR, Élie-J., « M. Napoléon Bourassa », *Revue canadienne*, vol. 18, n° 3, septembre 1916, p. 193-195.

AUCLAIR, 1929 — AUCLAIR, Élie-J., « Napoléon Bourassa », *L'ami de l'orphelin*, vol. 41, n° 2, juin, juillet et août 1929, p. 4-5.

AUDET, 1936 — AUDET, Francis-Joseph, *Pseudonymes canadiens*, Montréal, G. Ducharme, libraire-éditeur, 1936, 189 p.

AUDET, 1964 — AUDET, Louis-Philippe, « Urgel-Eugène Archambault (1869-1873), fondateur de l'Académie du Plateau », *Les Cahiers des Dix*, vol. 29, 1964, p. 159-191.

AUDET, 1971 — AUDET, Louis-Philippe, *Histoire de l'enseignement au Québec*, Montréal, Holt, Reinhart et Wilson, 1971, 2 vols.

AU FIL DES ÉVÉNEMENTS, 1981 — ANONYME, « L'Université remet la collection Napoléon-Bourassa au Musée du Québec », *Au Fil des Événements*, 14 mai 1981, p. 17.

BAILEY, 1989 — BAILEY, Colin J., « Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lubeck-Benhaus, Lubeck, Germany », *The Burlington Magazine*, vol. 131, novembre 1989, p. 800-802.

BAILLARGEON, 2003 — BAILLARGEON, Stéphane, « La tête à Papineau. Une sculpture du personnage historique dort sur une façade de la rue Saint-Denis », *Le Devoir*, 11 février 2003, p. B-8.

BALTZ, 1980 — BALTZ, Trudy, « Pageantry and Mural Painting : Community Rituals in Allegorical Form », *Winterthur Portfolio*, vol. 15, n° 3, automne 1980, p. 211-228.

BAUDOT, 1867 — BAUDOT, Anatole de, *Églises de bourgs et villages*, Paris, A. Morel, Libraire-éditeur, 1867, 2 vols.

BAZIN, 1986 — BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, 652 p.

BEAUBIEN, 1860 — BEAUBIEN, Louis-Joseph-Benjamin, « Chambre des Arts et Manufactures », *L'Ordre, union catholique*, 25 avril 1860, p. 1-2.

BEAULIEU, HAMELIN, 1973 — BEAULIEU, André, et Jean HAMELIN, *La presse québécoise : des origines à nos jours*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1973-, 10 tomes.

BEAUREGARD, 1983 — BEAUREGARD, Christiane, *Napoléon Bourassa : La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Montréal*, mémoire, Montréal, UQAM, 1983, 261 p.

BECKER, 1988 — BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.

BÉDARD, 1979 — BÉDARD, Rodrigue, *Napoléon Bourassa et l'enseignement des arts au XIX^e siècle*, mémoire, Montréal, Université de Montréal, 1979, 99 p.

BÉLAND, 1991 — BÉLAND, Mario, dir., *La peinture au Québec : 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991, 605 p.

BÉLAND, 1994 — BÉLAND, Mario, « Éclatée et recomposée : Image de la famille dans les arts », *Cap-aux-Diamants*, vol. 39, automne 1994, p. 22-28.

BÉLAND, 2007 — BÉLAND, Mario, *Eugène Hamel (1845-1932) : peintre et dessinateur de Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2007, 87 p.

BÉLAND, BOURASSA, 1992 — BÉLAND, Mario et Paul BOURASSA, *L'Apothéose de Christophe Colomb*, Québec, Musée du Québec, 1992 (dépliant), non paginé.

BELLEFEUILLE, 1858 — BELLEFEUILLE, Édouard Lefebvre de, « Cabinet de Lecture Paroissial. 14 décembre 1858 », *L'Ordre, union catholique*, 17 décembre 1858, p. 2.

BELLEFEUILLE, 1871 — BELLEFEUILLE, Édouard Lefebvre de, « La Chambre des Arts et Manufactures pour la Province de Québec », *L'Ordre, union catholique*, 26 mai 1871, p. 1.

BELLEFEUILLE, 1872 — BELLEFEUILLE, Édouard Lefebvre de, « Chambre des Arts et Manufactures. École d'art et de dessin », *La Minerve*, 3 octobre 1872, p. 2.

BELLERIVE, 1927 — BELLERIVE, Georges, *Artistes-peintres canadiens-français. Les anciens*, Québec, Librairie Beauchemin, 1927, 122 p. p.

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*, mémoire, Montréal, Université Concordia, 1989, 134 p.

BELLEY, 1998 — BELLEY, Cécile, « Meloche, François-Édouard », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 822-823.

BERNARD, 1982a — BERNARD, Jean-Paul, « Laframboise, Maurice », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 11, 1982, p. 529-531.

BERNARD, 1982b — BERNARD, Jean-Paul, « Laflamme, Toussaint-Antoine-Rodolphe », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 550-551.

BERNARD, LAMONDE, 1990 — BERNARD, Jean-Paul, et Yvan LAMONDE, « Dessaulles, Louis-Antoine », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 274-279.

BERNIER, 1969 — BERNIER, Germaine, « Napoléon Bourassa, architecte et peintre par Anne Bourassa », *Le Devoir*, 13 décembre 1969, p. 23.

BIBAUD, 1857 — BIBAUD, Maximilien, *Dictionnaire historique des hommes illustres du Canada et de l'Amérique*, Montréal, Bibaud & Richer, 1857, 389 p.

BIBAUD, 1891 — BIBAUD, Maximilien, *Le Panthéon Canadien*, Montréal, Jos. M. Valois, Libraire-Éditeur, 1891, 320 p.

BIBLE, 1866 — *La Sainte Bible*, trad. selon la vulgate par J.-J. Bourassé et P. Janvier, Tours, A. Mame, 1866, 2 tomes.

BLAIN DE SAINT-AUBIN, 1883 — BLAIN DE SAINT-AUBIN, Emmanuel-Marie, « Petite chronique des lettres et des arts », *L'Opinion publique*, 3 mai 1883, p. 205-206.

BLANC, 1876 — BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin*, 3^e édition, Paris, Librairie Renouard, 1876, 691 p.

BODNAR, 1992 — BODNAR, John, *Remaking America : Public Memory, Commemoration, and Patriotism in the Twentieth Century*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992, 296 p.

BONHOMME, 1990 — BONHOMME, Jean-Pierre, « Importants travaux de restauration à la chapelle Notre-Dame de Lourdes », *La Presse*, 10 mai 1990, p. A-3.

BONIN, 1950 — BONIN, René, « Le Dogme de l'Assomption de Marie. On conserve précieusement à N.-D. de Lourdes le chef-d'œuvre de N. Bourassa sur l'Assomption de la Vierge Marie », *La Patrie*, 23 septembre 1950, p. 19, 64.

BOSSE, 1974 — BOSSE, Eveline, *Joseph-Charles Taché : 1820-1894 – un grand représentant de l'élite canadienne-française*, Québec, Garneau, 1974, 324 p.

BOUCHER, 1858 — BOUCHER, Cyrille, « La séance du Cabinet de Lecture », *L'Ordre, union catholique*, 17 décembre 1858, p. 1-2.

BOUNIOL, 1856 — BOUNIOL, Bathild, *L'art chrétien et l'école allemande, avec une notice sur M. Overbeck*, Paris, Ambroise Bray, Achulgen et Schwan, 1856, 404 p.

BOURASSA, 1859a — BOURASSA, Napoléon, « Description de Naples et de ses environs, par Mr. N. Bourassa; le 14 décembre 1858 », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 1, n° 11, 1^{er} juin 1859, p. 161-167.

BOURASSA, 1859b — BOURASSA, Napoléon, « Description de Naples et de ses environs, par M. N. Bourassa; le 14 décembre 1858 (suite et fin) », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 1, n° 12, 15 juin 1859, p. 178-185.

BOURASSA, 1861a — BOURASSA, Napoléon, « Leçons de peinture et de dessin », *L'Ordre, union catholique*, 30 septembre 1861, p. 3.

BOURASSA, 1861b — BOURASSA, Napoléon, « N. Bourassa », *L'Ordre, union catholique*, 14 octobre 1861, p. 2.

BOURASSA, 1861c — BOURASSA, Napoléon, « Lecture de M. Bourassa. Beaux-Arts », *Le Pays*, 19 décembre 1861, p. 1 ; 21 décembre 1861, p. 1-2 ; 24 décembre 1861, p. 1-2.

BOURASSA, 1862a — BOURASSA, Napoléon, « Discours d'introduction au cours de dessin pratique à l'École normale Jacques-Cartier », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 6, n° 1, janvier 1862, p. 4-6 ; vol. 6, n° 2, février 1862, p. 27-29.

BOURASSA, 1862b — BOURASSA, Napoléon, « Cours pratique de dessin », *L'Ordre, union catholique*, 20 août 1862, p. 4.

BOURASSA, 1863 — BOURASSA, Napoléon, « L'Union Catholique. Lecture par M. N. Bourassa, au Cabinet Paroissial, le Mars 1863 », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 5, n° 11, 1^{er} juin 1863, p. 164-170.

BOURASSA, 1864a — BOURASSA, Napoléon et collaborateurs, « Prospectus », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 1, janvier 1864, p. 3-6.

BOURASSA, 1864b — BOURASSA, Napoléon, « Le Carnaval à Rome (Souvenirs de voyage) », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 1, janvier 1864, p. 47-54.

BOURASSA, 1864c — BOURASSA, Napoléon, « Quelques réflexions critiques à propos de l'"Art Association of Montreal" », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 3, mars 1864, p. 170-182.

BOURASSA, 1864d — BOURASSA, Napoléon, « Souvenirs de voyage », *Les Soirées canadiennes*, vol. 4, 1864, p. 11-82.

BOURASSA, 1865a — BOURASSA, Napoléon, « Causerie artistique sur l'exposition de l'"Art Association", etc. », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 3, mars 1865, p. 170-179.

BOURASSA, 1865b — BOURASSA, Napoléon, « Les événements du mois. Études particulières - Amérique du Sud », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 3, mars 1865, p. 181-189.

BOURASSA, 1865c — BOURASSA, Napoléon, « Les événements du mois », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 4, avril 1865, p. 236-248.

BOURASSA, 1865d — BOURASSA, Napoléon, « Les événements du mois », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 5, mai 1865, p. 307-315.

BOURASSA, 1865e — BOURASSA, Napoléon, « Causerie artistique », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 6, juin 1865, p. 376-377.

BOURASSA, 1865f — BOURASSA, Napoléon, « Les événements du mois », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 7, juillet 1865, p. 380-382.

BOURASSA, 1865-1866 — BOURASSA, Napoléon, « Jacques et Marie, Souvenir d'un peuple dispersé », *Revue canadienne*, vol. 2, n° 7, juillet 1865, p. 395-399 ; vol. 2, n° 8, août 1865, p. 447-464 ; vol. 2, n° 9, septembre 1865, p. 511-534 ; vol. 2, n° 10, octobre 1865, p. 575-599 ; vol. 2, n° 11, novembre 1865, p. 639-663 ; vol. 3, n° 1, janvier 1866, p. 3-22 ; vol. 3, n° 2, février 1866, p. 63-90 ; vol. 3, n° 3, mars 1866, p. 127-162 ; vol. 3, n° 4, avril 1866, p. 191-221 ; vol. 3, n° 5, mai 1866, p. 269-281 ; vol. 3, n° 6, juin 1866, p. 319-341 ; vol. 3, n° 7, juillet 1866, p. 383-405 ; vol. 3, n° 8, août 1866, p. 447-475.

BOURASSA, 1866a — BOURASSA, Napoléon, « Discours prononcé par M. N. Bourassa, au Cabinet de Lecture paroissial », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 8, n° 9, 1^{er} mai 1866, p. 158-159.

BOURASSA, 1866b — BOURASSA, Napoléon, *Jacques et Marie, Souvenir d'un peuple dispersé*, Montréal, Senécal, 1866, 306 p.

BOURASSA, 1867a — BOURASSA, Napoléon, « Causerie artistique », *Revue canadienne*, vol. 4, n° 10, octobre 1867, p. 789-798.

BOURASSA, 1867b — BOURASSA, Napoléon, « Causerie artistique », *Revue canadienne*, vol. 4, n° 12, décembre 1867, p. 932-946.

BOURASSA, 1868a — BOURASSA, Napoléon, « Du développement du goût dans les arts en Canada », *Revue canadienne*, vol. 5, n° 1, janvier 1868, p. 67-80.

BOURASSA, 1868b — BOURASSA, Napoléon, « Du développement du goût dans les arts en Canada (suite) », *Revue canadienne*, vol. 5, n° 3, mars 1868, p. 207-215.

BOURASSA, 1872 — BOURASSA, Napoléon, « Peinture à fresque et décoration de Notre-Dame », *La Minerve*, 3 juillet 1872, p. 3.

BOURASSA, 1874a — BOURASSA, Napoléon, « G. Stephenson », *Revue canadienne*, vol. 11, n° 1, janvier 1874, p. 41-57.

BOURASSA, 1874b — BOURASSA, Napoléon, « G. Stephenson (suite) », *Revue canadienne*, vol. 11, n° 2, février 1874, p. 112-133.

BOURASSA, 1874c — BOURASSA, Napoléon, « École de Dessin », *La Minerve*, 26 mai 1874, p. 3.

BOURASSA, 1880 — BOURASSA, Napoléon, « Causerie faite par M. Bourassa, à la chapelle Notre-Dame de Lourdes, à Montréal, le 22 juin dernier », *L'Opinion publique*, 29 juillet 1880, p. 366-369, et 5 août 1880, p. 380.

BOURASSA, 1886 — BOURASSA, Napoléon, *Jacques et Marie, Souvenir d'un peuple dispersé*, Montréal, Cadieux & Derome, 1886 (1865-1866), 290 p.

BOURASSA, 1887a — BOURASSA, Napoléon, *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, 125 p.

BOURASSA, 1887b — BOURASSA, Napoléon, « Adresse présentée à Monsieur l'abbé Bayle », dans *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, p. 111-125.

BOURASSA, 1887c — BOURASSA, Napoléon, « Causerie à la chapelle Notre-Dame de Lourdes de Montréal », dans *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, p. 5-57.

BOURASSA, 1887d — BOURASSA, Napoléon, « Discours fait à la réunion générale des élèves du Collège de Montréal », dans *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, p. 59-101.

BOURASSA, 1887e — BOURASSA, Napoléon, *Nos Grand'Mères. Discours prononcé devant la Société des Dames de Charité de Montréal*, Montréal, E. Senécal & fils, 1887, 109 p.

BOURASSA, 1887f — BOURASSA, Napoléon, « Quelques notes sur M. l'abbé Barbarin », dans *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, p. 103-110.

BOURASSA, 1889a — BOURASSA, Napoléon, *Mélanges littéraires*, tome II, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, 136 p.

BOURASSA, 1889b — BOURASSA, Napoléon, « De Rome à Pérouse par la voie de Viterbe », dans *Mélanges littéraires*, tome 2, Montréal, C.O. Beauchemin & Fils, 1889, p. 5-103.

BOURASSA, 1889c — BOURASSA, Napoléon, « Le Carnaval à Rome », dans *Mélanges littéraires*, tome 2, Montréal, C.O. Beauchemin & Fils, 1889, p. 107-136.

BOURASSA, 1895 — BOURASSA, Gustave, *M. Chauveau et l'idée nationale : conférence faite par M. l'abbé G. Bourassa devant l'association des instituteurs de la circonscription de l'École normale Jacques-Cartier à l'occasion de sa centième conférence, le 24 janvier 1895*, Montréal, C.O. Beauchemin, 1895.

BOURASSA, 1916 — BOURASSA, Adine (sous l'anonymat), « Napoléon Bourassa : sa vie - son œuvre », *Revue canadienne*, vol. 4, octobre 1916, p. 290-313.

BOURASSA, 1929 — BOURASSA, Napoléon, *Lettres d'un artiste canadien : N. Bourassa*, préf. d'Adine Bourassa, Bruges, Desclée de Brouwer, 1929, 496 p.

BOURASSA, 1933 — BOURASSA, Napoléon, « Lettre de Napoléon Bourassa à Mgr Guigues », *Bulletin des recherches historiques*, vol. 39, 1933 (1862), p. 105-106.

BOURASSA, 1944 — BOURASSA, Napoléon, *Jacques et Marie, Souvenir d'un peuple dispersé*, Montréal, Librairie générale canadienne, 1944 (1865-1866), 4 vols.

BOURASSA, 1957 — BOURASSA, Napoléon, *Jacques et Marie, Souvenir d'un peuple dispersé*, Montréal, Éditions Eugène Achard, Librairie générale canadienne, 1957 (1865-1866), 4 vols

BOURASSA, 1968 — BOURASSA, Anne, *Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa*, Montréal, s. é., 1968, 88 p.

BOURASSA, 1976 — BOURASSA, Napoléon, *Jacques et Marie, Souvenir d'un peuple dispersé*, Montréal, Fides, 1976 (1865-1866), 371 p.

BOURINOT, 1893 — BOURINOT, John George, *Our Intellectual Strenth and Weakness*, Montréal, Foster Brown & Co., 1893, 99 p.

BRASSARD, HAMELIN, 1998 — BRASSARD, Michèle et Jean HAMELIN, « Gonthier, Dominique-Ceslas », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p.453-456.

BRAULT, 1969 — BRAULT, Pierre, « L'Acadie inaugure l'école Napoléon Bourassa et le député Proulx donne congé aux élèves », *Le Canada français*, 22 octobre 1969, p. 17.

BROSSEAU, 1917 — BROSSEAU, J.-D., « À propos de l'œuvre de Napoléon Bourassa », *La Revue dominicaine*, vol. 33, n° 6, juin 1917, p. 172-175.

BULLETIN DES RECHERCHES HISTORIQUES, 1916 — ANONYME, « M. Napoléon Bourassa », *Bulletin des recherches historiques*, vol. 22, n° 9, septembre 1916, p. 274.

BULLETIN DES RECHERCHES HISTORIQUES, 1924 — ANONYME, « Ouvrages publiés par Napoléon Bourassa », *Bulletin des recherches historiques*, vol. 30, n° 7, juillet 1924, p. 198.

BULLETIN DES RECHERCHES HISTORIQUES, 1933 — ANONYME, « Lettre de Napoléon Bourassa à Mgr Guigues, Montebello, 19 juin 1861 », *Bulletin des recherches historiques*, 1933, vol. 39, p.105-106.

BUTLER, 1831 — BUTLER, Alban, *Vies des pères, des martyrs et des autres principaux saints : tirées des actes originaux et des monuments les plus authentiques*, Louvain, Valinouth et Vandenzande, 1831, tome 12, 542 p.

CAFFORT, 1986 — CAFFORT, Michel, « Un Français "nazaréen" : Émile Signol », *Revue de l'art*, vol. 74, p. 47-54.

CANADIAN ILLUSTRATED NEWS, 1870 — ANONYME, « Board of Arts and Manufactures », *Canadian Illustrated News*, 8 janvier 1870, p. 151.

CANADIAN ILLUSTRATED NEWS, 1878 — ANONYME, « The Art Association Conversazione on the Evening of February 15 (The Vice-Regal Visit to Montreal) », *Canadian Illustrated News*, 23 février 1878, p. 121.

CANADIAN ILLUSTRATED NEWS, 1879 — ANONYME, « Montreal. The Closing Exercises of the School of Art and Desgin », *Canadian Illustrated News*, 12 avril 1879, p. 233.

CARLISLE, 1871 — CARLISLE, William Ogle, « The Quebec Provincial Exhibition », *Canadian Illustrated News*, 7 octobre 1871, p. 225.

CARRIÈRE, 1972 — CARRIÈRE, Gaston, « Guigues, Joseph-Bruno », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 10, 1972, p. 352-354.

CASSEGRAIN, 1879 — CASSEGRAIN, Joseph-Octave, « Soixante-troisième conférence de l'association des instituteurs de la circonscription de l'École normale Jacques-Cartier, tenue le 30 et le 31 mai 1878 », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 23, n^{os} 1-2, janvier-février 1879, p. 21-23.

CAUCHY, 2003 — AUCHY, Clairandrée, « La gardienne de la pensée d'Henri Bourassa s'éteint à 97 ans », *Le Devoir*, 12 juin 2003, p. A-4.

CHABERT, 1874 — CHABERT, Joseph, *Programme de l'Institution nationale, école spéciale des beaux-arts, sciences, arts et métiers et industrie*, Montréal, Imprimerie du National, 1874, 16 p.

CHABERT, 1881 — CHABERT, Joseph, *La guerre au Canada*, Montréal, s. d., 1881, 59 p.

CHANDONNET, 1879 — CHANDONNET, Thomas-Aimé, « Ouverture du Musée de Montréal », *La Revue de Montréal*, septembre 1879, p. 624-635.

CHANDONNET, 1880 — CHANDONNET, Thomas-Aimé, « Le Musée de Montréal », *La Revue de Montréal*, 1880, p. 492-495.

CHAPELLE NAZARETH, 1872 — ANONYME, *Explication des peintures de la Chapelle Nazareth*, Montréal, Eusèbe Senécal, 1872, 38 p.

CHARLAND, 1895 — CHARLAND, Paul V., « Sainte Anne et quelques personnages historiques », *Revue canadienne*, vol. 31, 1895, p. 24-36.

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^o 3, 1996, p. 51-60.

CHAUVEAU, 1853 — CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier, *Charles Guérin : roman de mœurs canadiennes*, Montréal, J. Lovell, 1853, 359 p.

CHAUVEAU, 1857 — CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier, « Prospectus de l'École Normale Jacques Cartier », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 1, n^o 1, janvier 1857, p. 31.

CHAUVIN, 1928 — CHAUVIN, Jean, *Ateliers. Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal et New York, Les Éditions du Mercure, 1928, 266 p.

CHERRIER, 1860 — CHERRIER, Côme-Séraphin, « Discours de M. C. S. Cherrier, Conseil de la Reine », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 2, n^o 3, 2 février 1860, p. 38-40.

CHERRIER, LABERGE, CLERK, 1865 — CHERRIER, Côme-Séraphin, LABERGE, Charles et George Edward CLERK, *Discours sur la Confédération prononcés par C.S. Cherrier, Charles Laberge et G.E. Clerk*, Montréal, Lanctôt, Bouthillier & Thompson, 1865, 24 p.

CHRISTIN, 1903 — CHRISTIN, Alphonse, « M. Napoléon Bourassa », *Souvenir patriotique de la St. Jean-Baptiste*, 1903, p. 17-18.

CLEATOR, 1981 — CLEATOR, Kenneth, « "Jewel-like" Shrine Inspired by Holy Vision », *The Gazette*, 10 janvier 1981, p. 35.

CLERMONT, 1977 — CLERMONT, Ghislain, « Bourassa portraitiste, décorateur et théoricien », *Vie des arts*, vol. 22, n^o 87, été 1977, p. 85.

COLIN, 1869 — COLIN, Louis, *Discours sur l'ouvrier, prononcé par le Révérend M. Colin, p.s.s. devant l'Institut des artisans canadiens, le 2 avril 1869*, Montréal, Typographie le Nouveau Monde, 1869, 22 p.

COLLARD, 1981 — COLLARD, Edgar Andrew, « St. Catherine St. Shrine », *The Gazette*, 25 avril 1981, p. 22.

COLLARD, 1982 — COLLARD, Elizabeth, « Edson, Allan Aaron », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 11, 1982, p. 325-327.

COLLARD, 1990 — COLLARD, Edgar Andrew, « All Our Yesterdays - Square is Forlorn Without its Centrepiece. De Maisonneuve Statue Gives Place d'Armes its Focus », *The Gazette*, 8 septembre 1990, p. B-2.

COMMISSION IMPÉRIALE, 1981 — COMMISSION IMPÉRIALE, *World's Fair of 1867*, New York, Garland, 1981, 240 p.

COMPAGNON, MICHAUD, TORTONESE, ZIMMERMANN, 2001 — COMPAGNON, Antoine, Yves MICHAUD, Paolo TORTONESE et Michael F. ZIMMERMANN, *Relire Taine : cycle de conférences organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 18 mars au 8 avril 1999*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, 221 p.

CONSEIL DES ARTS ET MANUFACTURES, 1876 — Conseil des arts et manufactures, *Rapport du comité nommé le 9 novembre 1875, afin de recueillir des renseignements au sujet des écoles d'arts établies dans les villes de Boston et de New York : Rapport du secrétaire et surintendant des écoles des arts et métiers établies dans la province de Québec*, Montréal, Imprimerie de la Gazette, 1876, 58 p.

CORTISSOZ, 1895 — CORTISSOZ, Royal, « Mural Decoration in America », *Century Magazine*, vol. 51, n° 2, novembre 1895, p. 110-121.

COUSIN, 1860 — COUSIN, Victor, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1860 (1853), 496 p.

CROTEAU, 1996a — CROTEAU, André, *Les belles églises du Québec - Montréal*, Québec, Trécarré, 1996, 222 p.

CROTEAU, 1996b — CROTEAU, André, *Les belles églises du Québec - Québec et la vallée du Saint-Laurent*, Québec, Trécarré, 1996, 222 p.

CURRAN, 1902 — CURRAN, John Joseph, *Golden Jubilee of St. Patrick's Orphan Asylum : The Work of Fathers Dowd, O'Brien and Quinlivan with Biographies and Illustrations*, Montréal, Catholic Institution for Deaf Mutes, 1902, 182 p.

CYR, 1985a — CYR, Céline, « Bibaud, Michel », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 8, 1985, p. 97-99.

CYR, 1985b — CYR, Céline, « Fenouillet, Émile de », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 8, 1985, p. 322-323.

DALY, 1874-1875 — DALY, César, *Décorations intérieures peintes*, Paris, Ducher, 1874-1875, 6 fascicules.

DELABORDE, 1865 — DELABORDE, Henri, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin. Accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître*, Paris, Plon, 1865, 555 p.

DELABORDE, 1870 — DELABORDE, Henri, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine. Notes et pensées de J. A. D.*, Gérard Monfort, 1984 (1870), 176 p.

DELAGRAVE, 1983a — DELAGRAVE, Marie, « Les 50 ans du Musée », *Le Soleil*, 5 novembre 1983, p. G-1.

DELAGRAVE, 1983b — DELAGRAVE, Marie, « Panorama de l'Art québécois », *Le Soleil*, 5 novembre 1983, p. E-9.

DEMERS, 1906 — DEMERS, Benjamin, *Monographie : la paroisse de St-Romuald d'Etchemin, avant et depuis son érection*, Québec, J.-A. K. Laflamme, 1906, p. 251-256.

DESCHÊNES, 2005 — DESCHÊNES, Gaston, *Le Parlement de Québec : histoire, anecdotes et légendes*, Sainte-Foy, Éditions MultiMondes, 2005, 323 p.

DÉSILETS, 1990 — DÉSILETS, Andrée, « Chapleau, sir Joseph-Adolphe », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 188-198.

DESJARDINS, 1940-1944 — DESJARDINS, Paul, *Le Collège Ste-Marie de Montréal*, Montréal, Collège Ste-Marie de Montréal, 1940-1944, 2 vols.

DESLANDRES, DICKINSON, HUBERT, 2007 — DESLANDRES, Dominique, DICKINSON, John A., et Ollivier HUBERT, dir., *Les Sulpiciens de Montréal : une histoire de pouvoir et de discrétion, 1657-2007*, Montréal, Fides, 2007, 670 p.

DESMAZURES, 1868 — DESMAZURES, Adam-Charles-Gustave, *Le Canada en 1868*, Paris, Eugène Belin libraire, 1868, 36 p.

DESMAZURES, 1870 — DESMAZURES, Adam-Charles-Gustave, « Institut des Artisans. Entretien sur les Arts Industriels », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, 1870, p. 45-52.

DESMAZURES, 1875 — DESMAZURES, Adam-Charles-Gustave, *L'Abbé A. L. Barbarin*, Montréal, 1875, 41 p.

DESMAZURES, 1889 — DESMAZURES, Adam-Charles-Gustave, *M. Flavien Martineau, prêtre de St. Sulpice : esquisse biographique*, Montréal, Imprimerie de John Lovell et fils, 1889, 93 p.

DOCUMENTS DE LA SESSION, 1866 — ANONYME, « Rapport de la Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada pour l'année 1865 », *Documents de la session*, Ottawa, Hunter, Rose et Lemieux, 1866, vol. 2, p. 207.

DORRA, 1975 — DORRA, Henri, « Montalembert, Orsel, les Nazaréens et « L'art abstrait », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 85, avril 1975, p. 137-146.

DRISKEL, 1984 — DRISKEL, Michael Paul, « Painting, Piety, and Politics in 1848 : Hippolyte Flandrin's Emblem of Equality at Nîmes », *The Art Bulletin*, vol. 66, juin 1984, p. 270-285.

DRISKEL, 1985 — DRISKEL, Michael Paul, « Manet, Naturalism, and the Politics of Christian Art », *Arts Magazine*, vol. 60, novembre 1985, p. 44-54.

DRISKEL, 1992 — DRISKEL, Michael Paul, *Representing Belief : Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992, 282 p.

DROUIN, 2001a — DROUIN, Daniel, dir., *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée du Québec, 2001, 413 p.

DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, 1994 — DUCHET-SUCHAUX, Gaston, et Michel PASTOUREAU, *La Bible et les saints : guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, 357 p.

DUMONT, 1880 — DUMONT, L., « Opening of the Canadian Academy of Arts at Ottawa. His Excellency Declaring the Exhibition Open », *Canadian Illustrated News*, 20 mars 1880, p. 177.

DUMONT, 1890 — DUMONT, G. S., « L'exposition des Beaux-Arts », *Le Monde illustré*, 20 septembre 1890, p. 323, 27 septembre 1890, p. 339 et 11 octobre 1890, p. 374.

DUVAL, 1976 — DUVAL, Monique, « Le peintre Napoléon Bourassa, jugé sévèrement, doit être réévalué en présence de ses œuvres », *Le Soleil*, 4 octobre 1976, p. D-5.

DYONNET, 1913 — DYONNET, Edmond, « L'art chez les Canadiens-français », *The Year Book of Canadian Art*, 1913, p. 218-229.

EID, 1974 — EID, Nadia F., *L'idéologie ultramontaine au Québec (1848-1871) : composantes, manifestations et signification au niveau de l'histoire sociale de la période*, thèse, Montréal, Université de Montréal, 1974, 421 p.

EID, 1978 — EID, Nadia F., *Le clergé et le pouvoir politique au Québec : une analyse de l'idéologie ultramontaine au milieu du XIX^e siècle*, LaSalle, Québec, Hurtubise HMH, 1978, 318 p.

E.N., 1921 — E. N., « À propos d'architecture. Chapelle de la Maison Mère des Sœurs de la Présentation à Saint-Hyacinthe », *Le Devoir*, 17 décembre 1921, p. 3.

ESNER, 1991 — ESNER, Rachel, « Regards sur la peinture allemande à l'Exposition Universelle de 1855 », *Romantisme*, vol. 73, 1991, p. 103-112.

ESPAGNE, 1999 — ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 286 p.

F., 1880 — F., « Notes de voyage - Le Louvre », *La Patrie*, 16 septembre 1880, p. 2.

FABRE, 1866 — FABRE, Hector, « Écrivains canadiens - M. N. Bourassa », *Revue canadienne*, vol. 3, n^o 12, décembre 1866, p. 727-750.

FALARDEAU, 1963 — FALARDEAU, Émile, « Quelques artistes de chez nous. L'œuvre diverse de Napoléon Bourassa », *Le Petit Journal*, 29 septembre 1963, p. A-52.

FALARDEAU, 1966 — FALARDEAU, Émile, « Artistes de chez nous. François-Édouard Meloche », *La Liberté*, 18 juin 1966, p. 27-29-30.

FANTASIO, 1917 — FANTASIO, « Les arts au Canada. M. Philippe Hébert. M. Napoléon Bourassa », *Le Pays*, 23 juin 1917, p. 2.

FASTERT, 2000 — FASTERT, Sabine, *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der Nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, München, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2000, 367 p.

F.-E., 1884 — F.-E. (François-Edme Rameau de Saint-Père), « Les artistes canadiens au Salon », *Paris-Canada*, 11 juin 1884, p. 7.

FÉLIX, 1867 — FÉLIX, Célestin-Joseph, *L'art devant le Christianisme*, Paris, Joseph Albanel, 1867, 292 p.

FERLAND, 1861-1865 — FERLAND, Jean-Baptiste-Antoine, *Cours d'histoire du Canada*, Québec, A. Côté, 1861-1865, 3 vols.

FLECKNER, GAEHTGENS, 2003 — FLECKNER, Uwe et GAEHTGENS Thomas W. dir., *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, 500 p.

FOUCART, 1984a — FOUCART, Jacques, « Jésus-Christ et les petits Enfants : propos sur un tableau d'Hippolyte Flandrin », *L'Oeil*, vol. 353, décembre 1984, p. 42-45, 90.

FOUCART, 1984b — FOUCART, Bruno, « Saint Paul de Nîmes », *Connaissance des arts*, vol. 394, décembre 1984, p. 62-67.

FOUCART, 1986 — FOUCART, Bruno, « La résurrection de la peinture religieuse », *Connaissance des arts*, vol. 417, novembre 1986, p. 78-85.

FOUCART, 1987 — FOUCART, Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, 443 p.

FOYER CANADIEN, 1864 — Direction du Foyer canadien, *La littérature canadienne de 1850 à 1860*, Québec, G. et G. E. Desbarats, 1864, 2 tomes.

FRANK, 2001 — FRANK, Mitchell Benjamin, *German Romantic Painting Redefined. Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism*, Burlington, Ashgate, 2001, 209 p.

FRANK, 2002 — FRANK, Mitchell Benjamin, "Castrated Raphael" : Friedrich Overbeck and allegory, *Word and Image*, vol. 18, n° 1, janvier/mars 2002, p. 87-98.

FRANKFURT, 1977 — STÄDTISCHE GALERIE, *Die Nazarener*, Frankfurt am Main, Städel, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 1977, 429 p.

FRÉCHETTE, 1890 — FRÉCHETTE, Louis, « À propos de peinture », *L'Électeur*, 27 novembre 1890, p. 1.

FRÉGAULT, HAMEL, 1996 — FRÉGAULT, Guy et Réginald HAMEL, *Histoire de la littérature canadienne-française : seconde moitié du XIX^e siècle*, Montréal, Guérin, 1996, 626 p.

GAGNON, 1890 — GAGNON, Ernest, « M. Charles Huot et l'église de Saint-Sauveur », *Revue canadienne*, vol. 26, 1890, p. 463-465.

GAGNON, 1978 — GAGNON, Serge, *Le Québec et ses historiens, de 1840 à 1920. La Nouvelle-France de Garneau à Groulx*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, 474 p.

GARNEAU, 1845-1852 — GARNEAU, François-Xavier, *Histoire du Canada : depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, Québec, N. Aubin, 1845-1852, 4 vols.

GASC, 1830 — GASC, J.-P., *Des méthodes d'enseignement en général, et de la méthode Jacotot en particulier*, Paris, Decourchant, 1830, 63 p.

GASPÉ, 1863a — GASPÉ, Philippe Aubert de, « Chronique de la Quinzaine », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 5, n° 8, 16 avril 1863, p. 111-116.

GASPÉ, 1963 — GASPÉ, Philippe Aubert de, *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Paris, Fides, 1963, 355 p.

GAUDET, 1916 — GAUDET, Placide, « Les auteurs paternels et maternels de feu Monsieur Napoléon Bourassa », *Le Pays laurentien*, vol. 1, 1916, p. 286-287.

GAUTHIER, 1856-1857 — GAUTHIER, Théophile, *Les beaux-arts en Europe - 1855*, Paris, M. Levy, 1856-1857, 2 vols.

GAY, 1973 — GAY, Paul, « Un disciple d'Overbeck : Napoléon Bourassa », *Le Droit*, 5 mai 1973, p. 17.

GAY, 1976 — GAY, Paul, « Une victime de son temps. Le peintre Napoléon Bourassa », *Le Droit*, 16 octobre 1976, p. 22.

GEHMACHER, 2003 — GEHMACHER, Arlene, « Canada in Paris : Krieghoff at the Universal Exhibition 1867 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 24, 2003, p. 20-45.

GILMAN, 1871 — GILMAN, F. E., « Assemblée annuelle de la Chambre des Arts et Manufactures », *La Minerve*, 4 janvier 1871, p. 2.

GORDON, 2001 — GORDON, Alan, *Making Public Pasts. The Contested Terrain of Montréal's Public Memories, 1891-1930*, Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, 233 p.

GOULET, KEEL, 1994 — GOULET, Denis et Othmar KEEL, « Hingston, sir William Hales », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 514-516.

GREEN, 1966 — GREEN, Harry, « Walter Smith : The Forgotten Man », *Art Education*, vol. 19, n° 1, janvier 1966, p. 3-9.

GRENIER, 1996 — GRENIER, Marlène, *Les artistes propagateurs de l'idéal allemand en art pictural et en sculpture au Canada au XIX^e siècle*, mémoire, Québec, Université Laval, 1996, 160 p.

GREWE, 2007 — GREWE, Cordula, « Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art », *The Art Bulletin*, vol. 89, n^o 1, mars 2007, p. 82-107.

GROULX, 2001 — GROULX, Patrice, « Benjamin Sulte, père de la commémoration », *Journal of the Canadian Historical Association*, vol. 12, 2001, p. 49-72.

G.T., 1976 — G. T., « Napoléon Bourassa, l'art esquimau, René Huyghes, etc. », *La Presse*, 11 décembre 1976, p. C-24, C-25.

GUBBAY, 1990 — GUBBAY, Aline, « Link Re-Established Between Monuments in Two Cities », *The Gazette*, 13 janvier 1990, p. K-14.

GUÉRIN, GIRY, 1873 — GUÉRIN, Paul et François GIRY, *Les Petits Bollandistes : vies des saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, des martyres, des pères, des auteurs sacrés et ecclésiastiques, des vénérables, et autres personnes mortes en odeur de sainteté*, Bar-le-Duc, Louis Guérin, 1873, vol. 9, 643 p.

HAMEL, 1994 — HAMEL, Thérèse « Verreau, Hospice-Anthelme-Jean-Baptiste », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 1139-1143.

HAMELIN, POULIN, 1982 — HAMELIN, Jean, et Pierre POULIN, « Chauveau, Pierre-Joseph-Olivier », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 11, 1982, p.194-204.

HARPER, 1970 — HARPER, John Russell, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto press, 1970, 376 p.

HARPER, 1979 — HARPER, John Russell, *Krieghoff*, Toronto, University of Toronto Press, 1979, 204 p.

HÉBERT, 1906 — HÉBERT, Philippe, « Les arts au Canada. La peinture & la sculpture », *Bulletin de la Canadienne*, avril 1906, p. 97-98.

HÉBERT, 1960 — HÉBERT, Benoît-C., « Un jour, on fera revivre... ailleurs la chapelle de l'Institut Nazareth et les fresques de Napoléon Bourassa », *Le Devoir*, 11 août 1960, p. 8 et 14.

HÉBERT, 1973 — HÉBERT, Bruno, *Philippe Hébert, sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, 157 p.

HÉBERT, 1980 — HÉBERT, Bruno, *Monuments et patrie. Une réflexion philosophique sur un fait historique. La célébration commémorative au Québec de 1881 à 1929*, Joliette, Éditions Pleins Bords, 1980, 397 p.

HENNION, 1993 — HENNION, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, 406 p.

HÉROUX, 1916 — HÉROUX, Omer, « Napoléon Bourassa », *Le Devoir*, 30 août 1916, p. 1.

HONOUR, 1976 — HONOUR, Hugh, « L'image de Christophe Colomb », *Revue du Louvre et des Musées de France*, vol. 26, n° 4, 1976, p. 255-267.

HORAIST, 1979 — HORAIST, Bruno, « Hippolyte Flandrin à Saint-Germain-des-Prés », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1979, p. 211-232.

HUGUET-LATOURE, 1867 — HUGUET-LATOURE, Louis-Adolphe, *Annuaire de Ville-Marie : suivi de recherches archéologiques et statistiques sur les institutions catholiques du Canada : tome premier : histoire des paroisses du Diocèse de Montréal*, Montréal, Z. Chapeleau, 1867, 143 p.

HURTUBISE, 1882 — HURTUBISE, Frs, « La Société des Artisans Canadiens-français », *La Patrie*, 16 septembre 1882, p. 2.

HUSTAK, 1998 — HUSTAK, Alan, *Saint Patrick's of Montreal : The Biography of a Basilica*, Montréal, Vehicule Press, 1998, 175 p.

HUSTAK, 2003 — HUSTAK, Alan, « Art Historians Take a New Look at Papineau Sculpture », *The Gazette*, 16 février 2003, p. A-7.

INSTITUT CANADIEN-FRANÇAIS, 1858 — INSTITUT CANADIEN-FRANÇAIS, *Constitution de l'Institut canadien-français*, Montréal, Plinguet & Laplante, 1858, 16 p.

INSTITUT DES ARTISANS CANADIENS DE MONTRÉAL, 1865 — INSTITUT DES ARTISANS CANADIENS DE MONTRÉAL, *Règlements de l'Institut des artisans canadiens de Montréal*, Montréal, s. d., 1865.

INSTITUT DES ARTISANS CANADIENS DE MONTRÉAL, 1871 — INSTITUT DES ARTISANS CANADIENS DE MONTRÉAL, *Constitution et règlements de l'Institut des artisans canadiens de Montréal*, Montréal, s. d., 1871.

JAMES, 1990 — JAMES, Ellen S., « Ostell, John », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 882-884.

JANIN, 1867 — JANIN, Jules, « Biographie - M. Cousin - M. Ingres », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 11, n° 4, avril 1867, p. 54-56.

JOURNAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, 1857a — ANONYME (Pierre-Joseph-Olivier Chauveau?), « Loi pour l'encouragement de l'Agriculture, des Arts et de l'Industrie », *Journal de l'Instruction publique*, août 1857, vol. 1, n° 8, p. 159-161.

JOURNAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, 1857b — ANONYME (Émile de Fenouillet?), « Bulletin des arts et des beaux-arts », *Journal de l'Instruction publique*, novembre 1857, vol. 1, n° 11, p. 219.

JOURNAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, 1857c — ANONYME (Pierre-Joseph-Olivier Chauveau?), « Pédagogie. De l'emploi du temps dans les écoles. Connaissances à donner aux élèves. Dessin linéaire et connaissances qui s'y rattachent », *Journal de l'Instruction publique*, décembre 1857, vol. 1, n° 12, p. 223-225.

JOURNAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, 1861 — ANONYME, « École des Beaux-Arts. - Lecture de M. Bourassa à l'École Normale Jacques-Cartier », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 5, n° 12, décembre 1861, p. 208-209.

JOURNAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, 1862a — ANONYME, « Bulletin des Beaux-Arts », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 6, n° 10, octobre 1862, p. 182.

JOURNAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, 1862b — ANONYME, « Bulletin des Beaux-Arts », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 6, n° 11, novembre 1862, p. 197.

JOURNAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, 1867a — ANONYME, « Bulletin des Arts », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 11, n° 2-3, février et mars 1867, p. 33-34.

JOURNAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, 1867b — ANONYME, « Bulletin des Beaux-Arts », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 11, n° 6-7, juin et juillet 1867, p. 95-96.

J.R., 1968 — J. R., « Au Musée du Québec. Exposition des œuvres de Napoléon Bourassa », *L'Action Québec*, 20 novembre 1968, p. 14.

KALLMANN, 1990 — KALLMANN, Helmut, « Smith, Charles-Gustave », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 1064-1066.

KAREL, 1988 — KAREL, David, « Pienovi, Angelo », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 7, 1988, p. 753-755.

KAREL, 1992 — KAREL, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, 962 p.

KUNTZ, 1993 — KUNTZ, Harry, *The Educational Work of the Two Montreal Mechanics' Institutes*, mémoire, Montréal, Université Concordia, 1993, 486 p.

LABARRÈRE-PAULÉ, 1965 — LABARRÈRE-PAULÉ, André, *Les instituteurs laïques au Canada français, 1836-1900*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1965, 471 p.

LABERGE, 1845 — LABERGE, Charles, « Discours prononcé à l'Institut canadien », *Revue canadienne*, 1845, p. 131-132.

LACASSE, 1998 — LACASSE, Yves, « Hébert, Louis-Philippe », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 508-512.

LACHANCE, 1999 — LACHANCE, Micheline, « Azélie Papineau et Napoléon Bourassa », *Femme Plus*, mai 1999, p. 114-116.

LACROIX, 1863-1864 — LACROIX, M., *Dictionnaire des missions catholiques*, Petit-Montrouge, J. P. Migne, 1863-1864, 2 vols.

LACROIX, 1877 — LACROIX, Paul, *Les arts au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Didot, 1877, 576 p.

LACROIX, 1878 — LACROIX, Paul, *Le XVIII^e siècle, Institutions, usages, et costumes*, Paris, Didot, 1878, 523 p.

LACROIX, 1980 — LACROIX, Laurier, « La peinture murale dans les églises du Québec », *Session d'étude : Société canadienne d'histoire de l'église catholique*, vol. 47, 1980, p. 95-98.

LACROIX, 1996a — LACROIX, Laurier, *Le fonds de tableaux Desjardins : nature et influence*, thèse, Québec, Université Laval, 1996, 4 vols.

LACROIX, 1996b — LACROIX, Laurier, dir., *Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Québec, Musée du Québec, 1996, 318 p.

LACROIX, 2006 — LACROIX, Laurier, « Le séjour montréalais du graveur français Rodolphe Bresdin, 1873-1877 », *Les Cahiers des Dix*, n° 60, 2006, p. 129-164.

LACROIX, SHTYCHNO, 1994 — LACROIX, Laurier et SHTYCHNO Alexandra, « Capello, Luigi Giovanni Vitale », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p.173-175.

LA FERRIÈRE, 1944 — LA FERRIÈRE, Philippe, « La collection Napoléon Bourassa à Saint-Sulpice », *Le Devoir*, 30 juin 1944, p. 8-9.

LAGACÉ, 1928 — LAGACÉ, Jean-Baptiste, « Discours de M. J. Bte Lagacé, professeur, aux fêtes du centenaire de Napoléon Bourassa à Montebello », 23 septembre 1928, manuscrit, Musée national des beaux-arts du Québec, Fonds Napoléon-Bourassa (P015).

LAJEUNESSE, 1982 — LAJEUNESSE, Marcel, *Les Sulpiciens et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1982, 275 p.

LAJEUNESSE, 2004 — LAJEUNESSE, Marcel, *Lecture publique et culture au Québec : XIX^e et XX^e siècles*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, 228 p.

L'ALBUM UNIVERSEL, 1905 — ANONYME, « Échos de notre fête nationale : la bannière des Artisans canadiens-français précédait la délégation de cette société », *L'Album universel*, 8 juillet 1905, p. 295-296.

L'ALBUM UNIVERSEL, 1907 — ANONYME, « Les nouveaux tableaux du chœur de l'église St-Jean Baptiste de Montréal peints par M. E. Meloche », *L'Album universel*, 26 janvier 1907, p. 1316 et 1324.

LAMARCHE, 1984 — LAMARCHE, Jacques, « Le Centre Napoléon-Bourassa. Un presbytère de Montebello? », *La Petite-Nation*, 16 octobre 1984, p. 10.

LAMBERET, 1917a — LAMBERET, F. J., « Le pionnier de la statuaire - L.-P. Hébert », *L'Autorité*, 30 juin 1917, p. 4.

LAMBERET, 1917b — LAMBERET, F. J., « Beaux-Arts. Napoléon Bourassa », *L'Autorité*, 21 juillet 1917, p. 4.

LAMENNAIS, 1872 — LAMENNAIS, Félicité de, *De l'Art et du Beau*, Paris, Garnier Frères, Libraires-éditeurs, 1872, 354 p.

LA MINERVE, 1852 — ANONYME, « Les journaux rapportent qu'un jeune Canadien français de Québec », *La Minerve*, 26 mars 1852, p. 2.

LA MINERVE, 1856a — ANONYME, « Grande Exhibition au Marché Bonsecours », *La Minerve*, 17 juin 1856, p. 3.

LA MINERVE, 1856b — ANONYME, « La grande exhibition de l'Institut Canadien », *La Minerve*, 10 juillet 1856, p. 2.

LA MINERVE, 1856c — ANONYME, « L'Institut Philotechnique », *La Minerve*, 15 juillet 1856, p. 2.

LA MINERVE, 1857a — ANONYME, « Salon de peinture », *La Minerve*, 11 août 1857, p. 2.

LA MINERVE, 1857b — ANONYME, « Exposition de Beaux-Arts sous la direction et le patronage de l'Association de la Bibliothèque mercantile de Montréal », *La Minerve*, 15 août 1857, p. 2.

LA MINERVE, 1857c — ANONYME, « Salle de Peinture », *La Minerve*, 25 août 1857, p. 2.

LA MINERVE, 1857d — ANONYME, « Correspondance », *La Minerve*, 29 août 1857, p. 2.

LA MINERVE, 1857e — ANONYME, « Salle Bonaventure », *La Minerve*, 29 août 1857, p. 2.

LA MINERVE, 1857f — ANONYME, « Mr N. Bourassa », *La Minerve*, 7 novembre 1857, p. 3.

LA MINERVE, 1858a — ANONYME, « Cours publics de l'École Jacques-Cartier », *La Minerve*, 17 février 1858, p. 2.

LA MINERVE, 1858b — ANONYME, « Peinture », *La Minerve*, 27 avril 1858, p. 1.

LA MINERVE, 1858c — ANONYME, « Exposition provinciale », *La Minerve*, 7 octobre 1858, p. 2.

LA MINERVE, 1858d — ANONYME, Anonyme, « Tableaux et portraits à l'huile », *La Minerve*, 7 décembre 1858, p. 3.

LA MINERVE, 1860 — ANONYME, « Section industrielle de l'Institut canadien-français », *La Minerve*, 14 avril 1860, p. 2.

LA MINERVE, 1861a — ANONYME, « Galerie de tableaux », *La Minerve*, 22 juin 1861, p. 2.

LA MINERVE, 1861b — ANONYME, « Galerie de la salle Bonaventure – Tableaux anciens et modernes », *La Minerve*, 18 juillet 1861, p. 2.

LA MINERVE, 1861c — ANONYME, « N. Bourassa Résidence et Atelier », *La Minerve*, 12 décembre 1861, p. 3.

LA MINERVE, 1862 — ANONYME, « Jugement Dernier de Cornelius », *La Minerve*, 23 septembre 1862, p. 1.

LA MINERVE, 1863a — ANONYME, « L'assemblée que nous avons annoncée », *La Minerve*, 9 décembre 1863, p. 2.

LA MINERVE, 1863b — ANONYME, « Vendredi dernier, il y avait foule dans la grande salle de l'Institut des Artisans », *La Minerve*, 9 décembre 1863, p. 2.

LA MINERVE, 1864 — ANONYME, « Consécration de la Chapelle du Grand Séminaire », *La Minerve*, 18 octobre 1864, p. 2.

LA MINERVE, 1865a — ANONYME, « Collège Ste-Marie », *La Minerve*, 11 juillet 1865, p. 2.

LA MINERVE, 1865b — ANONYME, « L'Institut Canadien-Français », *La Minerve*, 14 octobre 1865, p. 2.

LA MINERVE, 1865c — ANONYME, « Société Canadienne des Arts et Métiers », *La Minerve*, 14 octobre 1865, p. 2.

LA MINERVE, 1865d — ANONYME, « Société Canadienne des Arts et Métiers », *La Minerve (Édition semi-quotidienne)*, vol. 17, octobre 1865, p. 2.

LA MINERVE, 1866a — ANONYME, « Décoration des Salles du Parlement », *La Minerve*, 27 janvier 1866, p. 2.

LA MINERVE, 1866b — ANONYME, « Publication », *La Minerve*, 18 décembre 1866, p. 2.

LA MINERVE, 1867a — ANONYME, « Un Tableau Canadien », *La Minerve*, 31 janvier 1867, p. 2.

LA MINERVE, 1867b — ANONYME, « Cabinet paroissial », *La Minerve*, 25 février 1867, p. 3.

LA MINERVE, 1867c — ANONYME, « Correspondance éditoriale de *La Minerve* », *La Minerve*, 18 mai 1867, p. 2.

LA MINERVE, 1867d — ANONYME, « Lectures par le Révd. Martineau et M. Bourassa », *La Minerve*, 27 juin 1867, p. 3.

LA MINERVE, 1868a — ANONYME, « La culture des Beaux Arts », *La Minerve*, 8 février 1868, p. 2.

LA MINERVE, 1868b — ANONYME, « Nous apprenons de source certaine que le Collège Saint-Hyacinthe s'est assuré les services de notre habile artiste, M. Napoléon Bourassa. », *La Minerve*, 7 avril 1868, p. 2.

LA MINERVE, 1869a — ANONYME, « École d'art et de dessin », *La Minerve*, 23 octobre 1869, p. 2.

LA MINERVE, 1869b — ANONYME, « Considérations de M. Testard de Montigny faites à l'inauguration de l'École des arts et de dessin, le 21 oct. courant », *La Minerve*, 25 octobre 1869, p. 2.

LA MINERVE, 1870a — ANONYME, « Institut des artisans canadiens », *La Minerve*, 14 octobre 1870, p. 2.

LA MINERVE, 1870b — ANONYME, « Institut des Artisans », *La Minerve*, 15 octobre 1870, p. 2.

LA MINERVE, 1871a — ANONYME, « Beaux Arts », *La Minerve*, 5 janvier 1871, p. 2.

LA MINERVE, 1871b — ANONYME, « École des Arts et de Dessins », *La Minerve*, 18 mars 1871, p. 2.

LA MINERVE, 1871c — ANONYME, « Institut des artisans canadiens », *La Minerve*, 20 mai 1871, p. 3.

LA MINERVE, 1872a — ANONYME, « Notes locales - Asile Nazareth », *La Minerve*, 29 avril 1872, p. 2.

LA MINERVE, 1872b — ANONYME, « Notre-Dame de Nazareth », *La Minerve*, 6 mai 1872, p. 2.

LA MINERVE, 1872c — ANONYME, « Chapelle de Notre-Dame de Nazarette (sic) - 2^e article », *La Minerve*, 25 juin 1872, p. 1-2.

LA MINERVE, 1874 — ANONYME, « Les funérailles de feu M. Laberge », *La Minerve*, 10 août 1874, p. 2.

LA MINERVE, 1875 — ANONYME, « Notes Locales - École des Beaux-Arts », *La Minerve*, 21 octobre 1875, p. 2.

LA MINERVE, 1876 — ANONYME, « Chapelle de Notre-Dame de Lourdes », *La Minerve*, 7 décembre 1876, p. 2.

LA MINERVE, 1879 — ANONYME, « Informations générales », *La Minerve*, 24 février 1879, p. 2.

LA MINERVE, 1880 — ANONYME, « Notre Dame de Lourdes », *La Minerve*, 14 septembre 1880, p. 2.

LA MINERVE, 1882a — ANONYME, « Monument Maisonneuve », *La Minerve*, 7 juillet 1882, p. 2.

LA MINERVE, 1882b — ANONYME, « Dôme de Notre-Dame de Lourdes », *La Minerve*, 16 septembre 1882, p. 2.

LA MINERVE, 1882c — ANONYME, « L'Église de Sorel », *La Minerve*, 19 octobre 1882, p. 3.

LA MINERVE, 1887a — ANONYME, « Télégraphie - Concours d'architectes », *La Minerve*, 3 septembre 1887, p. 1.

LA MINERVE, 1887b — ANONYME, « Mariage », *La Minerve*, 29 septembre 1887, p. 1.

LA MINERVE, 1889 — ANONYME, « Il y a eu, dans le cours de l'été, plusieurs artistes canadiens à Paris », *La Minerve*, 23 septembre 1889, p. 2.

LAMONDE, 1974 — LAMONDE, Yvan, « Napoléon Bourassa, peintre d'église », *La Presse*, 2 novembre 1974, p. E-2.

LAMONDE, 1975 — LAMONDE, Yvan, « Les associations au Bas-Canada : de nouveaux marchés aux idées (1840-1867) », *Histoire sociale/ Social History*, vol. 8, n° 16, novembre-décembre 1975, p. 361-369.

LAMONDE, 1979 — LAMONDE, Yvan, *Les bibliothèques de collectivités à Montréal : 17^e-19^e siècle : sources et problèmes*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1979, 139 p.

LAMONDE, 1990 — LAMONDE, Yvan, *Gens de parole. Conférences publiques, essais et débats à l'Institut canadien de Montréal, 1845-1871*, Montréal, Boréal, 1990, 176 p.

LAMONDE, 2000 — LAMONDE, Yvan, *Histoire sociale des idées au Québec, 1760-1896*, Québec, Fides, 2000, 572 p.

LANDRY, 1994 — LANDRY, Pierre B., « Sandham, Henry », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 1003-1004.

LA PATRIE, 1882 — ANONYME, « Exposition », *La Patrie*, 16 septembre 1882, p. 3.

LAPIERRE, 2003 — LAPIERRE, Michel, « Papineau bien caché », *Le Devoir*, 9-10 août 2003, p. E-4.

LA PRESSE, 1916a — ANONYME, « Décès de Napoléon Bourassa », *La Presse*, 28 août 1916, p. 5.

LA PRESSE, 1916b — ANONYME, « Feu Napoléon Bourassa », *La Presse*, 28 août 1916, p. 2.

LA PRESSE, 1916c — ANONYME, « Les lettres en deuil », *La Presse*, 28 août 1916, p. 1.

LA PRESSE, 1916d — ANONYME, « Funérailles de Monsieur N. Bourassa », *La Presse*, 30 août 1916, p. 3, 7.

LA PRESSE, 1917 — ANONYME, « L'œuvre de Napoléon Bourassa », *La Presse*, 14 juillet 1917, p. 21.

LA PRESSE, 1932 — ANONYME, « Une richesse artistique et nationale », *La Presse*, 6 février 1932, p. 44.

LA PRESSE, 1950 — ANONYME, « L'œuvre de Napoléon Bourassa », *La Presse*, 11 février 1950, p. 2-3, 5.

LA PRESSE, 1960a — ANONYME, « Les peintures murales de la chapelle de Nazareth difficilement récupérables », *La Presse*, 12 août 1960, p. 19.

LA PRESSE, 1960b — ANONYME, « Moyennant quelques mois. Une grande partie des murales de Bourassa peuvent être sauvées, assure un spécialiste », *La Presse*, 13 août 1960, p. 11.

LA PRESSE, 1960c — ANONYME, « Murales surchargées de trop de retouches », *La Presse*, 20 août 1960, p. 27.

LA PRESSE, 1960d — ANONYME, « Fresques de Bourassa exposées à l'Oratoire », *La Presse*, 26 août 1960, p. 23.

LA PRESSE, 1976 — ANONYME, « Bourassa en voyage ? », *La Presse - Perspectives*, 3 janvier 1976, p. 1-2.

LA REVUE POPULAIRE, 1930 — ANONYME, « Livres et revues. Lettres d'un Artiste Canadien », *La Revue populaire*, avril 1930, p. 80-81.

LARIVIÈRE-DEROME, 1974 — LARIVIÈRE-DEROME, Céline, « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle : l'Abbé Joseph Chabert », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 28, n^o 3, décembre 1974, p. 347-366.

LAROCHE, 1986 — LAROCHE, Ginette, « Les "memorial windows" : une mémoire de verre », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 9, n^o 2, 1986, p. 96-141.

LAROCHE, 1990 — LAROCHE, Ginette, *L'iconographie jésuite et ses implications culturelles dans l'art et la religion des Québécois (1842-1968)*, thèse, Québec, Université Laval, 1990, 2 vols.

LAROCHE, 1991 — LAROCHE, Ginette, « Les Jésuites du Québec et la diffusion de l'art chrétien », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 14, n^o 2, 1991, p. 6-27.

LASSONDE, 1987 — LASSONDE, Jean-René, *La Bibliothèque Saint-Sulpice : 1910-1931*, Montréal, Ministère des affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1987, 401 p.

LAURIER, 1977 — LAURIER, Marie, « Napoléon Bourassa, artiste et écrivain du 19^e siècle. Le témoin extrêmement important », *Le Devoir*, 22 janvier 1977, cahier 2.

L.D., 1928 — L. D., « L'actualité : Montebello », *Le Devoir*, 24 septembre 1928, p. 1.

LE BIEN PUBLIC, 1874 — ANONYME, « Sections de Montréal qui prendront part », *Le Bien Public*, 24 juin 1874, p. 2.

LE CANADA, 1921 — ANONYME, « Deux précurseurs de l'art ; Bourassa et Philippe Hébert », *Le Canada*, 28 mars 1921, p. 3.

LE CANADA FRANÇAIS, 1969 — ANONYME, « À l'Acadie. L'école s'appellera "Napoléon Bourassa" », *Le Canada français*, 13 août 1969, p. 5.

LE CANADIEN, 1854 — ANONYME, « Depuis quelques années, la peinture murale », *Le Canadien*, 22 décembre 1854, p. 2.

LE CANADIEN, 1866 — ANONYME, « Le Foyer Canadien annonçait dans sa dernière livraison », *Le Canadien*, 24 janvier 1866, p. 2.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1859 — ANONYME, « Quelques mots à l'occasion de la lecture de M. Bourassa », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 1, n° 1, 1^{er} janvier 1859, p. 15-16.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1860a — ANONYME, « Inauguration Solennelle du Nouveau Cabinet de Lecture paroissial », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 2, n° 2, 19 janvier 1860, p. 19-21.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1860b — ANONYME, « Chronique de la Quinzaine », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 2, n° 3, 2 février 1860, p. 33-36.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1860c — ANONYME, « Lectures », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 2, n° 4, 16 février 1860, p. 64.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1861a — ANONYME, « Nouvelles et faits divers - Lecture et concert », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 3, n° 6, 16 février 1861, p. 56.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1861b — ANONYME, « Chronique - Séances de charité au Cabinet de Lecture », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 3, n° 8, 2 mars 1861, p. 65-67.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1861c — ANONYME, « Décoration de l'église St-Patrice », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 3, n° 14, 13 avril 1861, p. 119-120.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1861d — ANONYME, « L'Institut Canadien-Français », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 3, n° 19, 18 mai 1861, p. 160.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1861e — ANONYME, « Chronique - Lecture de M. Bourassa à l'École Normale », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 3, n° 48, 7 décembre 1861, p. 375-376.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1861f — ANONYME, « Chronique - École des Beaux Arts et M. Bourassa », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 3, n° 50, 21 décembre 1861, p. 391-393.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1862a — ANONYME, « Chronique de la quinzaine », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 4, n° 18, 15 septembre 1862, p. 409-413.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1862b — ANONYME, « Nous avons visité l'atelier de M. C. Catelli », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 4, n° 21, 1^{er} novembre 1862, p. 487.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1863a — ANONYME, « Union Catholique », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 5, n° 13, 3 juillet 1863, p. 197.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1863b — ANONYME, « Union Catholique », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 5, n° 18, 15 septembre 1863, p. 275-277.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1863c — ANONYME, « Soirée littéraire et musicale donnée par l'Institut Canadien-Français », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 5, n° 22, 18 novembre 1863, p. 339-340.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1865 — ANONYME, « Chronique », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, 1^{er} avril 1865, p. 97.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1866a — ANONYME, « Le Gesù », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 8, 1^{er} janvier 1866, p. 4-5.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1866b — ANONYME, « Chronique - Séance au Cabinet de Lecture paroissial », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 8, 1^{er} mai 1866, p. 149-150.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1871 — ANONYME, « Chapelle de Notre-Dame de Lourdes au bas de l'église St-Jacques, à Montréal », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 13, 1871, p. 537.

L'ÉCHO DU CABINET DE LECTURE PAROISSIAL, 1872 — ANONYME, « Concert des Aveugles dans la Chapelle de Nazareth », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 14, 1872, p. 396-399.

LECLAIRE, 1888 — LECLAIRE, Alphonse, « Çà et là dans le pays des arts », *Revue canadienne*, vol. 24, 1888, p. 345-347.

LECLAIRE, 1893 — LECLAIRE, Alphonse, « Çà et là dans le pays du beau et des arts - *Les funérailles d'Atala* d'après Girodet », *Revue canadienne*, vol. 29, 1893, p.66-71.

LE COURRIER DU CANADA, 1857 — ANONYME, « Nouvelles diverses - Peinture », *Le Courrier du Canada*, 2 novembre 1857, p. 2.

LE COURRIER DU CANADA, 1862 — ANONYME, « *Le Journal de l'Instruction Publique du Bas-Canada*, et le *Lower Canada Journal of Education* », *Le Courrier du Canada*, 21 février 1862, p. 3.

LE COURRIER DU CANADA, 1870 — ANONYME, « M. Napoléon Bourassa », *Le Courrier du Canada*, 8 août 1870, p. 2.

LE DEVOIR, 1916a — ANONYME, « Mort de M. Napoléon Bourassa », *Le Devoir*, 28 août 1916, p. 1.

LE DEVOIR, 1916b — ANONYME, « Obsèques de M. Bourassa », *Le Devoir*, 30 août 1916, p. 1.

LE DEVOIR, 1916c — ANONYME, « Nos Grand' Mères », *Le Devoir*, 31 août 1916, p. 5.

LE DEVOIR, 1916d — ANONYME, « M. Napoléon Bourassa », *Le Devoir*, 2 septembre 1916, p. 11.

LE DEVOIR, 1928 — ANONYME, « L'hommage à Napoléon Bourassa », *Le Devoir*, 24 septembre 1928, p. 1.

LE DEVOIR, 1942 — ANONYME, « Les collections de Mlle Augustine Bourassa léguées à la province », *Le Devoir*, 28 janvier 1942, p. 10.

LE DEVOIR, 1944 — ANONYME, « Ceux qui firent notre pays. Napoléon Bourassa (1827-1916) », *Le Devoir*, 30 août 1944, p. 5.

LE DEVOIR, 1960a — ANONYME, « À la chapelle des Buissonnets. Des peintures du père de Bourassa seront détruites », *Le Devoir*, 9 août 1960, p. 1.

LE DEVOIR, 1960b — ANONYME, « Les peintures de Bourassa ont été gâchées irrémédiablement... », *Le Devoir*, 10 août 1960, p. 3.

LE DEVOIR, 1960c — ANONYME, « Le sanctuaire de la chapelle de l'Institut Nazareth », *Le Devoir*, 11 août 1960, p. 14.

LE DEVOIR, 1960d — ANONYME, « Les fresques de Bourassa sont définitivement condamnées. Toutes, moins une seule, ont été dénaturées. Il faudrait une somme énorme pour les sauver », *Le Devoir*, 12 août 1960, p. 14.

LE DEVOIR, 1960e — ANONYME, « Les fresques de Bourassa : Anne Bourassa déclare : *il serait encore temps de sauver les plafonds* », *Le Devoir*, 13 août 1960, p. 3.

LE DEVOIR, 1960f — ANONYME, « On enlève une peinture de Bourassa! », *Le Devoir*, 19 août 1960, p. 1-2.

LE DEVOIR, 1960g — ANONYME, « Une peinture de N. Bourassa est complètement récupérée. D'autres seront mises en vente », *Le Devoir*, 20 août 1960, p. 1.

LE DEVOIR, 1960h — ANONYME, « Les peintures de Bourassa sont exposées à l'Oratoire », *Le Devoir*, 26 août 1960, p. 2.

LE DEVOIR, 1968 — ANONYME, « Exposition d'œuvres de Napoléon Bourassa », *Le Devoir*, 5 novembre 1968, p. 2.

LE DEVOIR, 1976 — ANONYME, « Lectures », *Le Devoir*, 11 décembre 1976, p. 26.

LE DEVOIR, 1979 — ANONYME, « À la Galerie nationale. Les enfants d'autrefois », *Le Devoir*, 1^{er} septembre 1979, p. 15 et 24.

LE DEVOIR, 2003 — ANONYME, « Bourassa, Anne 1906-2003 », *Le Devoir*, 12 juin 2003, p. B-4.

LEDUC, 1963 — LEDUC, Pierre, *Les origines et le développement de l'Art Association de Montréal (1860-1912)*, mémoire, Montréal, Université de Montréal, 1963, 145 p.

LEFEBVRE, 1961 — LEFEBVRE, Jean-Jacques, « La famille Bourassa, de Laprairie, lignée de Napoléon Bourassa. Source d'inspiration de son roman *Jacques et Marie* », *Mémoires de la Société généalogique Canadienne-française*, vol. 12, n° 5, mai 1961, p. 155-158.

LEGENDRE, 1876 — LEGENDRE, Napoléon, « Quelques considérations sur la littérature et les beaux-arts dans la province de Québec », *L'Opinion publique*, 5 octobre 1876, p. 445-446 ; 12 octobre 1876, p. 458 ; 19 octobre 1876, p. 477.

LEGENDRE, 1878 — LEGENDRE, Napoléon, « L'art et les artistes au Canada », *La Revue de Montréal*, novembre/ décembre 1878, p. 653-658.

LE JOURNAL DE QUÉBEC, 1867 — ANONYME, « Les produits canadiens à l'Exposition de Paris », *Le Journal de Québec*, 21 mai 1867, p. 2.

LEMIRE, 1970 — LEMIRE, Maurice, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970, 281 p.

LEMIRE, 1978 — LEMIRE, Maurice, dir., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1978, 7 vols.

LEMIRE, 1993 — LEMIRE, Maurice, *La littérature québécoise en projet au milieu du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1993, 276 p.

LEMIRE, 1996 — LEMIRE, Maurice, dir., *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, vol. 3 (1840-1869), 671 p.

LeMOINE, 1972 — LeMOINE, Roger, *Napoléon Bourassa. Textes choisis et présentés par Roger LeMoine*, Montréal, Fides, 1972, 86 p.

LeMOINE, 1974 — LeMOINE, Roger, *Napoléon Bourassa : l'homme et l'artiste*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1974, 258 p.

LE MONDE ILLUSTRÉ, 1889 — ANONYME, « À travers le Canada - L'église de Notre-Dame de Lourdes de Montréal », *Le Monde illustré*, 7 décembre 1889, p. 252, 254-255.

LE MONDE ILLUSTRÉ, 1891 — ANONYME, « Le Rev. M. Desmazures, p.s.s. », *Le Monde Illustré*, 17 octobre 1891, p. 387.

LE MONDE ILLUSTRÉ, 1898a — ANONYME, « Le cinquantenaire du Collège Sainte-Marie des pères Jésuites à Montréal : l'intérieur du Gesù, rue Bleury », *Le Monde illustré*, 2 juillet 1898, p. 137.

LE MONDE ILLUSTRÉ, 1898b — ANONYME, « L'intérieur du Gesù, rue Bleury », *Le Monde illustré*, 2 juillet 1898, p. 137.

LE MONDE ILLUSTRÉ, 1899 — ANONYME, « L'ex-bureau de direction des Artisans canadiens-français », *Le Monde illustré*, 3 juin 1899, p. 73.

LE NATIONALISTE, 1916a — ANONYME, « À la mémoire de Napoléon Bourassa », *Le Nationaliste*, 3 septembre 1916, p. 1.

LE NATIONALISTE, 1916b — ANONYME, « Nazareth et M. Napoléon Bourassa », *Le Nationaliste*, 3 décembre 1916, p. 7.

LEPAGE, 1983 — LEPAGE, Jocelyne, « Les cinquante ans du Musée du Québec. Cinq cents œuvres à voir! », *La Presse*, 17 décembre 1983, p. F-4.

LEPAGE, 1988 — LEPAGE, Jocelyne, « Un moment d'intimité à la galerie Lavalin », *La Presse*, 11 juin 1988, p. K-1 et K-5.

LE PAYS, 1858 — ANONYME, « Institut Canadien », *Le Pays*, 28 avril 1858, p. 4.

LE PAYS, 1861 — ANONYME, « Galerie de tableaux de M. Guillaume Lamothe », *Le Pays*, 22 juin 1861, p. 2-3.

LE PAYS, 1866 — ANONYME, « Institut Canadien », *Le Pays*, 20 décembre 1866, p. 2.

LE RÉVEIL, 1916a — ANONYME, « M. Nap. Bourassa », *Le Réveil*, 29 août 1916, p. 1.

LE RÉVEIL, 1916b — ANONYME, « Feu M. N. Bourassa », *Le Réveil*, 31 août 1916, p. 7.

LE ROSAIRE, 1969 — ANONYME, « Les Dominicains à Fall River », *Le Rosaire*, vol. 843-844, juin-août 1969, p. 3-50.

LES BEAUX-ARTS, 1863a — ANONYME, « Le progrès », *Les Beaux-Arts*, 1^{er} avril 1863, p. 2-3.

LES BEAUX-ARTS, 1863b — ANONYME, « Notre but », *Les Beaux-Arts*, 1^{er} avril 1863, p. 1.

LES BEAUX-ARTS, 1863c — ANONYME, « Les arts », *Les Beaux-Arts*, 1^{er} juillet 1863, p. 25-26.

LES BEAUX-ARTS, 1863d — ANONYME, « De l'appréciation d'un art », *Les Beaux-Arts*, 1^{er} novembre 1863, p. 59, 62.

LES BEAUX-ARTS, 1863e — ANONYME, « L'Union catholique de Montréal », *Les Beaux-Arts*, 1^{er} novembre 1863, p. 59.

LES BEAUX-ARTS, 1863f — ANONYME, « Revue de l'exposition de Montréal », *Les Beaux-Arts*, 1^{er} novembre 1863, p. 57-58.

LES BEAUX-ARTS, 1864a — ANONYME (Gustave Smith), « De l'exagération dans les arts », *Les Beaux-Arts*, 25 février 1864, p. 22-23.

LES BEAUX-ARTS, 1864b — ANONYME (Gustave Smith), « Les arts et les artistes en Canada. M. Notman », *Les Beaux-Arts*, 25 février 1864, p. 20.

LES BEAUX-ARTS, 1864c — ANONYME (Gustave Smith), « Les arts et les artistes en Canada. M. Dauphin », *Les Beaux-Arts*, 25 mars 1864, p. 41.

LES BEAUX-ARTS, 1864d — ANONYME (Gustave Smith), « Bibliographie », *Les Beaux-Arts*, 25 avril 1864, p. 63-64.

LES BEAUX-ARTS, 1864e — ANONYME (Gustave Smith), « Les arts industriels en Canada. M. Craig », *Les Beaux-Arts*, 25 avril 1864, p. 59-60.

LES BEAUX-ARTS, 1864f — ANONYME (Gustave Smith), « Les professions », *Les Beaux-Arts*, 25 avril 1864, p. 50.

LES BEAUX-ARTS, 1864g — ANONYME (Gustave Smith), « Les sociétés littéraires à Montréal », *Les Beaux-Arts*, 25 mai 1864, p. 70-71.

LE SOLEIL, 1968 — ANONYME, « Napoléon Bourassa. Rétrospective au Musée du Québec », *Le Soleil*, 23 novembre 1968, p. 11.

LE SOLEIL, 1969 — ANONYME, « L'exposition Napoléon Bourassa », *Le Soleil*, 3 janvier 1969, p. 30.

LE SOLEIL, 1984 — ANONYME, « L'Apothéose de Christophe Colomb », *Le Soleil*, 7 mars 1984, p. H-4.

LÉVÊQUE, 1857 — LÉVÊQUE, Adolphe, « Cabinet de lecture », *La Minerve*, 7 mars 1857, p. 2.

LINTEAU, 1992 — LINTEAU, Paul-André, *Brève histoire de Montréal*, Montréal, Boréal, 1992, 165 p.

LINTEAU, 2000 — LINTEAU, Paul-André, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal, 2000, 627 p.

LINTEAU, DUROCHER, ROBERT, 1989 — LINTEAU, Paul-André, DUROCHER René, et Jean-Claude ROBERT, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal Express, 1989, 758 p.

LITALIEN, 1986 — LITALIEN, Rolland dir., *L'Église de Montréal, 1836-1986*, Montréal, Fides, 1986, 397 p.

L'HEUREUX, 1978 — L'HEUREUX, Daniel, « Le manoir sera restauré », *La Presse*, 28 août 1978, p. A-2.

L.O.D., 1878 — L.O.D. (Laurent-Olivier David), « L'Institut canadien-français d'Ottawa », *L'Opinion publique*, 17 janvier 1878, p. 26.

L'OPINION PUBLIQUE, 1871a — ANONYME, « M. Philippe Masson écrit dans le *Courrier du Canada*, ce qu'il a vu dans l'atelier de M. Eugène Hamel », *L'Opinion publique*, 2 mars 1871, p. 107.

L'OPINION PUBLIQUE, 1871b — ANONYME, « Une lettre de M. Charles Blanc », *L'Opinion publique*, 23 novembre 1871, p. 569.

L'OPINION PUBLIQUE, 1872 — ANONYME, « M. l'abbé Chabert », *L'Opinion publique*, 26 septembre 1872, p. 465.

L'OPINION PUBLIQUE, 1874a — ANONYME, « Notre-Dame de Lourdes à Montréal », *L'Opinion publique*, 5 mars 1874, p. 112.

L'OPINION PUBLIQUE, 1874b — ANONYME, « On nous annonce que M. l'abbé Chabert », *L'Opinion publique*, 12 novembre 1874, p. 561.

L'OPINION PUBLIQUE, 1875 — ANONYME, « Gravure de l'écusson couronnant le fronton du bureau de poste de Montréal », *L'Opinion publique*, 12 août 1875, p. 380.

L'OPINION PUBLIQUE, 1876 — ANONYME, « Nos gravures. Notre-Dame de Lourdes », *L'Opinion publique*, 31 août 1876, p. 385-386, 394.

L'OPINION PUBLIQUE, 1878 — ANONYME, « Nos gravures. Les édifices de la province de Québec », *L'Opinion publique*, 7 février 1878, p. 62.

L'OPINION PUBLIQUE, 1879a — ANONYME, « Maisonneuve », *L'Opinion publique*, 17 avril 1879, p. 182-183.

L'OPINION PUBLIQUE, 1879b — ANONYME, « La salle des Beaux-Arts », *L'Opinion publique*, 12 juin 1879, p. 282-283.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1860b — ANONYME, « Inauguration d'un tableau de l'Immaculée Conception », *L'Ordre, union catholique*, 5 décembre 1860, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1861a — ANONYME, « Faits divers », *L'Ordre, union catholique*, 20 février 1861, p. 2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1861b — ANONYME, « Décoration de l'église St-Patrice », *L'Ordre, union catholique*, 29 avril 1861, p. 2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1861c — ANONYME, « L'Union catholique », *L'Ordre, union catholique*, 6 septembre 1861, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1861d — ANONYME, « Beaux-Arts », *L'Ordre, union catholique*, 6 décembre 1861, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1861e — ANONYME, « La "Vierge" de Murillo », *L'Ordre, union catholique*, 13 décembre 1861, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1863a — ANONYME, « Beaux-Arts », *L'Ordre, union catholique*, 6 mars 1863, p. 1-2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1863b — ANONYME, « Samedi soir a eu lieu dans la grande salle de l'Hôtel-de-Ville », *L'Ordre, union catholique*, 16 mars 1863, p. 2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1863c — ANONYME, « Nous voyons avec plaisir que la cause des ouvriers français », *L'Ordre, union catholique*, 23 mars 1863, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1863d — ANONYME, « Un auditoire des plus distingués », *L'Ordre, union catholique*, 16 novembre 1863, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1864a — ANONYME, « Union catholique », *L'Ordre, union catholique*, 20 avril 1864, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1864b — ANONYME, « Les Arts et les Artistes en Canada », *L'Ordre, union catholique*, 16 mai 1864, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1864c — ANONYME, « Lundi dernier a eu lieu la consécration de la Chapelle du Grand-Séminaire », *L'Ordre, union catholique*, 19 octobre 1864, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865a — ANONYME, « Collège Ste-Marie », *L'Ordre, union catholique*, 25 novembre 1864, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865b — ANONYME, « Aux Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 13 octobre 1865, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865c — ANONYME, « Société d'Artisans », *L'Ordre, union catholique*, 16 octobre 1865, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865d — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens de Montréal », *L'Ordre, union catholique*, 23 octobre 1865, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865e — ANONYME, « Assemblée des artisans », *L'Ordre, union catholique*, 20 octobre 1865, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865f — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens de Montréal », *L'Ordre, union catholique*, 30 octobre 1865, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865g — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens de Montréal », *L'Ordre, union catholique*, 6 novembre 1865, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865h — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens de Montréal », *L'Ordre, union catholique*, 1^{er} décembre 1865, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865i — ANONYME, « Inauguration du Gesù », *L'Ordre, union catholique*, 4 décembre 1865, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865j — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 4 décembre 1865, p. 2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865k — ANONYME, « Le Gesù », *L'Ordre, union catholique*, 7 décembre 1865, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1865l — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 15 décembre 1865, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866a — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 15 janvier 1866, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866b — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 24 janvier 1866, p. 2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866c — ANONYME, « Littérature et Beaux-Arts », *L'Ordre, union catholique*, 29 janvier 1866, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866d — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens. Cours de classes », *L'Ordre, union catholique*, 19 février 1866, p. 2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866e — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens. Cours de classes », *L'Ordre, union catholique*, 7 mars 1866, p. 2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866f — ANONYME, « Cabinet Paroissial », *L'Ordre, union catholique*, 30 avril 1866, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866g — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 30 avril 1866, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866h — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 8 juin 1866, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866i — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 1^{er} octobre 1866, p. 1-2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866j — ANONYME, « Bibliographie », *L'Ordre, union catholique*, 8 octobre 1866, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866k — ANONYME, « Cabinet de lecture », *L'Ordre, union catholique*, 22 octobre 1866, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866l — ANONYME, « Institut canadien-français », *L'Ordre, union catholique*, 16 novembre 1866, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866m — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 11 décembre 1866, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1866n — ANONYME, « Cabinet Paroissial », *L'Ordre, union catholique*, 21 décembre 1866, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1867a — ANONYME, « La Revue Canadienne », *L'Ordre, union catholique*, 3 janvier 1867, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1867b — ANONYME, « Apo théose de Christophe Colomb ou son triomphe dans la gloire des âges », *L'Ordre, union catholique*, 23 janvier 1867, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1867c — ANONYME, « Cabinet paroissial », *L'Ordre, union catholique*, 22 février 1867, p. 2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1867d — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 12 avril 1867, p. 3.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1867e — ANONYME, « Une pièce d'Art », *L'Ordre, union catholique*, 7 juin 1867, p. 1.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1868 — ANONYME, « Classes gratuites du soir », *L'Ordre, union catholique*, 26 octobre 1868, p. 2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1870a — ANONYME, « Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 23 avril 1870, p. 2.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1870b — ANONYME, « Classes du soir sous le contrôle de l'Institut des Artisans Canadiens », *L'Ordre, union catholique*, 23 novembre 1870, p. 3.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1871a — ANONYME, « Institution Nationale des Beaux Arts appliqués à l'industrie, ou École spéciale et publique de dessin artistique et linéaire », *L'Ordre, union catholique*, 7 janvier 1871, p. 3.

L'ORDRE, UNION CATHOLIQUE, 1871b — ANONYME, « Ouverture de l'Exposition », *L'Ordre, union catholique*, 15 septembre 1871, p. 1.

LOVELL, 1863-1868 — LOVELL, John, *Mackay's Montreal directory for 1863-...*, Montréal, John Lovell, 1863-1868.

MADELEINE, 1916 — MADELEINE, « Chronique », *La Patrie*, 11 septembre 1916, p. 4.

MAGNAN, 1922 — MAGNAN, Hormidas, « Napoléon Bourassa, artiste-peintre », *Le Terroir*, décembre 1922, p. 347-348.

MAILLARD, 1932a — MAILLARD, Charles, « Lettres au Devoir. Pour conserver une œuvre d'art », *Le Devoir*, 29 janvier 1932, p. 2.

MAILLARD, 1932b — MAILLARD, Charles, « Une œuvre artistique à conserver », *La Presse*, 29 janvier 1932, p. 17.

MAILLARD, 1932c — MAILLARD, Charles, « Œuvre d'art qu'il faudrait conserver », *La Patrie*, 30 janvier 1932, p. 29.

MAMOLI ZORZI, 1996 — MAMOLI ZORZI, Rosella « The Celebration of Columbus in Nineteenth Century American Art and Washington Irving's *Life of Columbus* », *The American Columbiad, "Discovering" America, Inventing the United States*, Amsterdam, VU University Press, 1996, p. 61-78.

MARTIN, 1988 — MARTIN, Denis, *Portraits des héros de la Nouvelle-France. Images d'un culte historique*, Québec, Hurtubise HMH, 1988, 176 p.

MASSICOTTE, 1947 — MASSICOTTE, Édouard-Zotique, « Bibliothèques d'autrefois à Montréal », *Les Cahiers des Dix*, vol. 12, 1947, p. 9-16.

MAURAUULT, 1919 — MAURAUULT, Olivier, « Les précurseurs. Napoléon Bourassa », *L'Action française*, février 1919, p. 51-64.

MAURAUULT, 1929 — MAURAUULT, Olivier, « Napoléon Bourassa », *Marges d'histoire. L'art au Canada*, vol. 1, 1929, p. 115-132.

MAURAUULT, 1949 — MAURAUULT, Olivier, « Napoléon Bourassa, père des beaux-arts au Canada (1827-1916) », *Qui?*, vol. 1, n° 3, décembre 1949, p. 49-61.

MAURAUULT, 1957 — MAURAUULT, Olivier, *La Paroisse. Histoire de l'Église Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Thérien frères limitée, 1957 (1929), 240 p.

MAURAUULT, 1967 — MAURAUULT, Olivier, *Le Collège de Montréal, 1767-1967*, Montréal, Éditions d'Antonio Dansereau, 1967, 574 p.

MAYNARD, 1942 — MAYNARD, Florent, *Inventaire de la bibliothèque de Monsieur Napoléon Bourassa*, tapuscrit, juin 1942, 74 p.

MCKAY, 2002 — MCKAY, Marilyn J., *A National Soul : Canadian Mural Painting, 1860s-1930s*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2002, 304 p.

MCVAUGH, 1984 — MCVAUGH, Robert, « A Revised Reconstruction of the Casa Bartholdy Fresco Cycle », *Art Bulletin*, vol. 66, n° 3, septembre 1984, p. 442-452.

MÉRAULT-DAUSSY, 1849 — Jacques Mérault-Daussy, *Histoire des beaux-arts ou les grands hommes d'Italie*, Paris, Lorenzani, 1849, 317 p.

MICRON, 1994 — MICRON, Jacques, « Senécal, Eusèbe », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 1016-1018.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, 1968 — MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, « Les œuvres de Napoléon Bourassa au Musée du Québec », *Communiqué de presse*, 18 novembre 1968.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, 1981 — MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, « Don de 184 dessins de Napoléon Bourassa au Musée du Québec », *Communiqué de presse*, 12 mai 1981.

M.M., 1992 — M. M., « Importante acquisition d'une œuvre de Napoléon Bourassa », *Collage*, mars/avril 1992, p. 10.

MNBAQ, 1984 — MUSÉE DU QUÉBEC, *Le Grand Héritage. L'Église catholique et la société du Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984, 2 vols.

MONTREAL HERALD, 1865 — ANONYME, « Art Association », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 28 février 1865, p. 2.

MONTREAL HERALD, 1867a — ANONYME, « Conversazione of the Art Association of Montreal », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 6 février 1867, p. 2.

MONTREAL HERALD, 1867b — ANONYME, « The Fine Arts Society », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 16 février 1867, p. 2.

MONTREAL HERALD, 1868 — ANONYME, « Art Association of Montreal », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 26 février 1868, p. 2.

MONTREAL HERALD, 1870a — ANONYME, « Montreal Art Association », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 9 mars 1870, p. 1.

MONTREAL HERALD, 1870b — ANONYME, « Art Association of Montreal », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 12 mars 1870, p. 1.

MONTREAL HERALD, 1877 — ANONYME, « Art Association », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 14 décembre 1877, p. 4.

MONTREAL HERALD, 1878 — ANONYME, « The Vice-Regal Visit. The Art Association », *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 16 février 1878, p. 2.

MORGAN, 1862 — MORGAN, Henry J., *Sketches of Celebrated Canadians, and Persons Connected with Canada, From the Earliest Period in the History of the Province Down to the Present Time*, Québec, Hunter, Rose & Co, London, Trubner & Company, American and continental literary agency, 1862, 779 p.

MORIN, 1943 — MORIN, Victor, « L'odyssée d'une société historique », *Les Cahiers des Dix*, vol. 8, 1943, p. 48.

MORISSET, 1950 — MORISSET, Gérard, « Une académie canadienne d'autrefois », *La Patrie*, 3 septembre 1950, p. 18, 45.

MORISSET, 1960 — MORISSET, Gérard, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1960, 216 p.

MORISSET, NOPPEN, 1998 — MORISSET, Lucie K. et Luc NOPPEN, « Taché, Eugène-Étienne », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 14, 1998, p. 1073-1077.

MULAIRE, 1989 — MULAIRE, Bernard, « Olindo Gratton et Louis-Philippe Hébert : une relation professionnelle entre deux sculpteurs à la fin du XIX^e siècle », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, n^o 1, 1989, p. 22-49.

MULAIRE, 1990 — MULAIRE, Bernard, « Chabert, Joseph », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 185-187.

MULAIRE, 1993 — MULAIRE, Bernard, « À la découverte du Saint Jean-Baptiste et du Jacques Cartier de Terrebonne : d'hypothèses en mystères », *Esse, arts + opinions*, n^o 23, automne 1993, p. 64-71.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON, 1981 — MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON, *Les peintres de l'âme : art lyonnais du XIX^e siècle*, Lyon, Musée des beaux-arts de Lyon, 1981, 225 p.

NADEAU, 1927a — NADEAU, Jean-Thomas, « Sur les traces de la Vérendrye et au-delà », *La liaison française. Voyage de « L'Action Catholique »*, Québec, L'Action Catholique, 1927, p. 55-56.

NADEAU, 1927b — NADEAU, Jean-Thomas, « Chronique artistique », *L'Action Catholique*, 21 décembre 1927, p. 3.

NADEAU, 1928 — NADEAU, Jean-Thomas, « Chronique artistique », *L'Action Catholique*, 24 mai 1928, p. 3.

NADEAU, 1990 — NADEAU, Jean-Guy, « Taché, Joseph-Charles », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 1103-1106.

NARJOUX, 1877 — NARJOUX, Félix, *Les écoles publiques en France et en Angleterre. Construction et installation*, Paris, V^e A. Morel et Cie, 1877, 339 p.

NELLES, 1999 — NELLES, Henry Vivian, *The Art of Nation-Building. Pageantry and Spectacle at Quebec's Tercentenary*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1999, 397 p.

NICKEL, 1992 — NICKEL, Helmut, « The Bride and the Cat : A Possible Source for Overbeck's *Freundschaftsbild* of Franz Pforr », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 27, 1992, p. 183-187.

NIXON, 2006 — NIXON, Virginia, « Egerton Ryerson and the Old Master Copy as an Instrument of Public Education », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 27, 2006, p. 94-113.

NOPPEN, 1982 — NOPPEN, Luc, « Bourgeau (Bourgeault), Victor », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 11, 1982, p. 100-103.

NOPPEN, DESCHÊNES, 1996 — NOPPEN, Luc et Gaston DESCHÊNES, *L'Hôtel du Parlement : témoin de notre histoire*, Québec, Assemblée nationale, 1996, 204 p.

NORMAND, 1998 — NORMAND, Sylvio, « Jetté, sir Louis-Amable », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 580-583.

O'REILLY, 1890a — O'REILLY, Maurice, « Nos artistes à Paris », *Paris-Canada*, 13 décembre 1890, p. 2.

O'REILLY, 1890b — O'REILLY, Maurice, « Nos artistes à Paris », *Paris-Canada*, 20 décembre 1890, p. 1.

O'REILLY, 1891a — O'REILLY, Maurice, « Nos artistes à Paris : Philippe Hébert », *Paris-Canada*, 10 janvier 1891, p. 2

O'REILLY, 1891b — O'REILLY, Maurice, « Nos artistes à Paris : Ludger Larose », *Paris-Canada*, 17 janvier 1891, p. 2.

- O'REILLY, 1890c — O'REILLY, Maurice, « Nos artistes à Paris : Joseph-Charles Franchère », *Paris-Canada*, 24 janvier 1891, p. 2.
- O'REILLY, 1891d — O'REILLY, Maurice, « Nos artistes à Paris : Margaret Houghton et Mary-Alexandra Bell », *Paris-Canada*, 8 août 1891, p. 1.
- O'REILLY, 1892a — O'REILLY, Maurice, « Chez nos artistes : Franchère et A. Côté », *Paris-Canada*, 13 février 1892, p.1.
- O'REILLY, 1892b — O'REILLY, Maurice, « Nos artistes à Paris : Philippe Hébert », *Paris-Canada*, 12 novembre 1892, p. 1.
- OSTIGUY, 1978 — OSTIGUY, Jean-René, « The Paris Influence On Quebec Painters », *Canadian Collector*, janvier/février 1978, p. 50-54.
- OUELLET, 1961 — OUELLET, Fernand, « Ambitieuse et mélancolique Julie », *Le Magazine Maclean*, juin 1961, p. 19-20, 55-57.
- PAPINEAU, 1997 — PAPINEAU, Julie Bruneau, *Une femme patriote : correspondance : 1823-1862*, texte établi avec introduction et notes par Renée Blanchet, Sillery, Septentrion, 1997, p. 468-469.
- PAPINEAU, 2000 — PAPINEAU, Louis-Joseph, *Lettres à Julie*, texte établi et annoté par Georges Aubin et Renée Blanchet, Québec, Archives nationales du Québec, Sillery, Septentrion, 2000, 812 p.
- PAPINEAU, 2006 — PAPINEAU, Louis-Joseph, *Lettres à divers correspondants*, texte établi et annoté par Georges Aubin et Renée Blanchet avec la collaboration de Marla Arbach, Montréal, Varia, 2006, 2 vols.
- PAULET, 1889 — PAULET, Georges, *L'enseignement primaire professionnel*, Paris, Nancy, Berger-Levrault et Cie, 1889, 167 p.
- PELLETIER, 1860 — PELLETIER, D., « Institut Canadien-Français - Section Industrielle - Séance du 12 avril 1860 », *L'Ordre, union catholique*, 16 avril 1860, p. 2.
- PELLETIER, 1977 — PELLETIER, Pierre, « Un musée Napoléon Bourassa à Montebello », *Le Droit*, 17 septembre 1977, p. 17.
- PERIN, 1982 — PERIN, Roberto, « Baile, Joseph-Alexandre », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol.11, 1982, p. 45-47.

PERIN, 1993 — PERIN, Roberto, *Rome et le Canada. La bureaucratie vaticane et la question nationale, 1870-1903*, Montréal, Boréal, 1993, 343 p.

PERRIN, 1958 — PERRIN, Julien, *La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal*, Montréal, Paris, Fides, 1958, 34 p.

PETITCLERC, 2004 — PETITCLERC, Martin, *Une forme d'entraide populaire : histoire des sociétés québécoises de secours mutuels au 19^e siècle*, thèse, Montréal, UQAM, 2004, 381 p.

PHIDIAS, 1880 — PHIDIAS, « Monument de Salaberry », *La Patrie*, 17 septembre 1880, p. 2.

POIRIER, 1879 — POIRIER, Pascal, « La Province de Québec et les beaux-arts », *L'Opinion publique*, 20 novembre 1879, p. 553-554.

POIRIER, 1881a — POIRIER, Pascal, « Pêle-mêle », *Revue canadienne*, vol. 17, 1881, p. 12-17, 86-91.

POIRIER, 1881b — POIRIER, Pascal, « Papineau », *Revue canadienne*, vol. 17, 1881, p. 279-287, 356-366.

POIRIER, 1998 — POIRIER, Lucien, « Boucher, Adélar-Joseph », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 111-113.

POITRAS, 1960 — POITRAS, Harold, « Frescoes Face "Demolition" », *The Gazette*, 11 août 1960, p. 3.

POPHAM, 1878 — POPHAM, John, « Art Association of Montreal », *The Montreal Gazette*, 7 février 1878, p. 2.

PORTER, 1978 — PORTER, John R., *Joseph Légaré 1795-1855. L'œuvre*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, Musées nationaux du Canada, 1978, 157 p.

PORTER, BÉLAND, 2005 — PORTER, John R., et Mario BÉLAND, *Antoine Plamondon, 1804-1895 : jalons d'un parcours artistique*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, 111 p.

POTHIER, SIMPSON, 2001 — POTHIER, Louise, et Patricia SIMPSON, *Notre-Dame-de-Bon-Secours. Une chapelle et son quartier*, Québec, Fides, 2001, 149 p.

POULIOT, 1971 — POULIOT, Léon, « Monseigneur Ignace Bourget et l'Immaculée conception », *Marie et Notre Temps*, décembre 1971/janvier 1972, vol. 2, n^o 1.

POULIOT, 1972 — POULIOT, Léon, « Paré, Joseph-Octave », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 10, 1972, p. 633.

PROGRÈS-DIMANCHE, 1972 — ANONYME, « Napoléon Bourassa, le père du grand homme politique Henri Bourassa, a signé cette toile », *Progrès-Dimanche*, 5 novembre 1972, p. 44.

PROMEY, 1999 — PROMEY, Sally M., *Painting Religion in Public : John Singer Sargent's Triumph of Religion at the Boston Public Library*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1999, 365 p.

QUEBEC CHRONICLE-TELEGRAPH, 1968 — ANONYME, « Bourassa Art Works on Show », *Quebec Chronicle-Telegraph*, 19 novembre 1968, p. 3.

QUI ?, 1949 — ANONYME, « Apothéose de Christophe Colomb », *Qui?*, vol. 1, n° 3, décembre 1949, p. 61-64.

RACINE, 2002 — RACINE, Paul, *La cathédrale de Saint-Hyacinthe, un lieu de patrimoine religieux à découvrir*, Saint-Hyacinthe, Paroisse Cathédrale Saint-Hyacinthe-le-Confesseur, 2002, 28 p.

RACINET, 1888 — RACINET, M. A., *Le costume historique*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1888, 6 vols.

RAJOTTE, 1991 — RAJOTTE, Pierre, *Les mots du pouvoir ou le pouvoir des mots. Essai d'analyse des stratégies discursives ultramontaines au XIX^e siècle*, Montréal, L'Hexagone, 1991, 211 p.

RAJOTTE, 1997 — RAJOTTE, Pierre, *Le récit de voyage au XIX^e siècle : aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997, 282 p.

RÉAU, 1955-1959 — RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1955-1959, 6 vols.

REGAMEY, 1881 — REGAMEY, Félix, *L'enseignement du dessin aux États-Unis (notes et documents)*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1881, 119 p.

REID, 1979 — REID, Dennis, « Notre Patrie le Canada », *mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto : 1860-1890*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979, 453 p.

REID, 1990 — REID, Dennis « Fraser, John Arthur », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 12, 1990, p. 364-367.

- RENAUD, 1991 — RENAUD, Marc, *Les Églises de T. X. Renaud : leur histoire, leur destin*, s. d., 1991, 88 p.
- RENAUD, 2006 — RENAUD, Marc, *Toussaint-Xénophon Renaud, décorateur d'églises et artiste peintre*, Outremont, Carte Blanche, 211 p.
- REVOIL, 1867 — REVOIL, Henry, *Architecture romane du Midi de la France, dessinée, mesurée et décrite par Henry Revoil*, Paris, A. Morel, 1867, 3 vols.
- REVUE CANADIENNE, 1882 — ANONYME, « Le mot « complexion » », *Revue canadienne*, vol. 18, 1882, p. 561-562.
- REVUE CANADIENNE, 1916 — ANONYME (Adine Bourassa), « Napoléon Bourassa : sa vie - son œuvre », *Revue canadienne*, vol. 4, octobre 1916, p. 290-313.
- RICHER, 1875 — RICHER, Louis, « Étude sur l'art », *Revue canadienne*, vol. 12, mars 1875, p. 199-207.
- RIO, 1836 — RIO, Alexis-François, *De la poésie chrétienne dans son principe*, Paris, Debecourt, 1836, 548 p.
- RIO, 1874 — RIO, Alexis-François, *De l'art chrétien*, Paris, Bray et Retaux, 1874, 4 vols.
- RIVARD, 1859 — RIVARD, S., « Discours de M. S. Rivard, sur la Peinture », *L'Écho du Cabinet de lecture paroissial*, vol. 1, n^o 7, 1^{er} avril 1859, p. 106-111.
- R.O.B., 1932 — R. O. B., « À l'Institut Nazareth. Une chapelle dont la décoration doit être jalousement conservée », *La Presse*, 1^{er} février 1932, p. 3, 23.
- ROBERT, 1977 — ROBERT, Jean-Claude, *Montréal 1821-1871 : aspects de l'urbanisation*, Paris, École des Hautes Études, 1977, 491 p.
- ROBERT, 1982 — ROBERT, Jean-Claude, « Cherrier, Côme-Séraphin », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 11, 1982, p. 204-207.
- ROBERT, 1985 — ROBERT, Jean-Claude, « Viger, Jacques », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 8, 1985, p. 1010-1015.
- ROBERT, 1994 — ROBERT, Jean-Claude, *Atlas historique de Montréal*, Montréal, Art Global, Libre Expression, 1994, 167 p.

ROLLAND, 2007 — ROLLAND, Juliette, *Art catholique et politique : France XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007, 205 p.

ROSENBAUM, 1984 — ROSENBAUM-DONDAINE, Catherine, *L'image de piété en France : 1814-1914*, Musée-Galerie de la Seita, 1984, 77-78 p.

ROUSSAN, 1969 — ROUSSAN, Jacques de, « Les portraits de famille de Napoléon Bourassa », *La Presse*, 5 avril 1969, p. 8-10.

ROUSSEAU, 1885 — ROUSSEAU, Pierre, *Vie de M. Dominique Granet, vice-général et onzième supérieur du Séminaire de Saint-Sulpice de Montréal*, Montréal, Cadieux & Derome, 1885, 124 p.

ROUSSEAU, 1982 — ROUSSEAU, Louis, « Rousselot, Benjamin-Victor », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 11, 1982, p. 860-862.

ROUSSELOT, 1880 — ROUSSELOT, Victor, *Notice sur l'Église de Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Eusèbe Senécal, 1880, 32 p.

ROY, 1982 — ROY, Jean-Louis, « Beauchemin, Charles-Odilon », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 11, 1982, p. 64-65.

ROY, 1990 — ROY, Fernande, « "Rien n'est beau que le vrai". L'histoire aux débuts de la Société historique de Montréal », dans BRAULT, Jean-Rémi dir., *Montréal au XIX^e siècle. Des gens, des idées, des arts, une ville*, Montréal, Leméac, 1990, p. 99-108.

ROY, 1992 — ROY, Fernande, « Une mise en scène de l'histoire. La fondation de Montréal à travers les siècles », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 46, n° 1, 1992, p. 7-36.

ROY, 1993 — ROY, Fernande, *Histoire des idéologies au Québec aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Boréal, 1993, 127 p.

ROYAL, 1859 — ROYAL, Joseph, « Cabinet de lecture paroissial. Séance du 22 février 1859 », *L'Ordre, union catholique*, 1^{er} mars 1859, p. 2.

ROYAL, 1864 — ROYAL, Joseph, « Revue des revues », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 1, janvier 1864, p. 61-62.

RUDEL, 2003 — RUDEL, Jean, *Les techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, p. 129.

RUDIN, 2003 — RUDIN, Ronald, *Founding Fathers : The Celebration of Champlain and Laval in the Streets of Quebec, 1878-1908*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2003, 290 p.

SABOURIN, 1989 — SABOURIN, Hélène, *La Chambre des arts et manufactures : les quinze premières années, 1857-1872*, mémoire, Montréal, UQAM, 1989, 153 p.

SABOURIN, 2003 — SABOURIN, Hélène, *À l'école de P.-J.-O. Chauveau : éducation et culture au XIX^e siècle*, Montréal, Leméac, 2003, 230 p.

SAINT-RÉAL, 1874 — SAINT-RÉAL, A. de (Dominique-Ceslas Gonthier), « Quelques réflexions sur l'art et la poésie », *L'Opinion publique*, 23 juillet 1874, p. 362-363; 30 juillet 1874, p. 375; 6 août 1874, p. 388; 13 août 1874, p. 399-400; 20 août 1874, p. 412; 27 août 1874, p. 424; 10 septembre 1874, p. 448; 17 septembre 1874, p. 460; 24 septembre 1874, p. 472; 1^{er} octobre 1874, p. 483-484; 8 octobre 1874, p. 495-496; 22 octobre 1874, p. 520; 5 novembre 1874, p. 543-544; 12 novembre 1874, p. 554-556.

SARRAZIN, 1917 — SARRAZIN, Jean, « Les murales de Bourassa », *La Presse*, 20 août 1960, p. 27.

SAVARD, WYCZYNSKI, 1977 — SAVARD, Pierre et Paul WYCZYNSKI, « Garneau, François-Xavier », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 9, 1977, p. 327-336.

SCHLIEFSMANN, 1879 — SCHLIEFSMANN, H., « School of Design. Figure Drawing », *Canadian Illustrated News*, 8 février 1879, p. 84.

SHTYCHNO, 1991 — SHTYCHNO, Alexandra, *Luigi Giovanni Vitale Capello a.k.a Cappello (1843-1902), Itinerant Piedmontese Artist of Late Nineteenth-Century Quebec*, mémoire, Université Concordia, 1991, 272 p.

SHURR, 1992 — SHURR, William H., « Irving and Whitman : Re-Historicizing the Figure of Columbus in Nineteenth-Century America », *ATQ*, vol. 6, n^o 4, 1992, p. 237-250.

SICOTTE, 2003 — SICOTTE, Hélène, *L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de W. Scott & sons, 1859-1914*, thèse, Montréal, UQAM, 2003, 2 vols.

SIGNORI, LAFOREST, 1980 — SIGNORI, Monique et Maurice LAFOREST, *Une église, une cathédrale : Saint-Jean l'Évangéliste*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Éditions Mille Roches, 1980, 63 p.

SILVER, 1994 — SILVER, A. I., « Royal, Joseph », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 988-992.

SIVRY, 1843 — SIVRY, Louis de, *Rome et l'Italie méridionale : promenades et pèlerinages, suivis d'une description sommaire de la Sicile*, Paris, Belin-Leprieur, 1843, 368 p.

SIMARD, VAUGEOIS, 1994 — SIMARD, Sylvain et VAUGEOIS, Denis, « Fabre, Hector », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 354-360.

SMITH, 1860 — SMITH, Gustave, « Revue de l'Exposition de Montréal », *L'Ordre, union catholique*, 30 août 1860, p. 2; 3 septembre 1860, p. 2; 5 septembre 1860, p. 1; 7 septembre 1860, p. 1; 10 septembre 1860, p. 1; 14 septembre 1860, p. 1; 19 septembre 1860, p. 1; 21 septembre 1860, p. 1; 24 septembre 1860, p. 1; 26 septembre 1860, p. 1; 28 septembre 1860, p. 1; 1er octobre 1860, p. 1; 3 octobre 1860, p. 1; 10 octobre 1860, p. 1; 12 octobre 1860, p. 1; 15 octobre 1860, p. 1; 17 octobre 1860, p. 2; 19 octobre 1860, p. 1; 24 octobre 1860, p. 1; 9 novembre 1860, p. 1; 14 novembre 1860, p. 1-2; 16 novembre 1860, p. 1; 23 novembre 1860, p. 1-2; 26 novembre 1860, p. 1; 28 novembre 1860, p. 1; 30 novembre 1860, p. 1.

SMITH, 1998 — SMITH, Gordon E., « Gagnon, Ernest », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 419-422.

STATUTS, 1857 — *Statuts de la Province du Canada passés dans la vingtième année du règne de sa majesté la Reine Victoria et dans la troisième session du cinquième parlement du Canada*, Toronto, S. Derbishire & G. Desbarats, 1857, 959 p.

STATUTS, 1866 — *Statuts de la province du Canada passés dans les vingt-neuvième et trentième années... et dans la cinquième session du huitième parlement du Canada*, Ottawa, S. Derbishire & G. Desbarats, 1866, p. 666-668.

SULLIVAN, 1979 — SULLIVAN, Edward J., « Napoléon Bourassa: A Re-Evaluation of the Works of Quebec Painter Napoléon Bourassa Firmly Establishes the Vital Artistic Links that Existed Between Europe and Canada in the Late 19th Century », *Canadian Collector*, vol. 14, n° 1, janvier/février 1979, p. 35.

SULTE, 1891 — SULTE, Benjamin, *Église St. Vincent de Paul, Montréal : décorations intérieures*, Montréal, s. d., 1891.

S.V., 1866a — S.V., « L'architecture en Canada. I. Le Palais du Parlement et les ministères à Outaouais », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 10, n° 2, février 1866, p. 18-21.

S.V., 1866b — S.V., « L'architecture en Canada. II. Les églises - Notre-Dame, Saint Patrice et le Gesù à Montréal », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 10, n° 3-4, mars et avril 1866, p. 34-38.

S.V., 1866c — S.V., « L'Architecture en Canada. Les Églises - Notre-Dame, Saint-Patrice et le Gesù de Montréal », *La Minerve*, 27 avril 1866, p. 2.

S.V., 1866d — S.V., « L'architecture en Canada. II. Les églises - Notre-Dame, Saint Patrice et le Gesù, à Montréal (suite) », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 10, n° 5, mai 1866, p. 59-61.

S.V., 1866e — S.V., « L'architecture en Canada. II. Les églises (suite). », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 10, n° 6, juin 1866, p. 78-80.

S.V., 1867a — S.V., « Architecture - Beaux Arts en Canada », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 11, n° 2-3, février et mars 1867, p. 19-21.

S.V., 1867b — S.V., « Architecture - Beaux Arts (suite). », *Journal de l'Instruction publique*, vol. 11, n° 4, avril 1867, p. 43-44.

SYLVAIN, 1972 — SYLVAIN, Philippe, « Laberge, Charles », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 10, 1972, p. 455-458.

TACHÉ, 1856 — TACHÉ, Joseph-Charles, *Le Canada et l'exposition universelle de 1855*, Toronto, Lovell, 1856, 477 p.

TACHÉ, 1863 — TACHÉ, Joseph-Charles, « Forestiers et Voyageurs », *Les Soirées canadiennes*, vol. 3, 1863, p. 113-118.

TACHÉ, 1864 — TACHÉ, Joseph-Charles, « Satire contre le réalisme et le romantisme. À M. Napoléon Bourassa », *Revue canadienne*, vol. 1, n° 1, janvier 1864, p. 228-232.

TAINÉ, 1985 — TAINÉ, Hippolyte, *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, 1985 (1881), 552 p.

TANGUAY, 1869 — TANGUAY, Cyprien, *Répertoire général du clergé canadien, par ordre chronologique depuis la fondation de la colonie jusqu'à nos jours*, Québec, C. Darveau, 1869, 321 p.

TAYLOR, 1989 — TAYLOR, Martin Brook, *Promoters, Patriots, and Partisans. Historiography in Nineteenth-Century English Canada*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1989, 294 p.

TEMPLÉ, 1891— TEMPLÉ, Edmond-Marie, *Manuel de la nouvelle méthode nationale de dessin : cours préparatoire. Approuvé par le Conseil des arts et manufactures et le Conseil de l'Instruction publique de la province de Québec ; contenant une note explicative pour chaque modèle, et illustré de nombreuses vignettes. Médaille d'or à l'Exposition de Québec, 1887*, Montréal, E.M. Templé, éditeur, 60 p.

THE CANADIAN COURIER, 1913 — ANONYME, « People Talked About », *The Canadian Courier*, 11 octobre 1913, p. 7.

THE DAILY WITNESS, 1867 — ANONYME, « Montreal Art Exhibition », *The Daily Witness*, 7 février 1867, p. 2.

THE DAILY WITNESS, 1870 — ANONYME, « Art Association of Montreal - Conversazione », *The Daily Witness*, 10 mars 1870, p. 1.

THE GAZETTE, 1927 — ANONYME, « Eminent Canadian Artist's Centennial », *The Gazette*, 12 mars 1927, p. 15.

THE GAZETTE, 1928 — ANONYME, « Memory of Artist to Be Paid Tribute », *The Gazette*, 8 septembre 1928, p. 30.

THE MONTREAL GAZETTE, 1860a — ANONYME, « The Prince of Wales' Visit and the Great Exhibition », *The Montreal Gazette*, 14 mai 1860, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1860b — ANONYME, « Report. To the Subcommittee of the Board of Arts and Manufactures for Lower Canada », *The Montreal Gazette*, 5 octobre 1860, p. 3.

THE MONTREAL GAZETTE, 1864a — ANONYME, « Art Association of Montreal », *The Montreal Gazette*, 12 février 1864, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1864b — ANONYME, « The Fine Art Conversazione. Second Notice », *The Montreal Gazette*, 13 février 1864, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1864c — ANONYME, « The Recent Art Exhibition. Third notice », *The Montreal Gazette*, 17 février 1864, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1865a — ANONYME, « Art Association of Montreal », *The Montreal Gazette*, 28 février 1865, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1865b — ANONYME, « Art Association Exhibition », *The Montreal Gazette*, 3 mars 1865, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1865c — ANONYME, « Art Association Exhibition », *The Montreal Gazette*, 4 mars 1865, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1865d — ANONYME, « Art Association Exhibition », *The Montreal Gazette*, 6 mars 1865, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1865e — ANONYME, « Art Association Exhibition », *The Montreal Gazette*, 7 mars 1865, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1865f — ANONYME, « Art Association Exhibition », *The Montreal Gazette*, 8 mars 1865, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1867a — ANONYME, « Montreal Art Association », *The Montreal Gazette*, 6 février 1867, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1867b — ANONYME, « Montreal Art Exhibition », *The Montreal Gazette*, 7 février 1867, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1867c — ANONYME, « Art Association », *The Montreal Gazette*, 16 février 1867, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1867d — ANONYME, « Mails by the Peruvian. Paris Exhibition », *The Montreal Gazette*, 21 mai 1867, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1868a — ANONYME, « Art Association of Montreal », *The Montreal Gazette*, 26 février 1868, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1868b — ANONYME, « Art Association », *The Montreal Gazette*, 28 février 1868, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1870 — ANONYME, « Exhibition of the Art Association », *The Montreal Gazette*, 1^{er} mars 1870, p. 2.

THE MONTREAL GAZETTE, 1878 — ANONYME, « The Conversazione of the Art Association », *The Montreal Gazette*, 16 février 1878, p. 2.

THE MONTREAL STAR, 1960a — ANONYME, « Museum Bids To Save Art In Demolition », *The Montreal Star*, 11 août 1960, p. 14.

THE MONTREAL STAR, 1960b — ANONYME, « Paintings Protected », *The Montreal Star*, 30 août 1960, p. 36.

THE PILOT, 1860 — ANONYME, « Fine Arts Association », *The Pilot*, 28 janvier 1860, p. 2.

THOMAS, 1979 — THOMAS, Ann, *Le réel et l'imaginaire : peinture et photographie canadiennes*, Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 1979, 116 p.

TODD, 1978 — TODD, Patricia Ann, *James D. Duncan, 1806-1881 : Catalogue of Works and Introduction to his Art*, mémoire, Montréal, Université Concordia, 1978, 230 p.

TOUPIN, 1981 — TOUPIN, Gilles, « Nouvelles expositions. La Société d'art contemporain et Alfred Pellan », *La Presse*, 18 mai 1981, p. A-12.

TRÉPANIÉ, 1964 — TRÉPANIÉ, Léon, « Guillaume Lamothe (1824-1911) », *Les Cahiers des Dix*, vol. 29, 1964, p. 143-158.

TRÉPANIÉ, 1979 — TRÉPANIÉ, Pierre, *Siméon Le Sage. Un haut fonctionnaire québécois face aux défis de son temps (1867-1909)*, Montréal, Bellarmin, 1979, 187 p.

TRÉPANIÉ, 1998 — TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998, 395 p.

TRESCA, 1885 — TRESCA, M., *Rapport sur l'organisation de l'enseignement technique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1885, 176 p.

TRIGGS, 1992 — TRIGGS, Stanley G., *Le studio de William Notman : Objectif Canada*, Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 1992, 62 p.

TRUDEL, 1860 — TRUDEL, François Xavier Anselme, « Concours sous le patronage de l'Institut Canadien-Français », *L'Ordre, union catholique*, 16 mars 1860, p. 2.

TRUDEL, 1990 — TRUDEL, Jean, « The Montreal Society of Artists. Une galerie d'art contemporain à Montréal en 1847 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 13, n° 1, 1990, p. 61-87.

TRUDEL, 1992 — TRUDEL, Jean, « Aux origines du Musée des beaux-arts de Montréal. La fondation de l'Art Association of Montreal en 1860 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 31-60.

TRUDEL, 2008 — TRUDEL, Jean, « L'Art Association of Montreal. Les années d'incertitude: 1863-1877 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 29, 2008, p. 116-145.

TRUTEAU, 1874 — TRUTEAU, A. F., *Petite Notice sur Notre-Dame de Lourdes*, Montréal, s. d., 1871, 24 p.

TURGEON, DELÂGE, OUELLET, 1996 — TURGEON, Laurier DELÂGE Denys et Réal OUELLET, *Transferts culturels et métissages Amérique / Europe XVI^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1996, 580 p.

VAISSE, 1991 — VAISSE, Pierre, « Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. 73, 1991, p. 93-102.

VALLIÈRES, 1994 — VALLIÈRES, Marc, « Le Sage, Siméon », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 643-646.

VASARI, 1841-1842 — VASARI, Giorgio, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, traduites par Léopold Leclanché et commentées par Jeanron et Leclanché, Paris, Tessier, 1841-1842, 10 vols.

VENDETTE, 1994 — VENDETTE, Pierre, « Le chaînon manquant ou... le grand-père oublié », *Le Devoir*, 26- 27 février 1994, p. A-10.

VERBIST, 1873 — VERBIST, Pascal Joseph, *Projet d'organisation d'une Académie des Beaux Arts à Montréal*, Montréal, Presses de la Minerve, 1873, 20 p.

VERVINS, 1880 — VERVINS, Comte A. de (Nicolas Alfred de Vervins), « Josef de Ribera, 1602-1656 », *La Revue de Montréal*, juin 1880, p. 401-418.

VEUILLOT, 1875 — VEUILLOT, Louis, *Jésus-Christ*, Paris, Librairie de Firmin-Didot Frères, Fils, et cie, 1875, 572 p.

VÉZINA, 1975 — VÉZINA, Raymond, *Théophile Hamel. Peintre national (1817-1870)*, Ottawa, Éditions Élysée, 1975, 301 p.

VÉZINA, 1976a — VÉZINA, Raymond, *Napoléon Bourassa (1827-1916) : introduction à l'étude de son art*, Montréal, Élysée, 1976, 262 p.

VÉZINA, 1976b — VÉZINA, Raymond, « Bilan d'une exposition : Napoléon Bourassa 1827-1916 », *L'archiviste*, vol. 3, n^o 6, novembre-décembre 1976, p. 2-5.

VÉZINA, 1977a — VÉZINA, Raymond, « Sauvons la Grainerie », *La Petite Nation*, 5 mai 1977, p. 18-19.

VÉZINA, 1977b — VÉZINA, Raymond, « Il y a 150 ans, le 21 octobre 1827, naissait Napoléon Bourassa », *La Petite Nation*, 20 octobre 1977, p. 3, 10-11, 23.

VÉZINA, 1977c — VÉZINA, Raymond, « Il y a 150 ans, le 21 octobre 1827, naissait Napoléon Bourassa. Les sculpteurs Alfred Laliberté (1878-1953) et Napoléon Bourassa », *La Petite Nation*, 27 octobre 1977, p. 2, 14.

VÉZINA, 1977d — VÉZINA, Raymond, « Il y a 150 ans, le 21 octobre 1827, naissait Napoléon Bourassa (suite) », *La Petite Nation*, 27 octobre 1977, p. 4, 21.

VÉZINA, 1977e — VÉZINA, Raymond, « Il y a 150 ans, le 21 octobre 1827, naissait Napoléon Bourassa. Philippe Hébert (1850-1917), disciple de Napoléon Bourassa », *La Petite Nation*, 10 novembre 1977, p. 2, 24.

VÉZINA, 1977f — VÉZINA, Raymond, « Adine Bourassa (1863-1951) : bâton de vieillesse de Napoléon Bourassa », *La Petite Nation*, 24 novembre 1977, p. 4, 10.

VÉZINA, 1977g — VÉZINA, Raymond, « Augustine Bourassa (1858-1941) sauve l'œuvre de son père Napoléon Bourassa », *La Petite Nation*, 1^{er} décembre 1977, p. 2.

VÉZINA, 1977h — VÉZINA, Raymond, « Henri Bourassa (1868-1952) donne les œuvres de Napoléon Bourassa à la province de Québec », *La Petite Nation*, 8 décembre 1977, p. 2.

VÉZINA, 1977i — VÉZINA, Raymond, « 1942. Les œuvres de Napoléon Bourassa données à la province de Québec », *La Petite Nation*, 15 décembre 1977, p. 2.

VÉZINA, 1978a — VÉZINA, Raymond, « Hector Fabre (1834/1910) présente Napoléon Bourassa », *La Petite Nation*, 5 janvier 1978, p. 2.

VÉZINA, 1978b — VÉZINA, Raymond, « Anne Bourassa (1906) : archiviste de la famille Napoléon Bourassa », *La Petite Nation*, 26 janvier 1978, p. 2.

VÉZINA, 1978c — VÉZINA, Raymond, « Abbé Joseph Chabert (1832-1894) : collègue et admirateur de Napoléon Bourassa », *La Petite Nation*, 16 février 1978, p. 7.

VÉZINA, 1978d — VÉZINA, Raymond, « Napoléon Bourassa raconté par Azélie Papineau, sa femme : politique, enseignement, littérature », *La Petite Nation*, 23 février 1978, p. 2.

VÉZINA, 1978e — VÉZINA, Raymond, « Napoléon Bourassa raconté par Azélie Papineau, sa femme : bûcheron et critique littéraire », *La Petite Nation*, 2 mars 1978, p. 2.

VÉZINA, 1978f — VÉZINA, Raymond, « Napoléon Bourassa raconté par Azélie Papineau, sa femme : l'homme », *La Petite Nation*, 9 mars 1978, p. 2.

VÉZINA, 1978g — VÉZINA, Raymond, « Napoléon Bourassa raconté par sa femme : l'époux », *La Petite Nation*, 16 mars 1978, p. 2.

VÉZINA, 1978h — VÉZINA, Raymond, « Le chanoine Arsène Hébert et Napoléon Bourassa », *La Petite Nation*, 23 mars 1978, p. 2, 22.

VÉZINA, 1978i — VÉZINA, Raymond, « Napoléon Bourassa et la famille Papineau : les liens sociaux », *La Petite Nation*, 6 avril 1978, p. 2.

VÉZINA, 1978j — VÉZINA, Raymond, « Napoléon Bourassa et la famille Papineau. Les contraintes familiales », *La Petite Nation*, 13 avril 1978, p. 2.

VÉZINA, 1978k — VÉZINA, Raymond, « Mécénat du clan Papineau envers Napoléon Bourassa », *La Petite Nation*, 27 avril 1978, p. 2.

VÉZINA, 1998 — VÉZINA, Raymond, « Bourassa, Napoléon », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 123-126.

VIAU, 1978 — VIAU, René, « En remettant aux autorités une édition d'art, Lévesque souligne l'apport des francophones au développement de la ville de Los Angeles », *La Presse*, 2 octobre 1978, p. B-11.

VIDAL, 1880 — VIDAL, E., « Notre-Dame de Lourdes », *La Minerve*, 19 juin 1880, p. 2; 21 juin 1880, p. 2; 22 juin 1880, p. 2; 23 juin 1880, p. 2; 24 juin 1880, p. 2.

VIE DES ARTS, 1970 — ANONYME, « Napoléon Bourassa (1827-1916) : Légende du berceau : L'Enfant sourit aux anges », *Vie des arts*, vol. 58, printemps 1970, p. 38.

VIOLLET-LE-DUC, 1868-1873 — VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Morel, 1868-1873, (1854), 10 vols.

VOISINE, 1994 — VOISINE, Nive, « Moreau, Louis-Xéphin », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 776-780.

- VOISINE, HAMELIN, 1985 — VOISINE, Nive, et HAMELIN Jean, *Les Ultramontains canadiens-français*, Montréal, Boréal Express, 1985, 347 p.
- WEISSENBORN, 1994 — WEISSENBORN, Georg K., « Jacobi, Otto Reinhold », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 13, 1994, p. 547-550.
- WETZEL, 1992 — WETZEL, Adreas, *Partir sans partir : le récit de voyage littéraire au XIX^e siècle*, Toronto, Paratexte, 1992, 212 p.
- WHITE, 1991 — WHITE, Cynthia et Harrison, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991, 166 p.
- WILLIAMSON, 1998 — WILLIAMSON, Moncrieff, « Harris, Robert », *Dictionnaire biographique du Canada*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. 14, 1998, p. 491-496.
- WINCKELMANN, 1802 — WINCKELMANN, Johann-Joachim, *Histoire de l'art chez les anciens*, traduit par M. Huber, Paris, Bossange, Masson et Besson, 1802, 3 vols.
- WRIGHT, 1999 — WRIGHT, Donald A., *The Professionalization of History in English Canada to the 1950s*, thèse, Ottawa, Université d'Ottawa, 1999, 371 p.
- YON, 1946 — YON, Armand, *L'abbé H.-A. Verreau : éducateur, polémiste, historien*, Montréal, Fides, 1946, 208 p.
- YOUNG, 1986 — YOUNG, Brian, *In Its Corporate Capacity, The Seminary of Montreal as a Business Institution 1816-1876*, McGill-Queen's University Press, 1986, 295 p.
- YOUNG, 2001 — YOUNG, Brian, *Le McCord. L'histoire d'un musée universitaire, 1921-1996*, Éditions Hurtubise HMH, 2001, 288 p.

ANNEXE 1

LES MANUSCRITS SUR L'ART ET L'ENSEIGNEMENT

- 1.1 Napoléon Bourassa, *Influence du sentiment religieux sur l'art*, manuscrit, s. d., BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F)¹.

La faculté d'imaginer est celle de toutes les facultés de l'ame humaine qui semble la plus dégagée, la plus independante de nos organes phisiques; elle s'exerce spontanement, sans travail preparatoire, sans effort, dès l'enfance des individus et des societés, elle est toute de l'essence immatérielle de l'ame. Vue divine, elle s'ouvre dans l'immencité du monde de l'esprit comme l'œil du nouveau-né s'ouvre devant le spectacle de la terre, au premier jour de la vie. Bornée, ni par le temps ni par les espaces, souvent plus puissante dans le jeune âge, il est toujours plus nécessaire de la contraindre que de la développer. Elle est comme la première et la plus exubérante floraison de l'âme. Ste Thérèse, je crois, l'a appelée la « folle du logis »; elle aurait pu dire avec autant de raison qu'elle en était la fée heureuse et bienfaisante.

Qu'elles sont donc les fonctions de cette étonnante faculté de notre esprit, dont on a dit tant de mal et tant de bien? Imaginer c'est concevoir dans l'activité normale de l'âme et dans son intimité absolue, des fictions ou des êtres idéals, avec une telle clairvoyance que la parole et la main peuvent ensuite les rendre sensibles à l'oreille et aux yeux; les représenter avec toutes les formes, tous les effets appréciables, toutes les circonstances, toutes les beautés, tous les types enfin des êtres qui existent déjà ou qui peuvent exister. C'est donc la prérogative du Créateur déléguée à la créature, dans la sphère de son action. C'est ce souffle fécond dont Dieu anima notre argile et qui est resté image de Dieu en nous.

Imaginer n'est donc autre chose que créer : or, créer, c'est produire une œuvre avec quelque chose de soi-même pour satisfaire un besoin où un plaisir de sa nature.

Là se trouve déjà toute l'origine de l'art, toute sa raison d'être, toute son excellence.

¹ Les textes sont reproduits intégralement, sans correction, sauf lorsque le sens l'exigeait. Les interventions de l'auteure sont alors signalées par des crochets.

En effet, l'art est essentiellement un fruit de l'imagination, une création née du plaisir et du besoin de l'homme; et c'est sans doute le fruit le plus naturel et le plus délicat de cette [cette (raturé)] belle faculté, celui qui caractérise mieux les sublimes origines de l'homme et ses divines aspirations.

Oui, l'art est un besoin inherant à la nature de l'âme humaine, une des formes choisies dont elle se sert pour se répendre au dehors; et ce besoin, il ne semble être en elle que pour en servir un plus élevé et plus mystérieux, celui de l'adoration. Car c'est un fait constant chez tous les peuples et dans tous les temps, l'art a d'abord été, a surtout été une prière. L'homme ne s'est servi que de [lui (raturé)] l'art pour adorer. Dans ses plus grands égarements, à travers les ténèbres de ses passions et de ses décadences, s'il a toujours cherché cette Beauté souvent voilée mais toujours pressentie dans l'intimité de son être, la beauté essentielle et absolue, Dieu, l'harmonie essence, et l'harmonie infinie, c'est avec ce langage essentiellement harmonieux de l'art. Parcourez toutes les vastes solitudes de la Syrie et de l'Égypte, vous verrez percer au dessus de ces déserts vides de peuples de gigantesques ruines; elles ont des formes variées, elles portent des figures étranges, des signes et des symboles encore incompris des archéologues; elles datent de diverses époques lointaines; elles ont servi, dit-on – quelques unes, au moins – à des cultes ridicules; Mais ce sont des temples : au milieu de tant de générations muettes confondues dans le même oubli et dont ils sont les seuls interprètes, tous ne redisent qu'un mot : « Dieu! » Ce seul et même mot, vous le retrouverez encore dans toutes les ruines de la Grèce et de Rome, dans les tombes étrusques, dans les vestiges des âges celtiques, et même dans les solitudes de notre continent; il est attaché à tout ce que l'homme a produit de plus grand, de plus beau, de plus impérissable.

Il semble que ce soit là l'expression d'une loi absolue et constante; si bien que l'archéologie, cette science ingénieuse et toute moderne n'a eu qu'à soulever la poussière des âges et à fouiller parmi tous ces décombres pour rétablir à l'aide de quelques documents toutes les théogonies des générations passées. Les peuples qui avaient eu plus de croyances et d'intelligence avaient laissé plus de monuments

impérissables, c. a. d [c'est-à-dire], en réalité plus d'actes de foi. Et ces illustres vestiges n'ont fait que confirmer les jugements de l'histoire qui avait fixé le niveau du génie chez tous ces peuples.

Ah! si « tout était Dieu dans le monde païen, excepté Dieu lui-même », comme l'a dit admirablement Bossuet, c'est parceque, en réalité, l'homme s'est toujours senti poussé par un besoin pressant vers la possession de ce sublime exemplaire de toutes les perfections et de toutes les beautés.

Ainsi donc, le premier et le plus excellent exercice de l'imagination c'est l'art, et la plus haute et la plus constante expression de l'art c'est l'adoration. Chant, poésie, peinture, sculpture, architecture, voilà les formes uniques du langage consacré pour parler à Dieu, et pour parler à l'homme de Dieu.

Et, n'est-ce pas une chose frappante que chez tous les peuples l'art ait été non seulement une des splendeurs des époques de hautes civilisation, mais qu'il ait précédé tout autre perfectionnement de l'esprit? Le rythme et la règle du langage poétique ou lyrique ont précédé la règle du langage usuel; l'usage des images, comme écriture, a précédé celui des lettres, ces signes convenus pour exprimer les sons. On dirait même que c'est en cherchant toujours à donner plus de charme et d'élan à ses imaginations que l'homme a trouvé les formes les plus heureuse et les plus justes pour rendre, même ses pensées ordinaires.

Tout cela n'indique-t-il pas encore ce besoin primordial de l'âme de s'élever vers son créateur, et cette destinée de l'art de servir d'interprète à son adoration. D'ailleurs, ce besoin d'une créature immortelle et cette destinée supérieure de l'art ne ressortent-ils pas des instincts les plus élevés de la nature humaine et des conditions de son existence?

En regardant la Chapelle Sixtine, cette Ève de Michel-Ange sortie du sein d'Adam au commendement de Dieu; noble créature qui, se détournant de son époux dans un mouvement naïf et gracieux, joint les mains et adore son créateur, j'ai toujours cru voir l'humanité à son premier réveil. Elle se [détachait (raturé)] détache des amours terrestres, elle [détournait (raturé)] détourne son regard des charmes

séduisants de la création; ou plutôt, résumant dans sa personne toutes les graces, toutes les beautés, toutes les harmonies de la terre, elle les élève avec son adoration vers son auteur en lui disant, « Merci! »

[Passage illisible]

« L'art est donc une grande chose, dit Monseigneur Dupanloup, et il doit être traité avec gravité et respect, comme une sorte de culte, et avec tout le sérieux qui convient à un culte. Je ne crains pas de le dire : l'art me paraît un intermédiaire entre la terre et le Ciel. Je le vois resplendir au-dessus des passions, des vils intérêts, des plaisirs sensuels, et même de cette raison étroite, froide et quelquefois si pleine d'ennui, qui fait le fond et comme l'aspect général de la vie vulgaire. Je le vois portant les hommes dans une région plus haute, où l'on respire un air plus pur, où, si je puis le dire, l'on devient plus âme, c'est à dire, où se développe plus [mot illisible raturé] heureusement en nous cette existence immatérielle, toujours en lutte ici-bas avec la vie grossière, et dont la perfection ne se trouve qu'au sein de Dieu.

Les Arts me semblent analogues à ces sommets resplendissants où Dieu paraît plus familier; qui ne sont pas encore le ciel, mais qui élèvent nos regards au dessus de la terre et les dirigent vers la sphère des choses éternelles. »

Le même illustre auteur dit encore ailleurs : « Dieu est la substance de toutes les idées, de tous les types, de tous les exemplaires, de toutes les beautés intelligibles, comme il est l'artiste premier et suprême qui a réalisé dans ses œuvres l'idéal beauté. Dieu, et Dieu seul, est donc à la fois le beau réel et le beau idéal; Dieu est aussi l'artiste suprême, modèle de tous les artistes. D'où il suit qu'en dernière analyse, l'art c'est Dieu, comme le modèle de l'artiste c'est Dieu. »

Monsieur Cousin exprime la même idée en d'autres termes : « L'Art est par lui-même, dit-il, essentiellement religieux, car a moins de manquer à sa propre loi, à son propre génie, il exprime partout dans ses œuvres la beauté éternelle. »

Et Aristote ne voyait-il pas dans l'Art « un moyen de purification et d'élévation »?

Et Platon ne voulait-il pas qu'on en « proscrivit tout ce qui n'offrait pas le modèle de la perfection accomplie et de la beauté achevée, au double point de vue physique et moral? »

Et un auteur célèbre des derniers temps ne disait-il pas que « l'art doit seconder l'effort de l'homme pour s'élever à sa fin »; « que son but est de le soulever de terre et de lui imprimer un mouvement d'ascension ».

Et pour terminer les témoignages de tous ces grands penseurs, je ne puis m'empêcher de citer ce qu'un prédicateur illustre adressait dernièrement au plus [bel (raturé)] brillant auditoire du monde : « Monter et attirer en haut c'est la nature et l'essence même de l'art. L'artiste est né pour élever comme l'oiseau pour voler, comme l'onde pour couler, comme le vent pour souffler comme la flamme pour briller, comme la sève pour fleurir, comme la poitrine pour respirer, comme l'intelligence pour penser. »

Je n'ai pas besoin de dire longuement ce que fut l'art païen : vous le connaissez, Messieurs, aussi bien que moi. Ses produits ont fait invasion partout, depuis longtemps. Je le caractériserai d'un trait : c'est l'idéal humain, la perfection de la forme, Dieu matière, ainsi réduit pour l'adoration à peu près [des sens (raturé)] unique des sens.

La spiritualité [ayant (raturé)] disparut bien vite des dogmes du polythéisme. Les dieux n'étant plus que de belles créatures qui descendaient de leurs nuages, souvent, fort mal à propos; les artistes ne cherchèrent pas toujours à mettre sur leur figures des vertus qu'on leur contestait quelquefois et qu'on ne leur demandait pas souvent. Ils se contentaient donc, pour la plus part de leur donner la beauté extérieure.

Les passions exclusivement humaines, les douleurs profondes, les joies effrénées et tout ce qui fait dans le monde physique le charme des sens a trouvé chez eux des interprètes inimitables. Il est incontestable, aussi, que quelques uns des artistes supérieurs de la Grèce, ceux surtout, qui étaient imbus de la belle philosophie de Platon et de ce goût délicat et unique que l'on nomme l'atticisme, aient atteint, dans

la recherche du beau, un idéal élevé. Et c'est, il faut l'avouer, une bien grande gloire que d'avoir à force de génie, dominé les influences d'une croyance qui ne tendait qu'à abaisser tous les sommets et toutes les aspirations de la pensée. C'est sans doute à ce goût exquis, qui est le sens des convenances qu'il faut attribuer dans l'élite des œuvres de la Grèce, cette dignité calme et cette pudeur, même dans la nudité qui frappe les juges les plus vulgaires.

Mais l'on chercherait en vain dans ces légions d'idoles que la curiosité exhume tous les jours des terres classiques un front marqué du sceau divin, un de ces types de beauté immatérielle tels qu'en ont conçus les Maîtres chrétiens, qui semblent l'enveloppe diaphane d'une âme, le rayon céleste de la chasteté et des espérances infinies.

L'architecture est peut-être celui des tous les arts païens qui a conservé le plus de ce grand caractère qui convient à la divinité; et encore là, une règle étroite et humaine est-elle venue circonscrire les élans de l'inspiration.

Il fallait que la révolution opérée par l'introduction du christianisme dans le monde [devait être (raturé)] fût radicale et universelle pour changer [même (raturé)] complètement la nature des produits de l'esprit, pour élever l'âme d'une sphère inférieure à une supérieure.

Toutes les formes de l'art antique ayant servi au paganisme, les Chrétiens les rejetèrent tout d'abord. Mais le besoin de l'esprit étant toujours le même, malgré les changements de doctrine, les hommes nouveaux ne se crurent pas obligés de bannir de leur société et du sanctuaire de leur culte l'art qui rend sensible aux yeux la doctrine, qui provoque le respect des sens et les fait servir à l'adoration de l'esprit. Les premiers artistes apparaissent donc avec les premiers apôtres. A Rome, avant que le nouveau culte fut sorti de ces fameux souterrains où il avait été forcé de se réfugier, les peintres y avaient déjà tracés quelques images, essayé [mot illisible raturé] un nouveau système de décor. Dans ces essais naïfs la forme [se veut parfaite (raturé)] est loin d'être parfaite, mais l'idée chrétienne est germée, l'art est déjà une prédication.

Le Consul Lentulus écrivait à Jérusalem au temps de Jesus-Christ : « Il est arrivé dans nos murs, où il est encore, un homme très-extraordinaire; on l'appelle Jesus : beaucoup de personnes le regardent comme un prophète de vérité; ses adeptes le nomment fils de Dieu. Il ressuscite les morts et guérit les blessés. Il est d'un extérieur remarquable, de taille haute et tellement imposante, qu'il inspire à tous l'amour et en même temps la crainte. Sa chevelure est brune, de la couleur du fruit de noisetier lorsqu'il est mûr; elle est épaisse et polie sur le haut de la tête où elle est séparée à la mode des Nazaréens puis elle retombe en boucles ondoyantes sur les épaules. Son front est large et son visage serein, sans rides ni taches, et quelque peu coloré; la bouche et le nez sont d'une forme parfaite. Sa barbe, qu'il laisse croître, est de la couleur de ses cheveux; elle n'est pas très longue et séparée par le milieu. Ses traits respirent la persévérance et la candeur, ses yeux sont grands et brillants; terribles, lorsqu'il adresse des réprimandes, doux et remplis de bonté lorsqu'il exhorte. Une douce sécurité règne sur son visage : quoiqu'il soit toujours sérieux, car jamais on ne l'a vu rire. Mais plus d'une fois on l'a vu pleurer. Il parle peu, mais tout ce qu'il dit est plein d'autorité; enfin tout en lui semble au-dessus de l'humanité. » [Type tout a fait rar (raturé)] Vous avez reconnu, Messieurs, dans ce portrait tracé par une main contemporaine celui du Christe Schlegel (*Leçons sur l'histoire et théorie des beaux-arts.*) C'est [là le type (raturé)] le même que l'on trouve déjà esquissé sur les murs des catacombes et qui s'est perpétué dans les traditions de l'art.

Et ce type seul est déjà toute une révolution dans l'esthétique. Jupiter, le Maître tonnant, Junon, la déesse orgueilleuse et vindicative, Minerve, cette sagesse armée de pied en cap, qui semble prêcher ses principes avec la lance et abriter sa vertu sous une cuirasse toutes ces personnifications de quelques attributs mal compris de la divinité sont détronés. Le Dieu de mensuétude, le Crucifié du Golgotha, celui qui fonde la loi de charité, qui glorifie la souffrance, qui ouvre le ciel aux humbles, a revêtu le nimbe d'or et est monté à leur place; son règne est commencé dans l'art, comme il l'était dans la conscience humaine.

Voici maintenant, les thèmes favoris des premiers artistes. Je laisse parler M. Daussy :

« Ce que ces artistes affectionnent dans ces premiers temps, ce sont les symboles : la croix, l'ancre, le vaisseau, la palme, le poisson, la colombe, l'agneau, et dans la représentation des paraboles, celle du bon pasteur revient souvent. Idée naturelle à des peuples convertis. Et enfin, sous l'image du prophète Jonas, sortant vivant de la baleine; d'Élie montant au ciel sur un char de feu; de Jésus debout sur la montagne, ils représentent l'idée de la résurrection, de l'immortalité. »

Les traits futurs du nouveau temple se sont aussi dessinés durant le séjour des chrétiens aux Catacombes. Ainsi donc, au milieu du sang et des cendres de ses martyrs le christianisme fit en quelque sorte l'incubation de son génie; au jour de la délivrance, l'art plein d'une nouvelle vie sortit comme une jeune colombe pour prendre son essor. Mais tout avait déchu dans la société romaine à l'époque de Constantin; l'épuisement était général; Rome, l'immense métropole de l'empire, décroissait déjà; on ne bâtissait plus rien de digne et d'important; et Constantin en allant fixer le siège de l'empire à Byzance y apporta le reste de la puissance créatrice que conservait encore cette civilisation mourante.

C'est là que l'idée chrétienne revêtit une de ses formes nouvelles. [que (raturé)] C'est celle que l'on désigne sous le nom « d'art byzantin »; Forme de transition que nous [reverrons (raturé)] verrons revenir en Occident.

A Rome, le culte nouveau se réfugia dans les baziliques; vastes salles où se faisait l'administration de la justice et les délibérations des hommes d'affaires. Comme elles n'avaient servi à aucune idolatrie et qu'elles pouvaient contenir plus de monde que les temples païens, elles parurent plus convenables aux réunions de la primitive église. Mais, ces édifices prirent ensuite un caractère nouveau; changement que l'on peut constater encore aujourd'hui.

Il semble en étudiant sur les lieux, ces vénérables sanctuaires des premiers chrétiens, qui ont affronté tous les orages du temps, que l'on assiste à cette triomphante sortie du christianisme des souterrains où il s'était abrité d'abord.

À St. Laurent hors des murs, la plus vieille des baziliques romaines, on entre, les yeux encore éblouis de tout ce soleil qui inonde la campagne de Rome; on se croit d'abord dans le vestibul d'une demeure souterraine tant le jour a été ménagé dans les premiers sanctuaires des chrétiens. – Ces pauvres persécutés, ces objets de mépris et de scandal semblaient craindre encore la lumière; et puis, ils s'étaient habitués a adorer le Dieu invisible dans le recueillement de l'obscurité. – [on s'achemi (raturé)] quand l'œil s'est familiarisé avec ce jour mistérieux, on s'achemine dans la partie antérieure du temple. – c'est celle qu'Honorius III fit ajouter quelques siècles plus tard à la basilique de Constantin. Là, on apperçoit deux rengées de colonnes; les unes sont plus fortes que les autres, quelques unes manquent de base, d'autres ont des chapiteaux disparates – les architectes commençaient déjà à cette époque a prendre leurs matériaux [au hazard (raturé)] tels qu'ils les trouvaient préparés, au milieu des ruines. – Plus loin, on franchit la nef : – Ici est l'œuvre de Constantin –. Les deux rangées de colonnes se continuent, mais elles changent de phisionomie : il s'ouvre à leur base deux escaliers obscurs; elles y descendent en s'alongeant. La nuit règne, au bas; mais à la faveur du crépuscul qui arrive de l'église on voit s'ouvrir des galeries creusées dans le tuffe, et de chaque coté de ces galeries des niches horizontales superposées les unes aux autres, dans les quelles reposent à découvert des ossements humains. C'était là un des cimetières des premiers chrétiens, azile de la primitive église. Elle s'est élevée de là comme s'élève l'ame rendu à l'immortalité par la mort : elle a monté ces degrés et dans ces enceintes supérieures d'ou le vieux monde et la vieille loi étaient définitivement chassés elle a placé ses autels qui n'étaient autre chose que les tombeaux de ses martyrs; elle a établi ses chaires, elle a élevé le ciborium ou baldaquin pour abriter l'eucharistie, enfin, elle a tracé au dessus de tout cela dans la voute de l'absyde la figure rayonnante et glorieuse de son Christe, image d'amour et d'expiation. Et aujourd'hui encore, dans ces vénérables enceintes, quand les voix chantent, ou quand elles psalmodient les invocations de l'église, elles courent dans tous ces souterrains, elles en rapportent des échos, et tous ces [ces (raturé)] sons montent comme une harmonie de prière, du milieu des tombeaux et du sein de

l'église, vers le ciel : prière de l'église souffrante, prière de l'église militante, prière de l'église triomphante, prière universelle, admirable concert de l'adoration et de la charité chrétiennes.

Ainsi toute la figure de notre foi se trouve déjà empreinte dans ce premier temple des chrétiens.

[Dans ce tableau que je trace de l'art chrétien, je ne sépare pas l'architecture et la sculpture de la peinture. Cette trilogie de la forme l'esprit humain l'a toujours parlé simultanément : et pendant toute la durée du Moyen-Age, la famille des artistes fut tellement imbue de la même doctrine, tellement unie dans le même but, tellement fécondée par le même principe de vie que tous parlèrent également et admirablement ces divers langages (paragraphe raturé).]

Cependant jusqu'à ce moment le christianisme n'était encore qu'une semence; une semence tombée dans une terre bien ingrate, qui aurait pu languir longtemps au milieu de cette boue stagnante du paganisme dénuée de sève et d'énergie. Il y avait longtemps que les païens se moquaient de leurs divinités, mais ils ne pouvaient s'arracher à un culte consacré par les lois et l'usage, et qui était avant tout, un plaisir sensuel. Et puis, tous ces dieux en marbre et en peinture avait une grande valeur artistique. – On y aurait regardé à deux fois avant de [casser le cou à une (raturé)] briser un Jupiter, un Apollon ou une Vénus de Phidias. – Beaucoup de Dieux, et de demi-Dieux, même de ceux qui ne fréquentaient pas le ciel, valaient plus que leur pesant d'or. Ensuite, toutes ces habitudes, tous ces usages, fruits d'une religion toute [sensualité aurait (raturé)] sensuelle, auraient combattu longtemps l'expansion de cette loi divine de l'abnégation, de la charité et du sacrifice.

Pour ne parler que de l'art; quel éclat, en définitive, a jeté cette puissance byzantine? quoiqu'elle ait été formée des meilleurs éléments de l'empire romain, quoi qu'elle fut toute grèque, et qu'elle ait échappé pendant [quatorze (raturé)] dix siècles aux ravages des barbares?... – Ste Sophie, une des premières églises élevées dans Constantinople est restée le plus beau monument; et ce type d'architecture, pris sans doute en partie aux constructions syriennes a dû revenir en Occident pour

recevoir de nouvelles perfections. Quant à la peinture byzantine dont on a tant exagéré l'influence en Italie au Moyen Âge, j'affirme qu'elle a été plutôt une cause de retard pour le développement de l'art italien. Elle en était encore, à l'apparition de Giotto en Italie, au 13^e siècle, à reproduire ces grandes images ternes et décharnées qu'elle semblait avoir dérobées aux signes hiératiques des Babyloniens. Pendant qu'en France, comme on peut le voir dans les belles verrières et les sculptures des cathédrales, tout avait pris un caractère et acquis [ou conquis] des qualités [mots illisibles]. Comment d'ailleurs pouvait-il en être autrement? Plusieurs de ces hommes s'étaient imaginés, un jour, malgré l'autorité de la tradition, que le Christ devait être le plus laid des mortels. On comprend où devait les conduire un idéal pareil.

Non, il fallait un grand bouleversement social pour creuser le sillon au germe fécond du Christianisme et lui faire produire une société vraiment nouvelle et vigoureuse. La providence l'avait préparé. Et, c'est un fait bien étonnant dans l'histoire que ces avalanches d'hommes féroces, accourant de toutes les limites de l'empire romain jusqu'au sein de cette Rome, jadis si pleine de prestige et de puissance, pour piller, pour détruire, pour tuer. Et cette mission terrible ils la remplirent si complètement, que lorsqu'ils eurent passé, il ne restait [plus (raturé)] en Occident ni temples, ni Dieux ni adorateurs d'idoles; tout avait été balayé; et une poussière comme celle du désert allait bientôt s'accumuler là dessus jusqu'à une hauteur de vingt-cinq pieds. C'est sous une couche de débris de cette épaisseur que l'on a retrouvé les vestiges de la ville des Césars! La vengeance divine a voulu encore jeter sa poignée de terre sur cet immense sépulcre.

Cependant, plusieurs chefs barbares s'étaient arrêtés subjugués par la figure majestueuse de quelques évêques et d'un pauvre moine : Si quelque part, ils avaient épargné quelque chose c'était des sanctuaires chrétiens; s'ils avaient subi une loi c'était celle du Christ. Cette loi fixa d'abord leurs instincts farouches. Beaucoup de ces barbares s'établirent au milieu du vide qu'ils avaient fait. Les éléments de la société nouvelle étaient donc réunis et la civilisation chrétienne allait commencer.

Qu'était devenu l'art pendant cette époque d'expurgation sociale?

Il avait fait comme le plus pur esprit du christianisme, il s'était abrité dans les aziles monastiques, à côté de la science et des lettres.

Vous savez, qu'une des occupations de ces ordres si remarquables du Moyen-Age était de conserver les monuments des lettres antiques, et surtout de multiplier les livres sacrés pour les répandre selon le besoin et les progrès de la foi. L'institution du Mont Cassin, se recrutant principalement de sujets latins, dû donner une attention particulière à l'étude des classiques grecs et romains. Tandis que les monastères des Gaules et de la Germanie s'attachèrent plus spécialement à celle des saintes écritures et des lettres chrétiennes. Vous savez encore que ces monastères, protégés par les rois nouvellement convertis, devinrent en quelques années les foyers de toutes les sciences modernes, comme ils étaient l'école de tous ces grands apôtres qui allaient fonder partout les églises nouvelles.

Eh! bien, dans ces mêmes retraites, à côté des apôtres, se formèrent les premiers artistes; prêtres aussi, ils voulaient que l'art fût une prédication.

En copiant les livres saints, quelques uns de ces moines eurent l'idée de les embellir par des ornements, puis, par des tableaux représentant les sujets bibliques. – Ce n'était pas, d'ailleurs, une découverte, l'enluminure et l'illustration des livres avaient été en usage dans les siècles antérieurs –. Ici, les ornements étaient des emblèmes ou signes symboliques des mystères de la foi; et dans les tableaux, l'artiste s'efforçait, avant tout, à rendre plus claire, en quelque sorte plus palpable la vérité historique ou dogmatique. Tout le caractère de l'art religieux est là : explication de la lettre, expression du sens mystique et pure de la doctrine, recherche des types du beau divin.

Ce que ces religieux firent dans les livres, ils le répétèrent dans les églises qui se bâtaient alors. Le style est le même dans l'ornementation, le même dans la composition des tableaux; la page du livre historié est tout simplement reporté sur le mur du sanctuaire.

Un homme vint tout à coup prêter une main puissante à ce nouvel apostolat : Charlemagne, cette grande figure qui domine comme un colosse tout le Moyen Âge, que l'on retrouve à la tête de toutes les grandes nations modernes, à la base de tous les monuments de notre civilisation; gloire des Francs, gloire des Germains, gloire de [l'église (raturé)] la chrétienté; ce souverain coordonnateur de tous les pouvoirs, en donnant la main à l'église, semble avoir fixé dans la société nouvelle ce principe d'harmonie qui vivifie tout.

« Son avènement, dit M. Rio, donna une impulsion nouvelle aux beaux-arts dans toute l'étendue de son empire; la mission d'inspecter les églises et les peintures faisait partie des attributions des envoyés royaux qui parcouraient les provinces. Les ouvrages de ce genre parlaient bien puissamment à son imagination, puisque, même dans les camps, il faisait peindre la surface intérieure de son oratoire : il se servait de ce moyen pour faciliter ou confirmer l'œuvre des missionnaires parmi les saxons. Partout il stimulait le zèle des artistes et des évêques, etc.

« Une espèce d'école centrale paraît s'être formée à cette époque dans le fameux monastère de Saint-Gall, où deux peintres calligraphes, Sintramme et Modestus, s'illustrèrent [s'illustrèrent] alors. Les traditions qu'ils laisserent furent recueillies par le moine Notker qui cultivait avec un égal succès la poésie et la peinture, par le moine Jutilon qui fut à la fois peintre, poète, musicien, ciseleur et statuaire, et par le moine Jean que l'empereur Othon III fit venir à Aix-la-Chapelle pour y peindre un oratoire et qui fut nommé plus tard évêque de Liège. » (M. Rio)

L'art était tellement considéré comme une chose religieuse dans ces temps reculés qu'on alliait sa culture avec l'exercice des plus hautes dignités ecclésiastiques : « Saint Bernard, évêque d'Hildesheim avait peint lui-même les murs et les plafonds de son église, et il formait des élèves dans son palais qui l'accompagnaient ensuite dans les cours où il était envoyé comme ambassadeur. De même, nous voyons son successeur Godeschard fonder une école de peinture dans son palais, puis l'évêque de Paderborn imiter son exemple, et le moine Thiémon,

après avoir exercé son pinceau dans un grand nombre de couvents, aller s'asseoir sur le siège archiépiscopal de Salzbourg. » (M. Rio)

Inutile d'appuyer sur ces faits [ils valent une thèse (raturé)].

J'arrive de suite à l'époque saillante de l'art du Moyen-Age. C'est celle où St Bernard parcourait l'Europe une croix à la main soulevant, entraînant tous les peuples sur son passage, à sa puissante voix, pour les jeter sur les Mahométans qui menaçaient de ressaisir le tombeau du Christe, qu'avaient conquis les Chrétiens et d'envahir tout l'Occident; époque de sacrifices, de devouement et d'enthousiasme. Il semble qu'il s'échappe à ce moment du milieu de toutes les nations un cri généreux, un sursum corda général : les langues se délient, les idiomes se dessinent, la poésie naît partout, et l'art qui n'en est qu'une expression, commence toutes ses plus magnifiques créations. Tout s'élève avec les cœurs, l'architecture revêt des formes qu'elle n'avait jamais eue, la matière suit toutes les hardiesses de la pensée elle s'élance vers le ciel. Pendant que des légions vont combattre pour la défense de la foi, d'autres emploient leurs bras à amasser et à préparer les matériaux nécessaires à la construction de ces prodigieuses cathédrales que nous ne pouvons pas même imiter en petit, aujourd'hui. D'un côté, l'on donne sa fortune pour nourrir ces grandes armées qui s'en vont à travers des pays inconnus et hostils porter la guerre en Asie, d'un autre, l'on donne encore pour élever ces temples superbes au culte du Christe; sacrifices à côté de sacrifices; et à côté des grandes actions, des grandes pensées! Oui, et c'est là une loi invariable, un fait constant dans l'histoire de l'humanité. Il y a une corrélation harmonieuse entre toutes les belles choses : le beau invite au beau.

Les Croisades eurent une influence immense sur le développement de la civilisation moderne et particulièrement sur le progrès de l'art. Outre qu'elles activèrent chez tous les peuples, la passion des grandes choses, qu'elles les poussèrent à des actes d'abnégation, à des dévouements héroïques, en surexcitant chez-eux l'enthousiasme, cette source généreuse de tout ce que l'homme enfante de beau; outre qu'elles fournirent à l'imagination des poètes les thèmes les plus favorables aux récits épiques, elles firent encore mieux que ne font aujourd'hui nos

merveilleux chemins de fer, elles unirent les peuples, par un lien tout puissant, celui de la foi, dans un intérêt d'un ordre tout à fait supérieur, la gloire du Christe, elles les mêlèrent ensemble [aux peuples (raturé)], dans un temps ou rien autre chose ne pouvait amener un pareil résultat. L'ambition brutale et aveugle des barons tendait sans cesse, au contraire, à morceler les sociétés du Moyen Âge, à semer la discorde entre les peuples. Dans ce commerce intime et ces longs itinéraires à travers des pays étrangers, ces milliers de pèlerins qui représentaient toutes les nations de l'Europe échangeaient leurs connaissances, s'assimilèrent ce qui leur parut bel et bon dans les produits intellectuels des divers pays qu'ils parcouraient, et ils furent pris d'un sentiment d'émulation patriotique, qui, après les jours de combats les poussa à d'autres travaux héroïques.

Voilà qui peut servir à expliquer cette apparition soudaine et simultanée, sur toute la surface de l'Europe, de ces beaux monuments de l'art chrétien, portant un type nouveau et un cachet de grandeur étranger jusqu'alors aux régions où s'élevèrent ces chefs-d'œuvre. En effet, on ne peut expliquer autrement l'apparition du type byzantin, du côté des Flandres, dans le nord et l'est, que par le travail des hommes de [mot illisible] qui avaient accompagné en Orient, les G. de Bouillon, les [mots illisibles] et de Toulouse, etc., l'architecture [nordique (ou moresque)], byzantine, (indoue), etc. De 1150 à 1300, tout ce que l'Occident a élevé de vraiment monumental, tout ce qui témoignera de nos croyances et du génie du christianisme, tout ce qui laissera une plus haute idée du caractère de notre civilisation quand cette civilisation aura passé, était commencé. Le Roman et le Gotique venaient de produire, simultanément en Italie, en Allemagne, en France, et en Angleterre leurs plus étonnantes merveilles. La peinture sur verre était découverte, Nicolas de Pise, Giotto et le Dante étaient nés : c'est à dire, la sculpture, la poésie et la peinture modernes; la révolution dans l'art était complète; il avait brisé toutes les entraves de la routine rejeté toutes ces formes hiératiques [byzantines et latines (raturé)] étrangères qui n'étaient plus en réalité qu'une écriture dans les mains d'ouvriers

mercenaires; il ne gardait plus rien d'un passé suranné; [Il n'était plus désormais qu'un (raturé)] monde, il était désormais tout chrétien.

Si l'on pouvait embrasser dans un coup d'œil, à vol d'oiseau, toute la surface de l'Europe Occidentale, on verrait s'élever bien haut au dessus de tout ce qui [ce qui (raturé)] s'est construit depuis cinq siècles, une multitude de sommets superbes; flèches, campanils, dômes; l'horison en serait voilé comme par une forêt d'arbres gigantesques; l'on aurait alors une idée du travail et de la valeur de ce Moyen-Age qu'on a si stupidement méprisé. Et ce travail il l'a accompli, non comme les ouvriers des pyramides en esclaves [mots illisibles].

[Page hors contexte (probablement brouillon)]

[Ce génie (raturé)] Ou plutôt, il s'était tout approprié : l'art grec, trouvé dans toutes les ruines d'Athènes et de Rome, l'art byzantin apporté par Charlemagne [d'un côté (raturé)] d'abord, par les vénitiens et les croisés plus tard, l'art [arabe (raturé)] indoux et persan confondus dans l'art [arabe (raturé)] des arabes que ces conquérants avaient implanté dans tout le midi de l'Europe; il avait fait de tout cela une substance féconde et homogène. Il n'avait plus désormais qu'à grandir et à se développer [dans la plénitude de sa liberté avec cette sève (raturé)] avec cette sève consacré par le christianisme, dans la plénitude de sa liberté au milieu de tous les éléments retrempés de la société moderne.

[Passage illisible (haut de page déchiré et raturé)]

En dernière analyse, qu'est-ce donc qui caractérise toute l'œuvre du Moyen-Âge? C'est l'immensité des entreprises, la constance dans leur exécution, l'élévation et l'unité du sentiment qui les inspire, la subordination des moyens et des formes à l'idée, l'étendue et l'universalité du génie, l'unité et l'universalité de son action.

Comme les croisés, les artistes du Moyen Age étaient liés en corps, les confréries des peintres [mots illisibles], les architectes parcouraient aussi l'Europe comme les croisés : Eux aussi, avaient une langue commune, c'était l'art et la foi. Ils avaient un chef qui s'appelait tout simplement le Maître-Maçon. Ainsi organisés ils bâtissaient en France, en Allemagne, en Italie, en Angleterre. Ce sont ces maçons-là qui ont

élevé les cathédrales de Cologne, de Strasbourg, de Brisgau, d'Amiens, de Fribourg et tant d'autres merveilles! Vous voyez qu'il y avait une commune dans ces temps là, mais [mots manquants].

[Passage illisible (haut de page déchiré et raturé)]

Mais ce qui est surtout remarquable dans ce grand travail des maîtres du Moyen-âge c'est qu'en cherchant à étudier la nature et [l'art (raturé)] les modèles antiques [cela n'avait pas pour but un (raturé)] leur but n'était pas d'en faire une copie servile, de l'imiter comme tant de maîtres de nos jours comme nos machines à photographier borné a [mot illisible] un travail d'imitation exacte et [mot illisible]. ah non! ce que l'on demandait à l'art dans ces temps de foi c'était avant tout de parler, d'être un langage [avant tout (raturé)] et comme l'art de parler à Dieu, comme aux catacombes, comme sous Charlemagne, comme dans les cloîtres [mot raturé illisible], on voulait qu'il fut [l'expression (raturé)] la représentation d'une pensée, d'une doctrine, d'un sentiment, d'un fait. ainsi [mots raturés illisibles] donc, quand ces artistes cherchaient à s'approprier tous les types, tous les exemplaires [que (raturé)] des êtres divers et des objets qui composent cet ensemble harmonieux de la création de l'œuvre de l'artiste souverain, c'était pour arriver à ce but transcendantal. [Passage illisible]

Ce développement fut magnifique! En moins d'un siècle et demi il avait atteint [à (raturé)] la dernière limite du savoir de la puissance et de la grâce, par l'œuvre immortelle de Leonard de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël.

Je n'ai pas le temps, et il n'est pas dans le plan de ce discours de suivre pas à pas ces progrès merveilleux, et de marquer la part de mérite qui appartient à chacun des grands maîtres dans ce perfectionnement de l'art. Ces progrès d'ailleurs se sont surtout accomplis dans la partie technique de l'art, dans ce qui est du domaine limité des sens : dans ce qui a rapport à la forme et à la couleur, c'-a-d. le revêtement de la pensée. Quant à ce qui fait la substance morale de l'art, les premiers maîtres en étaient aussi abondamment pourvus que les derniers puisque, toute cette substance était prise au domaine de la même foi.

Giotto et Nicolas de Pise que je viens de nommer, qui sont comme le point de départ de ce [ce (répétition)] progrès assendant, en Italie, font connaître de suite, par le premier trait de leur carrière artistique, le caractère du perfectionnement de l'art moderne. Il me suffit de noter ces débuts.

Un jour, Cimabué, peintre de la vieille école, passait près d'un paturage; il vit un petit garçon, gardien de troupeau, qui s'amusa à dessiner sur une pierre polie la figure d'une de ses brebis. Le vieux maître surpris du travail de cet enfant lui dit : – « Veux-tu venir avec moi à la ville je t'enseignerai la peinture », le petit père, tressaillant d'aise, répondit : – « oh! Je le veux bien, si le père veut ». Le père le voulut, fort heureusement, et dix ans après, son fils, le petit dessinateur de mouton avait fait une révolution, il était connu par toute l'Italie, c'était un génie, dont sa patrie est toujours restée fière. Eh! qu'avait-il donc fait de si extraordinaire pour arriver à cette gloire? il avait étudié la nature : après le dessin de sa brebis, il en avait fait d'autres sur d'autres sujets; chose qu'on avait pas encore songé à faire; son oeil et sa main s'étaient habitués à saisir des formes exactes, et son esprit avait connu ou entrevu les lois invariables et mathématiques du clair-obscur, de la couleur et de la perspective. Par suite il avait constaté les changements que subissent les formes dans le mouvement et il s'était exercé à les fixer sur la toile. Cette science était d'une nécessité absolue pour représenter l'action. Giotto venait de démontrer comment il fallait s'y prendre pour l'acquiescer.

A peu près dans le même temps, dans la ville de Pise, un autre enfant, apprenti sculpteur, avait aperçu au milieu d'un amas de marbres antiques qu'on venait d'apporter de la Grèce un sarcophage superbe couvert de bas-reliefs. Le petit Nicolas fit comme Giotto devant sa brebis, il le copia une fois, deux fois et plus. Je ne sais pas si à la troisième fois il n'était pas déjà devenu le grand Nicolas.

Ce qui est certain c'est que les deux procédés rationnels pour apprendre la langue de l'art étaient ainsi indiqués par ces deux enfants : l'étude de la nature et l'étude de l'œuvre d'art déjà perfectionnée. Ceux qui les suivirent ne firent que

développer leur méthode en profitant de ce qui était déjà acquis au métier par leur longue expérience.

Mais, ce qui est surtout remarquable dans ce grand travail des Maîtres du Moyen Âge, c'est que dans cette étude des formes et des beautés de la nature, dans cette contemplation des modèles antiques, leur but ne fut jamais d'en faire des copies serviles, de se borner à une œuvre d'imitation machinale comme le font tant d'artistes de nos jours. Oh! non, ce que l'on demandait à l'art dans ces temps de foi, c'était avant tout de parler à l'intelligence. [Plutôt que de plaire aux yeux, c'était de parler à Dieu et de parler à l'homme de Dieu conformément à la tendance supérieure et primordiale de sa nature (passage raturé).] Comme aux Catacombes, comme sous Charlemagne, comme dans les décrets des premiers évêques d'Allemagne on voulait qu'il fut la représentation d'une pensée, d'un sentiment, d'une doctrine, d'un fait grave.

Ainsi donc quand ces artistes cherchaient à s'approprier tous les types, tous les exemplaires des êtres divers et des objets qui composent cet ensemble harmonieux et magnifique de la création c'était pour arriver à ce but transcendant. Et, à quelle beauté ils atteignirent en poursuivant ce but sublime!

On ne trouve pas sans doute, dans leurs œuvres de ces imitations scrupuleuses des choses ordinaires; mais comme la pensée y est dégagée de la matière! Comme elle s'élance sans frein et sans entraves avec cette indépendance de l'immatériel et de l'immortel! Elle conserve toujours ses ailes divines, elle ne se traîne pas sans cesse à la surface de la terre, se rappelant toujours que son premier trait de beauté et de noblesse lui vient de son essence spirituelle. Elle ne regarde pas à tout instant si elle à ses habits de la terre, si elle est mise au goût des yeux vulgaires, si elle a satisfait à toutes les exigences des sens; comme ces peintres païens dont parle l'histoire et comme tant d'artistes de nos jours, ces maîtres ne croyaient pas avoir atteint à la souveraine perfection quand ils avaient réussi à mistifier la prunelle d'un oiseau ou d'une cavale.

A peine rencontre-t-on quelques portraits, quelques scènes bourgeoises, quelques représentations des fables anciennes, durant toute la phase du développement de l'art, et on ne les trouve que dans la dernière partie de cette période, autour de la famille des Médicis qui s'était engoué [enjoué], outre mesure, pour l'antiquité païenne qu'ils avaient accueillie dans tous leurs palais.

[Il faut dire, aussi, que tous les maîtres du Moyen-Age n'avaient pas les mêmes aptitudes heureuses pour arriver à ces sphères élevées de l'art et pour s'y maintenir, mais tous y tандаient avec constance et ardeur. (passage raturé)]

Ceux qui n'auraient pas étudié l'œuvre artistique de cette grande époque, seraient peut-être tanté de croire que je vous expose dans ce tableau, plutôt une image *prismatisée* par l'enthousiasme d'un D disciple qu'une peinture réelle; Eh bien! Messieurs, veuillez écouter le témoignage des actes et des paroles de ces maîtres admirables : Un élève de Giotto disait : « Nous autres peintres nous ne faisons que des saints et des saintes sur les murs et sur les autels, afin que par ce moyen les hommes soient plus portés à la vertu et à la piété. »

Dès lors, les peintres s'étaient réunis en corps sous le nom de confrérie de St Luc; et c'était, disait un article de leur règlement, « *Per rendere lode e grazie a Dio* ». Pour rendre grâce à Dieu et chanter ses louanges.

Vital et Lorenzo, de Bologne, Jacopo Avanzi et Lippo Dalmasio ne se préparaient à peindre que par la prière : ce dernier y ajoutaient le jeûne et la communion. aussi, le Guide disait qu'une grâce surhumaine l'aidait dans l'exécution de ses travaux.

Fra Bartolomeo et le Beato Angélico furent de saints religieux qui continuèrent les nobles traditions de l'art dans le cloître, le premier exerça une heureuse influence sur Raphaël, son ami; et le second, que l'église a nommé bienheureux, a laissé dans toute son œuvre le rayonnement de toutes ces splendeurs, de toutes ces béatitudes célestes qu'il appelait sans cesse dans ses ardentes aspirations et qui inondaient déjà, sans doute, son cœur; car cette œuvre, c'est le ciel ouvert pour des yeux terrestres.

Je ne finirais pas de citer des noms et des paroles pour témoigner du sentiment supér [supérieur] qui poussait tous les plus grands maîtres de l'art dans la recherche du beau, même à l'incu [insu] des passions moins nobles qui les entraînaient à des actes déplorables.

Raphaël, lui-même, le divin Raphaël, disait : « Comme je n'ai pas sous mes yeux de modèle qui me satisfasse, je me sers d'un certain idéal de beauté que je trouve en mon âme. »

Et Michel-Ange formulait ainsi dans une de ses males poésie sa foi d'artiste chrétien : « Déployant ses ailes pour s'élever vers les cieux d'où elle est descendue, l'âme ne s'arrête pas à la beauté qui séduit les yeux et qui est aussi fragile que trompeuse; mais elle cherche dans son vol sublime à atteindre le principe du beau universel ».

Et Leonard de Vinci, ce philosophe de l'art, génie universel qui a participé à tout les grands travaux et poussé à toutes les découvertes de son temps; Eh bien, ce génie puissant tremblait quand il prenait le pinceau. Après avoir terminé toutes les figures de la *Cene*, dont la perte sera à jamais déplorable, ce chefs d'œuvre que tout le monde connaît, il s'était arrêté avant de commencer celle du Christe : – « il restait sans cesse en contemplation devant la divinité », dit Lomazzo; et quand Louis le Maure, impatienté de ses lenteurs vint lui dire : « Mais, pourquoi ne finissez-vous pas ce tableau »? – « Ah! répond le Vinci, c'est que je ne puis pas trouver le type du Christe sur la terre, il me faut le chercher ailleurs. »

Oui. Voilà qu'elle fut la constante préoccupation de ces hommes depuis Giotto jusqu'à Raphaël, quel fut leur mode de procéder dans leurs créations. Après avoir contemplé autour d'eux cette œuvre pleine d'harmonie, où Dieu a vu, après l'avoir produite, que tout était bien, ils allaient s'asseoir devant leur toile ou leur bloc de marbre, et, avant de porter le premier coup, ils regardaient au ciel, et ils lisaient ensuite dans leur âme l'image qui s'y était reflétée : c'est à dire l'idéal! « Cette perfection supérieure à tout ce que nous admirons dans la réalité, dit le Père Félix, ce quelque chose de plus beau que tout ce que nous rencontrons ici bas, même de plus

beau; l'idéal, beauté celeste dont notre ame a la révélation en son plus intime sanctuaire et que le genie de l'art contemple des plus haute cimes de sa pensée tournée vers l'infini; l'idéal, qui se révèle a vous dans la proporsion meme de votre génie, et qui recule d'autant plus dans des perspectives plus profondes, que vous en approchez d'avantages par des œuvres plus achevées : l'idéal, eternelle seduction et eternel disenchantment des plus nobles âmes, aussi impuissantes a l'atteindre qu'elles sont ardentes à le poursuivre!... »

Quels sont donc en dernière analyse les traits les plus saillants de l'art chrétien au Moyen-Age et dans sa période de perfectionnement? C'est avant tout l'élévation dans le but, l'empleur et la puissance dans les conceptions [passage illisible écrit dans l'interligne]; c'est l'unité d'action et d'intention, c'est l'abnegation et la générosité dans le travail, l'universalité du génie.

La famille nombreuse des artistes était liée dans diverses corporations, ce qui développait la puissance de son travail, élargissait le cercle de ses moyens et mettait dans ses œuvres, une harmonie dont nous avons perdu depuis longtemps le secret. L'architecture, la sculpture et la peinture etaient alors comme ces trois grâces dont les bras sont toujours gracieusement entrelassés; elles apportaient a toute œuvre une contribution dans la mesure qui convenait à chacune.

Des confréries d'architectes unies sous un chef qui se nommait humblement le maître-maçon parcouraient l'Europe entière. Dévoués comme les Croisés à la gloire du Christe, ne connaissant que le drapeau de l'église ne parlant que la langue de leur foi. Ils offraient leurs services aux évêques sur leur chemin. Ce sont ces maçons là qui ont élevés les Cathédrales de Strasbourg, de Fribourg, de Cologne et d'Amiens et tant d'autres qu'il seraient superflu de nommer.

Vous voyez qu'on avait trouvé le secret d'organiser la commune aussi dans ces temps reculés. Mais celle là, elle fondait dans un sentiment désintéressé, généreux, les monuments que la notre détruit aujourd'hui dans les emportements d'un égoïsme aveugle et brutal : elle ne commandait pas les grèves pour faire hausser les salaires, elle se contentait des humbles besoins de la vie. Ces maîtres maçons qui ont

laisse à la postérité les étonnantes merveilles que je viens de nommer, n'ont pas même songé à y attacher leur nom; tant leurs coeurs [de ces ouvriers (raturé)] étaient purs de tout égoïsme.

Oui! et voilà pourquoi ils pouvaient entreprendre et accomplir des travaux aussi colossales.

Et quel effet eut l'unité de la foi dans l'œuvre du Moyen Age? Le voici.

Cette idiome [langue (raturé)] que je parle, on ne la comprend pas au delà du Rhin, sur les bords du Danube, mais l'art étant l'image [mots illisibles écrits dans l'interligne] sensible de la pensée, il est compris partout et s'il parle une doctrine que tout le monde accepte, il devient un langage universel. Voilà tout le secret de cette emplette, de cette puissance de jet de l'œuvre du Moyen-Age. [Ils (raturé)] Ces hommes produisaient [Mots illisibles écrits dans l'interligne] pour le monde entier et pour l'éternité; ils commencent des travaux qui doivent durer des siècles: et pourquoi? parce qu'ils croient et qu'ils supposent que le monde croira toujours la doctrine qu'ils représentent ou qu'ils abritent dans leurs monuments. Il faut un credo au génie pour qu'il produise, il faut qu'il ait la conviction que demain sa pensée sera encore comprise par ceux qui en hériteront, qu'elle ne sera pas une énigme pour ceux qui viendront du nord, du sud, de l'orient ou de [mot illisible raturé] l'occident pour la contempler. Les peuples sans croyances fixes et communes, sans esprit national et sans histoire n'ont pas d'art: –cherchez, Messieurs, dans le passé du monde – l'incrédulité et l'athéisme n'ont produit que des œuvres avortées, indignes de l'intelligence humaine. La réforme malheureuse du seizième siècle en scindant la famille chrétienne a fermé la moitié de l'occident au vol du génie, comme le schisme grec lui avait fermé l'orient. avant cette époque fatale il y avait un centre unique de foi, autour duquel c'était [mots illisibles] d'où s'échappent un rayonnement de croyances, d'autorité, et aussi un rayonnement splendide de beauté qui n'était que le reflet de tout cela. On venait y chercher et [mots manquants].

Si l'on pouvait embrasser dans un coup d'œil, à vol d'oiseau, toute la surface de l'Europe occidentale, on serait écrasé d'admiration. On verrait s'élever bien haut,

audessus de tout ce qui s'est construit depuis trois siècles, une multitude de sommets superbes; flèches, campanils, dômes, tout cela regorgeant de richesses artistiques, l'horizon en serait voilé comme par une forêt d'arbres gigantesques; alors on aurait une idée du travail et de la valeur de ce Moyen Âge qu'on a si stupidement méprisé. Ce travail immense il l'a accompli non comme les ouvriers des pyramides, en esclave, mais avec une main et un cœur libres, pour rendre témoignage de sa foi.

La patience dans l'exécution se montre dans tous ces travaux généreux, les cathédrales. Ghiberti passe quarante [quarante] ans de sa vie dans l'exécution des deux portes de bronze du baptistère de Florence. Presque toute une existence est absorbée dans ce travail; mais qu'importe?... Michel-Ange [dit (raturé)] dira que « ces portes sont dignes d'être celles du ciel » : Elle restent comme un monument incomparable de l'art : tout un peuple les conserve comme une gloire nationale.

La source du beau dans ces temps surabonde, elle déborde sous toutes les formes, fécondant merveilleusement la pensée de tous ses artisans. Depuis Giotto et Orcagna, pour ne parler que des italiens; on ne rencontre pas un de ces grands maîtres qui ne soit tout à la fois, peintre, sculpteur, et architecte : dans chacun de ces genres ils laissent des chefs-d'œuvre. La pensée n'a pas de ces circonscriptions qui sentent le métier, la profession ou l'industrie. les artistes n'écrivent pas sur leurs portes ces sortes de désignations qui qualifient la nature des travaux d'une boutique; ils sont [des (raturé)] artistes créateurs; ils ont la divine intuition de toutes les lois du beau; c'est le don de leur foi; ils portent le cachet du génie; leurs contemporains les croient capables de tout, et ils le sont.

Enfin, pendant toute la durée du Moyen-Age, l'art à marché constamment et uniquement vers ce but idéal et suprême que lui assigne M. Cousin : qui est « d'exprimer partout dans ses œuvres la beauté éternelle ». l'époque où il s'est détourné de cette voie marque le commencement de la décadence; et c'est cette époque que le dix huitième siècle a nommé la Renaissance parce qu'il avait nommé l'autre la barbarie, sans doute. [Il y a des hommes qui ont l'esprit fait comme des filtres, ils y jettent l'histoire, le beau passe et ils ne gardent que des déchets; cela

nourrit leurs sentiments et leur pensée, et si cette substance vient à produire quelque chose, ce n'est que de l'ingratitude ou de la haine. Notre siècle est aussi plein de ces gens. (Passage raturé)]

Ah! nous pouvons être fières, sans doute, de nos travaux modernes, ils sont admirables aussi; nous franchissons les espaces comme la pensée, nous nous parlons d'une extrémité à l'autre de la terre, entre nations, avec une machine; tout cela est merveilleux. Nous avons apporté dans les arts peu d'idées neuves ni de perfection [mot illisible] dans le [mot illisible] et dans la forme; quelques-uns de nos maîtres en étudiant les Raphaël, les Pérugin, et [mot illisible] Angelico, Giotto sont parvenus à faire des choses admirables aussi; plus limités sans doute, nous [mot illisible] de [phrase incomplète]. Mais, éblouis par les [puissances (raturé)] splendeurs de notre temps ne perdons pas si facilement de vue l'horizon. Demandons-nous ceci : « si nous avons été à la place de ces hommes du Moyen-Age, avec la foi qui nous reste et l'égoïsme qui nous ronge, aurions nous jeté d'une main aussi puissante les bases d'une civilisation que nous croyons tenir toute de [notre intelligence (raturé)] nos lumières et de nos vertus »?

Ces hommes rudes du Moyen Âge, [ils ont (raturé)] eux aussi, ils ont remué la matière, avec des procédés d'une puissance et d'une habileté merveilleuses; mais ils ne lui ont pas seulement donné, comme nous, cette intelligence utile et mécanique qui fait qu'elle nous sert en esclave, qu'elle court au devant de tous nos besoins, de toutes nos jouissances, de toutes nos faiblesses, de tous nos vices, ils lui ont communiqué ce quelque chose de notre âme qui exprime l'amour, la prière et l'adoration. Adorant eux même, ils ont inspiré ce sentiment à tout ce qui a été donné par le créateur à l'homme pour être son bien. Nous, nous avons des gares de chemin de fer, des salles d'opéra, des palais d'industrie, voilà nos plus grands monuments; – je n'entends pas déprécier leur mérite artistique; il y en a de très beaux : Je n'entends rien mépriser de tout ce qui est l'œuvre de l'esprit humain. Tout est bon, et beau pourvu qu'il concoure à [mot illisible] et [mot illisible] la dignité du caractère de l'homme, au véritable bonheur du plus grand nombre, seulement je désire faire observer que

lorsqu'il nous arrive de [mots manquants] – mais quand il nous arrive encore de vouloir prier, nous n'avons pas d'autres sanctuaires que ceux laissés par nos ayeux. Ils ont servi dans leurs travaux le sentiment qui dominait chez eux et nous servons les besoins qui dominent chez-nous. Et comme toute création porte l'image de son auteur. [Pourrait être incomplet]

1.2 Napoléon Bourassa, *Influence du caractère national sur l'art*, manuscrit, s. d., BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

Il y a des personnes, qui, n'ayant vu l'art que dans ses manifestation les plus superficielles, ou dans ses abus les plus révoltants, ont dit à son sujet une multitudes d'absurdités; entre-autres choses, qu'il n'était que frivole, qu'il amolissait les peuples et corrompait les mœurs – J'avoue, que s'il n'avait pas de but plus élevé que la reproduction fidèle et [moins fidèle (raturé)] détaillée d'une figure quelconque, plus ou moins insignifiante, plus ou moins laide [ou plus ou moins belle (raturé)]; s'il n'avait jamais produit autre chose que des banbochades et des étales de fruitières; s'il n'avait pas d'autre destinée que celle de venir s'établir au milieu des salons [dorés d'un palais (raturé)] d'un banquier ignard, pour rejouer les yeux de ce seigneur de la finance, [pour (raturé)] et ne satisfaire que sa vanité. Oh alors il faudrait le laisser [se développer (raturé)] par ses seuls moyens; et l'abandonner au caprice de la mode [et (raturé)] ou au besoin de nouveauté des gens rassasiés de tout! Car enfin que veut-on que la postérité fasse de ces figures dont elle ne se rappellera en rien les propriétaires; quelle utilité trouvera la société dans ces scènes d'ivrognes, ces intérieurs de cuisine, ou ces copies de choux et de carottes que l'art sans idéal s'est plu à produire?... Quant à moi si j'avais cru que cela était tout l'art, je n'aurais jamais eu l'idée d'y intéresser le public, encore moins celle d'y consacrer les heures de ma vie et de consumer mes désirs pour son développement et ses progrès dans mon pays – Mais non, l'art a des tendances plus nobles, des effets plus utiles et il offre des jouissances plus pures. Le but de l'art tel qu'on le conçoit tel qu'il doit être, c'est la recherche et la reproduction du beau en tout. Or le beau est bien digne de l'homme puisque c'est le bienfait de Dieu – Il a pour effet d'inviter à produire le beau et par conséquent à produire le bien, puisque le beau est inseparable du bien [et que le vrai est la raison d'être de l'un et de l'autre (raturé)] comme du vrai. L'un peut être appelé la forme de l'autre, [passage raturé illisible] et le vrai est la raison d'être de l'un et de l'autre, ce sont deux manifestations de la Divinité essentiellement liées, qui émanent

éternellement de son sein et de ses œuvres, comme la lumière et la chaleur rayonnent du foyer de la combustion. Les Grecs séparaient si peu ces deux choses qu'ils n'avaient qu'un mot pour exprimer l'essence, la valeur morale d'une belle action et d'une belle œuvre, ce mot était vertu. Aimer l'un, c'est donc aimer l'autre : encourager l'un c'est donc travailler au développement de l'autre. Voilà pourquoi j'ai eu l'idée d'ouvrir un cours public de dessin et c'est la même raison qui m'a fait vous [inviter et adresser (raturé)] adresser, ce soir, cet [nouvel (raturé)] entretien, au risque d'abuser de votre bienveillance. À l'ouverture de [ce (raturé)] mon cours, j'ai essayé de démontrer quelle influence la connaissance du dessin pouvait avoir sur les autres connaissances humaines, et quelle utilité pratique elle pouvait avoir pour tous, et pour nous en particulier. Aujourd'hui je vais [passage raturé illisible] proposé l'étude des moyens que nous pouvons prendre pour développer parmi nous, en dehors de l'école, le sens [du beau dans l'art (raturé)] juste du beau dans l'art; et pour favoriser plus efficacement la création des œuvres d'en [de] mérite. Avant, je me permettrai quelques considérations sur ce qui [passage raturé illisible] dans notre état social actuel peut être un obstacle à ce développement et à [ce genre (raturé)] la production des [les (raturé)] œuvres de ce genre. [Et tout d'abord, je prie mon bienveillant auditoire de m'isoler en m'écoutant, de la consigne spéciale ou s'exerce mon travail; en entreprenant ce discours, je ne suis plus un ouvrier qui (passage raturé)] je m'en éloigne moi-même complètement : dans ce sens que je ne suis plus l'ouvrier qui parle de son gagne-pain, mais un membre d'une société qui parle [de l'art (raturé)] d'une chose qu'il aime, je ne suis plus qu'un homme [qui aime l'art (raturé)] qui est comme une perfection de l'intelligence, [comme (raturé)] un plaisir de l'âme, [comme (raturé)] un bien fait pour tous, [comme (raturé)] une gloire propre à tous les peuples. [Je ne me vois dans l'expression de toutes ces pensées (raturé)] Je ne me sens, en exprimant ce qui va suivre, que comme un individu perdu au milieu de ces deux millions de compatriotes et de ces immenses plaines [mot illisible] et verdoyantes qui forment ce que l'on nomme la patrie, [passage raturé illisible] j'aime avec tous j'aime pour tous!

Dans mon discours d'ouverture, je m'étais étendu sur cette pensée, « que tout [s'enchainait (raturé)] s'enchaîne, que tout [s'entraidait (raturé)] s'entraide et dans l'ordre moral, que chaque élément de notre intelligence ne peut [acquérir de puissance (raturé)] avoir une action puissante qu'autant que lui donne le concours de tous les autres éléments »; pensée que les Grecs [avait (raturé)] ont si admirablement exploitée et dont ils ont si bien prouvé la vérité par leurs œuvres et leur histoire. Eh bien : s'il est admis que la culture et le développement du goût dans les arts peut être d'une influence heureuse pour toutes les opérations de l'intelligence, il faut aussi admettre que cette culture et ce développement du goût sont aussi le résultat d'un état social particulier et d'un travail préliminaire nécessaire. Or, comme les hommes ont toujours été ce qu'ils sont, sauf quelques nuances climateriques, il a toujours existé un ordre harmonieux d'influences, soit naturelles soit artificielles qui ont été plus propres que d'autres à éclairer son esprit, à annoblir ses pensées et ses actions. Vouloir chercher d'autres moyens de développer le sens moral d'un peuple c'est le conduire au chaos. Un peuple peut imprimer à ses œuvres et à ses actions le caractère de son génie propre, mais tout ce qu'il produit de beau, [tout pourquoi (raturé)] lui survit de grand et d'immortel, tout ce que les siècles recueillent de lui avec un sentiment d'admiration et de respect est sorti des mêmes sources, est le résultat des mêmes causes. Le beau et le bien n'ayant qu'un même principe, ils n'ont qu'une même voie. Etablissons donc les conditions [matérielles et (raturé)] physiques et [sociales (raturé)] morales où nous nous trouvons en face de la question de l'art, c'est à dire de la question du beau; et voyons la direction que semble prendre notre existence sociale.

Il était naturel que l'amour et la recherche du beau se manifestassent d'abord, autour de ce jardin délicieux qui fut le berceau de nos premiers pères, et où le créateur, source éternelle du parfait est venu deux fois imprimer son image divine sur le front humain.

En effet les populations de l'orient, plus vite muries par la bienfaisante action d'un printemps éternel, conservant encore dans leurs belles formes l'impression d'un

doigt divin qui modela leur père, vivant plus intimement, plus librement, plus amoureusement [avec (raturé)] au milieu d'une nature, qui n'avait pour elles que des douceurs, n'exigeant que peu de travail manuel; ces populations, dis-je, se plurent à en goûter les beautés. Leur intelligence semble n'avoir eu qu'à s'abandonner à ses [facultés (raturé)] dispositions les plus entraînant et les plus sublimes. Leur langage est un chant épique et quand ce langage veut se formuler aux yeux, il prend des caractères, qui ne sont que des images saisies dans la Création. L'[imagination] organe de l'imagination semble surtout avoir été [surtout (raturé)] chez eux puissamment développé. L'imagination, cette étonnante faculté de l'esprit; cette divine [engeance (raturé)] clairvoyance de l'âme humaine que Dieu [semble (raturé)] nous [avoir (raturé)] a laissé dans notre malheur, pour que nous puissions encore, nous élancer jusqu'au delà de ces hauteurs où son regard guide les mondes; pour que nous apercevions encore un reflet de ses perfections [mot illisible] de celles de son œuvre qui nous enveloppent pour que nous puissions nous créer dans nos heures d'isolement et de dégoût un de ces mondes idéals, où tout notre être se complait : [comme dans le souvenir (raturé)] d'un bonheur fait pour nous, ravi trop tôt et [qui pourra nous être rendu (raturé)] dans le quel nous espérons encore. – Un ensemble de circonstances [si (raturé)] heureuses et de dispositions [si (raturé)] favorables a donc fait de l'orient le berceau naturel de l'art en l'établissant la source la plus abondante du beau; Les hommes de tous les pays qui [toujours cherchent (raturé)] recherchent instinctivement la perfection ont toujours senti une attraction [inévitabile (raturé)] invincible vers ce point du monde où se lève le soleil, et où s'est abaissé le Fils de Dieu! Et non seulement les hommes de génie, mais tous les peuples ont manifesté ce besoin, sous une forme [plus ou moins (raturé)] quelque fois même brutale, de venir, pour ainsi dire imprégner leur être de cette atmosphère vivifiante de l'orient ; et recevoir sur leur front cette lumière qui illumina Zeuxis et Platon; et que le premier homme vit resplendir un jour à ses yeux, sous le regard de Dieu, [devant le sourire de la première femme (raturé)]! Voyez, depuis le commencement du monde, d'un côté, cette expansion continuelle des races orientales vers celles de l'occident aux quelles

elles vont toujours porter les lumières et les bienfaits de leur civilisation, et d'un autre côté, ce reflux des peuples du nord qui vont chercher ce que ces races affaiblies n'ont plus la force de leur communiquer.

Nous donc peuples du nord, nous sommes apparemment moins bien partagés par la providence, que ceux de l'orient. L'art est pour nous une plante exotique. C'est une fleur aux teintes délicates, née sous un ciel plus ardent qu'il faut acclimater sous une zone froide, dans un climat rude et difficile.

Perdus au milieu d'une nature marâtre quoique belle; dont les rigeurs nous condamnent à passer une partie de notre vie dans de rudes travaux, à nous enfermer dans nos intérieurs, pendant qu'elle se voile sous un suaire uniforme et glacé : les nécessités de notre existence réduisent pendant longtemps notre intelligence à l'exercice de ses facultés [mot raturé illisible] purement de prévoyance, la font marcher derrière les besoins animaux de notre être.

Pour nous, l'art est une plante exotique, c'est une fleur aux teintes délicates, née sous le ciel plus ardent et plus fécond de l'orient qu'il faut acclimater sous une zone plus froide dans un climat plus rude et plus difficile [répétition]. Il est nécessaire de la tenir longtemps sous verre, de lui communiquer d'abord un air plus tiède et des vapeurs plus abondantes et plus douces, avant de l'exposer à nos intempéries et à nos frimas; ce n'est qu'après ce long travail d'acclimatation qu'elle produit cette brillante floraison qui n'est plus celle [qu'elle (raturé)] de son ancienne patrie mais qui prend un caractère nouveau avec les nouveaux et vigoureux suc[s] [qu'elle a distillé (raturé)] dont elle s'est imprégnée. Il était naturel que l'amour et la recherche du beau se manifestât d'abord, autour de ce jardin délicieux, qui [mots manquants] Je m'arrête ici, le sujet aurait [demandé (raturé)] voulu que je m'étendisse un peu plus loin pour ne pas [passage raturé illisible] partie de mon discours mais cela m'aurait [mot illisible] trop long. Dans un autre entretien j'étudierai les [moyens] ressources que nous avons [mot illisible] canadiens et catholiques dans notre situation exceptionnelle pour combattre les [mot illisible] raciales que [j'ai caractérisé (raturé)] je viens de caractériser et ce que nous pouvons

faire dans notre [travail (raturé)] capacité individuelle pour préparer un champ fertile à notre genie National!

[Passage manquant] [notre etre (raturé)]. Nous avons un tel besoin de matière qu'elle fixe tout d'abord notre attention, et elle finirait par absorber notre amour si Dieu n'avait pas aussi mis dans notre cœur son souffle divin, l'instinct du beau.

Oui, nous l'avons aussi cette part sublime de la divinité et si elle fait que notre intelligence perfectible ne procède pas avec cet élan rapide que lui donne l'imagination, elle ne l'empêche pas de s'élever [moins (raturé)] aussi haut et [moins (raturé)] aussi sûrement dans la voie du [beau (raturé)] sublime. Si [notre perception a moins de cette vivacité orientale (raturé)] nous avons moins que les orientaux de cette perception vive, qui leur fait tout deviner, tout voir d'un jet; [si nous nous élançons moins promptement dans les voies inconnues qui deviennent celles de la perfection, nous avons le don du choix, le talent de l'éclectisme (passage raturé)] nous avons plus de cette raison calme qui procède, par la comparaison et l'analyse et qui nous fait monter, monter toujours dans cette échelle du vrai et du beau, jusqu'à ce degré qui se perd dans Dieu! [Si nous nous élançons moins rapidement dans les voies inconnues, si (raturé)] – Mais pour cela, encore une fois, il faut une direction, un effort, le dévouement de tous les hommes amoureux de leur pays et de l'humanité; car, il n'en reste pas moins vrai, que nous [peuples du nord nous (raturé)] courons toujours un danger prochain d'abaissement moral et intellectuel vers le matérialisme, par suite des nécessités de notre nature...

[Voilà (raturé)] C'est là le resultat, la conséquence nécessaire de notre situation naturelle; Voyez-vous jusqu'où cette situation nous a entraîné.

Un des moyens de combattre cet entrainement universel vers l'esprit de *péculat*, de guérir cette vénalité qui devient la maladie de tous les cœurs; de réduire à sa valeur, cette aristocratie du Capital, et de déraciner dans l'esprit des masses, cette idée que la richesse peut tout donner, qu'elle conduit à tout et tient lieu de tout; [recherche et amour du beau moyen de combattre (mot illisible) notre esprit – Récompense de ceux qui ont travaillé pour l'humanité (passage écrit dans la marge)]

serait principalement de faire naître l'amour des belles actions et des œuvres de l'intelligence en leur offrant la protection et le respect qui leur sont dus; en préparant des prix, des couronnes, et de justes tributs de louanges à tous les travaux généreux, en conférant même des dignités durables. N'est-il pas juste que ceux qui ont vécu pour le bien de l'humanité règnent sur l'humanité. D'ailleurs je soutiens, avec l'histoire, que l'aristocratie née du talent et des hauts faits a été un élément de grandeur et de stabilité chez tous les peuples distingués, je dis plus; qu'elle a fait toute leur gloire et leur puissance.

Voyons la Grèce, où l'aristocratie de Caste régnait bien quelque part mais où celle du génie dominait seul partout, surtout à Athènes, qui fut la force régulatrice et dirigeante de ce petit pays. Eh bien! N'est-il pas évident que ce qui a élevé ce peuple à la hauteur des plus grandes nations et lui a donné relativement à ces nations une puissance bien supérieure, c'est cet estime, cette noblesse accordée au talent et au travail intelligent, et favorisés par les institutions et les habitudes populaires; c'est cette couronne jetée au front de tous les vainqueurs.

Le gouvernement d'Athènes partait bien de la place publique, le pouvoir remontait bien de la foule comme chez nos voisins, cela faisait souvent naître des orages, mais la direction de la chose publique revenait toujours à ce que l'on appelait *virtus* (le mérite). À cette vertu couronnée, couronnée partout, au cirque, dans l'arène, à l'academie, aux olympiades, à la tribune aux harangues, sur le champ du combat.

On faisait le commerce à Athènes, c'était une des habitudes nationales; le commerce n'était pas là comme à Rome, une chose d'esclave qui rendait impropre aux dignités de l'état; La richesse n'était pas comme à Lacédémone [Lacédémone] un crime puni par les lois; C'était un titre à la considération, mais non pas un titre absolu. La supériorité morale se traduisant en tout et [s'exerçant (raturé)] se manifestant pour tous, voilà avant tout ce qui exerçait un prestige dominateur, et, je le répète, c'est là ce qui fit de l'Attique et de la Grèce, non seulement cette nation qui occupe le sommet dans l'échelle des nations illustres, mais qui lui donna de plus,

cette force étonnante devant laquelle vint deux fois se briser toutes les légions de l'Asie; ce fut cela seul, car il n'y avait pas assez d'omogénéité dans sa confédération, pas assez de similitude dans les diverses constitutions de ses états, pas assez d'union politique – [et qui (raturé)] La Grèce ne faiblit devant l'immense puissance d'Alexandre que parce que l'or de Philippe avait habitué les orateurs et les Archontes, à toutes ces lachetés que nous connaissons déjà si bien. Ce fut cela seul, car il n'y avait pas assez d'ingenuité dans sa confédération, pas assez de similitude dans les diverses constitutions de ses états, pas assez d'union politique. Et remarquez que tout cet or de Philippe, et même d'Alexandre, n'a jamais été offert au peuple. L'histoire n'accuse de corruption que les orateurs qui avaient su s'emparer de la confiance publique. Le peuple lui [ne faillissait que parce qu'il subissait (raturé)] n'a failli qu'en subissant le charme du talent; en livrant ses prérogatives, en abdiquant sa dignité, en tombant, il n'emporta pas dans ses mains la souillure d'un salaire honteux.

Aujourd'hui, croyez-vous qu'il serait si difficile d'introduire dans le caractère national un si beau sentiment que celui de la soumission à la puissance intelligente? il suffit, je crois, de quelques institutions populaires. Car tous les peuples ont naturellement de l'admiration et du respect pour le talent, il suffit qu'a donner à ces sentiments une occasion de se manifester. Et d'un autre côté, c'est un besoin naturel qui peut avoir ses déceptions, mais c'est au moins le plus noble et le plus légitime qui soit au cœur de l'homme, que celui de rechercher l'estime des autres hommes et de [mériter (raturé)] travailler à mériter, par des efforts constants, des récompenses dont les effets soient durables. L'homme éprouve une soif [de l' (raturé)] d'infini dans toutes ses jouissances. Il est juste, sans doute, que la religion inspire la production, du bien par amour de son essence divine; et qu'elle élève jusqu'à Dieu tous nos désirs d'immortalité; mais il est juste aussi que la société mette un peu d'éternité dans les récompenses qu'elle accorde à ceux qui veulent l'éclairer et la servir. Si la patrie [ne (raturé)] n'offre à ses grands citoyens que des rémunérations passagères et insignifiantes, si elle abandonne le mérite dans l'isolement elle doit s'attendre à devenir le jouet des [mot illisible] et des prétentieuses médiocrités. La possession de

la richesse devient nécessairement le seul but de tout effort légitime, puisqu'elle seule assure l'indépendance et la considération; qu'elle seule promet quelques jouissances durables, qu'elle seule, en dehors des distinctions mobilières, permet d'attacher un nom à la terre, par la propriété. Dans cet état plus de travaux patients et désintéressés, plus de cet esprit généreux qui enfante le sacrifice; et fait naître ces œuvres [patientes, que la fortune d'un individu ne peut payer (raturé)] qui absorbent toute la vie d'un homme, et dont les résultats physiques ou moraux doivent être appréciés et sentis par tout un peuple et par delà les âges; travaux que l'or et le simple individu ne peuvent payer; rien que [cette (raturé)] des existences, arides, égoïstes, bornées aux étroites limites de l'intérêt domestique. Le talent, ne voyant aucuns sommets vers qui se diriger, ira se repliant sur lui même, se perdre dans le vague, l'inaction ou la folie, abaissant tout autour de lui, en s'abaissant lui-même. Il me semble que nous en avons beaucoup perdus ainsi ; beaucoup trop! et que l'état où nous allons menace de nous en enlever encore quelques uns.

1.3 Napoléon Bourassa, *L'art gothique*, manuscrit, s. d., BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

[Il y est proprement un fait (raturé)] Il y a un fait remarquable dans l'histoire des produits de l'esprit humain et qui rappelle la merveilleuse expansion du Christianisme, c'est l'apparition et le développement presque instantané, au milieu d'un âge plein d'ignorance, d'instabilité et de désordre de ce que l'on appelle encore improprement l'art gothique, d'abord, au centre de la France, puis dans tous les pays circonvoisins.

Ce fait qui semble à prime abord une surprise une révélation, n'est pas cependant un événement fortuit il a eu comme toutes les choses qui paraissent accidentelles, ses causes éloignées et prochaines; il s'écoule comme tout ce qui tient à l'ordre des choses humaines d'un certain enchaînement de circonstances complexe et qui échappent facilement à l'observation; le siècle dernier, d'ailleurs, qui à force de s'éblouir de ses propres lumières [mièvres (raturé)], était devenu aveugle, [qui (raturé)] avait tellement proclamé que ses pères étaient des barbares et les moines des ignorantins qu'on avait fini par vouer au mépris et à l'oubli l'œuvre [vénérable (raturé)] tout entière du Moyen Âge.

À notre époque d'analyse et d'exploration, où l'on a pu pousser si loin les études d'archéologie comparée, on a retrouvé plusieurs des sources qui avaient [provoqué (raturé)] favorisé l'éclosion de cet art merveilleux et sans précédent dans le monde. C'est grâce au cri d'indignation et d'alarme jetés par les esprits d'élite de notre époque devant les ruines [ces (raturé)] de toutes ces œuvres géantes qui caractérisaient le plus dignement notre civilisation chrétienne et française que l'on [avait dilapidées, (raturé)] a repris quelque intérêt pour [elles que les ruines (raturé)] elles. Mais c'est surtout, quand des hommes comme Viollet-le Duc, Abadie, Revoil et quelques autres chargés de réparer le mal produit par les fureurs et l'indifférence des derniers siècles, se furent mis à l'étude de ces monuments vénérables, et qu'ils eurent constaté la puissance et la hardiesse [hardiesse] d'inspiration, le goût exquis, les sens

d'harmonie et d'équilibre, la science étonnante [de construction (raturé)] qui avaient concouru à leur édification qu'ils ne purent s'empêcher de se demander : « mais d'où a pu surgir cet Art nouveau? Qui en a rassemblé les éléments variés pour produire en dehors de toutes les traditions ces types incomparables?

Car en faisant abstraction du mérite de la forme [intrinsic (raturé) *intrinsèque*] ou de la beauté relative de ces types, ils n'en sont pas moins les créations les plus surprenantes dans l'art de construire : c'est le juste rapport de la masse des matériaux avec leur objet, de la forme du membre d'architecture avec sa puissance; c'est l'équilibre le plus harmonieux entre les pesanteurs et les résistances, c'est la grandeur digne et simplement ornée; c'est un tout qui produit la satisfaction de l'œil, de la raison, du sentiment, et du goût.

On chercherait vainement dans les autres types de l'art de bâtir plus d'éléments constitutifs de la beauté. L'apparition de ces merveilleuses créations du génie étonna tellement les populations qui les virent s'élever au milieu d'elles, qu'elles leur attribuèrent une origine merveilleuse, surnaturelle. Il n'y a pas une de ces fameuses cathédrales construites du 10^e au 14^e siècle qui n'ait sa légende. Au fond de chacune, c'est toujours un architecte désespéré qui a bout de recherches et de patience, prêt à jeter son âme au diable voit arriver un étrange personnage — Satan le plus souvent — qui offre de lui donner son affaire à certaines conditions. Le marché se conclut, la cathédrale s'élève, et le diable finit par être joué. — Ce dernier trait, manque peut-être un peu de vraisemblance, mais dans les contes on a beau jeu avec le diable.

Aujourd'hui, le diable travaille bien aussi, souvent, avec l'architecte à nos édifices publics, mais ce n'est pas lui qui finit par se faire jouer; demandez à ceux qui bâtissent.

Quoiqu'il en soit des vieilles [vieilles] légendes et de leur vraisemblance elles n'en témoignent pas moins de l'étonnement des contemporains à l'apparition des merveilles que produisit alors l'architecture : ils ne pouvaient y voir que des œuvres révélées.

J'ai cru, Messieurs, qu'une étude (quoique faite bien à la hâte) des causes qui avaient pu donner naissance à ces travaux surprenants, aurait pour vous quelque intérêt.

Quoique ce petit travail ne soit pas, par son sujet, celui qui semblerait le plus convenir à ces réunions, il est cependant possible d'en tirer des déductions pratiques pour ceux qui [mot illisible] notre temps et pour ceux qui s'occupent de la culture des intelligences.

Vous y verrez comment s'altèrent, se transforment, se propagent les formes typiques inventés par les peuples divers, pour servir leurs pensées, leurs imaginations, leurs goûts, et leurs besoins variés.

Ceux qui ont habités des régions nouvellement livrées au défrichement ont sans doute remarqué que dans des terrains où il n'avait poussé que des érables, des merisiers, ou des hêtres, par exemple; arbres qui ne renaissent que de leur graine; si l'on déboise, et surtout, si le feu vient à consumer tout ce qu'il y avait de jeune et menu végétation sur ce sol déboisé; on voit renaître, quand le terrain laissé à lui-même, des arbres d'une espèce toute différente et qui ne se trouve souvent pas dans les environs.

Comment expliquer ce mystère de la nature? — Par le don qu'ont certaines plantes de se transporter au loin par leur semence.

La graine des arbres dont je viens de parler, étant pesante ne s'ensemence qu'au pied de celui qui la porte : mais celle du tremble, du liapr [liard], ou peuplier du Canada, étant pourvu de duvet est semée au loin par les vents, et si elle rencontre sur son chemin un terrain bien préparé, comme celui que produit un défrichement nouveau, elle s'y développe avec une vigueur [vigueur] surprenante.

Cette implantation d'arbres d'essence tout à fait différente, sur le sol occupé jadis par une végétation primitive, s'accomplit selon une loi naturel à la propagation des espèces, mais aussi accidentelle, en conséquence de circonstances fortuites; une coïncidence de vents favorables avec un terrain préparé et une semence arrivée à sa maturité.

Vous [comprenez (raturé)] voyez de suit [suite], Messieurs, tout ce qui peut modifier cette [germination (raturé)] migration, et cette germination des semences végétales abandonnées à elles même.

Eh bien, la migration et l'implantation des idées, de tout ce qui émane de l'esprit humain obéit aux mêmes lois rigoureuses de la nature, et aux mêmes accidents providentielles de la vie de toute chose.

Il y a dans l'ame humaine un besoin de nouveau a coté d'une aspiration vers le beau qui la pousse sans cesse, qui l'attire [sans cesse (raturé)] invinciblement vers l'inconnu, qui concourt sans doute dans cette gravitation vers la source du beau absolu qui est la loi suprême de tous les esprits.

Dans cette loi essentielle à la nature humaine réside la vie des idées, le besoin de germer, de se propager, de se communiquer, de produire ces floraisons nouvelles et splendides qu'on appelle les civilisations.

D'un autre coté, les conditions morales et politiques où se trouvent les peuples, les événement qui déterminent leurs actes, leurs rapports, leurs mouvements, voila ce qui favorise la semence des idées infiniment variées, répendues dans l'humanité tout entière; voila ce qui produit ces modifications soudaines dans celles d'une race, le caractère nouveau de beauté que revêtent les imaginations et les inventions de quelques autres.

Quelle était la situation l'état phisque et moral de l'Europe centrale après le 10^{me} siècle?

Les inondations de barbares avaient cessé depuis longtemps; ces peuplades douées [de (raturé)] d'énergies et de caractères différents s'étaient implantées un peu partout, [s'étaient (raturé)] et fondus dans les races gauloises, germanes et scandinaves aux quelles [Rome (raturé)] les romains avaient communiqué jadis leur[s (raturé)] civilisation, et [on (raturé)] parmi lesquelles se trouvaient encore [partout (raturé)] abondement des vestiges de la puissance romaine.

Charlemagne avait un instant réuni tous les éléments constitutifs d'une société normale, qui se trouvaient encore [dans (raturé)] répandus dans le grand empire qu'il

venait de fonder. Mais quelques années après sa mort, rien de cette grande puissance politique ne subsistait. Tous ceux qui avaient concouru à l'édifier avait fini par en prendre une portion et mettaient [mettaient] leur ambition à déposséder les autres de la part qu'ils avaient gardé. Le grand travail de la formation des nationalités nouvelles était commencé. Une lutte générale des éléments civils de la société était engagée pour longtemps.

Une [seul (raturé)] chose, cependant, [était puissamment dans ces (raturé)] au milieu de ces éléments sans cohésion, était fortement organisée; c'était l'église, et dans l'église, un corps plus puissamment [puissamment] constitué encore; [c'était (raturé)] l'ordre monastique.

Qu'étaient les ordres religieux au 10^{me} siècle?... Rappelons nous le seulement pour l'utilité de notre étude.

Ordre religieux

Les Bénédictins, les plus célèbres d'entre tous à cette époque avaient élevés depuis leur fondation à l'an 1005 :

15 070 Abayes

24 Papes

200 Cardinaux

400 Archevêques

7900 Evêques.

Réformés dans le cours du 10^{me} et du 11^{me} siècle l'ordre se divisa sous différentes règles : celles de Cluny et de Cîteaux, en France, se partagèrent à peu près toutes les maisons de l'ordre.

Cluny étendait sa domination sur 314 monastères et églises.

— Son abbé ne dépendait que du pape.

— il avait le privilège exclusif de nommer les abbés de tous les monastères de sa dépendance.

— Il était ordinairement un Cardinal.

— Il avait une autorité indépendante de tous les pouvoirs civils même de celui du roy. Les droits, l'habitation et les propriétés de l'ordre étaient inviolables; les peines [les peines (raturé)] les plus sévères étaient décrétés par l'église contre quiconque voulait les s'y ingérer en quelque chose.

— Je crois que Cluny avait eu le pouvoir de battre monnaie.

— Eh, si vous supposez établis dans ces conditions, des milliers d'homme d'élite par l'esprit, de dévouement par leur vœux et la règle; de savoir par leurs études; allant et venant par tous les pays (le chapitre de Cluny réunissait des abbés de toutes les parties de l'Europe.) sous la sauvegarde d'un pouvoir qui seul avait à cette époque le respect des peuples, vous concevez aisément ce qu'ont pu produire de semblables associations. Comme elles sont un fait unique dans la formation des peuples, il n'est pas étonnant [qu'elles (raturé)] que leur existence ait eu des résultats si [étonnant (raturé)] surprenant.

[Voilà, [pour (raturé)] quant moi, pour revenir à mon image de tout à l'heure, le champ prêt à recevoir la semence. (phrase raturée)]

— Etendue des propriétés acquises

— Défrichement des terres

— Nouveaux [nouveaux] besoin que donne leur accroissement, et la richesse acquise

— Les population s'abrite sous leur protection,

— ils formes des corps de métiers

— ils ont l'élite des ouvriers.

— Ecoles de maçon, de peintres, de sculpteurs sur bois et sur pierre, d'ouvriers en métaux, orfèvres, forgerons etc. de tisserants

— [Les religieux avaient (raturé)]

D'où vint la semence et quels circons [circonstances] l'ont fait fructifier?

— Existence des reste des monuments grecs et Romains

— Midi de la France et de l'Allemagne

- Deux courants, l'un par Byzance, qui s'était modifié sur les formes de l'Inde et de la Perse,
 - qui s'introduisait en Europe par les Vénitiens, les Pisans et les Genoïs
 - les Croisés, qui bâtissaient des chapelles votives après leur retour.
- L'autre par les Arabes puissants, qui possédaient [possédaient] le midi de l'Europe.
- l'ogive apporté par eux de la Perse avec leur système d'ornementation
- Les éléments constitutifs du Gothique réunis par cette double semence.
- Les besoins [besoins] d'élever des grands monuments font le reste. L'ogive qui offre de plus grandes résistances est adopté finalement.

Conclusion

Comment [on peut par (raturé)] l'homme à l'aide de la connaissance des lois qui favorise la transformation et la production de nouvelles formes, peut amener par des moyens rationnels, cette opération.

- 1.4 Napoléon Bourassa, *L'art grec*, manuscrit, s. d., BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

Quesqu'une nation, selon toute la valeur et l'étendue du mot?

C'est une famille humaine revêtue d'un type, d'un caractère, d'un génie particuliers; occupant [et possédant (raturé)] un certain espace sur un point de la terre, ayant les mêmes dogmes; possédant la puissance de se gouverner avec des lois et des institutions nées de sa volonté et propres à ses besoins; ayant des intérêts généraux et particuliers inhérnts [inhérents] à ses sentiments, à ses croyances, à sa prospérité et à sa conservation; gardant dans ses traditions une suite de faits glorieux, avantageux ou néfastes qui font sa gloire, son orgueil, son enseignement, sa puissance et sa prospérité ou son deuil; dans ses souvenirs les noms d'une pleiade d'hommes qui lui ont apporté les produits de leur valeur, de leur intelligence, de leur dévouement [ou de leur perversité (raturé)]; dans ses coutumes, un culte, des travaux, des industries, des fêtes, une manière d'être et de vivre qui lui sont chers, lui donnent une phisionomie pittoresque distinctes de celle des autres nations.

Maintenant, quesque l'art natonal [national], selon toute l'etendue et la valeur du mot aussi?

C'est cet ensemble de formes d'expressions et d'images, les plus vraies, les plus justes, les plus harmonieuses, les plus parfaites qu'il se puisse trouver pour traduire, pour figurer et faire saisir aux sens et à l'intelligence de l'homme, [pour (raturé)] à la plus grande satisfaction de son esprit et de son cœur tout ce qui, dans la nation est du domaine de l'art : dogmes, culte, faits historiques, actes héroïques, mœurs et coutumes. Ainsi, l'art national, c'est l'œuvre d'Homere qui pour chanter les dieux et les héros fondateurs de la puissance grècque et présidant à ses glorieuses destinées, inventa ce rytme choisi de la langue des hellènes et cette forme particulière de chant appelé poème épique pour rendre son œuvre plus puissante et plus sublime. L'art national, c'est cette œuvre d'Eschyle et de Sophocle qui pour produire une impression plus vive, pour élever d'avantage le sentiment et le caractère de leur nation

voulurent mettre en action sous les yeux de cette nation tout entière les luttes, les dévouements et les malheurs de ces mêmes héros, et se servir de cette autre forme de poème que l'on nomme tragédie. L'art national c'est encore cette œuvre de Phidias, la statue de Jupiter, le maître de l'Olympe, et cette sublime personnification de la sagesse armée, Minerve, qu'Athènes avait placée dès ses origines au sommet de son acropole et à la quelle elle croyait devoir la supériorité de son intelligence et de ses armes. L'art national, c'est encore cette œuvre d'Ictinus; le Parthénon, type incomparable d'une architecture inventée par le génie grec, [le Parthénon (raturé)] le plus divin des temples payens, élevé pour honorer magnifiquement la protectrice de l'Attique et abriter la mémoire et les éffigies des demi-dieux de la Grèce. L'art national, c'est cette œuvre de Desmosthène, fruit péniblement muri d'une parole puissante, mis au service de tous les grands intérêts des hellènes et qui porte en lui le dernier rayon du patriotisme et des libertés politiques de cette incomparable nation. [(Dans la marge) Les tableaux représentant les victoires des grecs sur les Perses a (mots illisibles) sous Alexandre]

Mais il n'y a pas essentiellement d'art national dans un temple athénien élevé au milieu de Paris pour servir au culte des chrétiens français ou aux opérations de la bourse, parce que, c'est un type d'architecture produit par le génie d'une race étrangère dont il a revêtu le caractère, qui servait une autre idée, d'autres besoins, dans les conditions d'un climat différent, en harmonie avec tous les autres produits et toutes les beautés naturelles du pays qui le vit naître. Parce que, dans mille ans, — si les [communards et les Prussiens (raturé)] font ce qu'ils désirent —, quand un anticaire viendra passer sur les ruines de Paris, s'il ne trouve autre chose que les vestiges de la Madeleine ou du temple de la bourse, s'il ne reste rien — comme cela est bien à craindre — des merveilles si chrétiennes, si françaises et si admirables de Notre-Dame, cet anticaire dira : « Mais, c'était donc des grecs qui vivaient ici? »

Il n'y a pas davantage d'art national — malgré le mérite de l'ouvrier — dans ces statues de Diane, de Cères [Cérès], de Vénus, d'Hébé, de Naiades, de Dryades, etc. qui s'échappent encore de tous les ateliers de la capitale de France pour satisfaire

la curiosité ou le plaisir des sens de ceux qui viennent les acheter de tous les pays du monde; parce que, en apercevant ces caprices d'un ciseau vénal, le plus ignard des habitants de l'Attique ne peut que s'écrier : « Tiens! Mais voici toute l'antiquaille du culte de mes pères! Ma Vénus, ma Diane! ... Ah! bien rajeunies, vraiment, [avec des bras et des jambes, et les nez qu'elles avaient perdus dans notre naufrage (raturé)]; [mais (raturé)] peut-être avec un peu moins de cette dignité et de cet idéal que nous savions leur donner, seulement pour les rendre plus adorables. Mais, c'est bien là toute notre défroque. Ces barbares! Ils ne croiront jamais rien faire de bien sans nous piller ». Je crois avoir [mots manquants] pour comprendre suffisamment ma pensée.

Il suit de ces définitions, et l'histoire universelle de l'art révèle d'ailleurs, les faits prédominants et constants que je vais indiquer.

Le premier et le plus remarquable, c'est que l'art ne s'est produit et développé dans toute l'ampleur de sa puissance, et l'universalité de son action, qu'il n'a atteint à l'apogée de sa perfection, que là où il a trouvé — abstraction faite des aptitudes nécessaires à sa culture et du sens qui en fait rechercher et goûter les beautés — un plus grand caractère national, des croyances et des intérêts supérieurs communs, une culture intellectuelle plus étendue,

Il suit de ces définitions, et l'histoire de l'[mots manquants] des sentiments et une ambition plus élevés, des institutions politiques plus fortes, plus généreuses, meilleures gardiennes des traditions, de l'honneur de la gloire, et des vertus publiques, une émulation plus active dans la production du bien national, et une plus grande liberté d'action dans cette production, enfin le plus grand nombre de beaux dévouements et d'actes héroïques à glorifier chez l'individu et dans la société.

Un autre fait aussi constant, c'est que les écoles les plus brillantes, les plus fécondes qui ont existé dans des sociétés aussi favorablement organisées, sont celles qui se sont le plus abondamment alimenté à cette substance noble de la vie de l'art.

Un autre fait également remarquable, c'est qu'après des phases de décadence et de corruption, les grandes écoles n'ont retrouvé la vie et la fécondité qu'en revenant aux mêmes sources lorsque ces sources n'étaient pas déjà taries.

Un autre fait saillant, c'est que les seules nations qui ont laissé dans l'histoire, la trace de leur existence, la physionomie de leur caractère, la marque de leur grandeur et de leur intelligence, le souvenir de leurs belles actions sont celles qui avaient su féconder avec une sève aussi généreuse un art aussi excellent. Et ce sont les seules aussi qui se sont relevées de leurs cendres quand il leur restait encore, avec cet interprète de leur génie et ce reflet de leur grandeur, quelques vestiges des vertus de leur race!

Le peuple qui a trouvé en lui toutes les conditions favorables au développement de l'art national, qui a tiré de ces conditions, par son travail et son génie le plus grand nombre d'œuvres parfaites dans tous les genres, et qui a mis en lumière d'une façon plus évidente les faits que je viens de signaler, c'est incontestablement, avant tous les autres, et supérieurement à tous les autres, le peuple grec.

Aujourd'hui, après avoir jeté un coup d'œil sur l'état des sociétés et de l'art avant la civilisation grèque, je me contenterai d'étudier la base idéale, ou le caractère essentiel de l'art grec lié intimement avec le génie de la nation.

D'où venait donc ce peuple si surprenant dans son apparition, dans son caractère et dans son œuvre?

L'histoire dessine vaguement, sur le fond des siècles, les traits d'une première race, celle des Pélasges, qui se répandit dans toute la péninsule grecque, sur les côtes de la Syrie, dans les îles de la mer Egée et de la Méditerranée, dans une grande partie de l'Illyrie et de l'Italie. Quelques uns ont dit que c'était une race sans vigueur; mais il est bien permis d'infirmer ce jugement : le fait seul qu'elle a une fois peuplé toutes les terres où a brillé plus tard la civilisation hellénique et étrusque, dit assez qu'elle y laissa une semence énergique. Car les races primitives peuvent être absorbées dans une certaine mesure, mais leur type et leur caractère reparaissent toujours dans l'aliage qu'elles ont aidé à former.

Sur cette première semence vint s'en déposer un autre plus vigoureuse, celle des Hellènes, qui sortait, croit-on des environs du Caucase. Elle portait ce type qui ne

devait plus disparaître, que l'art à consacré, où la beauté, l'intelligence et le courage sont restés empreints à travers quatre mille ans d'existence. Ces Hellènes connus sous les noms d'Ioniens, de Doriens, d'Achéens et d'Éoliens étaient les frères de ces montagnards superbes de la Circassie et de la Géorgie, devant les quels les voyageurs s'arrêtent encore aujourd'hui surpris de la distinction native de leur figure; et que toute la puissance de la Russie n'est parvenu à subjuguier, dernièrement, qu'après des massacres et des expulsions en masse.

C'est vers le quinzième siècle avant J.C. que la Grèce fut envahie par les immigrations successives de cette nouvelle famille. Mais les Egyptiens et les Phéniciens dont les flottes avaient déjà porté le commerce sur toutes les côtes de la Méditerranée, s'étaient établis en petits groupes sur quelques points de la péninsule hellénique. Ils y répandirent les procédés de leur industrie, les premières notions de bon gouvernement et ce qu'ils possédaient de connaissance dans les sciences et les arts. Cependant ils mêlèrent peu de leur sang et de leur caractère à ces races prolifiques et souveraines qui les absorbèrent en s'assimilant tout ce que leur avait apporté de mieux ces colons intéressés. Car peu de siècles après, elles avaient envahi à leur tour toutes les mers connues, fondé des villes puissantes en Italie, en Sicile, au nord de l'Afrique, au midi de la Gaule, dans le Pont Euxin, dans toutes les îles de la mer Egée, sur tout le littoral de la Lydie, jusqu'aux portes de la Phénicie, de l'Égypte et de la Perse. Corinthe, Sparte, Athènes, Thèbes, Egine, Delphes, [Eleusis (raturé)], Sicyone étaient déjà devenues des foyers actifs de commerce de vie politique et intellectuelle, d'où étaient sortis toutes les colonies et les autres états indépendants de la grande patrie grecque : Milet, Ephèse, Elée, [Mytilène], Samos, Cume [Cumes], Rhodes, Halicarnasse dans l'Asie-mineure et la mer Egée; Cyrène, Naucratis et Chemnis sur les rivages égyptiens; Syracuse, Leontium [Léontium], Agrigante [Agrigente] en Sicile; Tarente, Paestum, Elée, Lori, Héraclée, Croton, Cumes, Naples en Italie, et cent autres villes encore groupées comme des satellites autour de celle-ci et formant avec elles la plus vaste et la plus admirable constellation de forces humaines qui se soit jamais rencontré en un même lieu et en un même temps.

Sparte et Athenes s'étaient donné ces célèbres constitutions de Licurgue [Lycurgue] et de Solon qui devaient faire de ces deux villes les centres de la puissance militaire, des intérêts politiques, scientifiques et artistique de tous ces états indépendants. Et c'est vers le huitième siècle avant J.C., [que (raturé)] sur tous ces points a la fois et spontanément, que commence à germer dans un admirable équilibre d'excellence la brillante civilisation de la Grèce.

Quel était donc à ce moment le trésor acquis à l'humanité dans les domaines de la conscience, des connaissances morales et expérimentales, des arts et de la politique? Dans quel état les sociétés antérieures avaient-elles laissé l'homme?

Du côté de l'Orient, dans ces régions admirables où coulent le Pactole, l'Euphrate et le Tigre avait déjà passé une suite d'empires. Babylone, Ninive, Sardes gardaient encore les splendeurs de leur puissance déchuée que Cyrus allait bientôt faire disparaître avec leurs rois avilis. Au nord de l'Afrique, dans la plaine inépuisable du Nil, régnait depuis plus de mille ans, la monarchie égyptienne, qui, malgré ses révolutions intérieures et des invasions du dehors, restait cependant toujours immuable comme ses pyramides à un degré relativement élevé de civilisation. Tout à côté, le long du littoral de la Chaldé [Chaldée] deux groupes remarquables de la race cémitique, les Phéniciens en avant, les Hébreux en arrière, avaient échelonné une suite de villes renommées que leur commerce et leur prospérité unissaient depuis longtemps à toutes les nations alors connues.

Voilà le vaste champ où la Grèce avait à récolter des matériaux pour servir l'œuvre de son génie national.

Comme nous l'avons vu, elle touchait par ses colonies déjà prospères aux confins de toutes ces vieilles puissances et son commerce intelligent déplaçant partout celui de ses concurrents, s'était interposé entre tous ces grands états et rendu solidaire de leurs intérêts.

Il était naturel à un esprit aussi curieux, aussi perspicace, aussi libre dans ses aspirations que l'était celui des Grecs, de s'éprendre, de chercher à s'emparer de tout ce qui pouvait avoir contribué à la prospérité, à la grandeur, à l'excellence des

sociétés antérieures à la Grèce, et avec les quelles elle entra en rapport. C'est ce que firent à différentes époques ses penseurs, ses hommes de science et d'état. Licurgue [Lycurgue], Thalès, Pythagore, Solon, Hippocrate, Platon, Hérodote, Eudoxe [Eudoxe], et un grand nombre d'autres, avant de donner des lois à leur patrie et d'ouvrir ces écoles de philosophie devenues si fameuses, visitèrent la Lydie, la Chaldée et surtout l'Égypte.

Et que trouvèrent-ils là pour leur enseignement?

Dans les hautes sciences morales, la vérité primordiale, la notion de l'être suprême, principe unique et créateur de tout, étaient à peu près effacées chez tous ces peuples. Malgré ce qui pouvait exister encore, dans ce berceau de l'humanité, de cette vérité déposée par le souffle divin dans l'homme primitif, malgré ce qui pouvait en renfermer les livres de Zoroastre et le remarquable *livre des morts* des Égyptiens, les masses n'en connaissaient rien. Ces livres étaient gardés sous une triple enceinte de murailles et de verroux par les prêtres de Baal et de Mylitta, d'Osiris et d'Ammon; et l'on ne pouvait y arriver qu'après avoir rempli une multitude de formalités cabalistiques, une série d'initiations mystérieuses que durent subir les esprits les plus supérieurs de la Grèce, Platon lui-même.

L'Unité de l'être suprême, seul principe rationnel, lumineux et satisfaisant de tout, était un mystère inaccessible. Les prêtres qui prescrivaient et enseignaient les règles du culte et les notions de la religion retenaient le vrai et seul Dieu sous clef, et faisaient adorer une multitude de divinités ignobles et ridicules, prises à tous les règnes de la nature et où la figure humaine, sauf celle que portaient les souverains, entra en peine pour quelque chose.

Et pourtant, voyons ce qui était écrit dans ce *Livre des Morts* si soigneusement gardé : « Dieu est le Un unique, celui qui existe par essence, le seul qui vive en substance, le seul générateur dans le ciel et sur la terre, le seul qui ne soit pas engendré ». Et ces paroles lumineuses que la philosophie et la révélation n'ont fait que reproduire, étaient écrites depuis plus de quinze [quinze] siècles, avant la naissance de la société grecque! Quand cette société parut, le Dieu Un, était devenu

légion. Cet être insaisissable, par essence, on le saisissait partout sous des manifestations et des formes infinies.

C'est que, dans le dogme originaire, « cette Unité divine était aussi une trinité et qu'elle avait essentiellement la puissance de produire et de développer ses qualités à l'infini », « de créer ses propres membres » « qui devenaient dieux eux mêmes », selon la théologie égyptienne. Grâce sans doute à la bonne volonté des théologiens, elle s'en créa tellement qu'elle disparut sous leur nombre.

Toutes les manifestations de l'amour et de l'intelligence de Dieu dans son œuvre magnifique, tous les agents de vie, de reproduction et de conservation de sa Providence prirent une personnification et un type symbolique. Et quels types, bon Dieu! Il fallait bien toute la sensualité brutale de ces populations, le terre à terre de leur esprit pour que l'on ait eu recours à de pareilles images pour provoquer leur adoration, dont elles manifestaient d'ailleurs un besoin toujours plus insatiable!

En Egypte, chaque Nome, ou province avait son chef de l'Olympe, avec une physionomie particulière, et ses bêtes sacrées. Ammon, dieu suprême à Thèbes, divinité solaire, porte une tête de belier. Ce quadrupède lui était consacré, et quand le dieu n'était pas là, c'est la bête qui recevait les hommages. À Memphis, c'est Osiris qui avait la suprématie, il personnifiait tantôt le soleil aussi, tantôt le Nil bienfaisant. Il se distinguait de son rival Ammon par une tête de taureau; — et l'on connaît tous les privilèges et le respect dont était entouré le bœuf Apis qui lui était consacré. — Isis, l'épouse d'Osiris, représentant ordinairement la terre féconde, n'était vraiment pas une beauté adorable; c'était un minoi chiffonné, comme l'on dit : elle portait une tête de vache; et lorsque les artistes du [temps (raturé)] lieu manquaient de temps et de l'habileté nécessaires pour compléter convenablement sa toilette, ils se contentaient de lui suspendre de chaque côté de la tête les oreilles de la mère des Veaux.

Un fils qui ne ressemblait ni à son père ni à sa mère! c'était Horus, enfant du couple précédant : il était venu au monde avec une tête d'épervier! Du reste, dans ce ciel de basse-cour personne n'avait lieu d'être jaloux : Thoth ou Tahout, la raison

suprême, intelligence qui avait présidé à la création et à la naissance des sciences et des lettres, portait une tête d'ibis — voila pour les savants;— la déesse Sekhet, une perfection quelconque, tête de lionne; la déesse Baste, une vertu cachée, dont j'ai perdu le nom, tête de chatte; Anubis, le divin gardien des sépulcres, tête de chacal; Typhon — ah! celui-là, par exemple, il le méritait bien — c'était le dieu malfaisant, une sorte d'exécuteur des hautes-ouevres [oeuvres] de l'Olympe, il portait une tête de crocodile.

Les Chaldéens ne s'étaient pas composé un ciel beaucoup plus distingué : ils avaient opéré une simple inversion dans leurs types divins. Était-elle à l'avantage de ceux-ci, renfermait-elle un sens symbolique plus profond, plus élevé?... Je vous le laisse à deviner, Mesdames et Messieurs. Ils avaient ingénument substitué des têtes humaines aux têtes d'animaux, et des corps d'animaux aux corps humains dans la figure de leurs dieux : de sorte qu'ils étaient hommes par le haut et bêtes par le bas.

La théologie chaldéenne les voulait ainsi.

Je ne défilerais pas la nomenclature de cette autre série de personnages célestes; ils différaient peu de ceux de l'Égypte, — sauf par les extrémités —; ils avaient à peu près les mêmes origines et les mêmes prérogatives. Je veux seulement en mentionner un qui intéresse particulièrement les artistes : « Le dieu, dit Bérose, qui était venu répandre parmi les hommes les premiers germes des arts et des lettres, avait tout le corps d'un poisson, [mais (raturé)], par dessus sa tête de poisson sortait une tête d'homme, et il portait aussi des pieds d'homme au bout de sa queue de poisson ». Voila bien du poisson dans ce dieu des artistes! Evidemment, en Chaldée comme au Canada, la carrière des arts était maigre. — Quoiqu'il en soit s'il était compliqué le dieu des chercheurs du beau, il ne prêchait pas d'exemple : aussi, il n'a pas poussé ses adorateurs bien loin dans le [carrière (raturé)]champ de l'idéal.

Quant aux Phéniciens, gens d'affaires, expéditifs et éconômes ils se livrèrent plus aux spéculations financières, qu'aux sciences spéculatives et divines, et je crois entre nous, qu'ils n'étaient pas de grands dévots : ils ne firent étalage ni de leur foi ni de leur culte. Rien dans ce qu'ils ont laissé — il est vrai qu'ils ont laissé bien peu de

chose aux autres ces superbes financiers — n'indique un culte élevé et important. Ce qui est étonnant, c'est que vivant près du peuple hébreux, et parlant à peu près la même langue, ils n'aient adopté aucunes des croyances supérieures de leurs voisins. Mais aussi, quand les Juifs [quand ils (raturé)] passaient leurs frontières, ils n'étaient pas toujours des hommes d'exemple, et là où ils trouvaient le veau d'or, ils délaissaient volontiers Géovah.

Les Phéniciens prirent donc leurs dieux au plus proche, sans façon, en étendant la main : des arbres, des cailloux leurs suffirent longtemps; une pierre conique placée sur un pied d'estale leur faisait une divinité très passable. Pour cela, il ne fallait pas de grands temples, les prêtres pouvaient vivre à la campagne sans dotations dispendieuses, et le commerce allait [pas (raturé)] sans gêné. S'ils fabriquèrent des dieux plus soignés, c'était pour l'exportation. Il paraît qu'ils en transportèrent dans tous les pays pour servir tous les cultes et toutes les dévotions, mais ce n'étaient certes pas encore des merveilles.

Vers la fin de leur puissance — était-ce pour imiter les autres? — ils élevèrent des temples plus importants à Sidon, dans l'île de Chypre [Chypre] et en Sicile, mais avec des formes et un art empruntés à leurs voisins d'Asie, d'Afrique et d'Europe. — En affaire comme en affaire, quoi, pourquoi se gêner, même dans les choses du ciel? — Pour faire honneur à ces belles demeures, ils empruntèrent encore aux divinités étrangères quelque traits plus avenants pour en revêtir leurs [divinités (raturé)] idoles, qu'ils començaient à trouver un peu rustiques. Cependant, leur Baal-Hammon, pour complaire à leurs désirs, ne se dépouilla pas entièrement de la tête de bélier qu'il portait aux bords du Nil; il voulut en garder les cornes.

Il est évident que c'est dans l'industrie religieuse et l'art de faire les dieux que les Phéniciens réussirent toujours le moins : — les chefs-d'œuvre ne se font pas toujours là où on peut les payer, la richesse ne donne pas le génie et ne met pas non plus toujours de l'élévation dans les sentiments et les idées. — Les Phéniciens le prouvèrent surtout dans le culte qu'ils donnèrent à ces idoles immondes; c'est là où se

révèle la brutalité des instincts de ces brocanteurs sémites qui avaient su, pourtant, apporter dans le commerce et la navigation une si rare intelligence.

Expéditifs, ici, comme dans leurs comptoirs, ils n'allaient pas par quatre chemins offrir leurs sacrifices aux divinités qu'il fallait attendrir. Une crise commerciale ruineuse, un désastre maritime, un crash comme on dit aujourd'hui, dans quelque maison de banque, se produisaient-ils, ils allaient jeter une vingtaine de nouveaux nés dans un brasier allumé tout exprès aux pieds de Baal-Hammon, ou passer quelques jours d'orgie dans les sanctuaires d'Astarté — c'était la manière d'honorer celle-là — et ils s'en revenaient au foyer plein d'espérance : la dépense de la famille se trouvait ainsi diminué de l'entretien des petits, l'on n'avait pas tout à fait gêné ses appetits, le bon dieu et la bonne déesse en avaient bien pour leur compte, et somme toute, il y avait encore là une bonne petite affaire.

Partout, dans ces vieilles sociétés les rois occupaient une place distinguée dans l'Olympe, « Et par droit de conquête, et par droit de naissance;» — les bêtes y étaient bien. — Et il leur était aisé d'occuper la première place au milieu de ces horribles fétiches qui les entouraient. En Egypte ils étaient tout bonnement les fils du soleil, ou du grand Osiris. Dans ces représentations peintes ou en relief, qui couvrent la surface de tous les monuments et qui sont entremêlées de textes explicatifs, l'on voit sans cesse les rois en tête à tête avec leurs confreres ou leurs consœurs célestes et recevant dans leur compagnie les adorations de leurs sujets.

À certains jours de l'année, on portait dans des processions interminables les effigies de tous ces rois divinisés, ou les signes qui les désignaient dans la série des nombreuses dynasties qui régnèrent sur l'Egypte. Tout le peuple y accourait avec vénération, et les voyageurs grecs en parlant de la dévotion des Egyptiens ont mentionné ces pompes religieuses comme des spectacles incomparables.

En Chaldée et en Perse, même culte des souverains; et ils prenaient au sérieux leur rôle de maître des éléments ceux-la. L'on connaît l'extravagance de Xercès [Xerxès] qui fit donner le fouet à la mer Noire parce qu'elle avait osé contrarier ses desseins [desseins].

J'ai dit, il y a un instant, que c'était grace aux théologiens, si la trinité égyptienne s'était tant multipliée dans ses membres divins; il est encore permis de soupçonner qu'ils contribuèrent beaucoup, à aussi, à cette deification universelle des rois; et qu'ils finirent même par donner, — dans la pratique au moins —, la suprématie à ces dieux, nécessairement jaloux, — dont ils recevaient le couvert et le pot-au-feu.

Quoiqu'il en soit, ils furent peu portés à chercher bien ardemment d'autres divinités supérieures à celles-ci, et ils ne firent pas violence à leur foi pour trouver dans les lointains du ciel, un être incorporel et sans budget à qui adresser un culte plus rationnel. D'ailleurs, ils avaient dans leurs livres sacrés tout ce qu'il fallait pour le trouver, et ils firent tout ce qu'il fallait pour ne pas le voir, et pour le cacher aux autres. On ne peut expliquer que par ce servilisme ambitieux du corps sacerdotal enseignant l'immutabilité de l'ignorance générale sur l'unité et la spiritualité essentielle de la nature divine.

En Chaldée, ou plusieurs empires s'étaient succédés à la suite de guerres de conquêtes, la société ne s'était pas constituée sur des bases aussi solides qu'en Egypte, et le corps sacerdotal eut là une fortune plus accidentée. Mais il n'en eut pas moins une puissance [puissance] considérable, et souvent souveraine. Maître de la science comme il l'était du domaine de la conscience, mêlé intimement à la vie des [souverains (raturé)] rois, quelque fois même à leur sang, par mégarde ou autrement, lisant dans tous les phénomènes de la nature la bonne ou mauvaise aventure de chacun, faisant parler et agir les dieux aussi bien qu'ils les faisait naître, il tenait ainsi tous les ressorts, toutes les voies, toutes les barrières de l'intelligence. Pour arriver à la domination absolue, il n'avait besoin, quand la circonstance était favorable, que de le vouloir; et plusieurs le voulurent, tantés par les douceurs de l'encens et de l'ambrosie qu'ils avaient prodiguées à ces dieux de leur bon vouloir qui étaient souvent, en dehors du temple, des mortels si méprisables.

Un de ces mages de Perse usurpa un jour le trône en se faisant passer pour le frère de Cambyse qui venait de périr en Egypte. Mais il paraît que le saint homme,

avant sa tentative ambitieuse, s'était fait couper les oreilles pour quelqu'autre pécadilles. Or, une de ses femmes — pas la reine, probablement, et c'est l'inconvenient d'en avoir plusieurs dans des circonstances aussi délicates — fit connaître l'identité de l'usurpateur en [faisant apercevoir (raturé)] indiquant ce qui lui manquait sous les tresses de ses cheveux. Il fut aussitôt massacré avec tout le Collège des mages, et l'on institua à cette occasion une solennité qui prit le nom de magophonie — comme l'on dirait cacophonie.

On connaît quelques autres supercheries des corps sacerdotaux chaldéens et les mauvais tours que leur jouèrent les prophètes des Hébreux pour prouver la futilité de leur science divinatoire, et démontrer que ces amas de victuailles que l'on entassait au pieds de Baal, n'allaient pas tous dans l'estomac du plus grand des dieux de Babylone.

En Egypte, tout l'état social reposait sur les mêmes assises, mais beaucoup plus solidement encore : jamais, à aucune époque de l'histoire, le pouvoir sacerdotal et le pouvoir politique ne furent plus solidairement unis l'un à l'autre, et plus absolus chacun dans la sphère de son action. Jamais peut-être aussi on ne vit à l'origine d'une société une suite d'hommes plus remarquables se succéder sur le trône et dans le sanctuaire, et un peuple placé dans des conditions plus admirables pour subir et supporter longtemps une discipline sociale rigoureuse : un climat, une fertilité de sol, une position géographique incomparables; agriculture, industrie, commerce, tout contribuait à produire l'abondance, à rendre la vie aisée et uniforme. Le peuple nombreux, attaché à tous ces travaux réguliers, sans grands besoins, suffisamment nourri entra insensiblement dans les rouages d'une administration complexe mais supérieurement coordonnée, où tout venait du pouvoir et d'un pouvoir divin et retournait [de même (raturé)] rigoureusement au pouvoir. Une bureaucratie puissante, innombrable, nécessairement servile, pénétra par sa hiérarchie toutes les couches sociales; liée [liée] intimement avec [avec (raturé)] le pouvoir sacerdotal dont elle tirait ses connaissances, ses certificats de bonne conduite et ses diplômes, et avec le quel elle devait compter partout et toujours, au fond des provinces comme aux

pieds du trone, elle finit par former avec ce pouvoir une puissance si considérable qu'elle dominât toutes les autres, même celle des Pharaons-soleil. Ce fut par l'usurpation des prêtres de Thèbes, dans la Haute Égypte, où s'était le mieux conservé le caractère et les institutions nationales, que [finit (raturé)] se terminât la série des grandes dynasties Egyptiennes et que commença la décadence de cette mystérieuse nation.

Rien d'étonnant dans cette destinée fatale.

Le corps des prêtres s'était emparé de toutes les forces morales de ce peuple intelligent. Les rois qu'il avait déifiés n'en gardaient plus que les bras et les reins. Conservant soigneusement tout le domaine de la science, il devait renfermer dans son sein des hommes supérieurs. Ces hommes arrivèrent à tout, remplirent les grands emplois de l'état comme ceux du sanctuaire, s'introduisirent dans la parenté des rois, imposèrent leur ministère dans tout, fondèrent leur influence sur tout.

Aussi, tout prit le caractère de cette domination sacerdotale; toutes les sciences aboutirent aux mystères, aux pratiques superstitieuses. On avait voilé Dieu, la vérité essentielle, toutes les vérités subseqentes tournèrent au mensonge : les phénomènes de la nature, le mouvement des astres, les manifestations simples de la vie, ou ses accidents dans la nature entière, servaient à prédire les événements heureux ou malheureux, la bonne ou mauvaise fortune de chacun; la dignité sacerdotal descendit au rôle de nécroman et de magicien.

« Les prescriptions religieuses, dit Monsieur Lenormand, étaient si multipliées et si itératives qu'il n'était pas possible d'exercer une profession, de pourvoir à sa nourriture et à ses premiers besoins, sans avoir constamment à sa mémoire les règles établies par les prêtres ». Il y avait des jongleries, des incantations à tout propos. Le médecin en administrant le médicament destiné à soulager les douleurs de son patient devait en même temps conjurer par une supplication ou une invocation l'esprit malfaisant, cause première du mal; et tout en présentant le bol ou la pilule, il s'écriait « O Chacal divin! O démon! qui loge dans le cerveau, dans la gorge, dans l'estomac,

ou dans le genoux de ce mortel! O toi, dont le nom est maudit pour l'éternité, je t'adjure de sortir de là ».

Et le malade avalait dévotement.

Et si le Chacal ne voulait pas déguerpir, l'on comprend que le Sangradeau n'avait plus qu'à dire au patient : « que voulez-vous que fasse les remèdes? ... il n'en démord pas le démond! »

Il y avait autant de formules que de maladies, et tout cela devait s'apprendre nécessairement dans le grand cathéchisme de Thebes ou de Memphis.

Imaginons une demi-douzaine de ces médecins, convoqués, comme il arrive souvent parmi nous, autour d'un malheureux dont le cas est compliqué et nuageux; l'un disant : « Le chacal est là »; l'autre : « Non, il est ici »; un troisième : « moi, je dis qu'il y en a dix »; et que tous se mettaient [tous (raturé)] à la fois à conjurer chacun le sien!... Il est présumable que le moribond, pris au milieu d'un pareil exorcisme, devait se demander, quand il en avait encore la force, si les chacals, au lieu de sortir ne venaient pas de l'assaillir, et pour de bon, cette fois.

Je m'arrête dans cette étude de l'état [social (raturé)] moral des peuples qui ont précédé la Grèce dans l'ordre des civilisations humaines : je m'y suis abandonné peut-être trop longuement pour le cadre de mon sujet, mais cela était important à la démonstration que je veux poursuivre aujourd'hui et plus tard à travers quelques autres époques de l'histoire. J'ai aussi traité un peu lestement ces peuples à cheveux blancs, et surtout les Egyptiens qui ont cependant bien des titres à notre considération; je voulais égayer un peu un sujet aride à cause de sa vieillesse même; je m'en accuse immédiatement, et j'en demande pardon aux pyramides, « dont les quarante siècles! — ne me contempent [contempnent] peut-être pas dans mon lointain et ma petitesse », — et à ces milliers de momies intéressantes qui peuplent aujourd'hui les musées des quatre coins du monde.

Il y avait certainement beaucoup à admirer et à prendre dans une [société (raturé)] nation qui a pu se perpétuer pendant plus de vingt siècles dans un bien-être matériel presque constant avec quelques bouleversements, sans doute, mais de ces

bouleversements qui laissaient régner la stabilité dans les bases les plus profondes de la société. Si les croyances y étaient erronées, si son culte était ridicule, si rien dans ces dogmes et ce culte n'élevait l'âme, et ne pouvait satisfaire les plus grands esprits dans leur claire-voyance et leurs plus nobles aspirations, il y avait, cependant, dans tout cela, un sentiment profond de la divinité qui courbait sincèrement les masses dans le devoir de l'adoration, et imposait à l'homme des obligations restées bien déterminées dans les lois morales et sociales de la nation. Ce livre « *des morts* », dont j'ai déjà parlé, renfermait un code de conscience admirable dans le quel le Christianisme n'a rien pu changer.

Voir Dieu partout, et dans tout, et chercher surtout le diable dans plusieurs des infirmités humaines, ne me semble pas, après tout, avoir été, avant la révélation divine une erreur bien absurde et bien fatale. Voir Dieu nulle part, voilà ce qui me paraît [avoir été (raturé)] être le plus grand crime de l'humanité dans tous les temps. Pour moi le peuple le plus respectable après celui qui adore dignement le vrai Dieu, c'est celui qui croit et veut sincèrement l'adorer, même dans les égarements naïfs et quelque fois cruels de sa foi. Et c'est aussi celui qui, après l'autre, possède le plus de l'essence des bons gouvernements.

L'Égypte avait admirablement organisé sa société, sans aucuns doutes, dans un temps où elle possédait le plus de ces vérités primordiales [imprimées par le souffle de Dieu dans l'âme du premier homme (raturé)] laissées au berceau de l'humanité, et cette organisation avait résisté longtemps à l'abus et à l'étreinte toujours plus pressante de tous les pouvoirs qui la pénétrait jusque dans ses racines : c'était une ruche, où l'intelligence était bridée si l'on veut, dans une certaine mesure, mais où elle était forcée d'accomplir rigoureusement la tâche assignée à son travail; c'était une machine puissante mise en mouvement par une force vigoureuse qui prolongea longtemps son action, même quand cette force se fut dénaturée et évanouie.

Tout ce qui régularise l'économie sociale : statistique, dénombrement, contrôle, avait été trouvé et appliqué en Égypte de la manière la plus parfaite. Mais si

tout cela, employé dans une juste mesure est un élément de sécurité et de stabilité pour les intérêts et le bien-être matériel d'un pays, il ne s'en suit pas que ses intérêts moraux en éprouveront les mêmes avantages. Il y a sans doute des sacrifices de liberté et de goûts individuels à faire, même pour l'intelligence, dans la vie de tous les jours, afin de donner à l'état plus de puissance, de tranquillité et de durée; je comprends aussi que dans une société bien organisée, les doctrines fondamentales qui servent à déterminer les règles et les prescriptions du culte, à établir les lois qui [sauvegardent (raturé)] conservent la morale et imposent la justice, soient sous la sauvegarde d'un corps d'élite éclairé qui en protège l'intégrité et en dirige l'enseignement; mais il faut aussi que chaque individu sente qu'il peut et qu'il doit accomplir pour cet état des travaux de goût et d'instinct personnels, des tâches de dévouements qui ne sont pas déterminés par les règlements d'une société et contrôlables comme la tâche d'un écolier ou d'un mercenaire; il faut que les cœurs et les esprits honnêtes aient la liberté et l'occasion de produire le bien comme Dieu leur en a donné la conception et la puissance.

Il y a un milieu entre un état social où le pouvoir national est paralysé par l'action désagrégeante et incontrôlable des individus, et un état social où les pensées les plus nobles, les plus généreuses, les plus riches de ces dons immortels du génie restent impuissantes devant les barrières infranchissables établies autour d'un ordre de chose immobilisé, ou soient contraintes de suivre sous le fouet l'humble manœuvre dans le sentier de sa servitude.

Les Egyptiens eurent un art aussi, un art national, et ils avaient toutes les aptitudes et toute l'intelligence nécessaires pour que cet art produise les œuvres les plus remarquables des temps anciens. Ce n'est que par les efforts multipliés et de toute nature de son art que ce peuple nous révèle aujourd'hui les secrets de son existence et de son histoire; Et, pourtant, jamais art n'a mieux témoigné des entraves insurmontables qui l'enchaînaient et du manque [mots manquants] souffle divin dans l'atmosphère qui lui donnait la vie.

C'est lui-même qui nous le dit; il n'était qu'un simple domestique; sauf, peut-être, l'architecture qui avait spécialement la prérogative d'éterniser la mémoire des Pharaons par ses [gigantesques (raturé)] énormes créations : quelques architectes ont pris le soin de nous laisser leurs effigies, de se bâtir des tombeaux fastueux et de nous raconter qu'ils s'étaient mariés avec des princesses — il y en avait peut-être une surabondance — Quant aux peintres et aux sculpteurs, tout nous laisse croire qu'ils avaient les meilleures raisons possibles de chercher le bonheur conjugal dans des conditions plus modestes, ils restaient évidemment dans la cathégorie des badijonneurs et des tailleurs de pierre. Or tout ce que l'on a recueilli de fragments d'écrits qui peignent la société égyptienne, déprécie le travail qui ne conduit pas aux honneurs et aux jouissance de la bureaucratie; et dans toutes ces peintures [qui figurent (raturé)] figurant encore a nos yeux les diverses industries qui s'exerçaient dans les domaines des souverains ou des grands d'Egypte on voit souvent le fouet présider au travail.

Et pendant vingt siècles l'art égyptien n'a pas fait un pas en dehors de cet esclavage, — dans la sphère élevée de son travail, j'entends : car dans l'industrie et tout ce qui pouvait concourir à la satisfaction du luxe et des jouissance sensuelles, il avait fait des merveilles de délicatesse et de gout; autant que les peuples les plus habiles, et cela ne montre que davantage les éléments qui manquaient à son activité et à son ambition dans son véritable domaine. —

Tout ce que les fouilles intelligentes, pratiquées depuis quelques années dans les ruines de l'Egyptes, ont decouvert de plus saillant, date de la quatrième et sixième dynastie; c'est à dire de l'époque des grandes pyramides, au moins, mille ans avant l'avènement de la civilisation grecque. Les tentatives les plus remarquables de cet art égyptien sont donc celles que firent ses premiers artistes dans leurs inspirations les plus indépendantes, ce qui constitue un fait unique dans l'histoire des peuples intelligents.

Et pourquoi donc cette stabilité inouïe, et ce terre à terre dans l'art égyptien? C'est que le ciel ne s'était jamais ouvert devant le regard abaissé et désespéré de cet

art subalterne; c'est qu'il n'avait vu, audessus de lui que des dieux d'apparence plus vile que les hommes; à ses cotés, que des hommes mercenaires, ne portant l'honneur ni de leur mérite ni de leurs vertus; dans le culte et les dogmes, que des données hiératiques spécieuses et puérils, des symboles aussi ridiculs qu'ils étaient immuables, ne laissant au génie de l'artiste rien à voir et rien à créer; dans l'histoire, un seul personnage a représenter et a glorifier, le maître; dans l'exercice de son travail, enfin, les conditions du mercenaire.

Partout cet art manque d'aile, de vue, d'espace, d'élan, de dignité.

Dans les innombrables peintures et reliefs qui tapissent encore aujourd'hui les immenses édifices de l'Egypte, ce qui frappe davantage dans les plus importantes, c'est le rôle servil de l'homme sujet : toutes ces images ne mettent réellement qu'un personnage en action, ne font ressortir qu'un rôle, qu'un mérite, si mérite il y a : celui du Pharaon. Partout, autour de lui, la figure humaine n'entre que comme repoussoir, c'est un simple caractère d'écriture, le type homme, placé là à côté du type bœuf, du type lion, du type mouton [du type machine quelconque (raturé)] pour dire l'usage que ce Pharaon a fait de son espèce dans l'événement que l'on a voulu représenter. S'il varie de caractère ou d'accoutrement, c'est pour désigner la race ou le métier qu'il personnifie. Jamais l'homme sujet ne représente une action avec la passion, l'inspiration, la beauté morale de son rôle; [ce rôle, d'ailleurs, est toujours passif (raturé)] il n'en a pas d'autre à remplir que celui de sujet passif et serviteur.

Ici, c'est une multitude de prisonniers qui défile, la corde au cou, à la suite du char du monarque, là, c'est un groupe d'autres captifs, liés comme un faisceau, sur lequel le Pharaon se précipite [précipite], l'épée au poing; ailleurs, c'est une armée de manoeuvres [manoeuvres], attelés à des cables, trainant sur des plans inclinés un Sphinx colossal ou ces masses énormes destinées à la construction des tombeaux des rois.

Tout, [donc, (raturé)] dans ces œuvres d'art, indique donc la nature égoïste du sentiment qui les a fait naître, et le peu d'inspiration, de science, de soin, de dignité artistique qui a présidé à leur production. Les immenses monuments de l'architecture

égyptienne ne produisent pas une autre impression : ce sont des accumulations de masses pardessus des masses; tout y est base et attaché à la terre et les plus énormes sont élevées et consacrées à la mémoire d'un homme par cet homme lui même. Il fallait ces montagnes de matière amassée péniblement par des milliers d'esclaves pour marquer la place où repose la poussière d'un Pharaon!

Dans toutes ces solitudes où dort depuis quatre mille ans le souvenir de ce peuple, il n'émerge aujourd'hui à la surface du désert que les sommets de ces fastueux tombeaux; les temples consacrés aux dieux, moins solides sur leurs assises et moins importants par leur grandeur se sont affaissés les premiers. Chéops, la plus grande des pyramides, forme une corps solide de vingt-cinq millions de mètre cube! « C'est-à-dire, des matériaux suffisants pour élever un mur de six pieds de haut et de mille lieues de longueur ».

« Hérodote dit qu'il fallut pour bâtir avec les moyens primitifs de construction que l'on possédait alors, cent mille homme se relayant tous les trois ans, pendant trente ans »!

Une armée entière, et les frais d'une guerre de trente ans pour batir un sepulcre! Et je ne mentionne que celui-là : il y en avait sur tout le parcours du Nil, jusqu'en Ethiopie, aux confins du désert; — de moins importants, sans doute —, mais considérables encore. Et les légions de Sphinxs et d'obelisques, des colosses encore, taillés dans le granit, polis sous le grès, à la main, recouverts de caractères en creu, toutes opérations qui absorbaient sur une seule de ces pièces, dans un travail machinal plusieurs vies humaines!

Voilà l'art égyptien, et c'est tout ce qu'il nous dit, dans ses gigantesques efforts.

Il est puéiril [puéiril] de chercher encore dans ses immenses ruines, comme l'ont déjà fait tant d'antiquaires, les éléments qu'il a pu fournir à l'art grec : Ces éléments se reduisent à quelques procédés mécaniques de construction, à quelques dispositions architectoniques dans les grands édifices, à quelques types d'appui et d'encadrement, voilà tout, et ce tout, resté à son état primitif pendant des siècles. Si

les Egyptiens ont inventé un type en architecture qui ait été imité, c'est celui du tombeau, et eux n'en sont pas sortis, parceque rien d'immortel était entre [entré] dans leur art.

En Syrie, en Chaldée, en Phénicie, en Perse, même orgueil, même égoïsme, même caractère de servilisme dans l'art, même impuissance à s'élever audessus de la masse et de la forme matérielle de l'œuvre, et ruine plus universelle dans tous ses produits. Dès les origines de la Babylonie, au milieu de ce foyer des empires asiatiques, se manifeste l'esprit qui devait inspirer toutes les créations artistiques chez tous ces peuples : cette fameuse tour de Babel où tout le monde perdit la tête et la langue, en est le premier et le plus fameux indice. Toutes les merveilles fabuleuses de Sémiramis, dont il ne reste aucunes traces, ne nous laissent rien soupçonner de beaucoup moins extravagant et de moins brutal; et les recherches archéologiques poursuivies avec tant de soin dans ces derniers temps, ne révèlent en définitive, dans les œuvres les moins antiques, que des grands monstres, quel qu'interessants qu'ils soient. Ce qui subsiste aujourd'hui de plus remarquable dans tous ces pays est le fruit de l'expansion du genie de la Grèce par ses colonies et par les conquêtes d'Alexandre.

Et en dehors des arts plastiques, dans le domaine des lettres, dans l'art de penser et de dire, quels maîtres et quels models ces nations ont-elles fournis à la Grèce? Quels chefs-d'œuvre de leur langue lui ont-elles transmises?

Nous n'en connaissons pas : En Egypte, quelques romans merveilleux, sans haute portee morale, tout au plus dignes d'entrer dans les contes des *Mille et une Nuit*, c'est à peu près tout, je crois. Toutes ces langues s'étaient déjà en partie éclipsées [éclipsées] dans le rayonnement puissant de l'idiome hellénique. Et si elles ne nous ont transmis aucuns monuments impérissables de l'esprit humain, c'est que l'esprit humain n'en avait pas produit d'impérissable par elles.

Et je ne m'explique pas autrement cette mort presque complète de toutes ces langues. Les Phéniciens et leurs enfants les Cartaginois [Carthaginois] n'avaient-ils pas inventé et répandu l'alphabet? j'ai joui d'une fortune brillante, franchi toutes les

barrières des mers connues? En concurrence active avec le commerce de la Grèce, ne s'étaient-ils pas mêlés à sa vie, partout chez elle, et dans ses colonies, à une époque où elle avait produit une partie de ses chefs-d'œuvre et ouvert toutes ses brillantes écoles? N'avaient-ils pas mis en péril la puissance romaine lorsqu'elle était dans sa plus grande énergie? S'ils avaient donné le jour à une seule grande pensée philosophique, comme celles de Platon, à une seule œuvre poétique, comme celle d'Homère; s'ils avaient poussé leur nation à quelque haut sommet de l'ordre moral, leur idiôme serait resté pour toujours empreint sur ces œuvres transcendentes comme le nom du sculpteur signé dans le bronze d'une statue sublime se transmet avec elle aux postérités les plus reculées.

Les Grecs, si grands chercheurs de vérités et de beauté, auraient au moins, traduit et acquis à leur langue ces trésors de l'esprit, comme ils avaient appris et raconté l'histoire des autres peuples, comme ils s'étaient assimilés ce qu'ils avaient trouvé d'excellent, ailleurs, dans les lois et l'industrie; comme ils avaient tirés des sanctuaires de Thebes [Thèbes] et de Memphis, les premières données de leurs sciences et de leur philosophie.

Après les conquêtes d'Alexandre, [Non (raturé)] au contraire, elle imposa à tous ses propres travaux par le prestige de leur beauté, et ne rapporta, elle, que décadence, dégradation et stérilité.

Non, [encore une fois, (raturé)] pas un livre digne de ce nom, avant la Grèce, pas un fragment de discours remarquable : — ceux que l'on a mis dans la bouche des hommes d'état de Carthage [Carthage], ont été composés par les historiens latins. Et ils firent beaucoup d'honneur à ces abjects boursiers qui se laissèrent annihiler dans leur avarice, plutôt que de payer leurs défenseurs.

Je soupçonne les Phéniciens de n'avoir inventé l'alphabet que pour tenir avec plus d'expédition [expédition] leurs livres de caisse : ils ne s'en sont pas même servis pour écrire le nom de leurs pères sur leurs tombeaux; ils avaient sans doute l'amour filial aussi développé que l'amour paternel.

Non, encore une fois, nulle part une parole, une œuvre inspirée ; nulle part, une règle sûre, un jalon lumineux pour arriver au vrai et au beau; nulle part, un mouvement délibéré et volontaire de l'intelligence et de la conscience humaine vers Dieu, s'ouvrant d'[eux (raturé)] elle-même[s (raturé)] devant les rayons fécondant de son amour et de sa vérité comme la fleur sous les émanations vivifiantes du soleil qui en fait jaillir la sève, le parfum et la beauté; nulle part, enfin, un produit magnifique de civilisation échappant spontanément, librement, généreusement au génie où Dieu l'avait déposé pour le bien et l'admiration de l'humanité tout entière, dans sa forme la plus vraie et la plus belle.

Mais, partout, l'action universelle de cette humanité fixée, et bornée dans ce qu'elle a de plus élevé et de plus immatériel, attachée au mouvement automatique de la machine sociale. L'homme, pendant tant de siècles, semble n'avoir pas voulu [apprendre (raturé)]chercher à apprendre ou avoir oublié comment et pourquoi il pensait et il parlait : il ignorait les origines de son âme, mais surtout sa nature, ses fonctions, ses aspirations supérieures, indépendantes et méritantes; il ignorait nécessairement les sources du beau, il ne pouvait en saisir ni l'essence, ni les lois, ni la règle, ni embrasser la mesure de ses divines immensités.

Tout ce qui avait été produit jusqu'alors dans la sphère de l'art n'était donc qu'une ébauche ; malgré ses gigantesques efforts il était resté dans le cahos, et il attendait encore que la lumière fut.

C'est la Grèce qui la fit.

Les Grecs avaient apportés, avec eux, de toutes leurs origines, un profond sentiment religieux, ce fut même le lien le plus puissant, pour ne pas dire l'unique, qui unit toujours ensemble ces états indépendants. Jetés par petits groupes dans les archipelles de la Méditerranée et sur le littoral de trois continents, l'union politique ne fut jamais fondée, entre eux, que sur l'intérêt du moment — Les Grecs étaient opportunistes, par le fait et la nature de leur organisation politique; et ce fut leur malheur. Mais le sentiment religieux et le culte national furent pour eux un nœud

moral énergique, autour duquel se développa et rayonna longtemps la vie intellectuelle de cette grande race, dans tout ce qu'elle avait de supérieure.

Je reviendrai là dessus plus tard.

Mais il y avait, en outre, dans la nature de l'intelligence de cette race des dons particuliers et des aptitudes que l'état de liberté où elle vivait favorisa, sans doute, sous l'impulsion du sentiment religieux.

Ce qui frappe davantage dans les premières manifestations de l'esprit grec, c'est le besoin de certitude, c'est la recherche du vrai dont le beau n'est que la splendeur, comme le révélera Platon et tout l'art de la Grèce avec lui. Avant de créer, il veut saisir le principe [principe] de vie qui doit animer sa création; avant de bâtir l'œuvre de ses idées, il cherche à connaître et à organiser le travail de ses idées; avant tout il lui faut l'idéal, la loi fondamentale, la règle, la mesure, la proportion, l'harmonie dans toutes choses. Apprendre, est donc le premier caractère de l'esprit grec, enseigner n'en est que le complément : c'est le flambeau qui s'allume pour éclairer. L'art d'instruire commence en Grèce avec l'art de penser, son génie expansif autant que pénétrant communique, divulgue aussitôt les vérités qu'il découvre; il fait école de tout et partout; il sort la lumière de sous le boisseau; il met la science en liberté, il en fait un bien accessible à tous, indépendant de tout, une vertu, un honneur; et il accomplit souvent ce grand devoir avec un dévouement périlleux.

Le peuple grec est le premier, qui ait fait de ses maîtres d'écoles ses citoyens les plus honorés et souvent les maîtres de ses destinées : c'est à eux qu'il a demandé des constitutions politiques, des réformes dans ses mœurs, et des lois quelque fois cruelles, aux quelles il se soumettait pourtant avec résignation.

Partout où s'établit un groupe hellénique, il s'allume aussi un nouveau foyer de pensée où l'on cherche la sagesse, où l'on classe les sciences, les dégagant de ce qui leur est étranger, où l'on découvre les rudiments de tous les arts, où l'on pressent, où l'on entrevoit, où l'on saisit cette chaîne admirable qui unit toutes choses, visibles et invisibles, dans un faisceau harmonieux, tendant à un seul point

originaire, au Un unique, l'être essentiel et nécessaire, par lequel tout existe, tout s'explique, tout est logique et satisfaisant.

Dès ses origines, donc, non satisfaite de ses dogmes fabuleux, et de ses divinités — si faillibles —, la Grèce cherche Dieu, parceque la hauteur et la rectitude de son intelligence le lui font apercevoir, ou lui impose la nécessité de le voir. Dans sa poursuite des vérités sensibles, dans ses observations [mots manquants] faits naturels, en mathématique, en physique, en Astronomie, en physiologie, en psychologie, toujours et au bout de toutes ses recherches, l'esprit grec s'écrit : « Où donc est l'Auteur, où donc est Dieu »!

Et la Grèce cherche ainsi Dieu librement, en dehors de tous rôles assignés par le culte et l'état, et rémunéré par un salaire; et je ne connais rien d'aussi magnifique dans le travail de l'esprit humain, que cette recherche libre, dévouée, poursuivie sans relâche, de déception en déception, d'incertitude en incertitude, mais allant toujours, cependant vers des horizons plus lumineux et des hauteurs plus sublimes. Regardons dans un coup [mots manquants] et arrêtons-nous, ce soir, devant ce tableau qui doit expliquer l'excellence et la supériorité de tous les produits du génie grec.

C'est peu d'années après que Solon eut donné ses lois à Athènes, que commence, d'une extrémité à l'autre de la grande patrie Hellénique, ce brillant mouvement intellectuel. Parti de l'Attique qui en fut toujours le Centre rayonnant, il reflue sans cesse vers elle, rapportant avec lui ce qu'il entraînait et développait de forces nouvelles sur son parcours.

[Dès (raturé)] Au début, des esprits exacts, versés dans les mathématiques, découvrant dans la science des nombres, dans les éléments des figures et des corps, des lois simples, claires, immuables, fécondes dans leurs com- [mots manquants] et harmonieuses dans leurs résultats; observant, d'un autre côté, dans les forces actives de la nature, un équilibre parfait, des rapports constants, de pesanteur, de temps, de nombres et de mesures, dirent : « tout est nombre, tout est produit des nombres, la matière, l'âme, l'âme humaine, le bien, le mal; et Dieu est le chiffre Un, l'unité essentielle d'où découle l'ordre universel ».

« Non, le créateur n'est pas là », dirent d'autres, qui aimaient à croire dans les élans plus ardents de leur cœur et la sensibilité de leurs organes que leur être n'était pas seulement une solution mathématique, et qu'il poursuivait un autre but que celui de la composition ou de la décomposition d'un nombre; qui sentaient dans leur vie une chaleur active, mystérieuse, productive et changeante; qui voyaient sous l'action des feus du soleil, sous les halaines vivifiantes de l'air, sous les ondées rafraichissantes des nuages, dans cette luxuriante végétation de la terre, la vie universelle débordant, toujours rajeunie, féconde, admirable, et ils s'écrièrent dans leur émotion : « le principe créateur est dans la chaleur, il est dans l'eau, il est dans l'air, il réside dans la terre, et Dieu est au fond de tout cela, ou Dieu est tout cela! ».

« Oh! non », reprirent d'autres, vous n'avez regardé qu'avec vos sens, vous n'avez vu qu'une manifestation simple, sensible et magnifique de sa puissance divine et, vous avez confondu l'œuvre avec l'auteur ». Ceux-là s'étaient contemplés en eux même, et ils y avaient découvert un principe actif indépendant des lois organiques et végétales, une conscience échappant à l'action du soleil, de l'air et des substances vivifiantes de la terre, imposant instinctivement des devoirs et des règles pour toutes les circonstances de la vie, montrant le bien et le mal, appelant la justice; ils avaient découvert [enfin (raturé)] l'âme humaine pure, émanation selon Platon d'une substance immatérielle et infinie, l'âme humaine pleine de visions supérieures, d'aspirations immortelles et jamais assouvies, affamée de vérité de bonheur et de beautés. Et le front relevé vers le ciel, ils avaient regardé au delà de tous ces foyers de lumière qui bornent les [espaces célestes (raturé)] sphere sidérale, au delà de toutes ces œuvres et de toutes ces harmonies, si magnifiquement composés, en effet, de nombres et de mesure, et ils avaient atteint, enfin, à cette unité divine, nécessairement éternelle, possédant en elle l'essence de toute intelligence, de toute vie, de toute vérité, de toute bonté, de toute beauté; créant tout par l'acte libre et satisfait de son amour, cette vraie chaleur génératrice universelle; et ils s'écrièrent : « Voila Dieu! ».

Et l'âme humaine, dans cet élan et cet appel ardent avait touché à sa source, et la chaîne se trouvait ainsi rétablie depuis la base jusqu'au sommet de l'échelle des idées.

Le jour où le génie de la Grèce fit entendre ce cri triomphant de la conscience humaine, était le siècle de Périclès.

Tout avait monté avec ce mouvement assentionnel de l'esprit vers le foyer de sa force et de sa fécondité : sciences, arts, pouvoir politique et puissance militaire, mais surtout, sentiment national. Deux fois l'Asie avait vu écraser ses multitudes par le patriotisme héroïque et l'intelligence armée de la Grèce.

Tout s'était coordonné dans le domaine de la pensée : la langue avait trouvé toutes ses clartés, toutes ses formes précises et poétiques; la raison avait déterminé les règles sûres de la logique et de la rhétorique qui devaient s'imposer à cause de leur excellence à tous les idiômes, et servir même à la démonstration et au triomphe de la Vérité révélée.

[Mot illisible] En trouvant l'origine et la fin de toutes choses, l'intelligence en avait saisi, par une déduction logique, la raison, la nature, la loi, la mesure, l'harmonie, la beauté. Il semble que Dieu en se dévoilant devant la pensée de Socrate et de Platon se soit laissé regarder un instant par tous ces grands génies qui à la suite et sous l'inspiration de ces deux maîtres de la pensée, cherchaient avec la même ardeur et la même bonne volonté la loi fondamentale du Vrai et du beau dans toutes les autres carrières où s'exerçait l'intelligence grecque.

L'art de la forme, en particulier, dans tous ses genres : architecture, peinture, sculpture, s'était ennobli et spiritualisé, autant que cela était possible dans l'interprétation des dogmes du polythéisme pour une société payenne, il avait dépouillé les divinités de ces types monstrueux qui les souillaient jusqu'alors, et avilissait l'homme dans l'acte même de l'adoration; il avait saisi l'idéal et démontré dans tous ses produits supérieurs ce qu'enseignait Socrate : « que la beauté est inséparable de la bonté » ; il avait revêtu ce caractère de clarté, de simplicité et de

vérité, propre ou acquis au génie grec, cette proportion, ce nombre, cette mesure, cet équilibre exacts qui, selon Platon, sont l'expression de l'âme belle et pure.

Et Zeuxis, Ictinus, Phidias qui ont le plus admirablement réalisé ces caractères de la beauté dans les trois arts plastiques inventés par la Grèce, représentent encore, avec Socrate et Platon qu'ils écoutaient dans les écoles d'Athènes, le plus haut sommet atteint par l'art, à côté du plus haut sommet atteint par la pensée humaine dans le monde ancien; et leur œuvre, dans son essence même, est la plus saisissante expression du génie de leur nation:

L'art de la Grèce a donc été essentiellement national.

J'étudierai, plus tard, si j'en ai le loisir, le caractère de cet art dans ses produits particuliers et dans ses rapports plus sensibles avec l'histoire, la société et les destinées de la Grèce.

- 1.5 Napoléon Bourassa, *De l'utilité des cours publics de dessin*, manuscrit d'un discours prononcé le 14 octobre 1870, BAC, Fonds Napoléon-Bourassa (R7636-0-3-F).

Mes Dames et Messieurs,

Dans ce pays, où tant de choses naissent et [passent d'un jour à un autre (raturé)] disparaissent, du jour au lendemain; les sociétés comme les hommes doivent sans cesse affirmer leur existence par des faits, des œuvres, ou des paroles si elles veulent ne pas être bientôt oubliées. La Société des Arts et Métiers, dont j'ai l'honneur d'être le président, obéit à cette nécessité en vous invitant de temps en temps à ses séances, [et (raturé)] afin de vous faire ainsi participer à son humble existence et vous confier dans cette intimité toute bienveillante de votre part, ses besoins et ses espérances. C'est à moi que la tâche, toujours un peu délicate de faire des confidences, échoit malheureusement ce soir. Je vais essayer de vous faire celle-ci en beaucoup moins de paroles que devrait en exiger la somme de nos besoins et la brasse [brassée] de nos espérances.

En Canada, jusqu'à aujourd'hui, tous ceux qui dès leur berceau ont été prédestinés ou, pour me permettre une expression qui convient à un plus grand nombre, tous ceux qui ont été toqués au front par cet astre prodigue qui préside à la naissance des avocats, des médecins et des notaires ont trouvé, [dans presque chaque village (raturé)] seuls, devant eux, toutes les voies aplanies. Dans presque chaque village, ils ont rencontré l'institution bienfaisante qui devait leur fournir la portion de grec et de latin nécessaire à leur agrégation dans ces doctes corps. Aussi je crois qu'il serait bien difficile, aujourd'hui, en regardant en dehors du cadre de ces professions, de trouver un seul de ces prédestinés qui ait fait faux bond à la toquade. Mais pour ces quelques cents mille ouvriers que les besoins insatiables de notre société appellent tous les ans dans nos champniers, nos ateliers et nos usines, qui contribuent pour une si large part à la richesse et à la force nationales, qui sont la sève puissante qui

féconde toutes les colossales entreprises modernes, ils ont à peine trouvé sous leurs mains, avant de prendre le harnais un abécédaire et un catéchisme. Et encore ceux qui ont eu cet immense avantage sont le petit nombre. La sollicitation de l'état et le dévouement individuel se sont bornés à leur laisser libre l'exercice de leurs bras. Eh bien! je crois qu'il y a là un tort à réparer, une lacune à remplir, un besoin urgent à satisfaire.

C'était pour contribuer à cette réparation que la chambre des arts et Métiers et les sociétés d'artisans furent fondées. La loi qui autorisait l'établissement de ces divers corps fut passée sous le régime de l'Union pour les deux provinces. Voici quels devaient être les membres appelés à composer la Chambre des Arts :

XX. « Lesdites corporations seront [respectivement (raturé)] composées du ministre de l'agriculture, pour le temps d'alors [qui sera d'office membre de chacune d'elles (raturé)], des professeurs et lecteurs pour le temps d'alors, sur les différentes branches des sciences naturelles dans tous les collèges et universités incorporés [dans le Haut et (raturé)] le Bas-Canada [respectivement et les (raturé)], les surintendants en chef [du Haut et (raturé)] du Bas-Canada [respectivement, qui seront membres d'office (raturé)], des présidents, pour le temps d'alors, et d'un délégué de chacune des chambres de commerce, et des présidents et délégués de chacun des instituts d'artisans incorporés, ou d'aucune association incorporée des arts qui devront être qualifiés tel que ci-après mentionné, [dans le Haut et le (raturé)] Bas-Canada [respectivement, tels délégués devant être choisis annuellement, tels que ci-après *mot illisible* (passage raturé)] ». [Coupure de journal]

Voici en outre quels devaient être le but et les œuvres de cette corporation : (j'abrège le chapitre et je laisse de côté le style [et légation (raturé)]) création [dans la métropole de chaque province (raturé)] de musées, et de chaires publiques pour l'enseignement des sciences appliquées aux arts, composition de collections de machines et d'instruments, [avec des cours de démonstration (raturé)] de plans et de modèles de toute espèce tant du produit indigène que de l'étranger, établissement des classes de dessins pourvues de tous les éléments propre à cette étude, fondation

d'écoles ou collèges pour les artisans, et de bibliothèques pour leur usage, etc. Et voici en outre le but et les œuvres de cette [phrase incomplète]

Les hommes entreprenants qui avaient [qui avaient (raturé)] contribué par leur initiative à la passation de cette loi [et par suite à la fondation des premières (raturé)] furent appelés nécessairement à former le personnel des premières Chambres des Arts et Métiers. La pratique des affaires, rompus d'avance au fonctionnement de semblables corporations qu'ils avaient étudiées ailleurs, familiers avec une loi qu'ils avaient eu le mérite de formuler; ils lui firent bientôt produire ses primeurs. Leur esprit d'entreprise et d'organisation si précieux à l'origine des Sociétés fut ici inappréciable. Les expositions provinciales s'organisèrent, puis plus tard, on vit s'élever un bel édifice, [pour (raturé)] où furent installés les bureaux du Comité administratif, une bibliothèque fut formée et une salle de lecture, ainsi qu'une chambre de nouvelles, [furent ouvertes aux artisans, quelques classes du soir (raturé)] et quelques classes du soir furent ouvertes aux artisans; puis enfin, un palais [destiné à (raturé)] pour recevoir les produits destinés à l'exposition fut érigé dans un des beaux quartiers de la ville. Mais cette dernière construction obéra tellement la corporation qu'elle dû pour un temps renoncer à toute autre entreprise.

Dans tout ceci, où il y a tant à louer, il faut pourtant déplorer une chose c'est que [les Canadiens (raturé)] nos compatriotes, presque en totalité, se soient abstenus de prendre part à ces utiles travaux, persistant [de (raturé)] à se tenir en dehors des bureaux de cette administration quoique ce fut leur devoir comme leur droit d'y figurer. Cela a été aussi qu'ils se sont privés d'une influence utile et des avantages réels recueillis par ceux qui [s'étaient imposés (raturé)] avaient acceptés seuls le labeur. – Aux travailleurs le salaire, cela n'est que juste.

Mais cet état de chose pour avoir été fort naturel ne peut pas toujours durer. L'abstention perpétuelle des trois quarts de notre population ne serait pas seulement une preuve d'indifférence pour sa prospérité et ses progrès, ce serait de l'ineptie. D'ailleurs, il est évident que l'action de la Chambre des Arts et Métiers, telle qu'elle est composée et telle qu'elle fonctionne avec les subventions [mot illisible (raturé)]

dont elle dispose, est insuffisante à la sphère nouvelle qui s'ouvre devant elle. Tout le monde sent cela, ceux qui composent aujourd'hui cette chambre plus que tous autres. Son influence se trouve localisée dans Montréal, [ailleurs (raturé)] dans une partie même de Montréal. Ailleurs, à Québec, à Trois-Rivière, à Sorel, à Sherbrook, à St Hyacinthe, à plus forte raison à Rimouski, on n'entend parler de la Chambre des Arts et Métiers que lorsqu'il s'agit d'expositions provinciales; et aujourd'hui, comme l'organisation de ces expositions [est (raturé)] n'est plus sous sa juridiction, on n'entendra probablement plus jamais parler de ce corps en dehors [de son (raturé)] du cercle [d'action (raturé)] restreint de son action.

Il n'est pas dans ma pensée de vouloir jeter du blâme sur ceux qui ont administré cette corporation jusqu'à ce jour. On les a accusés de choses dont je les trouve fort justifiables. Quelques uns disent qu'ils auraient pu rendre leur [commerce (raturé)] rapports plus faciles à nos compatriotes, qu'il eut été convenable de mettre un livre français dans leur bibliothèque et un peu du même idiôme dans leurs classes du soir, et autres choses semblables. Ces Messieurs peuvent nous répondre à ceci : « Quand est-on venu nous demander un ouvrage écrit dans votre langue?... Nous ne vous avons jamais vus, en nombre appréciable, ni dans notre institut, ni à nos écoles, encore moins dans la Chambre des Arts et Manufactures; nous n'avons jamais entendu parler de vos désirs et de vos besoins ». Mais je ne veux pas m'arrêter à étudier les pièces d'un procès qui date de loin et qui serait sans cesse au milieu de nos rapports sauciaux. J'en viens de suite à l'existence propre de notre association. C'est dans le but de coopérer avec les sociétés semblables anglaise qu'elle a été fondée afin de travailler avec elles autant que possible, ou sans elles si l'harmonie est impossible à une œuvre d'une haute utilité publique. Sa fondation remonte à quatre ans. Elle avait pour but, dit son acte d'incorporation, d'ouvrir des classes du soir pour les ouvriers, de former une bibliothèque et un musée pour l'usage exclusif des ouvriers, d'établir des cours de leçons sur les sciences appliquées à l'industrie et une académie de dessin.

Vous voyez, Messieurs, que ses fondateurs ne manquaient pas de bonne volonté, ainsi que de foi robuste dans l'avenir. Je n'ai pas besoin de dire que le Musée, de même que la bibliothèque ne sont pas encore ouverts au public, il y manque la matière première. Le musée n'a vu sur ses étagères qu'un model de locomotive fait en carton de relieurs que Monsieur le président actuel y avait installé pour servir a une suite d'entretiens sur George Stevenson et pour la quelle il n'obtiendra pas, probablement, un brevet d'invention. Toute la bibliothèque existe a l'état de manuscrit dans les minutes de notre secretaire.

Grace à l'hospitalité charitable de l'Union St-Joseph l'association à son feu et lieu, et c'est à peu près : tout son avoir. Le peu de ressources dont elle a pu disposer a été dépensé annuellement pour retribuer quelques uns des professeurs qu'elle a mis à la disposition des ouvriers dans ses classes du soir. Et c'est là la seule partie de son programme originaire qu'elle ait pu mettre a exécution. Je ne parle pas des lectures que quelques personnes bienveillantes sont venues donner dans cette salle, elles n'ont couté quelque chose qu'aux généreux travailleurs qui ont bien voulu s'en charger. La société n'y a dépensé que de la reconnaissance. Et c'est [de (raturé)] cette monnaie des pauvres que l'estimable conférencier de ce soir doit s'attendre a recevoir.

Trois ou quatre écoles ont été ouvertes, tous les ans, dans différants quartiers de la ville. L'année dernière, elles ont été fréquentés par 124 élèves, et le Conseil de la société a la satisfaction de dire que depuis quatre ans, 150 ouvriers sont sorties de ses calasses [classes] sachant lire et écrire, et possédant les éléments essentiels de l'arithmetique qui y étaient entrés sans la moindre nuance d'instruction.

Ce ci est sans doute un résultat minime quand on compte la population ouvrière de Montréal, mais si l'on considère qu'avec nos faibles moyens nous avons pu procurer à 150 hommes de bonne volonté un bien inappréciable, qui contribuera a améliorer leur condition et a en faire des artisans vraiment utiles, on doit se sentir satisfait de ce premier effort. Combien de pauvres manœuvres pour qui un [pareil (raturé)] semblable secours venu aussi tard, a été tout une révélation et leur a permis de rendre à la société les services les plus signalés. Il faut remarquer que cet

enseignement du soir ne s'adresse qu'à des hommes désireux d'acquérir un avantage qui leur a fait défaut et dont ils sentent vivement la privation.

L'association aurait été désireuse d'établir des classes de dessins. Mais il est inutile de dire ce qui a pu l'en empêcher : l'installation d'un pareil enseignement demande un local spécial et une collection de models. Et quoique pour posséder tout cela il ne faille pas une Californie, il en faut encore trop pour nos ressources.

Je m'étais prêté [prêté] durant [tout (raturé)] un hiver à cet enseignement sous le patronage de notre société, afin de juger s'il serait reçu favorablement par les artisans. Quoique cette classe se fit dans des conditions plus favorables elle fut suivie durant toute la saison par une vingtaine de personnes parmi les quelles j'eus le plaisir de remarquer un de nos industriels les plus intelligents et les plus énergiques, Monsieur Larivière de la rue St-Antoine qui amenait avec lui ses principaux ouvriers. Et ce qui a causé la plus grande surprise au professeur improvisé, et ce qui doit montrer l'urgence d'un pareil enseignement c'est que M. Larivière a dit depuis, que lui et ses hommes avaient trouvé fort profitable ces quelques leçons si élémentaires d'ailleurs. – Elles ne traitaient que du dessin linéaire. – Il n'y avait pas possibilité de continuer cette classe dans les mêmes conditions et elles dû [tout (raturé)] cesser.

La Chambre des Arts et Manufactures grace à l'octroi du gouvernement qu'elle a la faculté d'appliquer, a fondé il y a deux ans, une école de dessin qui fonctionne avec un succès réel. Pourvu des models absolument nécessaires et d'un local adapté à ses besoins cette école a pu recevoir durant le dernier hiver plus de 150 élèves; ces élèves distribués en différentes sections étudient le dessin linéaire appliqué à la mécanique, à l'architecture et à la perspective; le dessin pittoresque appliqué à la figure, à l'ornement et au paysage. Quatre élèves canadiens français seulement ont fréquenté ces classes; trois d'entre eux ont obtenu des premiers prix; l'une de ces récompenses était la médaille d'honneur du cours.

De ces faits simplement [appris (raturé)] racontés, je crois qu'il y aurait bien des conclusions importantes à tirer; j'avoue qu'il s'en présente à mes yeux un chapitre bien trop long pour être exposé dans une pareille occasion. L'instruction des

classes ouvrière est un sujet qui devrait occuper aujourd'hui tous les esprits sérieux et bienfaisants. Aujourd'hui que ces classes produisent la richesse [donnent (raturé)] et forment ces puissantes majorités qui sont la royauté de notre temps et de notre pays, elles méritent qu'on leur donne de l'attention.

Pour ce soir, [mes (raturé)] le manque de loisirs et la circonstance [ne me permettent (raturé)] m'obligent de rester dans le domaine immédiat des intérêts [de famille (raturé)] sociétaires et qu'on me permette ce mot je conclus qu'il serait facile d'obtenir des résultats précieux, avec le simple concours individuel si notre association était plus nombreuse; que si nous étions en état d'ouvrir une école de dessin, la plus utile aux ouvriers avec l'enseignement des sciences exactes appliquées aux arts, ces classes seraient fréquentées chez nous comme elles le sont chez nos compatriotes d'origine étrangère, et que les aptitudes pour en profiter se trouveraient peut-être plus abondamment de notre côté; qu'enfin [l'enseignement (raturé)] le même enseignement comme la même chaîne [n'ont jamais abordé (raturé)] ne réuniront jamais deux éléments de populations qui ne s'attirent qui ne se touchent intimement, sur aucun point.

Après plus d'un siècle d'expérience on ne peut pas conclure autrement d'un fait actuel. Cette condition de notre état social est une chose singulière et malheureuse, mais c'est une chose providentielle, il faut bien marcher avec. Elle a seulement l'inconvénient de commander plus de prudence et d'imposer plus de sacrifices. Mais après tout ce n'est pas là un mal; si le sacrifice [du cœur (raturé)] demande du cœur, il en donne aussi; et le cœur, cette chose qui inspire le dévouement et l'amour national [sera (raturé)] a toujours [je l'espère la dernière chose dont nous devons nous départir (raturé)] été le dernier organe que l'on ait vu faillir chez les peuples qui ont été forts.

Messieurs.

Je suis certain que M. Donn [Oscar Dunn], qui a eu l'obligeance de venir vous entretenir ce soir, va trouver [moyen de vous (raturé)] l'occasion dans le sujet qu'il va traiter, de vous dire la même chose, plus au long et mieux que je ne l'ai fait.

ANNEXE 2

QUELQUES TEXTES ET DISCOURS PUBLIÉS

2.1 Le discours d'introduction au cours pratique de dessin à l'École normale Jacques-Cartier¹

Le peuple grec, qui a le plus cultivé la forme et lui a donné la plus grande perfection dans son application la plus universelle, qui, en outre, a mis le plus de raison dans la culture et le développement de l'esprit humain, avait parfaitement compris cette vérité, que tout s'enchaîne, que tout s'entre-aide dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique. En effet, aucune des parties ou des facultés de l'esprit n'est isolée des autres; elles se fondent entr'elles comme les couleurs essentielles dans l'iris. Ainsi donc, le goût qui est l'appréciation du juste et du parfait, le sentiment de ce qui est bien et beau dans les créations humaines, ne se développe pas chez l'homme qui suit *une carrière spéciale* que la culture des facultés qui le rendent propice à *sa carrière*; mais il gagne considérablement par l'exercice de toutes les autres facultés de son intelligence. Voilà pourquoi dans toutes les écoles antiques de philosophie, d'éloquence, de poésie ou d'art, on conseillait à la jeunesse de ne mépriser aucune connaissance et de s'exercer dans divers genres de travaux intellectuels. Ainsi l'on recommandait l'étude de la musique, de l'architecture et de la philosophie à ceux qui voulaient être orateurs. On conseillait encore aux architectes d'étudier la musique et la peinture; et aux peintres, on ne croyait pas leur faire une trop forte tâche en leur prescrivant d'apprendre l'architecture, le modelage, l'anatomie; de lire les poètes et les philosophes etc... Aussi, fidèle à ces conseils, la jeunesse accourait-elle à toutes ces écoles fameuses qui se formaient autour de chacun de ces hommes qui sont restés dans l'histoire les premiers dans l'ordre hiérarchique des belles intelligences. Chaque ville était orgueilleuse d'avoir les siennes; et pour en établir la supériorité, on avait fondé ces concours célèbres accompagnés de jeux de toute espèce. On y venait de tous les points de l'Archipel, de la Sicile et de la Grande-Grèce; les souvenirs étrangers entraient en lice dans ces

¹ Napoléon Bourassa, « Lecture de M. Bourassa. Beaux-Arts », *Le Pays*, 19 décembre 1861, p. 1 ; 21 décembre 1861, p. 1-2 ; 24 décembre 1861, p. 1-2.

joûtes intellectuelles, qui étaient les plus grandes fêtes de ce peuple souverain par l'intelligence. Ces époques de concours aidaient à compter les années; et chaque beau succès du génie, chaque progrès de l'esprit humain servait à dire combien de siècles le monde avait vécu. N'était-ce pas, avant l'incarnation de la perfection divine, la plus noble manière de marquer le temps de la perfection créée.

Voyons en quelques mots, la raison de ces préceptes des écoles de la Grèce. Examinons, par exemple, celui qui conseillait aux orateurs, l'étude de la philosophie, de l'architecture et de la musique. Quant au premier article du précepte, la philosophie, tout le monde en sent la nécessité, sans commentaire. Avant de parler, il est essentiel de savoir penser. Cependant, j'ai peut-être été trop loin en disant que tout le monde sentait la nécessité des études philosophiques pour devenir homme public : car chez les Grecs, le titre d'orateur entraîne toujours l'idée d'un homme public, qui veut diriger la chose de l'état. Ici l'on semble négliger terriblement ce premier précepte de l'orateur; si l'on s'en souvenait, on ne verrait pas tous les deux ou trois ans cette troupe de Démosthène ambulants passer sur le pays, comme une épidémie s'attaquant aux cerveaux et empoisonnant l'esprit public. Et pourtant, Démosthène, le vrai Démosthène avait bien véritablement commencé ses études chez Platon; ainsi que chez Euclide, le géomètre; et personne, je crois, n'a su mieux que lui donner raison à l'enseignement de son école. La géométrie a des rapports avec l'architecture et à mesure qu'elle s'est perfectionnée, elle a remplacée celle-ci dans l'enseignement, surtout chez les modernes, parce qu'elle est une science plus exacte et qu'elle procède plus simplement. Cependant, étudions les rapports de l'architecture avec l'art du discours. La co-ordination de toutes les parties d'une vaste construction, les rapports nécessaires de ces parties entr'elles, la disposition qu'il faut donner aux uns pour l'avantage des autres, l'heureux accord de l'intérieur et de l'extérieur, la combinaison harmonieuse qu'il faut faire de la force avec les proportions pour produire un tout élégant; voilà un travail très propre à forcer l'esprit à se suivre rigoureusement, à développer une pensée, à la pousser vers toutes ses conséquences, à la montrer sous toutes ses couleurs. Enfin un édifice

n'est qu'une proposition rigoureusement raisonnée. Maintenant quels rapports la musique peut-elle avoir avec l'orateur? La musique, c'est la plus haute expression du son dans ses combinaisons les plus harmonieuses. Tout sentiment de l'âme, toute pensée humaine porte en elle sa musique parce qu'elle ne peut être conçue ni exprimée sans la sensation du son qui en fait une parole. La musique, en perfectionnant le sens de l'ouïe, en l'habituant à saisir les moindres dissonances et les plus délicates consonnes des sons, en rectifiant le timbre d'un larynx fêlé, en faisant apprécier toute l'*expression musicale* que peuvent avoir les mots, ne peut-elle pas rendre les plus grands services à l'orateur, qui cherche la perfection et veut faire de la parole le moyen le plus puissant de persuader les masses et de gouverner les peuples. Si un grand édifice est une proposition rigoureusement raisonnée, un discours est un chant magnifique, qui doit passer par toutes les modulations de cette gamme chromatique dont tous les degrés touchent au cœur humain. Savez-vous ce que cet élève de Platon et d'Euclide allait faire sur les bords de la mer, quand les vents soufflaient et que les vagues soulevées accouraient comme la foule furieuse, et se brisaient à ses pieds en mugissant? Il allait apprendre à *chanter* ses discours, à compléter le philosophe et le dialecticien, à devenir Démosthène.

Je ne pousse pas plus loin l'étude de ces rapports intimes et nécessaires entre les diverses connaissances humaines auxquelles je ne me suis arrêté que pour montrer que la création d'une école quelconque, pourvu qu'elle soit sérieuse dans son but et son enseignement, ne peut pas être une chose indifférente. Encore une fois, le monde est une harmonie complète et inséparable; connaître une chose, c'est être sur la voie d'en connaître une autre; goûter une beauté, c'est être disposé à en aimer une autre.

Je ne puis mieux terminer ces observations qu'en citant une pensée de Socrate qui leur sert presque de complément. Je ne me rappelle que la substance de l'idée. « J'ai de la considération, dit le philosophe, pour un homme qui possède une supériorité incontestable à la tribune; mais si j'en trouve une autre qui, avec le même talent oratoire est en outre un bon général à la guerre, je lui donnerai une plus grande

part de ma confiance; mais si un troisième possède avec les hautes capacités des deux autres, plus d'habileté dans l'administration de toutes les affaires de l'état, s'il est agréable dans ses rapports intimes, s'il est le plus fort dans les jeux publics, à la lutte, à la danse; s'il est le plus aimable à la table, je le déclare l'homme véritablement supérieur à tous les autres, et c'est à lui que je confierai les rênes de l'état ». Cette pensée peut bien être venue à Socrate dans un moment d'estime pour sa propre personne; lui qui avait été un sculpteur distingué, un soldat intrépide, un administrateur sage et intègre, le plus agréable des causeurs et le plus éloquent des philosophes. Mais il est aussi naturel de croire que le grand philosophe était plutôt dans sa personne le résumé de l'esprit d'Athènes, que ses paroles n'étaient l'analyse de son individualité. Cette Athènes dont l'esprit délicat et fortement cultivé faisait cas de toutes les perfections n'était arrivée à ce haut degré de raffinement intellectuel que par cet enseignement universel et commun que favorisaient d'ailleurs, ses institutions et son génie. Car dans un temps où l'imprimerie n'existait pas, on ne peut attribuer qu'à ce système d'enseignement cette *popularisation*, (passez-moi le mot) de toutes les sciences et de toutes les théories qui, comme je l'observais dans les musées de Naples, étaient descendues dans les moindres détails de la vie ordinaire, et avaient donné une forme intelligente aux produits les plus communs de l'industrie manuelle. Pour mieux dire, c'est sans doute à cause de l'absence de ce puissant moyen de l'imprimerie que l'enseignement avait pris cette forme. Dans tous les cas, les résultats en ont prouvé l'efficacité et la renaissance qui a muri le grand siècle des Médicis, avant l'invention de l'imprimerie, a été féconde par le même principe d'enseignement.

Je viens de parler de l'utilité que toutes les connaissances humaines ont les unes pour les autres; disons un mot de l'utilité *propre* de l'étude du dessin, en dehors même de ses applications *les plus pratiques*, auxquelles je reviendrai dans un instant. Le dessin est essentiellement un travail d'observation et d'analyse. Aussitôt qu'il a pour but de reproduire les objets qui se présentent à nos regards, il oblige l'esprit aussi bien que l'œil à en étudier les formes réelles, les modifications, les

mouvements, les points par lesquels ils s'harmonisent avec le reste de la nature, les influences morales qu'ils subissent, si ce sont des objets animés et intelligents. De la forme apparente, on passe insensiblement à la nature essentielle des choses. De là vient que les grands dessinateurs ont presque toujours été de grands penseurs. Sans parler de Socrate, qui commença par faire de l'art la principale occupation de sa vie, je nommerai Ucello qui inventa en partie la perspective géométrale, Léonard de Vinci qui découvrit une quantité de principes de la physique que l'on aurait connus plus tôt si on eût voulu étudier ses manuscrits qui étaient écrits, d'ailleurs, de la manière la plus bizarre. Il fut de plus un ingénieur habile et un mécanicien très distingué. Michel-Ange, Benvenuto Cellini et une quantité d'autres cultivèrent à la fois, tous les arts : ils entreprirent les travaux les plus considérables et les plus variés, sans autres études spéciales que celles que leur avait fait faire l'habitude de l'observation jointe à la réflexion. La curiosité toujours croissante, que fait naître chez l'homme la découverte successive des secrets et des beautés de la nature, entraîna les artistes jusque dans les laboratoires de l'alchimie; et l'on en vit plusieurs qui pour y être allés chercher des *couleurs nouvelles*, s'égarèrent à la poursuite de la pierre philosophale. La physiologie est une science qui est sortie complète des ateliers des peintres. Enfin, la télégraphie électrique est née *presque* sur le chevalet d'un artiste; car monsieur Morse, qui a complété cette superbe application de l'électricité, est un peintre; et il était, je crois, à l'époque de son invention, directeur d'une école à New-York.

Un autre avantage de la pratique du dessin est de nous graver la forme exacte des objets dans la mémoire, de manière à pouvoir la reproduire quand nous désirons mettre ces objets sous le regard des autres. De là suit cet autre ressource, de pouvoir retracer sur le papier les figures conçues par notre imagination. Combien de services a rendu à la science expérimentale, l'art du dessin. Un ouvrier ne saisit pas toujours sur la parole l'arrangement mécanique d'un objet que vous voulez lui faire construire; il la comprendra dans un coup d'œil, si vous lui en montrez une figure exacte. L'étude des beautés qui vous environnent, à laquelle invite naturellement la pratique du dessin, conduit peu à peu l'esprit vers l'éclectisme en toute chose, et le dispose à

saisir rapidement et justement le beau, partout où il se trouve et à en jouir à toutes les heures de la vie. Cette belle nature, si variée, si abondante, n'a-t-elle pas été la source de toutes les nuances, de toutes les formes gracieuses et puissantes du langage? Et cette richesse des images que l'on a remarquée dans les langues des peuples grossiers qui habitaient nos forêts, n'a de source que dans l'observation constante des lois des harmonies et des beautés infinies de la création. Le sauvage que la nature dépose à son premier jour, sur un lit de feuillage; que les bruits, les distractions, les intérêts de notre vie, devenue presque toute artificielle, ne viennent jamais troubler dans sa longue contemplation de l'œuvre de Dieu; le sauvage qui se lève avec le réveil de la nature, qui ne va jamais reposer sa tête sur le même pied de terre; plantant sa tente sous les épaisses forêts, au bord des grands fleuves, au milieu des plaines immenses; s'endormant au bruit des cataractes, du vent et de la tempête; le sauvage qui calcule toutes ses actions de la journée, ses longues courses, le bonheur de la chasse, presque tout ce qui va lui arriver, d'après la marche des astres, l'aspect des nuages, la course des vents, le chant des oiseaux, la vie de la nature entière; qui trouve dans le ciel son cadran et son baromètre, dans la terre un habile médecin, un maître universel, le grand livre de la sagesse : Eh bien, voilà où il a puisé ces grâces, ces délicatesses d'expression, ces formes ingénieuses qu'il donne à sa pensée et qui ont tant étonné les Européens quand ils les ont étudiées. Il est vrai qu'ils firent cette étude à une époque où l'on avait trop négligé les études de la nature; les hommes de lettre et les artistes s'étaient habitués à ne voir plus que les choses de l'imagination et les jouissances purement artificielles; palais magiques, jardins découpés, fontaines avec tritons et naïades, poésies et fêtes où l'on n'entendait parler que d'Apollon et des muses. Et je ferai remarquer en passant que ceux qui, les premiers, ont fait sortir de cet abus de l'art fadement *paganisé* sont deux peintres, deux véritables peintres par inclination et un peu par la pratique. Je veux nommer Bernardin de St.-Pierre et Chateaubriand. Ce dernier faisait passablement le paysage.

Il me reste maintenant à parler des avantages immédiats que procure l'étude du dessin aux artisans de tout genre, et par suite, à l'industrie, au commerce, à la

prospérité publique toute entière. Pour cela, je dois jeter un coup d'œil sur l'origine et la création des écoles des beaux-arts modernes. L'art né au milieu des premiers sanctuaires chrétiens fut accueilli avec les derniers restes de la civilisation ancienne par les communautés religieuses, que leur caractère d'inviolabilité et leur science mettaient seuls en état de la faire durant cette époque de bonhomie. C'est là qu'il grandit à l'ombre du cloître, au milieu de la ferveur monastique, qui fait de l'étude et du travail une obligation journalière, et qui pouvait alors faire entreprendre pour Dieu des travaux incompris par les contemporains. Personne n'était plus propre à cette œuvre que les ordres religieux. La corporation religieuse ne meurt pas. Fondée sur un principe immuable, liée fortement par une règle, animée par un seul esprit qui survit aux individus durant des siècles, toujours héritière des mêmes trésors de science, presque toujours à l'abri des orages qui ont changé les sociétés civiles, liées par leurs relations et les intérêts de leurs œuvres à tous les individus et presque avec tous les pays; il est impossible d'imaginer des corps plus heureusement organisés pour travailler au développement des grandes pensées humaines et pour conduire à terme des entreprises gigantesques, telles que ces cloîtres, ces abayes, ces temples dont on voit les ruines superbes, en Angleterre, en France, en Allemagne et en Italie, et dont la construction effrayerait des gouvernements même. Ceux qui subsistent encore, quoique dépouillés d'une partie de leurs richesses en tous genres, laissent voir ce qu'il a fallu de patience, de temps et de travail pour les compléter.

Il semble que la providence ait fait naître les ordres religieux juste à l'époque qui leur a permis de sauver de la ruine l'œuvre du passé et de préparer efficacement celle de l'avenir. Comme ils ont fondé les premières bibliothèques, les premiers musées; comme ils ont été les seuls gardiens et les seuls maîtres de la science; ils ont encore fait de leurs cloîtres les premières écoles d'art. Les princes n'ont fait depuis que régulariser ce que les moines avaient laissé sous la forme *coutumière*. Pendant plus de trois siècles ils ont été les seuls protecteurs de l'art qui n'a produit que pour eux, et n'est sorti de leurs retraites qu'après s'y être parfaitement développé, et avoir produit à bien peu de chose près, ses plus grandes beautés.

C'est dans les cloîtres d'Assise, de Sienne, de Florence, de Pérouse, de Bologne, de Milan, de Venise, de Rome et d'une multitude d'autres villes moins importantes qu'il faut étudier l'œuvre de ces trois siècles. Ce que l'on en trouve ailleurs en a été enlevé plus tard, quand l'art eût passé dans le domaine des riches particuliers et des princes. Les moines n'ont pas négligé de l'attirer encore dans leur sanctuaire et ils ont encore, ou ils ont eu en leur possession, des chefs-d'œuvre nombreux de toute la plus belle époque de la renaissance.

Comme la décoration des Églises et le culte, demandent à l'art des produits variés, il arriva que les artistes en tous genre, furent invités ensemble, à fournir leur contingent de travail, ce qui contribua à établir un contact entr'eux, qui exerça une influence heureuse sur tous. Une ardente émulation s'empara d'eux. Les peintres, les sculpteurs, les mosaïstes, les orfèvres, les ciseleurs, les architectes, les modelleurs en stuc s'enseignaient mutuellement leurs procédés; le goût s'équilibrait, les études devenaient communes; on apprenait aussi bien le dessin chez un orfèvre, chez un sculpteur, chez un architecte que chez un peintre; tous en avaient une grande connaissance, aussi il n'y avait rien d'étonnant, de voir apparaître dans un concours, pour la construction d'un édifice de l'importance du Dôme de Florence par exemple, plusieurs artistes dont l'occupation habituelle différait entièrement de l'architecture. On dit à l'occasion de ce Dôme de Florence, que le Ghiberti aurait mérité d'avoir les suffrages des syndics, si la partialité ne s'en était pas mêlée; cependant l'œuvre de Brunelleschi qui fut son premier compétiteur, est transcendante! Pour consoler Ghiberti de ce mécompte, on lui confia le travail des portes en bronze du Baptistère (il était sculpteur et ciseleur). Il consacra vingt ans à cette œuvre et il accomplit incontestablement un des plus beaux chefs-d'œuvre qui aient jamais été faits de la main de l'homme. Les moines eux-mêmes subissaient l'influence de ces habiles ouvriers de la pensée et comme chez eux les traditions se passent d'une génération à l'autre, et qu'ils conservaient autour d'eux les œuvres qu'ils avaient fait naître, nuls ne gardaient mieux qu'eux le sentiment de l'art; de sorte qu'ils se trompaient

rarement dans le choix de leurs ouvriers. Plusieurs même d'entre eux furent des maîtres éminents.

J'ai dit que quoique les moines n'eussent pas donné une organisation réglée à l'école des beaux-arts ils en avaient donné une idée complète, et laissé voir les avantages. Aussi les grands citoyens, les souverains les plus éclairés de ce temps, et les gouvernements s'empressèrent-ils de continuer cette idée, et de constituer ces écoles sur des bases libérales de façon à en aggrandir les résultats. Si je faisais un discours sur l'histoire des développements de l'art, je suivrais la création de ces écoles par toute l'Italie, et je nommerais toutes ces familles magnifiques qui les établirent à leurs propres frais et même dans leurs propres demeures. Mais aujourd'hui la circonstance ne l'exige pas. Je me bornerai seulement à en étudier la forme et les effets. D'abord on les dota de moyens assez abondants pour les rendre accessibles à tout le monde, aux pauvres comme aux riches. On voulut accueillir le génie né sur la paille du réduit comme celui que la fortune reçoit sur l'édredon. On mit à la tête de ces écoles ceux que leurs talents avaient élevés le plus haut et qui étaient en état de donner les meilleurs préceptes et d'en montrer les plus belles applications. Comme c'est surtout pour le progrès et l'extension de l'art sérieux que l'on a fondé ces institutions, l'on considère que l'enfant qui manque, dans son foyer, de tous les moyens d'instruction ne peut pas arriver bien haut dans la carrière de l'art, s'il n'en étudie que la partie mécanique et matérielle; on a donc mis à côté des classes destinées à l'étude du dessin et de la forme, des chaires d'histoire, de mathématiques, et d'autres sciences. On a accumulé dans les salles de ces écoles les chefs-d'œuvre de toute espèce, en peinture, en sculpture et en ornements; et ces collections qui forment aujourd'hui les galeries publiques, remplissent des Palais, et représentent des valeurs inappréciables. Les études suivies par classes se terminent tous les ans par un concours ouvert à chacune d'elles: puis suit une exposition publique et une distribution de récompenses. Parmi ces récompenses il en est une qui pique surtout l'ambition des élèves, c'est la bourse *ou le prix de Rome*, qui permet d'aller passer deux, trois ou quatre ans devant les immortelles créations de Raphaël et de Michel-

Ange. Ces écoles se multiplièrent bientôt; chaque capitale des petits états italiens voulut avoir la sienne. L'émulation qui s'était établie entre les écoles elles-mêmes, auxquelles les maîtres qui les dirigeaient imposaient le caractère de leur génie. Cette compétition fit naître des disputes sur les mérites de chacune d'elles, auxquelles tous les citoyens de ces petits états voulurent prendre part; cela donna une vive activité à la critique qui ne contribua pas peu à répandre parmi le peuple des idées justes sur l'art en général, et ses diverses capacités. Le sentiment artistique devient bientôt un des caractères de la nation, et tout ce qu'elle produisit en prit une teinte. On a dit que les écoles n'avaient jamais produit les génies; on a eu tort. Je sais que le génie a ses voies particulières; et que les concours ne lui ont pas toujours été favorables; mais cela ne veut pas dire que l'école lui ait été toujours inutile. Loin de là, elle lui a donné la facilité de se développer et elle lui a préparé la carrière en donnant le sentiment des beaux-arts au public, auquel il adresse ses œuvres. Et je le répète, la grande utilité de ces institutions, c'est de populariser les connaissances et puis de leur faire donner leur application la plus étendue. Tous les élèves ne deviennent pas des grands peintres, des grands sculpteurs, etc. mais ils apportent à des états plus humbles la connaissance et le goût qu'ils ont acquis; et ils donnent du prix et un cachet d'intelligence à tout ce qu'ils font.

Et c'est là ce qui fait dire d'un peuple : « il est civilisé »; c'est la seule marque qui le fasse distinguer, aux yeux de l'étranger, du sauvage ou des autres peuples moins avancés. Est-ce peu de chose pour une nation que d'être arrivée à ce point de perfection qui fait que son goût fait loi par tout le monde, que ses œuvres disent son nom au-delà des mers et au-delà des siècles; et qui lui donne sur les autres nations cet empire qui ne meurt plus. C'est à ce point où dans l'antiquité s'est arrêtée la Grèce et où chez les moderne a monté l'Italie! Tout ce qu'elle produisit fut recherché par l'Europe à l'exclusion des produits des autres peuples; ses ouvriers furent appelés partout; en France, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre. On les mettait à la tête de toutes les grandes entreprises, on leur donnait la direction de toutes les grandes industries de l'état. On trouve la force du génie italien sur tout ce qui s'est accompli

à cette époque. J'ai vu à Florence de riches américains se donner la peine de fureter les greniers, pour y ramasser toutes les vieilleries qu'ils pourraient y découvrir. C'étaient des meubles brisés, des bois vermoulus, tachés par la poussière de trois siècles; mais une chose que le temps n'avait pas voilé, que les vers n'avaient pas rongée, c'était le goût de l'ouvrier. Après les avoir fait restaurer, ces intelligents voyageurs étaient fiers d'aller parer leurs demeures de ces vieux restes de la splendeur d'un grand siècle!

La nation qui est arrivée plus loin dans ces voies élevées de la civilisation, en suivant pas à pas l'Italie, en s'incorporant son génie, en imitant ses institutions, c'est sans contredit la France. Centre intellectuel du monde, vous savez vous-même qu'elle est aujourd'hui la reine du goût : et elle n'est arrivée là, encore une fois, qu'en prenant les mêmes moyens que les deux nations qui lui ont tracé la route; l'enseignement populaire, les sacrifices généreux et intelligents qu'elle fait sans se lasser depuis plus de 300 ans, l'émulation par les concours et les récompenses, la considération pour le talent, la mise à la portée de tous, des procédés de la science et de l'art. Comme il y a quelque chose de noble dans cet accueil qu'elle fait au mérite dans ses palais les plus somptueux; dans la création de ces écoles de Rome et d'Athènes; où elle envoie ses enfants à la conquête du beau! Mais je n'insiste pas sur ces appréciations; qui ne connaît ici la France et ses œuvres. J'arrive à l'énoncé pur et simple de mes vues sur ce que l'on pourrait faire ici pour l'enseignement des beaux-arts; et je vais vous exposer de quelle manière j'ai l'intention de faire ce cours de dessin, que j'ai déjà annoncé au public. J'ignore si j'ai été téméraire en invitant un auditoire aussi respectable à venir écouter ce qu'il faut bien appeler mes projets?... Messieurs, vous êtes venus, je vous en remercie, et je m'abandonne à votre jugement : j'espère que vous me pardonneriez beaucoup en faveur de mes *intentions* et de *mes amours*! J'ai trouvé la destinée des peuples dont je viens de vous parler si belle, les grandes choses qu'ils ont produites ont tellement saisi mon admiration, et m'ont procuré de si douces jouissances, qu'il ne me reste plus qu'un désir, qu'une ambition; c'est celle de voir mon pays, tout ignoré qu'il soit aujourd'hui, digne un

jour d'une pareille destinée. Le temps décidera si mes projets sont précoces; mais j'ai pensé que pour arriver à un beau but on ne pouvait partir trop tôt; et qu'il n'était pas nécessaire d'attendre que nous soyons un peuple nombreux, pour vouloir être un grand peuple.

Les Grecs n'ont pas attendu le grand nombre!

Voici maintenant comment se ferait ce cours de l'hiver que nous nommerons Cours préparatoire, parce qu'il est absolument nécessaire pour arriver à l'art sérieux; qu'il est d'une utilité journalière, à tous ceux qui, dans leur occupation professionnelle, ont besoin du dessin; et qu'il est amplement suffisant pour les amateurs qui voudraient faire du dessin une distraction utile et agréable. Ce cours pourrait être de cinq mois, à commencer de la première semaine de janvier, et il comprendrait trois leçons régulières par semaine dont la durée serait de deux heures. La leçon commencerait à 7 heures du soir et se terminerait à 9. Dans la première partie de la leçon, surtout au commencement du cours, je développerais les principes du dessin pittoresque bien entendu devant un modèle commun que les élèves seraient appelés à étudier; et pour leur faciliter l'intelligence et l'application de ces principes, je les appliquerais moi-même devant eux, sur un autre carton en vue de l'auditoire. Je consacrerai le reste de la leçon à corriger le travail des élèves. Et comme les principes du dessin pittoresque se réduisent en définitive à peu de chose, et que, dans un premiers cours comme celui-ci, il s'agit bien plus de former et d'assouplir l'œil et la main que de jeter aux élèves des théories savantes sur la lumière et les couleurs, le beau et le laid, je me bornerai à l'énoncé des plus simples procédés de l'art, et je ne toucherai aux théories qu'à mesure que la pratique l'exigera; je ne ferai donc que de petits discours. Après cet énoncé des règles les plus générales et des observations pratiques les plus connues et les plus en usage dans les ateliers, je m'en tiendrai à signaler les défauts les plus communs où tombent les élèves et à les corriger quand je les rencontrerai dans leur travail. J'ai dit que le cours pourrait aussi s'appliquer au dessin d'ornement et au paysage, mais ce ne serait qu'incidemment, c'est-à-dire, j'aurais devant les élèves quelques modèles de ces divers genres, et dans l'énoncé des

principes généraux, je signalerais ceux qui peuvent s'appliquer à eux. L'étude du dessin se ferait toujours sur la figure humaine, parce qu'elle est la plus belle forme créée, qu'elle est la plus variée dans ses mouvements, ses poses, ses aspects, ses expressions; parce qu'elle est la plus harmonieusement combinée, avec toute la nature; parce qu'elle est comme la quintessence de la création; parce qu'elle est la source d'une étude infinie dans ses variétés et ses applications : d'abord pour les artistes de tous genres, peintres, sculpteurs, architectes; puis pour les physiologistes, les naturalistes etc. D'ailleurs il n'est pas nécessaire à ceux qui veulent faire une application particulière du dessin, et de l'étude de la forme, par exemple à l'architecture, à l'orfèvrerie, à la simple ornementation, qu'ils étudient le dessin sur une figure architecturale, sur une pièce de Benvenuto ou sur les arabesques des loges vaticanes; le dessin s'apprend sur tous les objets visibles; car c'est dessiner que de les reproduire. L'important c'est que la forme que l'on étudie soit belle; et si c'est une copie, qu'elle soit exacte. D'ailleurs il y a loin de l'étude du dessin à l'étude des beaux modèles. La première est tout simplement le moyen d'arriver à l'autre; et c'est uniquement celle-là qui doit faire l'objet du cours préparatoire.

Si en dehors des trois leçons par semaine, il avait été possible de procurer aux élèves l'usage de la salle pour continuer leurs études durant les trois autres soirs de la semaine, la chose aurait été pour eux d'une grande utilité; mais provisoirement nous devons nous trouver heureux de ce que nous avons obtenu de la bienveillance empressée de l'honorable surintendant de l'instruction publique et de Monsieur le Principal de l'École Normale.

Pour obvier à cet inconvénient, les élèves qui en trouveraient le temps et les facilités chez eux, pourraient s'exercer sur des modèles convenables et mettre en pratique ce qu'ils auraient appris dans la leçon; et je leur donnerais mes observations sur ces essais privés, à l'un des soirs désignés du cours; quand ils m'en manifesteraient le désir, (après les heures du travail en commun, bien entendu) vers la fin du cours, nous donnerions les règles les plus générales et les plus nécessaires, parce que l'enseignement de cette science peut faire le sujet d'un petit cours à part.

Quant à l'admission des élèves, elle ne pourrait avoir lieu qu'aux conditions suivantes : D'abord il faudrait prendre en considération les *aptitudes* des sujets. Il ne serait pas convenable que les parents obligeassent des enfants sans aucunes dispositions naturelles, encore moins sans moyens intellectuels, à faire une étude qui leur serait ennuyeuse, et procurerait encore plus d'ennui à celui qui serait obligé de les diriger ou de leur dire en dernier lieu d'aller faire autre chose. En général, un enfant qui manifeste de la dextérité, des moyens ingénieux dans l'accomplissement des choses qu'il veut produire; ou que l'on surprend souvent à jouer du crayon ou du canif, d'une façon assez habile, quoique toujours déplorable pour ses livres et les tables de son école; peut être considéré comme bien doué pour les carrières du dessin. D'ailleurs la manifestation du désir de l'apprendre est déjà une marque de vocation.

Maintenant, il y aurait, je crois, des inconvénients à admettre à ce cours du soir des élèves trop jeunes; l'heure ne leur conviendrait pas; et un enseignement en commun demande plus de réflexion et d'attention, vu qu'il y a plus de sujets de distractions. Et le dessin est avant tout un travail d'observation, la mémoire y est pour peu de chose.

Le nombre des élèves pourrait être porté jusqu'à soixante; et il serait difficile que le cours eût lieu pour moins de quarante. On ne peut pas faire les frais d'un enseignement public pour une poignée d'auditeurs; les églises vides et les *forums* déserts n'ont jamais fait produire les beaux sermons ni les fameuses philippiques (d'ailleurs ce n'est pas de cela dont mes élèves sont menacés, encore une fois nous ne ferons que de petits discours).

Enfin le cours se terminerait par un petit concours, une exposition et une séance publique et une distribution de prix. En écrivant ce dernier article, je promets plus que je ne possède; mais j'ai la confiance que, une fois l'institution en voie prospère, il faudra qu'elle trouve bien peu de sympathies, et que nous soyons bien pauvres de moyens ingénieux, (pour un institut *de dessin*) pour que nous ne puissions pas trouver quelques récompenses à donner au travail et au talent.

Maintenant venons à la direction que l'on peut donner peu à peu à ce cours pour en faire une école d'art.

Si au printemps nous pouvons juger d'après le nombre des élèves, leur ardeur et leurs inclinations diverses qu'il y a possibilité de donner suite à ce cours, nous nous occuperons activement à le constituer en école régulière, divisée par sections. Avec les moyens sur lesquels nous pouvons compter, il n'est pas possible de promettre au public une de ces écoles largement dotées de tout ce qu'il faut pour assurer aux étudiants tous les avantages que l'on trouve à Paris, à Florence ou à Rome. Non, il vous faudra forcément vous résigner à plus d'humilité. Mais toute chose qui grandit a son point de départ, et il est possible d'atteindre à des résultats assez remarquables, avec peu de moyens.

Mais au fond, que vous faut-il? Une collection de plâtres, de modèles de figures et d'ornements; et il n'est pas nécessaire qu'elle soit considérable. Il serait facile de se la procurer en Amérique, je crois, et puis, maintenant que nous avons pris l'habitude de recevoir des présents impériaux!... Une autre collection essentielle serait celle des grands maîtres représentés par la gravure et la lithographie; ainsi que des dessins d'ornements de divers styles, classés comme la série des grands maîtres, par ordre de date. Je crois que la bibliothèque de l'École Normale possède déjà des choses assez précieuses en ce genre, et qui n'attendent que l'occasion d'être mises à notre disposition. Eh bien! ajoutez un peu de direction et d'enseignement pour faire goûter ces divers objets et il sera facile d'offrir à chaque section naturelle d'une école d'art, un degré d'enseignement assez élevé pour permettre aux élèves bien doués de s'aventurer sûrement dans leur carrière. On a vu de très grands maîtres qui ne s'étaient formés que sur des gravures même imparfaites; entre autre Lesueur, ce Raphaël de la France, qui n'avait vu que quelques figures gravées de celui dont il a eu la gloire de porter le nom. La gravure exacte renferme la pensée du génie, la beauté de ses formes, de son style, tout enfin, excepté la couleur qui ne s'apprend guères d'ailleurs que sur la nature, et vient en ligne secondaire pour accompagner les autres parties de l'art.

Nous pourrions donc, à l'aide de cette humble petite galerie, diviser notre école comme suit : deux sections pour l'étude de la bosse ou des reliefs; dont l'une embrasserait la figure humaine, et l'autre, l'ornement; et qui se réuniraient d'ailleurs dans un même exercice; 2 sections pour le modelage, d'après le relief, destinées spécialement aux élèves, sculpteurs en figure ou en ornement, et qui seraient encore réunies dans la pratique. Enfin ceux qui voudraient s'adonner à la peinture, trouveraient un atelier ouvert pour y apprendre la manipulation des couleurs et le *métier de la bosse*; et l'on pourrait en outre les diriger devant le grand tableau de la nature qui, pour cette partie de l'art est le seul et grand modèle que chacun doit voir et interpréter à sa manière. Notre collection de gravures et lithographies enseignerait à tous le style des grands maîtres et comment ils ont su reproduire et s'approprier cette belle nature. Cette collection ferait aussi connaître *le caractère propre de chaque école et de chaque époque de l'histoire de l'art*.

Vous pouvez sans doute me dire : mais voilà une terrible besogne pour occuper un seul homme; d'abord je ne compte pas sur un chiffre innombrable d'élèves pour les premières années; puis ces études qui se traduisent sous diverses formes ne sont au fond que la même, et ont été communes dans tous les ateliers de la renaissance, comme je vous l'ai fait voir, il y a un instant. Il y a une section naturelle de l'art qui aurait dû avoir ici sa place, c'est l'architecture proprement dite mais comme j'ai vu qu'il y avait ici un certain nombre d'architectes de talents, près desquels les aspirants à cet art pourraient trouver la pratique en même temps qu'un enseignement suffisant, j'ai cru qu'il était inutile pour le moment de faire une section spéciale pour cet objet, qui exige un énoncé de théories particulières. C'est déjà assez d'offrir aux jeunes architectes l'occasion d'acquérir une bonne connaissance du dessin pittoresque; qui, je le répète, leur est très nécessaire.

D'ailleurs tout ceci n'est qu'à l'état de *projet*. Comme cette entreprise est de celles qui sont plus dans l'intérêt de ceux pour qui elles sont fondées, que dans celui des fondateurs; et comme elle serait pour le moment une œuvre privée; il était convenable pour ne pas s'exposer à des frais inutiles, et à une perte de temps

considérable, de consulter d'abord l'opinion publique; de s'assurer le concours des hommes dévoués au bien de leur pays, et de voir quelles ressources offrirait l'institution même, pour se soutenir. Le cours préliminaire nous dira à peu près tout cela. Et si nous avons lieu de croire à un succès; alors je m'adresserai aux personnes que je croirai douées des qualités propres à assurer l'avenir de l'œuvre, et à lui donner une constitution solide et pleines de garanties pour le public, soit par leur honorable patronage, soit par leur collaboration intelligente; et il est probable qu'elles ne me refuseront pas leur concours.

Voici maintenant les avantages immédiats ou prochains que nous pourrions tirer de l'établissement de ce cours d'abord, puis de l'école d'art ensuite.

Ce sera pour un certain nombre de jeunes gens qui auraient du goût pour le dessin, un incontestable avantage de venir passer quelques heures de nos longues soirées d'hiver dans un exercice qui a ses agréments, quand on l'aime, et dont ils goûteront l'utilité plus tard; quand ce ne serait que pour juger pertinemment un morceau d'art. On est appelé si souvent à donner un jugement devant un tableau ou une statue; on a même quelque fois l'occasion et les moyens de faire l'acquisition d'un objet de ce genre; il est d'une bonne éducation de le faire avec connaissance de cause : car autrement on s'expose à être aussi ridicule que celui qui, en littérature, prendrait du Chapelain pour du Racine. Je connais des braves gens ici, qui ont pris la peine de faire venir d'Europe quelques toiles, qu'ils *appellent leur collection!* Ils seraient bien étonnés si on leur disait qu'ils n'ont qu'un amas de *croutes* avec une collection de bois dorés. Pour les jeunes ouvriers intelligents qui s'occupent, par exemple de sculpture ornementale de n'importe quel, ou de peinture en décor ou d'orfèvrerie, ou d'architecture, ils trouveront ici une occasion de pouvoir atteindre à un degré plus haut, dans leur état. Il ne faut pas craindre de monter. Il ne faut pas s'arrêter à un but médiocre, quand on sent dans son intimité que l'on peut arriver plus haut. Il y a des talents remarquables qui ne s'exercent que dans les limites du métier dans l'humble sphère de la boutique, s'ignorant presque eux-mêmes; et auxquels il faudrait avoir l'occasion de dire : « Sortez de là, il y a chez vous du feu sacré, laissez-

le briller ». Tous ces *San Galli* qui ont laissé par toute l'Italie des monuments splendides étaient une famille de *menuisiers*. Je ne finirais pas si je voulais nommer tous les génies devinés par l'œil d'un maître et mis sur la voie glorieuse qu'ils ont parcourue. La première gloire vient prendre l'homme sur le banc de l'école : personne n'est plus perspicace à juger du talent d'un élève que les élèves mêmes; et ils sont les premiers à préparer la réputation de celui qu'ils ont reconnu pour leur supérieur, soit en le jalosant, soit en parlant avec cet enthousiasme qu'ont tous les écoliers *pour leurs admirations*. Mais, est-ce que nous n'aurions pas déjà atteint un but méritoire dans l'établissement de ce cours, s'il vous permettait seulement de tirer du sentier commun *une* de ces intelligences que la foule étouffe souvent, qu'elle broye inaperçues dans ses rangs, ou qui se dissipent à tous les vents de leurs passions *dévoquées* et de leurs désirs jamais satisfaits? Combien d'étoiles perdues dans notre firmament qui étaient appelées à nous éclairer et à nous conduire; et cela faute d'une occasion révélatrice, d'un mot approbateur, d'une direction favorable.

L'école et l'école seule dans un pays neuf et constitué comme le nôtre, popularise la connaissance de l'art, elle crée un goût plus sûr par la critique, d'abord au milieu d'un petit noyau, puis avec les années au milieu des masses.

Il y a deux ans, je crois, une société dont j'avais l'honneur d'être membre *et qui n'existe plus*, avait dans un mémoire, invité le gouvernement à créer des *bourses* en faveur de la jeunesse studieuse qui voudrait se vouer aux carrières scientifiques et artistiques. Si jamais le gouvernement veut bien se souvenir *des derniers vœux d'un mourant*, (qu'il n'a guère connu d'ailleurs de son vivant), une chose qui lui faciliterait beaucoup l'exercice de cette libéralité bien placée, ce serait d'abord, l'existence de corps d'experts, avec un système de concours et de juges *ad hoc*. Pour ce qui regarde les sciences et les sciences appliquées aux arts il y a plusieurs institutions qui pouvaient remplir ce but; mais quand aux beaux arts il n'en existe pas, dans le Bas-Canada au moins.

...Et nous n'avons rien que cette salle que l'hon. M. le surintendant a bien voulu mettre à ma disposition pour le présent et le futur, afin d'y *exposer nos besoins*, et la *vaste série de nos espérances*.

Je m'empresse de dire que j'ai toujours trouvé l'honorable Surintendant parfaitement disposé à écouter l'expression de mes désirs en faveur d'une institution telle que celle dont je vous ai parlée : et j'ai l'assurance, par ses paroles, ses procédés délicats et tout ce qu'il a déjà fait pour le progrès de l'instruction publique que, s'il lui était possible de changer des *désirs en or* il naîtrait sous sa main des palais enchantés; et que les arts auraient ici un toit pour les abriter et un sanctuaire pour les purifier! Eh bien, la création de ce cours et, à sa suite, d'une petite école d'art, fondés par le simple effort individuel, s'ils trouvent le patronage des personnes influentes par leur instruction et leur vérité ainsi que de l'assiduité de la part des jeunes gens qui peuvent en profiter, sera une manifestation sérieuse du besoin que nous avons d'une pareille institution solidement et généreusement établie.

2.2 Le discours d'inauguration de la chapelle Nazareth²

Chapelle de Notre-Dame de Nazarette 2^{me} article

Nous avons encore à parler de la lecture de Mr. Bourassa, qui a voulu exposer lui-même sa pensée sur l'art en général.

Mais avant de le suivre en ces développements, nous avons à féliciter Montréal de cette voie nouvelle, ouverte au génie et à l'industrie de ses enfants.

Il nous semble qu'il doit y avoir en ce fait, comme une agréable surprise pour tous ceux qui avaient jugé, que notre population ne pouvait aspirer aux grands arts plastiques, et qu'elle devait s'en tenir exclusivement à quelque aptitude pour la musique.

Or ce n'est que le commencement, et lorsque Mr. Bourassa aura commencé ses travaux de la Paroisse, et que les élèves si distingués de Mr. Chabert, et même ses jeunes adeptes de nos couvents auront produit leurs œuvres, nous serons sans doute aussi charmés qu'étonnés, mais s'il plait à Dieu, nous en verrons ensuite bien d'autres.

Toujours est-il, que dans cette œuvre, M. Bourassa a démontré que non-seulement on pouvait aborder la peinture en ce pays, avec profit pour les yeux, et avec succès pour la piété et le recueillement, mais il a de plus prouvé, que c'est la décoration par excellence, celle qui est la plus riche et la plus complète et en même temps la plus accessible aux ressources d'une Église; tandis que tous les autres systèmes de décoration avec leur faste luxueux et non traditionnel, laissent l'édifice dans la nudité, le surchargent sans l'habiller, réellement, ont quelque chose d'incomplet, le tout à des prix exorbitants.

Passons maintenant à la lecture :

² Anonyme, « Chapelle de Notre-Dame de Nazarette (sic) - 2^e article », *La Minerve*, 25 juin 1872, p. 1-2.

Mr. Bourassa a commencé en affirmant que l'art qui vient de Dieu, et qui est un don de sa magnificence, atteint sa plus haute expression, quand il se rapporte à Dieu.

I

L'Art vient de Dieu, personne n'en doute, c'est Dieu qui a fait l'Artiste avec ses facultés merveilleuses qui lui font atteindre et réaliser le beau, et enfin le beau c'est Dieu lui-même, comme le vrai et le bien c'est Dieu.

Et de même qu'il n'y a pas de vérité et de bien en dehors de la lumière et l'inspiration divines, il n'y a pas de beau en dehors de la vue de Dieu. C'est ce que nous dit si bien le P. Félix :

« L'idée religieuse qui sème le vrai et développe le bien, fait fleurir la beauté. L'artiste glorifie Dieu comme le Philosophe et le Saint.

Le Philosophe fait connaître Dieu comme source de toute vérité, le Saint comme source de tout bien, et l'Artiste comme principe de la beauté infinie. »

Mais cette vue de Dieu qui se manifeste d'abord dans le monde extérieur, est surtout dans l'idéal déposé au fond de l'âme humaine, c'est ce qu'avaient compris même les anciens, tel que : Phidias, Platon, Cicéron, etc., c'est ce qu'ont si bien exprimé les Artistes chrétiens.

Il y a sans doute dans la nature extérieure une image admirable de celui qui l'a faite, mais cette image est incomplète, vague et trompeuse, c'est ailleurs qu'il faut aller, la chercher dans sa splendeur divine et parfaite.

Ainsi c'est quand l'artiste a voulu rendre hommage non pas aux passions, ni à la beauté matérielle, mais à Dieu, à ses inspirations, et aux splendeurs des vertus morales et chrétiennes c'est surtout alors qu'il a su s'approcher du type ravissant de la beauté souveraine.

De là la grandeur de l'art quand il ne s'arrête pas à l'inspiration, et à la satisfaction des sens, de là ses ravissements; il soustrait l'âme à la souillure et aux misères du monde inférieur et matériel, et à ses vulgaires aspirations.

Cette mission de l'artise [artiste] lui impose sans doute de grandes obligations, une vie élevée, séparée des satisfactions terrestres, mais aussi elle lui apporte des prérogatives et des compensations qui peuvent le dédommager, elle a ses félicités pures et incomparables.

Il n'a pas seulement le privilège d'honorer Dieu, mais il a aussi l'avantage de se tenir à l'abri des misérables préoccupations du positivisme.

C'est ce que nous dit un grand esprit, avec force et non pas sans charme;

« Quand l'homme veut honorer Dieu rien de banal, rien de vulgaire, il faut que ses facultés produisent tout ce qui est de leur perfection. »

« Chant, poésie, Architecture, Sculpture, voilà comme on parle à Dieu. L'Art est le digne intermédiaire entre le ciel et la terre, il plane au-dessus de deux abîmes, des satisfactions sensuelles et des vils intérêts, il dépend l'homme de ses passions, mais aussi de cette froide et étroite raison qui ne sait rien concevoir en dehors de quelques principes stériles et plein d'ennui qui font le fond de la vie vulgaire. »

Mais quel est l'art qui a répondu surtout à ces grands principes, c'est l'art chrétien.

II

Après avoir exposé la théorie de l'art, M. Bourassa en a montré la réalisation dans la pratique.

L'art payen lui-même dans les premiers temps, ne visait pas à la glorification des passions mais à la satisfaction de l'idée religieuse, et des grands sentiments de l'âme.

Aux beaux siècles de la Grèce, au temps des grands dévouements et des grandes vertus, régnait avec Phidias un art grand, noble et chaste qui n'offrait aux yeux que des images drapées et des visages empreints des plus nobles sentiments. C'est ce que l'on voit aux Frises du Parthenon rapportées par lord Elgin au musée national de Londres, on n'y [n'y] trouve que des types tout à fait purs, Minerve, Diane et la Vénus voilée des premiers âges.

Puis la décadence arriva avec le temps des empereurs, et les Grecs d'Alexandrie qui ne savent plus que glorifier les passions et la seule grâce extérieure, mais aussi combien l'art est-il en décadence; ce qu'il avait perdu en moralité, il l'a perdu en génie.

Voilà ce qu'on peut constater en allant aux grands musées de l'Europe, et en particulier à Rome, il y a là deux mondes, celui de l'ancienne Rome et de l'ancienne Grèce tout empreint d'une pure et sereine vertu, puis le monde des empereurs et des sophistes d'Alexandrie [Alexandrie] qui s'adresse à d'autres satisfactions.

Winckelman et les autres critiques mal informés du XVIIIe. siècle, n'ont pas su faire cette distinction, ils ont glorifié indistinctement tous les âges, ils ont égalé les artistes sensuels de la décadence aux vieux génies des premiers temps, ils n'ont pas vu que l'art s'était éloigné de la vraie perfection à mesure qu'il s'éloignait des hautes aspirations du spiritualisme. Ils ont contribué gravement à la décadence des arts de notre temps, en exaltant comme l'idéal, un art plein de mollesse et d'immodestie, dégradé et démoralisateur.

Mais on revient de ces admirations aveugles et de ces confusions, la critique a fait des progrès dans le sens du beau comme dans le sens du bien. Elle n'admire plus que l'expression d'une âme pure dans une empreinte chaste, elle trouve l'idéal aux temps irréprochables de l'Antiquité, elle ne met qu'au second rang les prétendus chefs-d'œuvre de la décadence. On peut citer comme ayant su apprécier la vraie mission de l'Art, le P. Marchi et Mr de Rossi à Rome, le grand Cardinal Wiseman en Angleterre, et en France, Mr. Rio, Mr. Vitet, Mr. de Laborde, etc., etc.

Quand le règne du sensualisme arriva, alors l'art tomba dans une décadence complète, et c'est ce qui arrivera toujours lorsqu'on abandonnera le beau idéal, pour s'abaisser au culte exclusif de la nature, de la matière. Ce qui va relever l'art, c'est l'apparition d'un nouveau principe pur et chaste, qui en ramenant l'humanité vers Dieu, l'a fait revenir à la source de tout bien.

Écoutons Mr. Vitet³ dans ses belles études sur l'art :

« Le Christianisme arrive et l'on voit un grand changement, quelques-uns ont voulu l'attribuer à la venue de ces nouvelles races barbares et de leur génie en présence de l'ancienne civilisation, mais c'est un principe bien plus fort, plus puissant, plus doué de vitalité et d'avenir que l'arrivée de ces jeunes nations, qui est la source de ce renouvellement; c'est le principe chrétien avec son origine, sa sainteté et ses vertus toutes surnaturelles, non pas solitairement formulé, au fond d'écoles inconnues du vulgaire, mais proclamé par une force divine aux yeux de l'univers, par des témoins et des héros qui se faisaient égorger au grand jour.

On voit un art nouveau qui a toutes les grâces de l'ancien âge et tous les dons de l'ère nouvelle. Aux Catacombes, aux basiliques, les rapports avec l'art ancien sont évidents mais il y a quelque chose de plus. Il y a une nouvelle vie, c'est l'esprit chrétien. »

L'art ancien atteint de décadence allait tous les jours en s'affaiblissant, l'art nouveau resplendit d'une grâce tout éternelle. Laissons parler encore M. Vitet :

« Pendant qu'au dessus du sol, tout se matérialise; tout dans la ville souterraine aux Catacombes, prend un air svelte et dégagé et semble respirer une nouvelle vie. C'est bien le même style, mais c'est un autre esprit et un esprit qui donne au style lui-même quelque chose de hardi, de souple, d'élancé. Mais c'est surtout l'expression des visages, le jet des draperies, la franchise du geste qui nous confondent d'étonnement : pendant que les spirales de la colonne Antonine et les parois de l'arc de Constantin nous montrent une telle décadence vous avez aux catacombes, des draperies et des figures qui d'un bond vous transportent par la naïveté et la grandeur des formes, jusqu'aux traditions des plus beaux âges de la Grèce. »

Mr. Bourassa après avoir étudié la transition des temps anciens aux temps chrétiens, nous montre l'effet de cette transformation aux plus anciens sanctuaires de

³ Mr. Vitet Inspecteur des monuments religieux pendant longtemps, et actuellement Vice-Président de l'Assemblée en France [note dans le texte].

Rome, et il nous donne une magnifique description des Catacombes et des Basiliques, et en particulier de St. Laurent hors des murs.

« Nous voyons l'art antique transfiguré, des trésors tout nouveaux d'austères et chastes expressions, une fleur de vertu, une grande morale dont les œuvres de l'antiquité même les plus belles ne sont jamais qu'imparfaitement pourvues. » (Mr. Vitet) et alors est trouvé le vrai caractère de l'art chrétien « la forme pure et ferme, c'est-à-dire la forme grecque, et pour l'animer l'esprit de l'Évangile. » (Mr. Vitet)

III

Mr. Bourassa continue ensuite son exposition du développement de l'art chrétien. Après les peintures si saintes et si pures des Catacombes viennent dans les premières basiliques, ces grandes et sévères mosaïques qui sont comme l'a dit Girlandaio « les peintures pour l'éternité. »

Ces mosaïques se perfectionnent avec les siècles et elles laissent des chefs-d'œuvre à Ste. Marie-Majeure, à St. Marc de Venise, aux dômes de Ravenne, à Palerme, et à la basilique de Montréal en Sicile.

Quel art religieux, déjà si grand et si important, qui a fourni des modèles incomparables!

Mais aux siècles suivants les cités ont hâte de bâtir et d'ornez leurs églises, et les peintres recourent à des procédés moins éclatants et moins durables, mais plus expéditifs; alors commencent les peintures murales et l'on voit apparaître avec Cimabué et Giotto, Orcagna, Taddeo Gaddi, Simon Memmi, une école toute spiritualiste, donnant les vrais types de l'inspiration chrétienne et produisant des magnificences, dont la naïve expression de sainteté et de foi, n'a jamais pu être surpassée.

Un siècle passe et une nouvelle pléiade d'astres encore plus brillants, apparaît avec Mantegna, Masaccio, Fra Angelico da Fiesole et son élève Benozzo Gozzoli.

Alors est décoré, pour le charme de l'âme chrétienne le Campo Santo de Pise que les maîtres du XIII^e et XIV^e siècles ont mis cent cinquante ans à orner. Les couvents et églises de St. François d'Assise, soit à Florence soit à Rome, la chapelle

de l'Arena à Padoue et l'Incoronata à Naples; à Rome, le premier St. Pierre dont quelques fragments nous révèlent la splendeur, St. Paul hors des murs, St. Clément, l'Aracoeli, Ste. Maria del popolo, la chapelle de Nicolas V au Vatican, la grande Eglise de la Minerve. Ces monuments nous montrent les développements de l'art chrétien et ils en sont encore maintenant les sources inépuisables.

Mais ce n'est pas là que s'arrête la grandeur de l'art de ces temps; pour les bien connaître, il faut étudier le génie de ceux qui ont élevé les basiliques, peint les verrières des cathédrales, ciselé les œuvres d'orfèvrerie des sanctuaires, exécuté les émaux des châsses et des reliquaires, enfin décoré les livres d'église et les manuscrits d'enluminures et de miniatures qui dans les plus petites proportions valent souvent les plus grands tableaux. On a une idée de ces merveilles en allant aux bibliothèques et aux musées de Paris, Munich, Londres, Milan, Venise, Florence, mais surtout au Vatican qui à côté des chefs-d'œuvre de l'Antiquité possède en outre le trésor le plus riche de tout ce qui révèle la splendeur de l'art chrétien.

On trouve en ces œuvres un sentiment des grandeurs de la Ste. Ecriture, une intelligence du caractère et de la vie des Saints, une expression de la pureté, de l'amour, et des vertus chrétiennes qui sont comme une révélation ravissante et toujours fidèle de l'Evangile.

Et comment n'en serait-il pas ainsi, quand nous savons que les grands artistes de ce temps, se préparaient à leurs œuvres par la prière, exécutaient leurs travaux à genoux; et fondaient en larmes en représentant les souffrances et les actions du Sauveur. Le modèle de tous était Fra Angelico, de l'ordre de St. Dominique, pour lui, peindre, c'était prier, et à mesure qu'il traçait les saintes images, il était comme ravi en extase devant les célestes révélations de son génie, et nous n'avons pas à nous étonner de ces sentiments lorsque nous savons que continuellement ils sont partagés par tous ceux qui peuvent contempler ces saintes visions du ciel.

L'historien des peintres, Vasari qui se ressent du réalisme de son époque n'était pas cependant insensible aux magnificences du génie mystique de cet âge,

parlant de quelques peintures de Fra Angelico c'est ainsi qu'il exprime son admiration.

« Au grand autel de Fiesole vous verrez une représentation du ciel avec une quantité de figures d'anges et de saints qui semblent être du Paradis; dans une des chapelles une Annonciation qu'on dirait avoir été faite dans le ciel; mais l'ouvrage où l'artiste s'est surpassé lui-même est un couronnement de la Vierge qui ne peut être que l'œuvre d'un ange ou d'un saint. »

Ces siècles ont produit un si grand nombre d'œuvres que l'on peut dans toute l'Italie, s'arrêter dans chaque ville, aller à chaque Eglise et être assuré d'y trouver quelques uns de ces admirables témoignages de la foi et du génie de ces temps extraordinaires, souvent ce sont des Eglise entièrement décorées et non pas seulement dans les grands centres, mais quelquefois dans de petits villages perchés au sommet des montagnes, ou cachés, au fond des bois et des déserts.

Ainsi le chrétien peut parcourir toute l'Italie dans un enchantement continu pour la foi et la piété; mais aussi il faut bien le dire, dans l'admiration de l'intervention d'un génie surnaturel dans les œuvres de l'homme. En particulier ne doit-on pas admirer comme à partir de St. François d'Assise et de St. Dominique, il y a eu dans le monde une effusion de l'esprit Saint qui a rempli les âmes et a pénétré toutes les contrées du sentiment le plus grand et le plus élevé. La terre semblait rapprochée du ciel comme dans les saintes visions du Thabor, et Dieu a voulu que nous en ayons le témoignage vivant dans les œuvres subsistantes de ces hommes de génie, remplis si excellemment de tout l'esprit de N.S.

IV

La Renaissance, il est vrai, a apporté un temps d'arrêt et une déviation à l'art chrétien, mais il nous semble que comme pour l'art antique, il y a deux époques à distinguer sous peine de tomber dans un exclusivisme dangereux pour les vrais intérêts de l'art.

La tradition des Ages de la Foi a continué encore quelques temps dans le monde après l'avènement de la Renaissance, elle a encore été le fond de l'inspiration

artistique à Rome avec Pinturiccio, Raphaël aux deux tiers de sa vie, avec Michel Ange dans sa majesté biblique et sa gravité austère, elle a eu encore un grand rôle dans le nord de l'Italie avec Perugino, Signorelli, Allori, André delSarte, Francia de Bologne, le Spagna, Verocchio, Albertinelli, Garofalo, Bernardino Luini, Léonard de Vinci à Milan, Carpaccio et Bellini à Venise.

Là encore se trouve le génie chrétien avec ses charmes ineffables. Les grands maîtres chrétiens d'alors cherchent à reproduire l'inspiration céleste des vieux maîtres du XIIIe. siècle avec une science bien plus grande et plus consommée, et s'ils restent inférieurs dans la naïve expression du sentiment religieux, cependant ils savent encore élever l'âme et lui donner une idée vive et ravissante, des suaves visions célestes.

Mais après cette époque, l'art religieux perd son crédit et sa puissance, la mythologie envahit tout aux palais et même aux sanctuaires, et l'on ne trouve rien de plus beau et de plus excellent aux XVIIe. et XVIII. siècles que de représenter N.S., la Ste. Vierge, les saints, les anges, sous les traits des héros de l'olympé, triste et inconvenante méprise, c'est l'âge de la décadence, et l'expression extérieure n'est que le signe d'un abaissement bien autrement regrettable.

La beauté entrevue un instant, est perdue de nouveau. A partir du XVIe siècle on adopte un goût banal et conventionnel, on ne voit plus que tours de forces, attitudes tourmentées, personnages confusément groupés, aux gestes exagérés et aux expressions grimaçantes. « Des vierges ressemblant à des hercules, des saintes taillées en St. Christophes, et les peintres semblent s'exercer à faire marcher hommes et femmes sur des espèces de colonnes torsées en guise de jambes. » « Déclamation et ostentation nous dit Mr. De Laborde⁴, voilà tout ce qu'on trouve depuis le Val de Grace, jusqu'à la chapelle de Versailles, depuis le Christ aux Anges de Lebrun, jusqu'aux grands panneaux de Jouvenet « on peut dire que depuis Raphaël, la peinture a subi une double décadence : d'abord on n'a plus vu les mêmes génies, les

⁴ Mr. de Laborde auteur de plusieurs ouvrages de critique d'Art, et conservateur du Musée des Estampes à Paris [note dans le texte].

mêmes talents à l'œuvre, mais ensuite on n'a plus rencontré la même expression religieuse, à laquelle Raphaël lui-même s'était montré presque indifférent dans la dernière période de son existence. Il n'y a plus d'élévation de la pensée, ni la foi profonde, ni l'élan de l'amour, ni le pressentiment du surnaturel. »

Il semble pour les peintres du XVIIe. et du XVIIIe. siècle qu'il n'y a pas d'autre but que de montrer leur science du dessin, la torsion des muscles, leurs connaissances médicales et anatomiques, mais rien pour le cœur et pour l'âme. En certains tableaux, les saints mis à nu ne posent que comme des athlètes dans un amphithéâtre, en d'autres, le peintre a eu surtout l'idée de montrer son habileté à reproduire des vêtements et ses personnages ne sont là que comme des manequins couverts de tentures. Quand on est arrivé à ce point, on peut bien dire que tout est perdu pour la mission et les intérêts de l'art.

V

Mais après que le sensualisme et le philosophisme ont montré leurs résultats extrêmes, il est arrivé une réaction, depuis le commencement du XIXe siècle; on a recommencé à songer qu'il y avait dans l'art une part pour le cœur et pour l'intelligence.

On est revenu d'abord à l'expression et au sentiment, et de matérielle et sensuelle, la peinture est devenue au moins spiritualiste, mais on n'en a pas resté là et on a cherché à reprendre la grande peinture chrétienne des âges de foi, on a étudié de nouveau les vieux maîtres chrétiens qui ont précédé le XVIe. siècle et on y a trouvé un sentiment, une force une élégance et un naturel que l'on ne voyait pas dans leurs successeurs.

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

La peinture ainsi comprise, n'est plus un spectacle pour l'oisif et le curieux et un appât pour le sensualisme. C'est une véritable prédication, et la plus touchante et la plus éloquente des prédications.

A cette parole si pénétrante on comprend le bonheur des élus, la gloire des anges, la pureté, le recueillement et les pieuses ardeurs des disciples du Sauveur.

Mr. Bourassa est grand admirateur du génie de Flandrin il en parle avec enthousiasme; il fait bien plus; dans ses excellentes peintures, il a su l'imiter et le reproduire.

Il a bien choisi celui qu'il voulait suivre comme maître et il s'est rencontré avec les meilleurs juges de la peinture moderne.

Ce qui caractérise l'œuvre de M. Flandrin, suivant M. de Laborde c'est qu'il a su perpétuer la tradition religieuse en l'interprétant dans le sens des progrès accomplis et des exigences de notre temps, il a donc su concilier le sentiment de la piété, avec la beauté extérieure.

Il a consacré à ce résultat de grands talents et des qualités hors ligne développés par un travail infatigable, il ne s'est pas contenté de ce qu'il trouvait en lui il a étudié les maîtres avec un grand sens, et il a su choisir en eux ce qui convenait au but qu'il avait à atteindre.

Il a donc étudié ceux qui ont fixé les règles de la peinture religieuse, mais sans s'astreindre aux inhabiletés et aux imperfections d'un art qui commence, il a compris le sentiment si profond qui était en eux, mais il ne s'est pas arrêté à une imitation servile des productions informes de l'art à son début.

Il a profité de tout depuis les images saintes des catacombes jusqu'aux chefs-d'œuvre du Vatican. Aussi on trouve en lui une science admirable du dessin et de la couleur, de plus une élégance de formes et une suavité des plus rares, mais tout cela uni au sentiment religieux le plus élevé. C'est là l'évangile dans sa pureté et sa dignité, sa candeur et sa noblesse surnaturelles.

Or ces qualités d'un maître de génie on les a vu se développer en lui, à mesure dans ses œuvres depuis St. Séverin, à St. Germain des Prés et de là aux admirables fresques de St. Vincent de Paul.

Il a donc réuni en lui deux éléments puissants, la piété et l'expression, mais la piété ne tuait rien en lui du sentiment des exigences de l'art, et ce sentiment ne le détournait jamais de la contemplation rigoureuse de l'ordre surnaturel.

Nous avons pu constater avec quel fruit Mr. Bourassa a étudié l'œuvre de Flandrin et c'est ce que l'on peut contempler en voyant la chapelle de Notre-Dame de Nazareth.

C'est un début qui montre avec une grande netteté et une grande force les qualités du peintre et la voie si noble qu'il a voulu adopter; c'est un coup d'essai qui fait concevoir les meilleures espérances, parcequ'il révèle non seulement le plus grand talent, mais les plus hautes inspirations.

Commencer ainsi dans une œuvre si considérable, c'est montrer d'une manière très nette et très ferme que l'on doit aller très haut dans les voies les plus nobles du grand art religieux. Voilà ce que nous avons pu concevoir en étudiant les travaux de Mr. Bourassa et notre sentiment a été confirmé par la conviction des appréciateurs les plus compétents que nous avons pu consulter.

2.3 Le rapport final sur les activités de l'École d'art et de dessin du Conseil des arts et manufactures⁵

Ecole de Dessin

Voici le rapport que MM. Bourassa a fait au Conseil des Arts sur l'école de dessin de Montréal.

A messieurs les membres de la Chambre des Arts et Métiers.

Messieurs,

J'ai accepté, l'automne dernier, la direction provisoire des écoles de dessin qui sont sous le contrôle de la Chambre des Arts et Métiers : j'ai pris cette direction à regret, car je ne voyais dans l'organisation de ces écoles rien de défini; pas de programme sérieux, pas de règlements, ni pour l'enseignement, ni pour la direction, ni pour la discipline; rien qui put diriger dans les rapports entre directeur, professeurs, gardien, élèves. Puis, on m'avait dit : « la Chambre n'a qu'une somme très minime à consacrer à ces écoles, elle compte sur le bon vouloir du parlement, à la prochaine session, pour sortir de sa gêne et apporter à cette institution des modifications efficaces. Or la session devait avoir lieu quatre mois plus tard et le bon vouloir des députés était incertain. En outre de ces circonstances, le local choisi pour les classes était peu propre à notre enseignement, il était déjà occupé par une autre école du même genre qui devenait rivale de la vôtre. Vous n'aviez dans ce local aucun fonctionnaire résidant, tandis que l'autre institution y tenait feu et lieu. Elle était ouverte à toute heure à l'admission des élèves qui se présentaient pour suivre les leçons, et elle les admettait sans condition, tandis que vous exigiez qu'ils fussent membre d'une des institutions littéraires ou industrielles de la ville.

Après la retraite de M. l'abbé Chabert votre école restait avec peu de bons models, des séries incomplètes, des vieilleries; et cela, au début des classes, quand il aurait fallu, pour inspirer de la confiance aux étudiants leur montrer une collection variée et suffisante.

⁵ Napoléon Bourassa, « École de Dessin », *La Minerve*, 26 mai 1874, p. 3.

L'ouverture des cours se fit *ex abrupto*, par votre comité de direction dans une réunion générale des professeurs et des élèves; on y discuta comme en commun les matières qu'il faudrait enseigner, et y régla la distribution des classes, en prenant un peu l'avis de tout le monde, après quoi on enrégistra les noms des étudiants, les partageant dans les diverses classes, à leur choix, sans connaître leurs études préliminaires.

C'est à cette réunion que j'eus l'honneur de connaître la plupart des membres de votre comité de direction et les professeurs choisis pour l'enseignement. J'ignorais encore la nature des rapports que j'aurais avec les uns et les autres, et l'étendue des obligations de chacun, même celles du gardien. Je n'ai donc vu dans votre institution qu'une existence provisoire.

Dans ces conditions j'ai dû me contenter de pourvoir aux besoins urgents, voir aux petits imprévus et suivre les classes telles qu'organisées et installées.

Voici le nombre d'élèves qui ont fait enrégistrer leurs nom depuis l'ouverture du cours jusqu'à la fin de décembre époque où ils ont cessé de se présenter.

Classe de dessin pittoresque (figure, ornement, etc.)

élèves..... 54

Classe de dessin linéaire ou géométrique,

élèves..... 12

Classe de dessin appliqué à la

mécanique..... 45

Classe de dessin appliqué à

l'architecture..... 23

Classes de modelage,

élèves..... 6

Total..... 140

Sur ce nombre il faut retrancher une douzaine de noms enrégistrés deux fois; c'est-à-dire dans deux classes différentes. Ce qui réduit le total des élèves à 138.

Remarques

I.

A peu près un tiers de ces élèves s'est présenté dans le cours de novembre, le reste est entré peu à peu, jusqu'à la fin de décembre. Les classes ont été régulièrement suivies par la moitié du nombre total. Un certain nombre n'est venus qu'à quelques leçons, les autres ont laissé avant la fin, quelques uns ne se sont jamais présentés après avoir fait entrer leur nom. Voici un tableau de l'assistance dans les diverse classes.

Classe de dessein pittoresque, le nombre a varié de 18 à 28 élèves – les nombres les plus communs sont de 24, 25, 26.

Classe d'Architecture; le nombre à varié de 8 à 12.

Classe Mécanique; le nombre a varié de 16 à 20 et 25 élèves.

La classe de dessein linéaire n'a été suivie d'abord que par 6 et 7 élèves qui se sont réduits bientôt à 3 et à 2.

Il en a été de même de la classe modelage : commencée avec 6 élèves elle a marché avec 3, 2, puis 1 jusqu'au mois de mars, comme j'étais le professeur de cette classe j'ai cru que je pouvais sans inconvénient, cesser de donner des leçons dans ce dernier mois.

II.

La classe de dessein linéaire, la plus importantes de toutes parce qu'on enseigne les éléments nécessaires à l'étude de l'architecture et de la mécanique, a été compromise dès le début : d'abord parce que votre comité n'avait accordé qu'un jour par semaine à cet enseignement, ensuite parce que les instruments nécessaires aux démonstration ne sont arrivés au professeurs que quatre ou cinq semaines après l'ouverture des classes.

Une moitié au moins des élèves qui s'étaient installés au dessein architectural, et les deux tiers de ceux qui suivaient les leçons du dessin, des machines manquaient à peu près totalement des notions techniques du tracé géométrique. Un mois après l'ouverture des classes il aurait fallu changer les dispositions du cours et renvoyer aux éléments tous ces élèves trop haut placés. Nous avons bien ajouté une leçon de

dessin linéaire par semaine, et je représentai, à plusieurs reprises, aux élèves qu'il était de leur intérêt de commencer leurs études par les principes; je priais messieurs les professeurs de leur répéter cet avis en particulier quand ils s'apercevraient de l'insuffisance de leurs connaissances; mais la plupart ont négligé de profiter de ces conseils : les contraindre à descendre aurait produit le vide total dans l'école. Quand on n'a rien dans les règles qui lie les élèves il est très difficile de leur imposer à l'improviste des mesures désagréables; ils les attribuent à l'arbitraire du directeur; surtout quand ces élèves sont pris dans deux nationalités qui ont de la défiance l'une pour l'autre.

Dans les premières semaines du cours par intérêt pour quelques élèves, j'ai voulu quelque fois corriger leur dessins et leur indiquer une méthode plus rationnelle de procéder dans leur travail; quelques-uns s'en sont offensés et je ne les ai plus revus. J'ai dû cesser de me donner cette peine que ne m'imposait pas ma charge.

On avait conseillé aux professeurs de faire l'appel nominal à chaque classe : si c'était pour s'assurer de l'assiduité des élèves la mesure était insuffisante, car l'expérience a prouvé qu'ils n'en assistaient pas plus régulièrement quand cette mesure a été adoptée. Elle ne peut être bonne que là où l'assistance est de stricte obligation et que l'on a des moyens d'y contraindre les élèves.

III.

Pour exciter leur émulation dans le travail, je leur ai dit souvent, quand ils étaient réunis en classe, et je leur ai répété en particulier, que le cours devait se terminer par une exposition et une distribution de prix; je les priais de soigner leur dessins, afin qu'ils fussent présentables à l'examen du public. Mon désir était que tous les travaux des élèves fussent exposés, pour permettre de juger de leur ensemble. Car, n'ayant pas de grands modèles, et nos salles ne pouvant se prêter à des études en commun, il n'y avait pas à songer à accorder des prix sur des travaux de concours, seul mode régulier de récompenser le mérite. Voici ce qui est arrivé : D'abord, les élèves les moins avancés m'ont paru peu disposés à exposer leurs études en public à côté de celles des élèves plus forts. Ensuite, le plus grand nombre mettaient tant de

négligence dans leur travail, qu'après un certain temps, ce qu'ils avaient fait, même avec un certain mérite, pouvait difficilement paraître avec avantage dans une exposition. Dans la classe de dessin pittoresque, surtout, un certain nombre d'élèves abandonnaient leur travail avant de l'avoir terminé, changeant de modèle tous les deux ou trois jours, sous prétexte que celui qu'on leur avait donné ne leur convenait pas, ou était trop difficile. J'ai remarqué le professeur passait un quart du temps des classes à cette distribution ou à échanger des modèles. Enfin, une partie des élèves qui avaient été assidus jusque là, s'est retirée dans le cours du mois de mars, puis, le commencement d'incendie qui eut lieu peu de jours avant la clôture des classes, fut cause que plusieurs des meilleurs travaux des élèves furent détériorés. Vers ce temps, ayant été retenu loin de la ville par une entreprise qu'il m'était impossible de remettre, j'ai fait prier les élèves qui fréquentaient encore les classes, de venir m'apporter leurs dessins. Sept ou huit seulement se sont présentés. Quoiqu'il y ait parmi ces études des preuves de travail et de mérite. J'en avais remarqué un bien plus grand nombre dans le cours de la saison, qui aurait pu figurer dans une exposition et rapporter une récompense à leurs auteurs.

On pourrait peut-être en annonçant une exposition et une distribution de prix, fixée à la fin de mai, conjointement avec les autres écoles de la province, faire entrer au bureau les meilleurs dessins du cours; les professeurs et moi connaissons ce qui a été fait de mieux; ceux qui ont travaillé avec mérite pourraient ainsi recevoir une récompense, et cela aiderait au succès de l'école, s'il est bien dans la volonté de la chambre de la poser sur des bases solides.

Malgré des résultats aussi incomplets, je soutiens que cette institution est plus que jamais nécessaire et qu'elle pourrait dès aujourd'hui produire un grand bien; mais elle est à créer : il lui faut une organisation définie, un programme, des règlements, un cercle d'action plus large, quoique restreint aux besoins du moment, et des ressources assurées, beaucoup plus considérables. Tant que vous n'aurez pas cela, ce que vous ferez sera peine perdue. Vous aurez une nouvelle école tous les ans, l'ouverture des classes arrivera et vous ne saurez sur quelles ressources compter, quel corps de

professeurs vous possèderez; s'ils sont propres ou impropres à l'enseignement; vous ignorerez quelle direction donner aux études; la discipline sera incertaine ou arbitraire; il n'y aura aucune entente préalable entre professeurs, directeurs, gardiens, etc.; les élèves croiront ne contracter aucune obligation vis-à-vis d'une institution incomplète et provisoire : ils seront indépendants comme ils l'ont toujours été.

Il ne faut pas se le dissimuler, la création dans un pays comme le nôtre des écoles d'art et métiers n'est pas chose si aisée; cela ne s'improvise pas à des heures de loisir, en un tour de main, sans des connaissances spéciales et l'expérience de l'enseignement.

Même avec les ressources dont la chambre peut disposer, je crois qu'elle pourrait obtenir des résultats plus appréciables si après s'être fixée sur un programme réalisable et des règlements de l'école, elle en confiait tout simplement l'organisation et la direction au corps des professeurs établis à l'avance ou en permanence, se réservant le droit d'approbation ou de désapprobation. Ce corps formerai *le conseil de l'enseignement* qui s'entendrait sur le meilleur mode à suivre pour remplir le programme, sur l'installation et l'ameublement des classes, le choix des models, la distribution des rôles pour la bonne discipline de l'établissement, et ferait les suggestions *au conseil d'administration* sur les besoins nouveaux et les améliorations à apporter à l'institution. Il serait établi que ce conseil d'administration siégerait à des époques régulières et assez rapprochées, et que le directeur des écoles en ferait partie. Nous n'aurons pas ainsi l'ennui de chercher à tout propos quelques membres de la chambre pour demander quelques bagatelles ou une délégation de pouvoir que ces messieurs ne sont pas toujours sûrs de posséder eux-mêmes. Tout le corps de l'institution prendrait ainsi une vie normale et régulière.

Il serait aussi d'urgence que le local adopté pour l'enseignement fût adopté par un des fonctionnaires de l'institution quand ce ne serait que pour empêcher les intrus de briser les serrures des portes. Je constate qu'il y en a eu au moins une dizaine de renouvelées cette année; et si vous êtes de bons locataires vous serez obligés d'en faire poser encore quels-unes avant de laisser la maison. Ce

fonctionnaire protégerait les objets, les models, toute la propriété appartenant à l'établissement; et à l'époque des classes, serait d'une grande utilité; il surveillerait les élèves remettrait en ordre les choses d'usage journalier, constaterait la présence des élèves, et il dispenserait les directeurs d'aller à la recherche des clefs ou d'assister à l'installation des poèles ou des appareils de gaz.

Mais c'est à l'époque où les élèves se présente pour inscrire leurs noms qu'il serait nécessaire d'avoir un bureau d'ouvert dans la maison; cette inscription devrait se faire, au moins quinze jours d'avance; pour permettre de classer les élèves dans les classes qu'ils peuvent suivre, où l'on devrait leur faire subir une épreuve ou examen préliminaire, pour pouvoir commencer ensuite chaque cours régulièrement.

Il se présente bien à ma pensée, plusieurs autres suggestions que je croirais utile d'adopter. Mais ce mémoire est déjà trop long, et ce n'est pas à moi à proposer une constitution nouvelle. Je vous sou mets, messieurs, ces quelques pages écrites au courant de la plume, dans lesquelles je n'ai voulu mettre que de la sincérité; je regrette de n'avoir pu faire pour nos écoles le bien que je désire pour elles; vous trouverez certainement quelqu'un qui vous aidera plus efficacement une autre année. En terminant, je dois rendre témoignage, à l'habileté, au bon vouloir, à l'assiduité des professeurs que vous m'aviez adjoints cette année; je n'ai eu avec eux que des rapports faciles et agréables.

N. Bourassa

2.4 Le discours d'inauguration de la chapelle Notre-Dame de Lourdes⁶

Causerie à la chapelle de Notre-Dame de Lourdes de Montréal

Le 22 juin 1880

[5] Les auteurs de livres et de travaux destinés à servir quelques-uns des intérêts du public, les fondateurs de journaux *dont le besoin se faisait sentir*, mettent d'ordinaire une préface, publient un prospectus, pour exposer confidentiellement au lecteur les circonstances qui ont conduit à la création de leur œuvre. J'ai eu l'idée de faire aussi mon discours préliminaire avant de livrer au public ces surfaces historiées, décorées de sujets mystiques d'un caractère un peu étrange pour ceux qui ne sont pas familiers avec l'art décoratif religieux, surtout celui du passé.

Comme c'est l'usage dans ces occasions, [6] l'auteur, en parlant du produit de sa pensée, sera bien obligé de toucher à quelques détails de son existence qui ne peuvent pas être entièrement dégagés d'une œuvre intimement liée à sa manière d'être et de sentir. C'est pour cela qu'il s'est cru obligé de limiter le nombre de ses auditeurs : les choisissant surtout dans le cercle de ses amis, ou parmi les personnes dont il connaissait parfaitement les goûts pour les choses d'art, et pour tout ce qui peut contribuer à étendre ici les limites du domaine où s'exercent les forces variées de l'intelligence.

Je devais bien aussi une réparation à ceux qui m'ont toujours voulu du bien, et que j'avais priés, dès le commencement de cette entreprise, de ne pas demander à voir mes travaux. Ils avaient compris qu'un travail de longue haleine, qui demande du recueillement et de la suite dans les idées, ne peut se poursuivre sous les yeux des curieux; tous ont bien voulu m'aider par leur délicatesse à [7] maintenir les rigueurs de la consigne établie, et je les remercie aujourd'hui de m'avoir donné ce nouveau témoignage de leur bienveillance.

⁶ Napoléon Bourassa, « Causerie à la chapelle Notre-Dame de Lourdes de Montréal », dans *Mélanges littéraires*, tome I, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1887, p. 5-57.

Je n'ai jamais trop compris pourquoi tant de gens mettent les peintres en dehors des règles de la discrétion, et se croient le droit de venir regarder à tout instant par-dessus leur épaule, pour voir ce qu'ils font : depuis quatre ans que l'on me donne l'occasion de méditer sur ce sujet, je n'ai pas encore trouvé de solution au problème.

Je l'abandonne donc à de plus clairvoyants que moi, et je passe à ma préface.

I

Il y avait déjà dix à douze ans que j'étais revenu d'Europe, après des études poursuivies un peu à l'aventure, et une récolte surabondante de rêves et d'espérances plus ou moins irréalisables; et je n'avais encore à [8] peu près rien fait : deux ou trois toiles d'église que j'ai perdues de vue, un certain nombre de portraits peu rémunératifs, exécutés à la dérobée, dont plusieurs péchaient par le modèle qui leur avait servi d'exemplaire; voilà tout.

On fit bien courir le bruit, durant cette période de temps, que j'avais *illustré* une pompe à incendie destinée au faubourg de Québec; j'eus beau m'en défendre alors, on persista à m'en faire grand honneur. Je ne sais si l'on ne me garde pas encore, quelque part, cette gloire usurpée.

On m'offrit bien aussi, vers le même temps, de faire la vignette et le blason – le blason faux encore – sur des voitures de gala. Je résistai impertinemment, même à l'occasion d'un landau qu'on voulait présenter à Monseigneur de Montréal; on me disait que c'était encore là de l'art religieux! Devant cette résistance inexplicable plusieurs conclurent que j'avais des rentes, et que je ne ferais jamais rien.

[9] Chose singulière, et qui influa sans doute sur ma vocation de portraitiste, c'est qu'on ne me demanda d'abord qu'à peindre des morts. Je débutai par le deuil. On m'apportait l'ombre de parents chéris, décédés depuis longtemps, dont les traits étaient déjà à moitié éteints sur de vieilles tablettes daguerriennes, et l'on me demandait de leur rendre la vie. Les vivants n'osaient pas se risquer sous mon pinceau novice; ou bien, ils s'égarèrent par excès de confiance en me demandant de ressusciter les morts. Ce qui est certain, c'est que je ne fis pas un seul miracle : je n'avais pas ce don-là.

Le portrait, pour les débutants, est souvent un écueil fatal; il est ce qu'était la saignée autrefois pour les novices d'Esculape : rien n'était plus facile, paraît-il, que de manquer la veine. Or, une veine manquée, le malade n'en revenait que mieux, sans doute, mais le jeune praticien était coulé, mort-né.

[10] Je sentis un moment que le même sort allait m'arriver : j'avais manqué ma veine.

Jusqu'alors le portrait avait été le seul gagne-pain du peintre en ce pays; mais, depuis l'invasion des photographes dans le domaine de l'art, ce gagne-pain ne pouvait même plus porter ce nom modeste.

Je passe ici un gros chapitre de petites misères.

Je voyais donc devant moi s'ouvrir un désert aride, plein de vague, où il m'était impossible d'apercevoir dans les brumes du lointain la moindre petite oasis. Pendant un temps, je me mis à chercher des sentiers neufs, d'autres vocations; je ne savais où dépenser mon acquit, à quel exercice mettre ma machine déraillée. J'essayai l'enseignement.

J'eus l'idée (désintéressée, je vous l'assure) de greffer sur une institution soutenue par le gouvernement, une simple école de dessin. Après un an de travail, on me fit demander de la capitale : « Si j'étais rouge!... »

[11] Ceci est de l'histoire; j'en parle sans amertume, seulement pour prévenir les artistes qu'ils aient à mettre parmi les obstacles imprévus de leur avenir des choses très amusantes.

Comme je pris quelque temps pour répondre à une question qui intéressait à un si haut point l'enseignement du dessin, l'époque de la réouverture de l'école passa et ne revint plus.

C'est pour le coup qu'il y avait un peu, là dedans, *de la faute à Papineau*, car enfin ma couleur n'a jamais été violente en politique, pas plus qu'en peinture.

Oh! alors, je perdis mon chemin, j'eus l'envie de me sauver, de me précipiter, de me suicider au fond de l'industrie, d'aller exploiter de sombres forêts.

Puis, tout à coup,

« La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense

Quelque diable aussi me poussant, »

j'allai marauder dans le champ de la littérature. [12] Oh! Comme le pauvre âne de la Fontaine, je n'en pris pas plus que *la largeur de ma langue*, mais c'était encore trop.

Enfin, j'étais peut-être à la veille de faire des vers et de commettre bien d'autres péchés, quand la Providence me fit rencontrer monsieur l'abbé Rousselot, ce constructeur d'asiles et d'hospices, cet infatigable pêcheur d'âmes et d'infortunes. Il achevait alors les constructions de Nazareth, où il voulait encore recueillir de pauvres petits déshérités de la terre. Il cherchait, juste au moment où je me trouvai sur son chemin, le peintre providentiel qui lui décorerait *providentiellement* la chapelle de l'établissement.

Un ange m'avait conduit à lui, comme cela se voit quelquefois dans la vie des saints. – Ici, ce n'est pas moi qui étais le saint, bien entendu. – Le ciel nous avait préparés l'un pour l'autre : Monsieur le Curé, pour bâtir des hospices, moi, pour entrer [13] dedans. Enfin, j'étais sa trouvaille, et il m'apportait ma vocation, tant cherchée! tant attendue! Au moins, je me l'imaginai.

Car, outre les grandes vocations qui poussent irrévocablement certains hommes vers les carrières pour lesquelles ils ont reçu des aptitudes, il y a encore des inclinations, des instincts, des forces physiques, des nécessités de circonstances qui déterminent ces hommes à faire choix d'un exercice particulier de ces facultés. Ainsi, tous les musiciens pourraient toucher et même briser du piano; mais, fort heureusement pour nous, il y en a qui préfèrent le violon, d'autres la flûte, d'autres le trombone, etc. Cela a permis de créer l'orchestre.

En peinture, il en est de même : il y a les peintres de paysage, de marine, de fleurs, d'intérieurs, de batailles, de bambochades, de nature morte; il y a même aujourd'hui des peintres de choses fugitives, vagues, indéterminées de forme et de couleur : ce sont les impressionnistes. Eh bien! les [14] impressionnistes même croiraient avoir perdu leur chemin dans la vie, si dans ce qu'ils produisent l'on allait découvrir quelque chose de défini, de tangible, de naturel enfin.

Telle est la loi impérieuse des vocations *espèces*; ou, si vous le préférez, des *espèces* de vocations.

Donc, monsieur l'abbé Rousselot, en m'offrant à peindre des murs, des plafonds, un ensemble de grandes surfaces, où la pensée et le pinceau peuvent courir sans gêne, sans trop de petits soins et de monotonie de travail, m'avait apporté mon instrument sympathique, mon violon, à moi.

Je m'en emparai avec empressement. Et, un mois après, je commençais ma tâche, presque sans préparation, avec un rapin et un peintre en bâtiment pour aides.

Les conditions de l'entreprise ne me permettaient pas de prendre trop d'aises. M. le Curé est impatient (je ne le dirais pas, si ce [15] petit défaut ne lui faisait pas produire tant d'œuvres de bien). Il m'accordait *quelques mois* pour accomplir tout le travail. J'en pris à peu près vingt-deux : sur ce nombre, il y en avait au moins douze volés à monsieur le Curé! Mais il m'a volontiers pardonné, parce que c'est bien tout ce que je lui avais pris durant l'entreprise. La charité prête peu au vol.

Je supprime ici un second gros chapitre de petites misères.

II

Cette première épreuve de ma vocation avait été un peu rude. Le métier de la peinture murale n'est pas tout rose; il l'est moins ici qu'ailleurs. La précipitation, l'ardeur fiévreuse avec lesquelles j'avais exécuté mon travail, m'avait presque épuisé; je partis pour la campagne, moitié désespéré, avec un déficit dans la caisse; rapportant, d'ailleurs, dans [16] mon sens artistique une faible satisfaction de cette œuvre de galérien.

Pendant quinze jours, je boudai mon étoile, Nazareth, et même monsieur le Curé; je fus poursuivi par l'idée de fixer pour toujours ma vie dans ces champs pleins de tranquillité, de sève et de pur bonheur, que je n'aurais jamais dû quitter, quand j'appris, par je ne sais plus quelle voie fatale, qu'on formait le projet d'élever un nouveau sanctuaire à Montréal, tout près, mais tout près de l'endroit que j'habite.....

« Tiens! me dis-je tout à coup, mais c'est monotone la campagne; toujours de l'herbe qui pousse, le même soleil qui se lève, et des horizons de clôtures grises. Si

j'allais, par manière de passe-temps, m'amuser à broder quelque chose au sujet de cette future chapelle. Une église bâtie en vue du décor, où, à l'aide d'une lumière favorable, on pourrait tout harmoniser, peinture, sculpture, architecture; voilà qui serait une chose heureuse! [17] Alors, à la faveur de tous ces travaux, je pourrais former un certain nombre d'élèves dans les différentes applications de l'art du dessin, comme on le faisait dans les grandes entreprises des siècles passés, j'aurais bientôt sous la main une pépinière d'aides habiles, et nous pourrions couvrir le Canada de monuments sublimes! Il naîtrait ainsi une véritable école nationale, une école base, formée aux immortelles sources du beau : le culte de la divinité, dont elle garderait le caractère de grandeur et de dignité, dans tous ses produits les plus variés! »...

Vous le voyez, l'histoire naïve de Perrette et du pot au lait se répète; je suis persuadé que cette Perrette était des nôtres; elle était artiste par le caractère, au moins.

Mon imagination ne s'en mit pas moins à chevaucher sur ce nouveau chemin de traverse; de cette nouvelle effervescence d'idées et d'espérances sortit un plan d'église; et, ce qui est le plus étonnant, c'est que ce plan fut accepté, [18] car il y en avait au concours qui valaient mieux, j'en suis sûr. Les gens qui courent des aventures, ont quelquefois de ces succès imprévus. Je fus moi-même si surpris du mien que je me mis de suite à m'en mordre les pouces, persuadé que ce résultat inespéré cachait quelques grosses catastrophes.

Si quelqu'un de ceux qui se sont crus frustrés dans le choix du plan de ce monument, m'en a gardé rancune, qu'il veuille bien me pardonner aujourd'hui : s'il savait comme je suis repent!

III

Les travaux de construction commencèrent bientôt sous la direction d'un architecte de réputation, de Montréal, qui voulut bien s'en charger. Je ne me sentais pas l'expérience nécessaire pour assumer une pareille responsabilité.

L'œuvre n'était pas encore très élevée que [19] les éléments se mirent contre nous. Une pluie diluvienne de l'automne, poussée par un vent terrible du nord-est,

s'abattit sur les murs, et, pendant trois jours consécutifs, elle les battit si bien en brèche que la brèche se fit.

Oh! alors, terrible complication! La faute fut jetée sur celui-ci, sur celui-là; de celui-ci à celui-là; c'était un vrai jeu de balle. Au fond, c'est peut-être le nord-est qui était le seul coupable, et l'on aurait pu ne s'en prendre qu'à lui; d'autant mieux qu'il ne s'en défendait pas, lui.

Bref, la brouille se mit partout; entrepreneur, architectes, promoteur de l'œuvre, tous prirent congé les uns des autres dans des formes variées, et je restai seul (avec le nord-est), chargé de la responsabilité des travaux.

« Eh bien, pensai-je, pour un homme qui avait eu trop de Nazareth, me voilà bien pris! »

Durant trois mois, régulièrement toutes les nuits, je m'éveillais en entendant un mur [20] s'écrouler; et je regrettais de ne pas être dessous. J'aurais voulu, moi aussi, me brouiller avec M. Lenoir, l'ardent patron de l'œuvre, mais, impossible : tous mes projets d'hostilité et de fuite, toutes mes conjurations ourdies dans les ténèbres, s'évanouissaient régulièrement le matin, devant la figure souriante, toujours pleine d'enthousiasme et d'une confiance désespérante, de l'infatigable abbé.

J'étais irrévocablement grippé par mon mauvais génie; et cette fois pour longtemps.

Il n'y avait plus qu'à obéir; je me résignai, et je me rattachai au programme fantastique que je m'étais tracé à la campagne, malgré les mésaventures imprévues que je voyais maintenant surgir devant sa réalisation.

« Le ciel m'aidera, me dis-je, puisque c'est lui qui l'a voulu. Et puis, je trouverai peut-être grâce devant la partie bienveillante et instruite de mes compatriotes, s'il ne m'arrive pas d'atteindre à cette perfection que [21] chacun rêve dans les œuvres d'art. On aura peut-être égard aux conditions défavorables dans lesquelles s'opérera cette entreprise, et aux intentions sincères et désintéressées, je crois, qui me guideront pendant son accomplissement. »

Après *ce discours bien senti*, j'entrai résolument dans ma nouvelle galère.

Je pris à mon atelier quelques enfants qui se présentaient comme *apprentis*, et, pendant que je m'occupais des détails de la construction, je les formais au dessin. À l'aide de ce noviciat dont je ne pouvais pas encore apprécier les promesses, j'entrepris de faire tout exécuter ce qui devait servir à l'ameublement et à la décoration de l'édifice : colonnes, chapiteaux, autels, boiseries sculptées, ornements en ciment et en peinture, statues et tableaux. Ayant ainsi sous la main des travaux variés, et dont l'exécution exigeait des capacités de diverses espèces et à divers degrés, je pus mettre de suite tout mon personnel sur le [22] chantier; donner à tous un salaire suffisant pour alléger leurs parents du fardeau de leurs études.

Chacun avait une tâche proportionnée à ses forces, et, celle-ci accomplie, il pouvait passer à une supérieure. C'est ainsi que quelques-uns ont pu s'avancer depuis les simples ornements plaqués jusqu'à l'exécution de la figure. J'avais voulu, même dans l'arrangement du plan général du décor, introduire une gradation déterminée de difficultés, pour favoriser davantage cet acheminement de l'élève vers l'exécution des parties les plus importantes de l'œuvre : ainsi, après les ornements simplement contournés, il a pris les reliefs, puis la figure humaine en grisaille, après, des têtes en couleurs, ensuite, des figures entières en couleurs. J'en ai même mis quelques-unes qui se répètent à certains endroits, les anges pendentifs, par exemple, et les petites têtes placées dans les doubleaux du chœur, afin que l'élève, dans le travail [23] d'une seconde ou d'une troisième copie du même sujet, pût profiter de l'expérience acquise dans l'exécution de la première qui lui avait servi d'étude. Je confiais à ceux qui étaient à peu près d'égale force, des tâches identiques; ils les accomplissaient d'ordinaire avec émulation, et je découvrais chez eux celui qui avait davantage la volonté ou le pouvoir de monter.

Tout ce qui se voit dans cette chapelle a été accompli de cette manière. Si mes élèves n'ont pas exécuté le tout sur mes dessins, ils ont au moins mis la main à tout. Les plus habiles n'ont pu, dans le cours d'une seule entreprise, me rendre de grands services dans le travail de mes tableaux; et même, il faut bien l'avouer, dans bien des cas, leur collaboration m'occasionnait un surcroît de difficultés; car il leur aurait fallu

préalablement donner plus de temps à l'étude de la figure, surtout d'après nature. Mais je ne doute pas, que, dans le cours d'une seconde, ils ne [24] fussent arrivés à interpréter d'une manière fort satisfaisante toute composition de grand maître. Dans tous les cas, tous ont acquis de l'habileté en quelque chose, et ils trouvent à faire aujourd'hui des travaux proportionnés à leurs forces.

Pour quelques-uns la carrière est à peu près ouverte : M. Hébert, l'élève sculpteur qui a fait sur mes dessins les bas-reliefs de l'autel et une partie des ornements en bois et en ciment de l'intérieur, m'a aussi été d'un grand secours dans l'exécution de la statue qui occupe la niche de l'abside du chœur. Il a ouvert dernièrement un atelier où des commandes sérieuses lui arrivent déjà tous les jours.

Eh bien! si un des articles de ce programme improvisé dans un rêve, n'est pas tout à fait réalisé, je veux dire la fondation de l'école d'art par la pratique, par la production de l'œuvre même; il y a au moins, ici, la preuve que la chose est non seulement [25] possible, mais qu'elle est la seule véritablement efficace dans les conditions de notre société.

L'histoire de l'art n'a qu'un enseignement sur ce sujet. La vraie école a été, dans tous les temps, l'atelier et l'œuvre du maître; c'est-à-dire l'enseignement avec la pratique; la science acquise avec l'expérience; le talent et le caractère éprouvés par la tâche de tous les jours; la carrière ouverte sous l'œil rigoureux du patron, poursuivie à côté de lui dans de grands travaux publics, et continuée, après lui, avec les traditions et l'esprit de suite d'une véritable et puissante famille.

Voilà la source véritablement féconde et vigoureuse d'où sont sorties ces fortes écoles de Sienne, de Florence, de Pérouse, de Milan, de Rome et de Venise.

On a, de temps à autre, la velléité d'étudier la situation de l'art dans notre pays, et de chercher les moyens d'en développer la culture; on demande de faire des discours [26] sur ce sujet comme sur tant d'autres, et il n'y a guère que l'art de parler qui y gagne quelque chose. On m'en demandait justement un dernièrement. Eh bien! voici mon discours : « Commandez aux artistes de grands, de nobles travaux, dignes d'intéresser une nation, dignes de l'ambition et des sacrifices de ceux que l'on

nomme les maîtres, et les chefs-d'œuvres ne se feront pas longtemps attendre. » C'est tout.

IV

J'ai dit qu'un des objets que j'avais eus en vue en donnant les plans de cette chapelle, avait été, d'abord, d'avoir un vaisseau pourvu de jours et de surfaces disposés de manière à favoriser l'harmonie générale du décor et de l'architecture.

Éclairer un édifice, n'est pas faire une chose indifférente à son effet. Les formes et les couleurs ne nous sont révélées en définitive [27] que par la lumière. – « La nuit, tous les chats sont gris. » – Sous cette expression vulgaire n'y a-t-il pas une vérité connue de tout le monde? Et cependant, on fait ici bien peu de cas du soleil dans la construction des édifices publics, en général.

Dans la plupart, les jours, placés trop bas, éblouissent la vue, sans lui communiquer l'impression, lui faire sentir la beauté des formes de l'architecture. Rien ne se dessine nettement, rien ne se révèle dans sa valeur : ni les tableaux, ni les reliefs, ni même les grandes lignes du monument. Que de chats gris l'on a dans nos églises, à la place de saints que l'on croyait avoir!

Car c'est surtout dans nos églises que les vices d'un mauvais éclairage se font le plus souvent sentir; et une des causes les plus fréquentes de ces vices, c'est le désaccord qui existe entre l'intérieur et l'extérieur de ces édifices : sous ce rapport, nos vieux sanctuaires valaient mieux que la plupart de [28] ceux que nous édifions aujourd'hui. Une fois les quatre murs de l'œuvre debout, on jette dessus un grand toit unique qui les saisit comme un éteignoir, et l'on se croit ensuite tout permis à l'intérieur. On élève trois nefs (je crois même qu'on est allé jusqu'à cinq); la grande, la plus importante, va s'établir, comme elle le peut, dans les combles, à la manière des bohêmes; puis on passe des couloirs là où c'est commode, autour du sanctuaire, d'habitude; puis on suspend des tribunes à un bout ou à un autre, quelquefois partout. Et le plus souvent, rien de tout cela n'avait été prévu, quand on élevait les murs.

Quand le tout est achevé, surviennent les besoins ou les envies supplémentaires : il faut des tableaux, des statues, etc. Il y a de ces bons curés dont le

zèle ne doute de rien. On a beau leur dire : « Mais, cher monsieur l'abbé, il ne vous arrivera jamais un rayon là-dessus; ce local est un puits! »

[29] – On en fera venir, monsieur l'artiste, en coupant ceci, en trouant cela.

– Mais, vous avez trois cloisons à percer, et vous êtes à trente pieds du jour : la lumière ne se transporte pas comme l'eau, par des boyaux.

– On mettra du blanc ici, des réflecteurs là : vous verrez, vous verrez. »

Et les tableaux et les statues finissent par être placés; on les paye, mais qui les voit?

Voyons, mais l'art n'est pourtant pas à gaspiller dans notre pays pour qu'on s'en serve ainsi sans résultat.

Encore une fois, pour que la peinture arrive à produire sur le spectateur le charme d'une complète illusion, il faut bien l'établir dans les conditions les plus favorables à sa puissance. Alors, le peintre est maître de tous les moyens et de toutes les ressources du métier.

Ces conditions, je crois les avoir obtenues ici à un degré suffisant pour favoriser le travail [30] du décor; et s'il produit quelque impression désagréable, il faut en chercher la cause ailleurs.

V

Un autre objet que je voulais atteindre, c'était une union harmonique entre le tableau et l'ornementation; les établir dans le rapport qui existe, en musique, entre la mélodie et son accompagnement.

Il est d'usage, en Europe, dans ces sortes de travaux, de diviser la tâche entre un décorateur et un peintre de figures, ou même entre plusieurs. Et chacun s'en trouve encore assez : j'en sais quelque chose.

Mais il en résulte souvent un désaccord dans l'effet d'ensemble, qui est toujours au détriment du tableau. Ces collaborateurs ont d'ordinaire des manières de voir et de sentir, des tempéraments artistiques différents qui peuvent rarement se fondre ensemble. Puis, dans ce mariage de la peinture avec l'architecture, [31] il se présente encore des exigences réciproques, des ces ménagements nécessaires que

plusieurs ouvriers ne peuvent pas toujours observer. C'est déjà beaucoup, quand ces messieurs peuvent se ménager entre eux.

Les physiciens connaissent la propriété qu'ont certaines couleurs de se pousser en avant où en arrière, selon leur nature, quand on les juxtapose : l'intensité des unes les approche, et la légèreté des autres les fait fuir. Ceci est de la science exacte, les mathématiques de la couleur; il n'est pas permis de l'ignorer dans la décoration d'un intérieur. Si l'on mettait, par exemple, dans cette chapelle, ainsi qu'on l'a pratiqué souvent, des tons puissants ci et là, surtout dans les parties extrêmes, et d'autres plus légers, plus fuyants, dans les espaces intermédiaires, les plus puissants se précipiteraient sur les plus faibles, comme cela se voit, d'ailleurs, dans beaucoup d'autres choses. L'on détruirait l'effet naturel de la perspective, et l'on rapetisserait [32] par conséquent les proportions déjà exigües de ce vaisseau; ce qui est un résultat peu désirable, même dans un grand édifice.

C'était donc pour conserver à cette œuvre plus d'homogénéité que j'ai voulu en garder l'exécution tout entière. Elle a, sans doute, perdu en perfection de détails, mais peut-être que les hommes de l'art trouveront une compensation dans son effet d'ensemble.

Voici comment j'ai procédé pour arriver à cet effet.

Vous me permettrez, mesdames et messieurs, ces quelques détails techniques, un peu secs, mais qui peuvent être utiles à juger d'autres travaux du même genre.

J'avais dans les matériaux de la construction, deux tons donnés, qu'il me fallait subir : la couleur du marbre des piliers, et celle de leurs chapiteaux en pierre de Caen; c'était la base du problème à résoudre, la base harmonique de toute l'œuvre. J'ai reporté ces tons dans toutes les parties de l'édifice, et j'ai établi [33] mes accords dessus. Toutes les couleurs plus vives qui sont entrées ensuite, comme complément décoratif et encadrement des sujets bibliques, ont été distribuées d'après le même système d'équilibre constant. Celles qui ont été mises dans une partie du vaisseau, se retrouvent dans l'autre, toujours pour ne pas entraver les effets de la perspective aérienne.

J'ai même voulu appliquer jusque dans l'ensemble des tableaux cette règle d'équilibre des couleurs, quoique avec moins de rigueur, cependant; cela vous expliquera la répétition de certains tons de draperies, interjetés à espaces presque réguliers, dans les sujets qui se correspondent. C'est aussi la même idée qui m'a fait adopter ce ciel uniforme, qui fera le fond du paysage continu, destiné à remplir cette suite d'arcades tracées sur le pourtour de la chapelle.

C'est encore pour le même motif que j'ai représenté toutes les scènes bibliques qui occupent [34] les voûtes, sur des fond plats, simplement enrichis d'or ou de figures architecturales; les développant sur un seul plan, à la manière des bas-reliefs; les dégageant, d'ailleurs, de tous accessoires superflus. C'était la méthode observée chez les Grecs, et c'est incontestablement la plus judicieuse. Le sujet traité ainsi est facile à lire; il ne brise pas l'unité de l'architecture par de grandes trouées où se déroulent, dans des perspectives improbables, de vastes sujets qui se tiennent mal en l'air; il ne perd pas son caractère décoratif, il ne rejette pas l'œil et la pensée en dehors du monument qu'il est appelé, non pas à faire oublier, mais à orner.

Au dix-huitième siècle, en Italie surtout, les peintres en étaient arrivés à supprimer l'œuvre de l'architecte. Leurs compositions envahissaient tout : les anges, les saints, et même les diables se croyaient tout permis (passe pour ces derniers). On en voyait grimpés [35] partout : à la faveur de nuages et d'ombres jetés sur les corniches, les archivolttes, les doubleaux, et même les chapiteaux, on parvenait à développer une scène à travers toute une voûte. On élevait même, au moyen d'une science de perspective très méritoire sans doute, des édifices fantastiques par-dessus le réel; et, à l'aide de ces magies chinoises qui ont ébloui bien des experts, on réduisait à néant un vaste édifice. Le simple sens commun nous dit que cela ne peut être l'objet de l'art décoratif.

VI

Voici maintenant quel système j'ai suivi pour établir l'union convenable et harmonieuse entre l'ornement et le tableau.

Le sujet historique ou mystique introduit dans une décoration comme celle-ci, n'est pas un simple ornement, un objet mis là pour ajouter tout simplement au plaisir des yeux; [36] c'est un enseignement, une chose qui doit parler à l'esprit et au sentiment, et servir de complément au culte. Par conséquent, il est essentiel de laisser à ce langage toute sa valeur d'expression, toute sa lucidité.

Vous avez entendu, dans ces belles partitions de Haydn, de Beethoven ou de Gounod, ces divines mélodies s'élever gravement dans l'espace, comme des choses du ciel, puis se poursuivre sur une modulation simple, pure, toute aérienne, au-dessus d'une harmonie compacte et bien rythmée, murmurée par un chœur de voix et d'instruments. Et cela vous a saisi, vous a pétrifié d'émotion. Et pourquoi? Parce que vous sentiez là un équilibre parfait, dans cette gravitation harmonieuse et successive d'accords vers cette mélodie céleste, unique : accord, gravitation, équilibre, principes universels d'existence et d'harmonie dans l'œuvre du créateur, principes constants du beau dans toute œuvre humaine! On peut, sans doute, tirer de ces [37] principes universels une variété infinie d'effets; mais, en dehors d'eux, il n'y a que le chaos.

Vous avez peut-être vu quelquefois, au bord de la mer, à l'heure où le soleil va disparaître, de légères voiles blanches parsemant l'horizon : elles vous intéressaient, parce qu'elles portaient des hommes, vos semblables, ou quelqu'un qui vous était particulièrement cher; elles étaient bien petites, et la mer immense : mais au-delà de ces demi-teintes du soir qui voilent déjà, à cette heure, le rivage; sous les derniers rayons de lumière qui meurent dans le lointain, vous suiviez leur course, leurs évolutions, chaque bercement que leur imprimaient les ondulations de l'Océan; c'était encore la dernière chose qui retenait votre regard quand la nuit était venue. Eh bien! par quel mystère de la nature pouviez-vous garder cette vision, claire, lucide, d'un objet si petit dans cette immensité d'espace? C'est que, au-dessus de cette [38] grande scène à demi enveloppée dans les voiles du soir, il surnageait un rayon, et que ce rayon illuminait seulement l'objet qui vous intéressait surtout dans l'espace.

Voilà pour moi les modèles qui doivent servir à l'art décoratif religieux et lui révéler la règle rigoureuse qui doit le régir. Puisque cet art doit être un enseignement, une invitation à l'adoration, il faut, encore une fois, que la pensée s'en dégage claire et puissante, que le tableau prenne par conséquent sa légitime préséance, et, dans le tableau, que ce soit la figure humaine, idéalisée ou sanctifiée, qui attire tout l'intérêt, puisque c'est elle seule qui doit parler.

C'est la règle que j'ai essayé d'appliquer dans cette œuvre de Notre-Dame de Lourdes, avec plus ou moins de succès. J'ai jeté un voile sur tout ce qui entoure les sujets bibliques ou historiques; quelque vives que soient les couleurs qui entrent dans l'ornementation, elles subissent toutes l'action d'un repoussoir [39] invisible, placé dans chaque tableau. Car, dans aucune partie de cette décoration ne se trouve de lumières plus vives, d'ombres plus accentuées et de couleurs plus intenses que celles qui ont servi à peindre les tableaux.

Dans l'art décoratif du moyen âge, l'ornementation s'alliait bien aux divers styles de l'architecture de l'époque, mais elle n'aidait pas toujours à l'effet des peintures historiques qu'on y introduisait; si ce n'est quand les sujets étaient sur des fonds d'or, ou quand les ornements occupaient peu d'espace. Les ornemanistes de ces temps, pour faire contre-poids à l'éblouissement que produisait la surabondance de couleurs vives jetées dans les grandes verrières gothiques, s'étaient habitués à répandre dans les autres parties du décor les teintes plus brillantes. C'était judicieux, parce que c'était un besoin de l'accord. Mais, quand les représentations de sujets bibliques vinrent envahir les grands édifices, les maîtres s'apercevant peu à peu, [40] en devenant plus habiles coloristes, que cette fantasmagorie de tons éclatants éclipsait leurs peintures, cherchèrent à s'y soustraire.

Ils n'y réussirent malheureusement que trop! Il y avait pourtant beaucoup à conserver dans cette magie de l'art décoratif du moyen âge, et les artistes sont tombés depuis dans de bien grands écarts de goût!

Mais ne faisons pas trop la leçon à nos devanciers; car il est possible qu'en poursuivant, de mon côté, l'application constante d'un système particulier dans un

travail aussi prolongé et compliqué, j'aie quelquefois dépassé le but. C'est le danger que l'on court, en accomplissant une œuvre d'après une théorie rigoureuse, surtout quand on n'a pas la liberté de retoucher, aux heures propices, le travail accompli, et que ce travail se trouve, une fois les échafauds enlevés, exposé sous d'autres points de vue, et dans des conditions différentes de lumière.

Ainsi, quelques connaisseurs trouveront [41] sans doute, par-ci par-là, des traits trop accentués dans certains groupes de figures, des touches dont l'énergie pourrait être légèrement tempérée, et autres choses encore.

Je suis de leur avis, avant de le connaître, et si je n'avais pas, comme tant d'auteurs et de papas, quelques faiblesses pour l'œuvre de mes amours, je dirais à mes plus intimes en quoi ma nouvelle famille me cause encore de petits désagréments.

Je viens de vous exposer les préoccupations purement du domaine du métier qui m'ont poursuivi durant l'accomplissement de mon travail; je vais parler maintenant de celles qui tiennent tout à fait au domaine spirituel de l'art, et vous expliquer le sens de la composition qui remplit tout cet édifice, en la suivant dans son développement.

Ce sanctuaire ayant été dédié à la Vierge qui est venue se révéler à Lourdes sous le nom d'Immaculée Conception, le sujet des tableaux qui devaient entrer dans le décor [42] était tout donné : l'histoire du dogme de l'Immaculée Conception.

Interpréter un vaste sujet en plusieurs parties dans un champ donné, c'est un peu comme livrer une bataille.

Il faut mesurer et compter ses espaces, diviser et coordonner ses matériaux de manière à pouvoir les faire entrer dans un certain nombre des scènes ou tableaux qui s'enchaînent et s'entr'aident dans le développement du sujet. Il faut bien encore donner quelque attention aux ressources pécuniaires dont il faudra disposer pour exécuter le travail. Et c'est peut-être là la plus agaçante des préoccupations du compositeur : sentir continuellement derrière l'artiste effréné un Prud'homme inexorable qui tranche, qui limite et rapetisse tout, qui bride votre imagination au

premier bond. Il y a des côtés de certains sujets qui ont de grands aspects, il faut s'arrêter aux petits. Et puis quelquefois, le zélé promoteur de l'œuvre [43] se joint au Prud'homme, en nous disant de temps à autre, quand l'horizon devient sombre, ou que le cuisinier du séminaire s'est négligé un léger peu :

« Ah ça! pas trop d'idées, pas trop de ces grandes inventions qui ne finissent plus; la charité baisse, et il me faudra autre chose : des chandeliers, des cloches, un orgue, des gazeliers, une lampe; Chanteloup est le plus habile ouvrier du monde, et c'est un bon garçon, mais il finit par faire ses comptes. »

Mais je m'arrête; mon estimable patron croirait que je veux dire qu'il est impatient comme son charitable confrère de Nazareth. C'est bien le contraire, il n'est heureux que lorsque je me repose; croyez-moi, ou veuillez le lui demander.

VII

Le dogme de l'Immaculée Conception défini et proclamé a jailli de quatre sources, ou de quatre autorités : la révélation, par les [44] promesses de Dieu, les prophéties et les figures de l'Ancien Testament; la tradition, par les faits et croyances de tous les temps; la doctrine, prédominante et constante dans l'enseignement; enfin, l'autorité définitive de l'Église universelle, manifestée dans le concile de Rome, en 1855.

Ces quatre bases de notre dogme catholique ont servi à l'arrangement de la composition qui devait en représenter l'histoire. La proclamation, résumé et complément de toutes ces manifestations de la vérité, devant occuper le dôme, sommet de l'édifice, j'ai figuré ces quatre autorités sur les quatre piliers qui le soutiennent, par ces figures d'anges, messagers ordinaires des décrets divins. Ils soutiennent l'édifice de notre croyance; ils affirment, les mains et le regard dirigés vers le ciel, dans une attitude commune, une doctrine unique. Autour d'eux se déroulent, dans les voûtes, les scènes et les figures qui se rattachent à la révélation. D'abord, dans [45] les tableaux en grisaille du centre : les promesses faites par Dieu lui-même à Adam, à Abraham, à Isaac et à Jacob; ce dernier les transmet à ses enfants dans une bénédiction suprême. Ces promesses sont, à Ève, une fille réparatrice,

victorieuse du serpent; aux patriarches, une gloire future, extraordinaire et infinie, jaillissant de leur race. Pour rendre l'enseignement par les images plus clair et plus complet, j'ai eu soin de faire accompagner dans le décor, chaque sujet biblique par le texte de l'Écriture qui le concerne.

« Je mettrai une inimitié entre toi et la femme, dit Dieu au serpent; entre ta postérité et la sienne : elle te brisera la tête. »

Plus tard, Dieu dit encore à Abraham, par la voix de l'ange, qui vint interrompre le sacrifice d'Isaac : « Toutes les nations de la terre seront bénies en celui qui sortira de toi, parce que tu as obéi à ma parole. » Et ces promesses, Dieu les renouvelle dans toutes les circonstances solennelles de la vie du [46] grand patriarche : Et j'établirai mon alliance entre moi et toi, et entre ta postérité après toi en ses générations par un acte éternel. »

Quand Isaac, pressé par la famine, s'en va avec Rébecca vers Abimélech, Dieu vient encore lui dire : « Je multiplierai ta postérité comme les étoiles du ciel; et je donnerai à tes descendants ces contrées; et toutes les nations de la terre seront bénies dans ta postérité »

Les paroles de Jacob en léguant ces promesses successives à ses enfants, sont surtout remarquables : « Le sceptre, dit-il, ne sortira pas de Juda, ni le prince de ta postérité, jusqu'à ce que vienne celui qui doit être envoyé et celui qui doit être l'attente des nations. »

Sur le versant droit de la voûte apparaissent les prophètes dont les paroles ont, à différents temps, confirmé les révélations faites aux patriarches : d'abord Isaïe, puis Jérémie, David et Michée.

[47] « C'est pourquoi le Seigneur, disait Isaïe en s'adressant à la maison de David, vous donnera un signe. Voilà que la Vierge concevra et enfantera un fils, et il sera appelé Emmanuel. »

Et Jérémie s'écriait en appelant la nation à de nouvelles espérances et en parlant d'une alliance nouvelle que Dieu allait contracter avec elle : « Le Seigneur a créé sur la terre un nouveau prodige : la femme environnera un homme fait. »

David, entre autres allusions prophétiques à la gloire de la libératrice du genre humain, lui faisait dire : « J'ai vu que sur moi reposait votre complaisance, parce que mon ennemi n'a pas triomphé de moi. »

« Et toi, disait le prophète Michée, en s'adressant à l'humble bourgade qui devait servir de berceau à Jésus-Christ, Bethléem Ephrata, la plus petite d'entre les villes de Juda, de toi doit venir celui qui dominera sur Israël, et sa sortie est du commencement et des jours de l'éternité. »

[48] Sur le versant gauche de la même voûte, sont placées les femmes célèbres de l'Ancien Testament, choisies par Dieu pour être les épouses de ses serviteurs, et devenues, par une vertu extraordinaire, les mères de la race de David : ce seront Sara, Rébecca, Rachel et Ruth.

« Et je la bénirai, disait Dieu en parlant de Sara, et d'elle je te donnerai un fils que je bénirai, et je ferai avec lui un pacte qui sera une alliance éternelle. »

« Cette parole vient du Seigneur, disaient Laban et Bathuel au serviteur d'Abraham, nous ne pouvons rien vous dire de contraire à sa volonté. »

« Voilà Rébecca devant vous, prenez-la et partez, et qu'elle soit la fille de votre seigneur, comme le Seigneur l'a voulu. »

« Le Seigneur se souvint aussi de Rachel : il l'exauça, dit la Genèse. Elle conçut et enfanta un fils, disant : Dieu a fait cesser mon opprobre. »

[49] « Que le Seigneur, s'écriait le peuple en célébrant l'union providentielle de Booz avec Ruth, rende cette femme qui entre dans ta maison, comme Rachel et Lia qui ont fondé la maison d'Israël, afin qu'elle soit un exemple de vertu dans Ephrata, et qu'elle ait un nom illustre dans Bethléem. »

Celles des femmes de la Bible qui, par une inspiration du ciel et l'héroïsme de leur caractère, sauvèrent le peuple de Dieu dans ses grands dangers, occupent les petites voûtes des transepts; dans celle de droite : Anne, mère de Samuel, et Judith; dans celle de gauche, Esther et Débora.

Toutes ces femmes sont regardées par les interprètes des Écritures saintes, comme les images de la Vierge choisie et libératrice du genre humain.

Voici comment Anne exprimait sa reconnaissance à Dieu, qui l'avait rendue mère du fils qu'elle consacrait à son service, et qui devait sauver et réformer son peuple : « Mon [50] cœur a tressailli dans le Seigneur, et ma gloire est exaltée par la force de mon Dieu; ma bouche s'est ouverte pour répondre à mes ennemis, parce que je me suis réjouie, ô Dieu! dans votre faveur salutaire. »

Et voici encore en quels termes Judith renvoyait à Dieu les louanges avec lesquelles on acclamait son triomphe : « Il a accompli en moi, sa servante, la miséricorde qu'il avait promise à la maison d'Israël, et, cette nuit même, il a fait périr par ma main l'ennemi de son peuple. »

« Et le Seigneur n'a pas permis que moi, sa servante, j'aie été souillée; mais il m'a rappelée vers vous sans aucune tache, pleine de joie de cette victoire, et de mon salut et de votre délivrance. »

Les livres saints disent d'Esther qui allait arracher les Hébreux à une terrible persécution : « Et elle trouva grâce et faveur devant le roi, au-dessus de toutes les femmes, et il mit sur sa tête son diadème et la fit régner à la place de Vasthi. »

[51] Et voici les paroles mises dans l'hymne triomphal que chante Débora après la défaite de Sisara contre laquelle elle avait conduit elle-même l'armée d'Israël : « Les forts défailirent en Israël; leur courage était abattu, jusqu'à ce que moi je me fusse levée, jusqu'à ce que Débora se levât, jusqu'à ce qu'une mère se levât dans Israël. »

Enfin, dans les trois absides qui forment les points d'arrêt des grandes voûtes, se déroulent les trois sujets qui sont la réalisation des promesses constantes de Dieu, et du fait attendu pendant des siècles. Dans l'abside du centre : la Salutation angélique, fait capital qui a servi de base à la définition dogmatique; dans l'abside de droite, la Visitation, où sainte Élisabeth pressentait la glorieuse prédestination de la Vierge dans sa maternité; dans l'abside de gauche, l'adoration des mages et des bergers, c'est-à-dire la merveille d'un Dieu incarné se manifestant spontanément aux puissants et aux pauvres de la terre.

[52] Ici se termine le développement du sujet dans la phase de la révélation; nous allons le suivre maintenant dans ses rapports avec la tradition et la doctrine.

J'avais l'intention d'étendre davantage cette dernière partie, en peignant sur les surfaces disposées pour cet objet, dans les petites nefes et les transepts, les principaux faits historiques par lesquels les peuples ont manifesté dans tous les temps leur foi dans le mystère de l'Immaculée Conception. Mais mon Prud'homme intime y est venu mettre le holà. Le système dispendieux d'ornementation que j'avais adopté, m'a fait faire une rognure dans ce programme un peu extravagant; monsieur l'abbé Lenoir et moi, conjointement, nous avons légué l'exécution de ce plan à une postérité reculée.

Je me suis donc borné à représenter, d'un côté, à gauche, les grands docteurs de l'Église grecque, et de l'autre, ceux de l'Église latine qui ont le plus contribué par leurs écrits au [53] triomphe de la doctrine sanctionnée par Pie IX.

Ceux qui personnifient l'Église grecque sont : S. Jean Damascène, S. Grégoire Thaumaturge, S. Éphrem, S. Cyrille d'Alexandrie et S. Théodore Studite, et les Pères de l'Église latine sont dans le même ordre : S. Cyprien, S. Pierre Damien, S. Bonaventure, S. Pierre Chrysologue, et S. Laurent Justinien.

Ces docteurs appartiennent à diverses époques de l'histoire de l'Église : je les ai choisis au milieu d'un très grand nombre d'autres qui ont affirmé dès les premiers siècles de notre foi, les privilèges de la sainte Vierge. Je n'ai transcrit sur les murs de ce sanctuaire que quelques-unes de leurs pensées se rapportant à mon sujet, l'espace ne me permettant de choisir que les plus brièvement exprimées; leurs livres en sont remplis.

Tous ont leur regard, comme leurs pensées, tourné vers le grand sujet qui les occupe; quoique isolés les uns des autres, tous ces [54] personnages participent à une même action, celle de la proclamation du dogme par l'Église universelle, sujet qui devra occuper toute la surface du dôme.

Mon intention n'est pas de représenter ici ce sujet dans sa simple vérité historique, tel que le fait a dû se passer dans la basilique du Vatican : ce sera plutôt

l'acclamation du glorieux privilège de Marie par l'Église de tous les temps et de toutes les nations, dont l'acte solennel de Pie IX n'a été que la confirmation et la sanction. Acclamation par les églises de Syrie, d'Arménie et de Constantinople; acclamation par ces confréries pieuses du moyen âge, par ces corporations civiles et religieuses, par ces ordres de chevalerie, qui s'établissaient sous le patronage de la Vierge immaculée; acclamation par les rois de Pologne et d'Espagne, par les empereurs d'Autriche et de Constantinople; acclamation par la Sorbonne de Paris, par les universités d'Angleterre, de Salamanque et d'Alcala; enfin [55] acclamation par les papes Sixte IV, Paul V, Grégoire XV, Urbain VIII, et plusieurs autres qui ont condamné tous les adversaires des glorieuses prérogatives de la Mère de Dieu. La peinture ne pouvant pas montrer une définition dogmatique, doit essayer de faire sentir la nature et le sens de cet acte solennel.

Enfin, j'ai complété cette histoire mystique et dogmatique des privilèges de Marie par les deux tableaux du chœur, dont l'un n'est pas encore exécuté, qui sont la Résurrection et le Couronnement de la Vierge Immaculée.

Dans l'ordre de la composition, ces deux sujets étant postérieurs à l'incarnation divine, ont dû prendre place ici; ils étaient destinés à occuper la tête de la série de tableaux qui devaient se dérouler sur le pourtour de l'église.

VIII

[56] Voilà, mesdames et messieurs, l'exposé des intentions qui m'ont guidé dans tout ce travail, et l'enseignement que j'ai voulu faire produire à toutes ces surfaces sorties muettes des mains des constructeurs. J'aurais bien encore à faire un bout de confidence sur les motifs d'un ordre différent qui m'ont retenu dans une carrière où je n'ai eu à faire, jusqu'à présent, que des sacrifices; mais je crois avoir l'occasion, plus tard, d'ajouter ce nouveau chapitre à ma préface d'aujourd'hui. Vous n'êtes pas fâchés, sans doute, que je mette fin à celle-ci.

Le soin que j'ai pris de parler d'avance de mon œuvre ne vient pas de ce que je m'en exagère la valeur et l'importance; elle est ce que les circonstances ont voulu qu'elle soit, mêlée de mérites et de démérites. Mais j'espère qu'elle porte

suffisamment avec elle, dans ses défauts comme dans ses qualités, le [57] caractère d'un travail honnête. Il me suffit que l'on comprenne qu'un pareil effort, tenté avec des éléments si peu favorables, et accompli sans espoir d'y trouver un grand avantage personnel, a eu pour mobile autre chose qu'un sentiment vulgaire.

Ceux qui viendront après moi feront mieux : j'ai voulu simplement leur préparer cette satisfaction.