

Le Carnet de l'ÉRHAQ

n° 3, printemps 2019

Pistes et fragments

Mélanges à la mémoire de François-Marc Gagnon



ÉRHAQ – Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec

Mélanges à la mémoire de François-Marc Gagnon (1935-2019)

François-Marc Gagnon a enseigné l'histoire de l'art à l'Université de Montréal de 1966 à 2000, pour diriger ensuite l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky de l'Université Concordia. Le 28 mars 2019, il a quitté l'univers de l'art et de la recherche dans lequel il était encore impliqué activement, laissant dans le deuil la communauté universitaire et la grande famille des historiens et historiennes de l'art du Québec et du Canada.

Ses recherches pionnières consacrées au mouvement automatiste, à des artistes comme Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Riopelle, à l'iconographie missionnaire et des Premières Nations, de même que ses talents de vulgarisateur et de communicateur, ont marqué aussi bien les chercheurs que le grand public. Auteur prolifique et récipiendaire de nombreux prix et distinctions, il a su développer des voies inédites d'exploration, faire dialoguer les disciplines et les langages d'expression, réconcilier les études contextuelles et formelles, révéler de nouveaux espaces de réflexion, et susciter les désirs de mieux connaître la culture du Québec. Professeur émérite, François-Marc Gagnon a nourri et enrichi plusieurs générations d'étudiants qui ont poursuivi et poursuivent encore aujourd'hui son œuvre dans plusieurs institutions. Sa rigueur, sa générosité, son humilité et son humour font également partie de son héritage. Il demeure un modèle d'accomplissement et de rayonnement.

Le 19 octobre 2018 était organisée la journée scientifique *François-Marc Gagnon et l'histoire de l'art au Québec* au Musée de l'imprimerie du Québec. Des chercheurs issus de différentes disciplines ont alors eu l'occasion de souligner l'ampleur et la richesse de sa contribution, en plus de lui témoigner leurs amitiés. De cet événement sera tiré un ouvrage collectif réunissant une biographie, les communications du colloque, ainsi que de nombreux témoignages. Il sera publié aux Presses de l'Université de Montréal sous la direction de Gilles Lapointe (UQAM), Louise Vigneault (Université de Montréal) et Jérôme Delgado (*Le Devoir*).

Louise Vigneault

Table des matières

Esther Trépanier	3
Introduction	
Laurier Lacroix	6
Objets de culte et de dévotion dans les premiers établissements récollets de la Nouvelle-France (1615-1629). Note de synthèse.	
Pierre-Édouard Latouche	17
Les devis en dépôt et l'écriture notariale à Montréal entre 1700 et 1750	
Didier Prioul	27
Napoléon Bourassa : l'histoire de l'art en héritage	
Dominic Hardy	47
L'émission <i>Présence de Focillon</i> à Radio-Canada en 1945. Gérard Morisset et Henri Focillon : une certaine histoire de l'art au Québec en regard d'une certaine idée de la France.	
Esther Trépanier	61
<i>Avec la collaboration de Sébastien Hudon</i> Agnès Lefort à l'exposition <i>Fémina</i>	
Édith-Anne Pageot	82
Par-delà la grille, la trame. Recadrer les rapports entre l'art moderne et les arts textiles, le cas d'Henriette Fauteux-Massé.	
Louise Vigneault	97
Enquêtes de recherche et espaces de rencontres. Mouvements de disparition/résurgence chez les artistes hurons-wendat Zacharie Vincent et Pierre Sioui.	
Les auteurs	114
Crédits	117

ISSN 2560-7146

Photo de couverture : Pierre Sioui, *L'Agonie*, sérigraphie, 3/3, 50,8 x 60,9 cm, 1985. Collection particulière. Crédit photo : Jacques Hudon.

Esther Trépanier

Introduction

Avant que l'écrit n'en conserve la trace, la recherche, c'est souvent le plaisir de parcourir des chemins de traverse, l'excitation des trouvailles inattendues. Ces moments de bonheur peuvent advenir lors de la préparation d'une conférence où l'on nous demande d'intervenir dans un champ que l'on n'a pas toujours totalement défriché. Quelquefois, c'est le hasard d'une rencontre, la découverte d'une œuvre ou d'un document qui nous donnent le désir d'écrire, même brièvement et de manière impromptue. C'est aussi le « trop-plein » de la recherche qui s'amoncelle à la marge, au moment de préparer une exposition ou un cours, d'écrire un texte pour un catalogue. Cependant, ces fragments accumulés grâce à ces expériences ou à ces rencontres, et qui auraient pu faire l'objet de publications sont épisodiquement abandonnés à « la critique rongeuse des souris¹ »... de nos ordinateurs. En des temps pas si lointains, on aurait parlé de « fonds de tiroir ». Si l'on fait le tour de ses fichiers et de ses tiroirs, on y trouve bien des textes en devenir ou déjà rédigés, mais oubliés ou abandonnés. Ce *Carnet* est parti de l'idée d'inviter les chercheurs.ses de l'ÉRHAQ à faire le tour de ces abandons et de ces découvertes laissées sans suite.

L'invitation à intervenir dans un colloque peut être l'occasion de détours inattendus. Dans le cas de Dominic Hardy, elle l'a mené à la découverte d'un texte manuscrit de Gérard Morisset qui y notait la structure qu'il entendait donner à une émission de Radio-Canada en hommage à Henri Focillon. Cela a permis à Hardy d'avancer quelques hypothèses sur les résonances que cet historien d'art français a pu trouver dans l'histoire de l'art telle que l'a conçue Morisset.

C'est également le cadre d'un colloque qui a incité Didier Prioul à se livrer, autour de la figure de Napoléon Bourassa, à une réflexion à la fois épistémologique sur les périls de l'histoire quand elle est confrontée au processus de la remémoration et esthétique pour souligner l'attention que l'on doit porter à la complexité des niveaux de lecture et d'interprétation d'une œuvre.

D'autres textes mettent en relief l'importance des données « matérielles » pour appréhender l'histoire. Ainsi, l'enquête de Laurier Lacroix sur les objets de culte et de dévotion dans les premiers établissements récollets de la Nouvelle-France (1615-1629) éclaire les modalités de leur première implantation. Quant à l'analyse des devis en dépôt et de l'écriture notariale à Montréal entre 1700 et 1750 à laquelle se livre Pierre-Édouard Latouche, elle dévoile non seulement les particularités de l'usage de l'écrit pour les marchés de la construction à Montréal, mais signale des pistes pour la compréhension d'une partie du fonctionnement de ce secteur d'activité. Dans tous les cas, ces notes de synthèse autour de données factuelles ouvrent diverses perspectives de recherche.

Si l'essai de Pierre-Édouard Latouche découle d'une présentation à un colloque, celui de Laurier Lacroix participe de ce que l'on pourrait identifier à un « trop-plein » de résultats de recherche. Cela se produit lors de la préparation d'un ouvrage, d'une exposition, d'un catalogue alors que les contraintes relatives à la publication ne permettent pas d'intégrer toutes les données de la recherche. L'essai d'Édith-Anne Pageot résulte également d'un trop-plein d'idées, notamment sur les rapports entre la peinture abstraite et les arts textiles qui se sont imposés à elle dans la foulée d'une exposition sur Henriette Fauteux-Massé dont elle était commissaire. Ces idées n'avaient pu alors trouver leur voie vers la publication et viennent aujourd'hui compléter une réflexion sur la réception des femmes artistes abstraites dans les années 1950-1960.

Enfin, c'est la surprise d'une rencontre et d'une découverte qui est à l'origine des essais d'Esther Trépanier et de Louise Vigneault. La mise au jour, grâce au collectionneur Sébastien Hudon, d'une œuvre d'Agnès Lefort – qui a pu, après enquête, être reliée à une composition présentée à l'exposition *Fémina* de 1947 – a ensuite servi de prétexte à Esther Trépanier pour faire le point sur ce que l'on connaît des œuvres que Lefort a présentées lors de cette exposition. C'est encore la découverte d'une œuvre de l'artiste Pierre Sioui, conséquence d'une rencontre imprévue avec Anne-Marie Blouin, qui a inspiré à Louise Vigneault la rédaction d'un essai où le parcours personnel de l'autrice croise une réflexion sur les mouvements de disparition/résurgence chez les artistes hurons-wendat.

La structure de ce *Carnet* suit l'ordre chronologique des sujets, de la Nouvelle-France à aujourd'hui. Les essais n'ayant pas de problématique commune, j'ai demandé à chacun de présenter le contexte de rédaction de son texte. De ce fait,

sous l'intitulé *Pistes et Fragments*, ce *Carnet* offre l'expérience de ces détours que peut prendre la recherche et souligne la multiplicité des pistes qui restent encore à découvrir.

Post scriptum

Alors que nous terminions la mise en forme de ce *Carnet*, nous apprenions avec tristesse le décès de l'éminent historien de l'art François-Marc Gagnon. Il fut le professeur, le collaborateur, le collègue de la plupart d'entre-nous et s'il y eut une personne capable de partager avec humour et passion les plaisirs de la recherche ce fut lui assurément. Il nous a donc semblé aller de soi de lui dédier ce *Carnet* et d'inclure la notice que Louise Vigneault a rédigée pour le CRILCQ dont il fut membre du comité d'orientation.

Notes

¹ J'emprunte cette savoureuse expression à Karl Marx qui l'employa en 1859 dans la préface de sa *Contribution à la critique de l'économie politique*, à propos du manuscrit de *L'Idéologie allemande* (1845-46) qu'Engels et lui n'avaient pas réussi à faire publier. Si le manuscrit a, semble-t-il, bel et bien été endommagé par les souris, il sera néanmoins publié, à titre posthume, en 1932.

Pour citer

Esther Trépanier, « Introduction », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 3-5, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

Laurier Lacroix

Objets de culte et de dévotion dans les premiers établissements récollets de la Nouvelle-France (1615-1629).

Note de synthèse.

L'obtention de subventions dans le cadre d'une recherche portant sur les arts en Nouvelle-France a conduit à la publication d'un ouvrage sur ce sujet (MNBAQ, 2013). Ce travail a permis la création d'une base de données à partir des mentions de sources premières et secondes signalant les œuvres d'art en circulation à cette période. Cette banque d'informations est maintenant conservée au Laboratoire numérique d'études sur l'histoire de l'art du Québec (LENHAQ) de l'UQAM. Les nombreuses données qu'elle recèle ne demandent qu'à être interprétées. Ce court article réunit quelques-unes de ces références portant sur la période des débuts de la colonie française au Canada.

De quels biens doit s'équiper un quatuor de missionnaires qui, au tout début du XVII^e siècle, traverse l'Atlantique afin de pratiquer son apostolat, soit de convertir les Amérindiens et de veiller au salut d'une poignée de colons français établis au Canada ? C'est sans doute l'une des nombreuses questions que se sont posées les franciscains récollets délégués de la province de Saint-Denis : Jean Dolbeau, Denis Jamet, Joseph Le Caron, et le frère Pacifique Duplessis, apothicaire, qui débarquent à Tadoussac le 25 mai 1615. Leur ordre est certes fondé dans l'esprit de répandre la religion catholique, et les religieux possèdent une longue expérience nomade. Cependant, les informations dont disposent alors nos missionnaires sur ce nouveau continent suggèrent qu'il s'agit d'une entreprise fort différente de celles réalisées jusqu'alors, en raison des conditions spécifiques de leur terre d'accueil qui redéfinissent la nature de toutes les communications, qu'elles soient de nature géographique, culturelle ou linguistique.

Cette prise de contact requiert un matériel de base, nécessités de survie telles qu'on peut les imaginer dans un univers dont on ne maîtrise aucune des composantes. Selon Champlain, la cueillette de dons auprès d'ecclésiastiques et de la cour a permis de réunir une somme suffisante pour procurer aux missionnaires

les denrées et effets indispensables à cette aventure.

Les aumosnes qu'on amassa pour fournir aux frais de ce voyage, se monterent à près de quinze cent liures, qui furent mis entre mes mains, & furent dès lors employez, de l'avis & en la presence des Peres, en la despence & achapt des choses necessaires, tant pour la nourriture des Peres qui feroient le voyage en ladite nouvelle France, qu'habits, linges, & ornemens qui leur estoit de besoing, pour faire, & dire, le service Divin [...]¹.

Ce serait donc avec les fournitures primordiales pour dire la messe : chapelle portative² pour chacun des pères, vêtements sacerdotaux, nappes d'autel, missels et livres de prière que les récollets auraient d'abord affronté la réalité canadienne.

Cette information semble confirmée par le fait que les premières manifestations documentées prennent la forme de messes célébrées en plusieurs lieux, marquant ainsi l'occupation religieuse du territoire. Le désir d'établir une base permanente à Québec n'est pas l'unique priorité des missionnaires qui se dirigent à la rencontre de groupes autochtones. Québec sert dans un premier temps de pied-à-terre, d'entrepôt des ressources utiles pour les récollets qui circulent dans les aires déjà connues³. Alors que le père Dolbeau et le frère Duplessis s'occupent de superviser la construction d'une chapelle à Québec, poste jamais encore desservi par un prêtre, le père Huet érige en juin 1615 une chapelle primitive à Tadoussac; le père Le Caron qui s'est immédiatement rendu à la rencontre des Hurons revient à Québec en juin « pour avoir quelques ornements d'Eglise, & autres choses pour sa commodité⁴ », en vue de son prochain séjour à Caragouha (près de Lafontaine, Ont.), où les Amérindiens érigent une résidence/chapelle à son intention⁵. À l'hiver 1617, il exerce son apostolat auprès de Montagnais au poste de Tadoussac où Dolbeau l'a devancé l'année précédente. Le 24 juin 1615, Jamet, muni des « ornements d'église », célèbre une messe à la Rivière-des-Prairies (Sault-Saint-Louis). L'érection de chapelles en Huronie et à Tadoussac, auprès des Attikameks (Trois-Rivières, 1618), des Micmacs (Népisiguit, 1620) et des Ojibwés (Quiéunonascaran, 1623) requiert la présence d'autels portatifs et du nécessaire (livres, images, objets de dévotion, menus présents) pour évangéliser les autochtones.

Pour sa part, la première chapelle de Québec permet, dès 1616, de célébrer funérailles et mariages, indices qui suggèrent qu'elle conserve des vases liturgiques et des ornements nécessaires à l'exercice de ces rites qui impliquent un certain

décorum avec lampe du sanctuaire, encensoir, bénitier et chandeliers. Jamet et Le Caron se rendent en France à l'été 1616, pendant que le frère Duplessis et le père Dolbeau demeurent sur place. Ce dernier traverse l'océan à son tour en 1617 et il revient l'année suivante accompagné du frère Modeste Guines. On le voit, la petite équipe est peu souvent à Québec, les tâches étant réparties de façon à occuper tous les volets du mandat missionnaire. Ces voyages annuels en France permettent certainement d'améliorer le nécessaire et d'ajouter des artefacts en vue de mieux garnir la chapelle de Québec et d'apporter des objets de culte susceptibles de favoriser la conversion et de soutenir la foi des néophytes. Ce sont des objets de petite taille qui tiennent dans des coffres, facilement transportables et faits de matériaux résistants⁶.

De rares mentions indiquent la présence d'images propres à rendre plus explicite la parole évangélique auprès des autochtones, comme le feront les jésuites une dizaine d'années plus tard⁷, et l'on note quelques objets de dévotion destinés aux Amérindiens. L'approche des récollets passe par une connaissance de la langue et de la culture, et les dictionnaires mis au point par les pères Le Caron et Viel, tout comme les nombreuses descriptions des mœurs autochtones, montrent des missionnaires désireux de mieux connaître les individus et les populations avant de les convertir. D'ailleurs, des questions se posent en ce qui a trait à l'éducation chrétienne dans une langue qui ne possède pas les concepts pour évoquer la foi et la spiritualité catholiques, alors que les missionnaires ne souhaitent pas dispenser trop libéralement le sacrement de baptême⁸.

Certes, les récollets utilisent, sans en abuser, l'imagerie eschatologique, mais ils se concentrent sur les principaux symboles de la foi⁹. Ainsi, lorsque le jeune converti algonquin Napagabiscou devient malade et qu'il est confié aux soins du frère Gervais Mohier, il reçoit de Monsieur de Caën sa croix en or contenant une relique du bois de la vraie croix afin qu'il la porte et prie pour sa guérison¹⁰. La représentation du Christ en croix est proposée par les pères Irénée Piat et Guillaume Galleran au jeune autochtone qu'ils ramènent de France et qui va mourir en mer au printemps 1622¹¹. C'est également une croix reliquaire que porte un autre Montagnais, Naneogauchit, jeune dévot, instruit au couvent de Québec qui vainc ses visions démoniaques par la prière soutenue par la relique. Il dit d'ailleurs « fidèlement ses petites prières, il ne manquoit pas de les reciter soir & matin de genouïls devant une Image devote, ou à l'Oratoire¹² ».

Le père Sagard nous apprend que ce même néophyte, au moment de la mort d'un

proche, souhaite voir une représentation du *Jugement dernier* afin de vérifier si cette personne qui n'a pas reçu le baptême se retrouve en enfer¹³. Un autre témoignage de Sagard qui séjourne en Huronie en 1623-1624 indique que les missionnaires disposent d'estampes et de livres illustrés qui sont des auxiliaires pédagogiques utiles pour la transmission du message chrétien.

En vérité les Images devotes profitent grandement en ces pays là, ils les regardent avec admiration, les considerent avec attention, & comprennent facilement ce qu'on leur enseigne par le moyen d'icelles. Il y en a mesmes de si simples qui ont cru que ces images estoient vivantes, les apprehendoient, & nous prioient de leur parler, c'estoient les livres où ils apprennoient leurs principales leçons, mieux qu'en aucun de ceux desquels ils ne faisoient que conter les feuillets¹⁴.

Les Amérindiens se montrent curieux des objets que possèdent les missionnaires au point de les convoiter. Sagard explique comment les récollets se méfient des visites amicales de certains de leurs protégés qui veulent s'approcher des objets de culte et des biens des missionnaires afin de les subtiliser¹⁵. Ainsi, la chasuble de damas rouge ornée d'un passement de fils dorés offerte en 1623 aux récollets par Marie de Médicis avec d'autres vêtements sacerdotaux est convoitée par les Hurons qui y prêtent un pouvoir symbolique, curatif et même militaire.

Nostre Chasuble à dire la sainte Messe, leur agreoit fort, & l'eussent bien désiré traiter de nous, pour la porter en guerre en guise d'enseigne, ou pour mettre au haut de leurs murailles, attachee à une longue perche, afin d'espouventer leurs ennemis, disoient-ils.

Les Sauvages de l'Isle [Kichesipirini ou Honqueronons] l'eussent encore bien voulu traiter au Cap de Massacre, ayans desja à cet effect, amassé sur le commun, environ quatre-vingts Castors : car ils le trouvoient non seulement tres-beau, pour estre d'un excellent Damas incarnat, enrichy d'un passement d'or (digne present de la Reyne) mais aussi pour la croyance qu'ils avoient qu'il leur causeroit du bonheur & de la prosperité en toutes leurs entreprises & machines de guerre¹⁶.

Les nombreux voyages en France, tout comme la correspondance échangée et la venue de plusieurs missionnaires (18 au total se rendront à Québec entre 1615 et 1629), permettent d'étendre le réseau des personnes informées en France de l'état d'avancement de l'activité missionnaire et de solliciter des appuis matériels afin de consolider la base coloniale. Il ne fait aucun doute que l'arrivée de chaque missionnaire est accompagnée de biens susceptibles d'améliorer la qualité de vie

et le service de l'autel. Comme l'écrit le père Jamet : « qu'encore que nostre entreprise soit petite en son commencement, qu'elle est pourtant pour devenir grande avec le temps [...]»¹⁷ ».

Après quelques années exploratoires passées en Nouvelle-France, les récollets sentent le besoin de s'y intégrer et décident de la construction d'une maison permanente. C'est à l'initiative du père Dolbeau, assisté de Huet et Jamet¹⁸, que l'on doit l'édification du premier couvent récollet à Québec pour lequel on se met à recueillir les fonds nécessaires dès 1618. Commencé en 1620, le couvent Saint-Charles, érigé sur la rivière du même nom à l'emplacement de l'actuel Hôpital général, fut terminé en 1621 par les soins de Jamet. L'église dédiée à Notre-Dame-des-Anges qui est au cœur de cet établissement est bénie le 25 mai de la même année.

Gabriel Sagard décrit ce bâtiment de « deux étages mesura[n]t 34 pieds de long par 22 de large » en des termes bucoliques qui précisent néanmoins les multiples fonctions du logis :

Nostre petit Convent est à demye lieuë de là [Kébec], en un tres-bel endroit, & autant agreable qu'il s'en puisse trouver, proche une petite riviere, que nous appellons de saint Charles, [...].

je ne sçay si on pourroit rencontrer une plus agreable demeure : car outre la beauté & bonté de la contree avec le bon air, nostre logis est fort commode pour ce qu'il contient, ressemblant neantmoins plustost à une petite maison de Noblesse des champs, que non pas à un Monastere de Freres Mineurs, ayans esté contraincts de le bastir ainsi, tant à cause de nostre pauvreté, que pour se fortifier en tout cas contre les Sauvages, s'ils vouloient nous en dechasser. Le corps de logis est au milieu de la court, comme un donjon, puis les courtines & rempars faits de bois, avec quatre petits bastions faits de mesme aux quatre coins, eslevez environ de douze à quinze pieds du raiz de terre, sur lequel on a dressé & accommodé des petits jardins, puis la grand'porte avec une tour quarree au dessus faicte de pierre, laquelle nous sert de Chapelle, & un beau fossé naturel, qui circuit apres tout l'alentour de la maison & du jardin qui est joignant, avec le reste de l'enclos, qui contient quelques six ou sept arpens de terre, ou plus, à mon advis¹⁹.

L'enclos est à la fois fortification et lieu de retraite (pouvant accueillir les malades), lieu de prière, centre de la vie communautaire, lieu d'accueil – comme pour les jésuites qui y sont reçus en 1625 – et de repos (avec des chambres pour les malades). Nul doute qu'un tel établissement a nécessité l'acquisition de plusieurs

biens meubles et d'articles liés aux fonctions conventuelles et, en particulier, d'une bibliothèque de base. Une installation propre à la communauté permet une meilleure implantation et favorise la participation à l'effort colonial par la création d'une ferme et l'exploitation de la terre. Selon Jamet, le couvent retient en 1620 les services de 9 employés : 3 charpentiers, un maçon et son fils, plus 4 employés de ferme. En 1621, le père Le Baillif entre en contact avec le roi afin d'obtenir le financement d'un séminaire pour l'instruction des garçons indigènes²⁰. Les missionnaires soumettent également une demande de fonds pour leur entreprise au grand-vicaire de Pontoise, leur bienfaiteur Charles de Boves²¹. La venue du père Galleran en 1622 au titre de commissaire « lui permettant d'ouvrir un noviciat au couvent Saint-Charles²² » confirme les ambitions de la petite communauté²³. Guillaume Galleran obtient en 1622-1623, « des lettres patentes du roi pour l'établissement du couvent Saint-Charles, avec une concession de deux cents arpents de terrain [...] afin de favoriser l'éducation des enfants des Sauvages dans le séminaire, [de] former leurs parents qui résidaient à la portée du couvent, à la culture des terres²⁴ ».

Les rares sources documentaires, pour la plupart secondaires, sont peu loquaces sur le contenu du couvent et de la chapelle. Sans extrapoler à partir de ce qui se trouve dans d'autres couvents où les récollets sont établis comme, par exemple, à Port-Royal en 1654²⁵, il est possible d'évoquer la nature des activités à caractère religieux qui s'y déroulaient en vue de célébrer les offices et de fournir les sacrements aux colons et aux indigènes. Paradoxalement, c'est au moment où la maison doit plier bagage que l'on en apprend le plus sur l'état des biens des récollets. Lors de la construction du couvent en 1620, Québec ne compte alors qu'une soixantaine d'habitants et leur nombre s'élève à environ 80 en 1629, lors de la capitulation de la colonie. Champlain négocie avec les Anglais afin que les chapelles des récollets et des jésuites ne soient pas détruites²⁶, et la reddition de la ville réduit les dommages pour le couvent éloigné des autres habitations. Seul un calice d'argent doré est dérobé par un soldat²⁷.

Les récollets (les pères Le Caron et La Roche-Daillon et les frères Mohier et Langoissieux) quittent Québec en septembre 1629 et entreprennent leur retour en France, emportant avec eux leurs biens dans deux caisses. Ils espèrent, selon Sagard, la reprise prochaine de la colonie par les Français et, à cette fin, ils dissimulent leurs meubles, et placent dans une caisse de cuir ustensiles, ornements et objets liturgiques.

Le 9 jour de Septembre 1629 toutes les despeches des Anglois, estans expediées ils firent partir le petit Navire pour la derniere fois dans lequel s'embarqua le sieur du Pont, le reste des François, & tous nos pauvres Religieux qui se rendirent à Tadoussac [...] & attendu que le pays fut rendu aux François, ce que nos Religieux esperoient tellement & d'y retourner dans quelques temps, qu'ils se contenterent de passer seulement deux coffres, & de cacher le reste de leur ustencilles & emmeublement en divers endroits sous la terre & emmy les bois, le surplus de nos ornemens fut serré dans une caisse de cuir en un lieu à part fort decemment, dont en voicy la liste.

Un Calice d'argent doré se demontant en trois pieces avec son estuit, un chasuble de taffetas de Chine, deux aubes, 4 amis. Quelques ceintures : les coussins, le devant d'Autel de camelot vert, deux burettes destain, 4 serviettes, le fer à faire les Osties avec les outils pour les couper. Il y a aussi un corporalier avec deux corporaux, un voyle de taffetas, & deux n'appes d'Autel. De plus, la cloche de quoy on se sert à l'habitation est de nostre Convent de Paris. Desquels ornemens Messieurs de la Societé à present remis en possession du Canada se servent à l'habitation pour la sainte Messe, ayans promis de nous en faire rendre d'autres en leur place, car ils sont des aumosnes des pauvres mandrées par de nos Religieux, dont leurs Majestez y ont contribué, Monsieur et Madame de Pizieux & autres²⁸.

Le vœu de pauvreté, combiné au peu de biens recueillis, explique en partie la faible quantité de cet inventaire d'objets demeurés à Québec. En plus des biens mobiliers de quelque valeur (meubles et accessoires), la liste est significative du dénuement du lieu. Les effets personnels, les objets du culte et de dévotion qui appartenaient aux quatre récollets sont emportés, tout comme certainement les objets décoratifs : sculptures, tableaux et images de petits formats qui ornaient les lieux. Les biens utilisés dans les missions ne sont pas mentionnés et les plus importants ont sans doute été rapportés en France.

On laisse sur place deux calices, des burettes et des vêtements sacerdotaux (chasubles, aubes) en quantité surnuméraire au nombre de récollets qui disposent chacun de sa propre chapelle. Un seul parement d'autel suggère la difficulté d'approvisionnement en textile même si on y retrouve des coussins, deux corporaux et leur étui, un voile sans doute de calice et deux nappes d'autel. Ces mentions renvoient aux premiers objets importés également destinés au service de la messe et ils démontrent comment, en 14 ans, les récollets ont réussi à réunir des pièces plus importantes qui témoignent de leur installation à demeure.

La prise de Québec met fin à l'ambitieux projet des récollets. Cet événement confirme d'une autre manière les titres de propriété des habitants venus s'établir en Nouvelle-France. Des terres et des biens avaient été concédés par le roi et offerts par de pieux donateurs. Ce sont ces propriétés que les missionnaires tenteront de recouvrer lorsque la colonie sera rendue à la couronne française en 1632. Il semble que leurs possessions matérielles se soient dégradées ou aient été vandalisées et détruites au cours de la brève occupation anglaise²⁹.

Hypothèse intéressante : Sagard indique que les jésuites, lors de leur retour en 1633, tirent parti des biens laissés par les récollets. Cependant, aucun des artefacts connus de la Société de Jésus ne permet de faire le lien avec ces objets utilisés à Québec avant 1629, ce qui confirme l'idée que les missionnaires ont emporté avec eux les objets de dévotion et la bibliothèque dont ils disposaient au couvent. En effet, on ne retrouve pas trace d'objets ayant appartenu aux récollets dans l'inventaire de 1640 de la chapelle Notre-Dame-de-Recouvrance érigée en 1633, où le décor est dominé par des dons récents et une iconographie à caractère jésuite.

Au cours de cette première et brève implantation en Nouvelle-France, les récollets réussissent non seulement à remplir leur mandat auprès des communautés amérindiennes et française, mais ils mettent également en place une structure permettant d'établir une base de recrutement et une permanence pour le maintien de leur ordre. Ces réalisations sont mises en échec par le conflit armé franco-anglais pourtant terminé depuis trois mois lorsque Champlain se voit forcé de rendre les armes. Nonobstant, la conclusion de cette guerre par le traité de Saint-Germain-en-Laye au bénéfice de la couronne de France, le roi étant appuyé par la Compagnie des Cent-Associés, empêchera le retour de la confrérie avant 1670 au profit du monopole des jésuites. La fin de non-recevoir des autorités envers les requêtes des récollets anéantit leurs premiers efforts d'apostolat et d'implication dans la vie coloniale.

Notes

¹ Champlain précise : « Toutes choses préparées, ils [les quatre récollets] s'accommoderent des ornements d'Eglise, & nous des choses nécessaires pour nostre voyage. » Samuel de Champlain, *Œuvres de Champlain*, Charles-Honoré Laverdière et Georges-Émile Lapalme (dir.), 3 vol., Montréal, Éditions du Jour, 1973, vol. 2, 1619 : *Voyages et découvertes faites en la Nouvelle France, depuis l'année 1615. Jusques à la fin de 1618*, p. 496.

² Le terme chapelle désigne l'ensemble des objets utilisés pour le culte : calice, ciboire, patène et burettes.

³ Par exemple, en 1624, Gabriel Sagard quitte sa mission en Huronie pour se rendre à Québec afin de rapporter des hosties et des biens importés de France. « Un an entier s'estant escoulé, le pain à chanter, & beaucoup d'autres petites choses nous manquans il fut question d'aviser pour en r'avoir d'autres. Or en ce temps là les Hurons se dispoioient pour descendre à la traite qui nous eu esté une commodité propre, s'ils eussent esté capables de cette commission, mais comme ils sont par trop curieux de voir les petits emmeublemens & autres commoditez qui nous viennent de France, nous apprehendames qu'en fouillans nos paquets pour voir ce que nos freres de Kebec nous envoyeroient, ils ne consommassent nostre pain à chanter, & se servissent du linge de l'Autel. Je me resolu donc à cette commission, bien que tres-penibles pour estre un voyage de six cens lieuës de chemin. » Gabriel Sagard, *Histoire du Canada et voyages que les frères mineurs Récollets y ont faicts pour la conversion des infidèles [...]*, Paris, Tross, 1866 (1636), vol. 3, p. 790.

⁴ Samuel de Champlain, *Voyages et découvertes*, *op. cit.*, vol. 2, 1619, p. 498.

⁵ Samuel de Champlain, *Voyages et découvertes*, *op. cit.*, vol. 2, 1619, p. 497-498. Sur le décor des chapelles primitives des récollets, voir Muriel Clair, « Du décor rêvé au croyant aimé. Une histoire des décors de chapelles de mission jésuite en Nouvelle-France au XVII^e siècle », thèse, UQAM, 2008, p. 55 ss.

⁶ Laurier Lacroix et Ariane Généreux, *Les arts en Nouvelle-France*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Éditeur officiel du Québec, 2012, p. 21-23, 48.

⁷ François-Marc Gagnon, *La conversion par l'image : un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle*, Montréal, Bellarmin, 1975.

⁸ René Bacon, « Père Paul Huet », p. 513 ; « Père Joseph Le Caron », p. 559, dans Odoric Jouve (dir.), *Dictionnaire biographique des récollets missionnaires en Nouvelle-France*, Montréal, Bellarmin, 1996.

⁹ « Entre les choses que nos Hurons ont le plus admiré, en les instruisant, estoit qu'il y eust un Paradis au dessus de nous, où fussent tous les bien-heureux avec Dieu, & un Enfer sousterrain, où estoient tourmentees avec les Diables en un abysme de feu, toutes les ames des meschants, & celles de leurs parens & amis deffuncts, ensemblement avec celles de leurs ennemis, pour n'avoir cogneu ny adoré Dieu nostre Createur, & pour avoir meiné une vie si mauvaise, & vescu avec tant de dissolution & de vices. Ils admiroient aussi grandement l'Escriture, par laquelle, absent, on se fait entendre où l'on veut; & tenans volontiers nos livres, apres les avoir bien contemplez, & admiré les images & les lettres, ils s'amusoient à en compter les fueillets. » Gabriel Sagard, *Le Grand voyage du pays des Hurons, suivi du Dictionnaire de la langue huronne*, édition critique par Jack Warwick, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Bibliothèque du Nouveau monde), 1998 (1632), p. 252.

¹⁰ Gabriel Sagard rapporte en style direct les propos du sieur de Caen : « Tien voyla une croix precieuse, laquelle je te preste, & veux que tu la porte jusques à entiere guerison, que tu me la rendras, fais en un grand estat, car il y a dedans du bois de la vraye Croix, sur laquelle est mort le Sauveur de nos ames. Tous les Chrestiens l'adorent & venerent comme gages de leur Redemption, car par le moyen d'icelle le Ciel nous a esté ouvert, & avons esté faits coheritiers de Jesus-Christ,

notre Dieu, notre Pere, & nostre Tout : se disant, il la baisa reveremment, la fit baiser au malade, & la mit à son col, luy recommandant d'avoir esperance & confiance en Dieu, puis partit pour son bord, laissant ce pauvre nouveau Chrestien en paix, & plein d'affection envers cette Croix, qu'il baisoit incessamment [...]. » Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 2, p. 578-579.

¹¹ « Le Pere luy fist neantmoins comprendre au mieux qu'il pût, plus par signes que par paroles, car Dieu n'oblige pas à l'impossible, apres quoy il luy presnta une Image du crucifiement de nostre Seigneur, qu'il prist avec grande reverence en ostant son bonnet, & la mist aupres de luy, & souvent luy faisoit la mesme reverence, mais ce qui estoit de merueilleux, est que jamais il ne mangeoit qu'il ne joignit premierement les mains & remuoit les levres [...] il s'armoit du signe de la S. Croix & disoit humblement ces divines paroles, Jesus ayez pitié de moy. » Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 1, p. 93-94.

¹² Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 2, p. 544-545.

¹³ « [...] mon frere, dit-il à l'un de nos Religieux, ouvrez moy promptement la porte de vostre chambre, que je voye si Oustorchecoucou est dans l'Enfer, car il est mort sans estre baptisé. C'estoit un grand jugement en taille douce, dans l'Enfer duquel il le pensoit trouver dépeint avec les autres damnez, car nos Religieux avoient accoustumé de leur monstrer cette Image, pour leur mieux faire comprendre les fins dernieres de l'homme, la gloire des bienheureux, & la punition des meschans. » Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 2, p. 689.

¹⁴ Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 2, p. 689.

¹⁵ « Lors que la sainte Messe se disoit dans nostre cabane, ils [les Hurons] n'y assistoient non plus, car elle s'y disoit tousjours la porte fermée, ou si matin qu'ils n'en voyoient rien, non seulement pour ce qu'ils estoient incapables d'y assister, comme infidelles, mais aussi pour une apprehension que quelques malicieux nous desrobast nostre Calice qu'ils appelloient petite chaudiere, & n'en eussent point fait de scrupule : pour nostre voile de Calice, nous leur monstrions assez librement, avec le beau chasuble que la Reyne nous avoit donné, qu'ils admiroient avec raison, & trouvoient riche par-dessus tout ce qu'ils avoient de plus rare, & nous venoient souvent supplier de le faire voir à leurs malades, la seule veuë desquels les consolait [...]. La bonne femme du Sauvage du Pere Joseph, en avoit desrobé l'Etote, & cachée au fond d'un tonneau, mais apres l'avoir long-temps priée, [...] elle nous la rendit en fin, disant qu'elle l'avoit retirée des mains de quelque volleur de la Nation du Petun, mais c'estoit elle mesme qui en avoit fait le vol, ne pensant pas que nous y deussions prendre garde, & c'est en quoy elle se trompoit. » Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 2, p. 517-518.

¹⁶ Gabriel Sagard, *Le Grand voyage du pays des Hurons, op. cit.*, 1998 (1632), p. 237.

¹⁷ Lettre de Denis Jamet à Charles de Boves, 15 août 1620 citée dans Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 1, p. 62-63.

¹⁸ Odoric Jouve et René Bacon, « Père Jean Dolbeau », p. 371; René Bacon, « Père Paul Huet », *Dictionnaire biographique des récollets, op. cit.*, 1996, p. 513.

¹⁹ Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 1, p. 145-147.

²⁰ « Qu'il plaise à sa Majesté fonder un Seminaire de 50 enfans des Sauvages, pour six ans seulement à raison de 50 escus pour chacun, qui seront par an 2500 escus, après lequel temps de six ans ils pourront estre entretenus voire un plus grand nombre, du revenu des terres qui seront cultivées pendant ledit temps, lesquels enfans sont tous les jours offerts aux supplians par leurs parens, pour estre instruits & esleves en la Religion Chrestienne, & pour ce donner une Abbaye pour le revenu y estre employé, la nourriture des Religieux de ladite Abbaye, & l'entretien preallablement fait.

Qu'il plaise à sa Majesté donner ausdits supplians dequoy avoir des livres ornemens, ustencilles, meubles, vivres, & dequoy entretenir une douzaine d'hommes pour leur labourer de la terre & entretenir du bestail pendant lesdites six années seulement. » Requête du père Jean Le Baillif au roi en 1621, citée dans Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 1, p. 88-89.

²¹ La lettre du 15 août 1620 du père Jamet et la réponse du 27 février 1621 de Charles de Boves sont citées dans Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 1, p. 57-63 et 66-71. Ces documents sont également cités dans Odoric-Marie Jouve, *Les Franciscains et le Canada, l'établissement de la foi 1615-1629*, Québec, Couvent des SS. Stigmates, 1915, p. 156 ss.

²² René Bacon, « Père Guillaume Galleran », *Dictionnaire biographique des récollets, op. cit.*, 1996, p. 458.

²³ Charles Langoissieux fait profession religieuse à Québec en 1623. René Bacon, « Frère Charles Langoissieux », *Dictionnaire biographique des récollets, op. cit.*, 1996, p. 458.

²⁴ René Bacon, « Père Guillaume Galleran », *Dictionnaire biographique des récollets, op. cit.*, 1996, p. 459.

²⁵ L'inventaire de Port-Royal conservé à la Bibliothèque Nationale est reproduit par Candide de Nant, *Pages glorieuses : l'Acadie*, Montréal, Éditions de l'Écho, 2001, p. 328-330. La mission est plus importante et l'on remarque la présence de 7 calices, 5 ciboires, 2 ostensoirs, 34 aubes, 7 chasubles, 4 parements d'autel, 63 tableaux « tant grands que petits », dont un est « neuf garni de satin », « un autre petit doré et un desbaine », 2 cloches, etc.

²⁶ De plus, selon Champlain, il y aurait alors eu prise d'inventaire des biens confisqués à l'Habitation et au fort de Québec. « Je [Champlain] demanday des soldats audit Louis Quer [Kirke] pour empescher que l'on ne ravageast rien en la Chapelle ny chez les Reverends Peres Jesuites, Recollets ny la maison de la veuve Heber & son gendre [Guillaume Couillard], ce qu'il fit, [...]. Je luy [Louis Kirke] demanday permission de faire celebrer la sainte Messe ce qu'il accorda à nos Peres: Je le priay aussy de me donner un certificat de tout ce qui estoit tant au fort qu'à l'habitation, ce qu'il m'accorda avec toute sorte d'affection ainsi qu'il s'ensuit. » Samuel de Champlain, *Œuvres de Champlain, op.cit.* 1973, vol. 3, *Les voyages de la Nouvelle France occidentale*, 1632, p. 1228-1229.

²⁷ « Le matin venu qui estoit le Vendredy 20 de Juillet [...]. Ils [soldats anglais] vindrent enfin chez nous [...] il [le Capitaine] sçavoit bien que nous estions Religieux, fort pauvres & qu'il cherchoit des Castors ou autres richesses chez nous, c'estoit perdre temps, aussi ne s'en mist-il pas en peine, & nous traicta en tout assez honnorablement fors un Calice d'argent doré qui nous fust desrobé : mais on n'a jamais sceu par qui, [...] ». Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 4, p. 996-997.

²⁸ Gabriel Sagard, *Histoire du Canada, op. cit.*, 1866 (1636), vol. 4, p. 1001-1002.

²⁹ Le jésuite Paul Lejeune dans sa Relation de 1632 fait un triste bilan de l'état de Québec. Voir Reuben Gold Thwaites (dir.), *The Jesuit Relations and Allied Documents. Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France, 1610-1791*, Cleveland, The Burrows Brothers Co., 1896-1901, vol. 5, p. 38-40.

Pour citer

Laurier Lacroix, « Objets de culte et de dévotion dans les premiers établissements récollets de la Nouvelle-France (1615-1629). Note de synthèse », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 6-16, [<https://erhaq.ugam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

Pierre-Édouard Latouche

Les devis en dépôt et l'écriture notariale à Montréal entre 1700 et 1750

Ce texte est une version révisée d'une communication présentée à la journée d'étude « Écrire/inscrire : écritures plurielles. Du Moyen Âge au début du XIX^e siècle », tenue à Strasbourg en juin 2017. Dans l'appel à communication diffusé quelques mois plus tôt, les organisateurs de la rencontre définissaient l'expression « écritures plurielles » comme l'ensemble des documents manuscrits, surtout publics et administratifs, dont la production procède de la rencontre entre plusieurs scripteurs, plusieurs mains. À travers cette invitation à étudier la matérialité des diverses écritures présentes à même des documents issus d'époques et de contextes différents, l'événement s'inscrivait plus largement dans l'histoire des usages sociaux de l'écrit.

De prime abord, les liens entre cette approche par les formes des écrits et mon objet de recherche – l'architecture domestique urbaine au Canada au XVIII^e siècle – semblent bien ténus. Mais ce serait oublier la place centrale qu'occupe la documentation écrite dans la connaissance de ce corpus historique. Ce dernier, rappelons-le, a été, depuis longtemps, démolì pour favoriser tantôt la construction d'édifices commerciaux mieux adaptés aux nouveaux besoins, tantôt celle d'infrastructures de transport. Tant et si bien qu'aujourd'hui les sources écrites contemporaines de la commande et de la construction de cet habitat urbain sont les seules traces détaillées dont nous disposons pour en faire l'étude. Dans cette optique, toute approche renouvelant l'analyse de ces documents mérite d'être explorée.

Dans le texte qui suit, je scrute l'écriture des marchés de construction passés à Montréal entre 1700 et 1750. Il s'agit de près de 400 marchés conservés aujourd'hui aux archives nationales du Québec dans les fonds des quinze notaires ayant été actifs à Montréal au cours de cette période. Formée en général d'un devis et d'un marché, cette catégorie d'actes favorise la coexistence de deux écritures bien distinctes. Le devis, qui en est la partie technique, peut souvent avoir été déjà écrit lorsque les parties se présentent chez le notaire, dont la contribution se limite

alors à ajouter le marché, qui en est la partie contractuelle. Au cours des prochaines pages, je quantifierai tout d'abord la part des devis rédigés par une main distincte de celle du notaire. Je tenterai par la suite d'identifier qui sont les auteurs des devis formant ce sous-groupe particulier. Cette partie de l'étude m'amènera à observer que ceux-ci sont surtout rédigés non par le détenteur de savoir technique – c'est-à-dire l'entrepreneur d'ouvrage (ou un tiers rédacteur sous sa dictée) –, mais bien par le commanditaire d'ouvrage ou un écrivain engagé à cette fin. Cette pratique sera illustrée par le cas d'un marchand ayant développé une spécialisation dans la rédaction de devis de construction auprès de divers notables. Ni entrepreneur ni notaire, ce marchand, par le biais d'un service de plume, illustre la diffusion de compétences techniques relative au bâti à l'extérieur des métiers de la construction et de la profession notariale. Parce qu'il travaille directement et uniquement pour le client, l'émergence de cet intermédiaire laisse deviner la prépondérance du client dans la définition des formes de sa demeure.

Les marchés de construction à Montréal, 1700-1750

La professionnalisation de la pratique notariale aux XVII^e et XVIII^e siècles amène progressivement le notaire à se réserver l'ensemble de l'écriture de l'acte, reléguant les contractants au rang d'acteurs passifs dans ce processus, sauf à la signature. Ce monopole connaît néanmoins de nombreuses exceptions. Ainsi, les notaires recevaient beaucoup d'actes en dépôt qu'ils enregistraient, augmentaient ou recopiaient. Dans le cas des contrats relatifs à la construction, cette pratique était si fréquente qu'elle avait été très tôt codifiée. Ainsi, dès la fin du XVII^e siècle, le traité de Claude de Ferrière *La science parfaite des notaires* (1684) propose un modèle à suivre pour la rédaction des marchés de construction. L'auteur y codifie le principe de la composition en deux parties, chacune correspondant respectivement au devis et au marché :

Devis, est une déclaration en détail que donne un maçon, un charpentier, ou autre ouvrier, qui contient la qualité, l'ordre & la disposition de quelque ouvrage, des matériaux qu'il y convient fournir, de leur prix, de leur quantité, & de tous les frais qu'il faut faire pour le mettre en état. C'est sur le devis que les ouvriers font leurs marchés avec les bourgeois qui les emploient...

Marché, est une convention par écrit, entre un entrepreneur ou un ouvrier, & celui qui fait bâtir, ou qui veut faire faire quelque ouvrage de charpenterie¹.

Quelques années plus tard, le traité d'architecture de Pierre Bullet, *L'architecture pratique* (1691), une publication s'adressant autant aux commanditaires d'ouvrages qu'aux entrepreneurs, proposera également un modèle de marché de construction en deux parties, copié sur Ferrière.

À la structure double distinguant nettement le devis du marché, les notaires montréalais préféreront une formule plus économique, n'apparaissant ni chez Ferrière ni chez Bullet, où le devis et le marché sont intégrés l'un à l'autre et simplement intitulés « marché ». Il s'agit d'un texte continu, sans séparation ou signature entre le devis et le marché. Sur les 366 contrats pour des travaux de construction conservés pour la période 1700-1750, 74 %, soit 273 marchés, suivent ce modèle intégré. Toutefois, dans leur logique, ces 273 marchés intégrés reproduisent la structure de base de Ferrière, puisque le texte commence par une brève présentation des particuliers, suivie par une description des travaux à faire, pour aborder à la fin les termes relatifs aux paiements, aux hypothèques et aux échéances.

Quant aux 93 contrats non intégrés, il s'agit de devis et marché séparés. Dans 70 cas, le devis est bel et bien écrit par une des parties ou par un tiers rédacteur, comme le révèle facilement la présence d'une graphie non notariale. Dans 23 cas, le devis et le marché ont été rédigés par le notaire. Ce sont les actes qui se conforment le plus fidèlement au modèle proposé par Ferrière. Toutefois, je soupçonne que certains de ces devis ont été recopiés par le notaire à partir d'un écrit apporté par les parties, une mise au propre trahie par l'absence d'apostilles et de ratures. Bref, trop net pour avoir été rédigé en minute.

Dans la plupart des cas, on constate que le notaire reçoit ces devis « en dépôt » selon les conventions prescrites par les manuels de notariat. En effet, pour Ferrière, toute entente sur une forme ou une autre d'hypothèque devait être formellement reconnue par le notaire et jointe au rang de ses minutes, afin d'en assurer un enregistrement. Toutefois, comme le contrat en devis et marché avait été codifié par ce même auteur, il en est possiblement résulté une certaine confusion chez les notaires montréalais, comme l'attestent les usages multiples de formules pour indiquer la réception « en dépôt » des devis. La forme la plus standard est celle où l'acte porte un intitulé contenant explicitement la mention « dépôt » :

« Dépôt d'un devis de maçonnerie entre François Hervé maçon et Joseph Durocher² »;
« Dépôt des conventions faites entre Jean Baptiste Lefebvre et Charles Lefebvre³ »;
« 1758, le 2 de juin. Dépôt d'un marché de construction d'une maison et petit hangar par Joseph Durocher dans la cour au sieur Ranger en date du 20 mars 1758⁴ »;
« [...] lesquels ont déposé en mains du dit Adhémar le devis ci-dessus pour être mis au rang de ses minutes pour en délivrer des copies à qui il appartiendra [...]»⁵ »;
« déposé pour minute à Gervais Hodiesne, l'un des notaires soussignés par le sieur Pierre Ranger négociant⁶ »;
« [...] de consentement des parties cette présente minute sera déposée chez me Porlier notaire Royal de cette juridiction [...]»⁷ »;
« [...] ont déposé en mon étude le devis des autres parts [...]»⁸ ».

Dans d'autres cas, les notaires accusent réception du devis, mais sans faire référence à un dépôt formel. C'est ce que fait par exemple le notaire Pierre Raimbault en 1709 lorsqu'il accuse réception d'un « [...] devis ou mémoire que le dit S Bouat a fait [...] », précisant que celui-ci a été « [...] annexé à ces présentes [...]»⁹ ». En 1745, un « [...] devis portant marché du bois de charpente [...]»¹⁰ » rédigé par Durocher et Pierre Miville, est reconnu par François Simonnet comme lui ayant été « [...] apporté [...] ». Ailleurs, le notaire se contente de reconnaître que le devis a été écrit par d'autres. Le notaire, dans son formulaire, remplacera alors la mention d'un dépôt par une référence au processus d'écriture non notariale, comme dans cet acte passé en décembre 1745 où le notaire Simonnet indique que le devis qu'il vient de recevoir a été « écrit et signé dudit sieur Durocher [...]»¹¹ ». La même approche s'observe chez Raimbault lorsqu'il précise que les parties ont « [...] écrit, fait et signé de leur seing ordinaire [...]»¹² » le devis. Dans deux autres cas, on apprend que les contractants n'ont pas rédigé eux-mêmes le document, mais l'ont fait écrire par une tierce personne, dont l'identité n'est pas dévoilée. Danré de Blanzay reçoit ainsi en mars 1745 un devis très élaboré que les parties « reconnaissent avoir fait écrire et ensuite avoir signées de leur signature ordinaire » et dont il donne la date d'écriture, le « 25 février dernier¹³ ». Un autre devis déposé chez le même notaire, et combinant très visiblement deux écritures non notariales, l'une à la suite de l'autre, en plus de celle de Blanzay, est attribué en partie aux contractants et en partie à une tierce personne qui n'est pas nommée, puisque le notaire indique que les parties ont simultanément « écrit et fait écrire » le marché et devis qu'elles ont, par la suite, « signé de leur signature ordinaire le

marché et devis ci-devant transcrits¹⁴ ». Enfin, il existe quelques rares cas où le notaire ne fait aucune référence directe ou indirecte au dépôt du devis.

Nonobstant ces variantes, on constate que, dans l'ensemble, les notaires assimilaient les devis reçus à des actes en dépôt, en respectant sinon la lettre du moins l'esprit des traités notariaux.

Qui sont les rédacteurs des devis déposés ?

En tenant compte de ces divers modes d'enregistrement et d'intégration des devis reçus en dépôt, j'ai pu attribuer à un scripteur spécifique la moitié des 70 devis rédigés par des particuliers et déposés chez des notaires, c'est-à-dire que dans 36 actes, une des signatures apparaissant au devis correspond avec certitude à la main l'ayant écrit, certitude que je n'avais pas pour les autres actes. Sur ces 36 devis, 6 ont été rédigés par des artisans actifs dans le domaine du bâtiment, soit les maçons Paul Charpentier, Pierre Janson Lapalme, Dominique Janson Lapalme, Jacques Roy et le menuisier Paul Jourdain Labrosse. Quatre autres ont été formulés par des juristes, ou par des rédacteurs issus du milieu du droit. Il s'agit des notaires Antoine Foucher et Nicolas-Auguste de Chaumont, ce dernier étant le rédacteur de 2 actes, et de Charles Lefebvre, fils de Jean-Baptiste Lefebvre, procureur fiscal de l'Île Jésus, lequel avait rédigé un devis à titre de constructeur d'une maison pour son père. On peut en attribuer 6 autres à un tiers rédacteur occasionnel, mais sans précision quant à la profession ou au statut social. Enfin, 16 actes ont pu être attribués à des marchands. Dans 8 cas, il s'agit de marchands rédigeant le devis de leur propre maison, les autres le faisant à titre de rédacteurs pour le commanditaire d'un ouvrage.

La faible représentation des artisans du bâtiment dans la rédaction des devis, un texte qui, rappelons-le, nécessitait un savoir technique, tant du point de vue de la maîtrise terminologique que de celui de la capacité à proportionner l'épaisseur des murs, des pièces des charpentes, etc. – pourrait s'expliquer par le faible degré de familiarité avec l'écrit que l'on prête généralement à ces corps de métier. Or, il a été démontré qu'en tenant compte de critères plus discriminants d'analyse d'aptitude à signer, un tiers des ouvriers du bâtiment à Montréal au XVIII^e siècle, voire la moitié dans le cas des charpentiers et des menuisiers, étaient capables de rédiger un texte technique¹⁵. Il est également attesté que lors d'expertises de

bâtiments, étant donné l'absence de greffiers au Canada, il se trouvait toujours au moins un des artisans experts en mesure de rédiger le rapport d'expertise¹⁶.

Selon moi, on peut plutôt attribuer cette faible représentativité au fait que les entrepreneurs n'étaient pas présents au moment de la rédaction du devis, n'ayant tout simplement pas encore été engagés. Cette hypothèse est confirmée par de légers décalages de sens entre le devis et le marché. Ces variantes résultent de l'étalement dans le temps entre l'écriture du devis, son dépôt, puis l'écriture du marché, qui caractérise cette catégorie d'actes. Ce décalage occasionne des modifications survenues entre ces deux rédactions qui ne figureront pas au devis, mais apparaîtront dans le marché. La plus fréquente que j'aie pu observer concerne justement l'identification de l'entrepreneur : il n'est que rarement désigné par son nom propre ou son surnom dans le devis. Le rédacteur utilisant la désignation générale « l'entrepreneur » ou « ledit entrepreneur », alors qu'il est identifié par son nom dans le marché.

Le déroulement de négociations entre la rédaction du devis et la passation du marché chez le notaire est également trahi par des glissements de sens relativement à la production et à l'état des plans. Ceux-ci sont souvent décrits comme étant à produire dans le devis, mais comme déjà dessinés dans le marché. Dans un acte passé devant le notaire Adhémar, le devis et le marché portent en apparence la même date, soit le 9 mars 1743. Pourtant, les détails relatifs à l'état du plan ne sont pas les mêmes. Dans le devis, il est écrit que la maison sera « distribuée conformément au plan qui en sera fait et signé des parties », ce qui laisse clairement entendre que le plan n'est pas encore établi. Or, dans le marché rédigé par le notaire, il est précisé que le plan est bel et bien établi et que celui-ci a été « paraphé des parties des témoins soussignés et de nous notaires et à l'instant remis du consentement du sieur Lapalme en main dudit Champion¹⁷ ». Les parties se sont donc réunies entre les deux actes pour établir le plan et l'ont apporté avec eux en même temps que le devis. D'ailleurs, si l'on observe bien, on constate que la date du devis a été ajoutée par la suite, ce qui démontre qu'il s'agit de textes écrits à deux dates différentes que le notaire a retouchés pour les faire passer comme ayant été rédigés le même jour. Un même contresens se retrouve chez Raimbault où un devis fait référence à un « plan qui lui sera fourni par le dit Gamelin », alors que le marché indique que les travaux seront faits « conformément au plan qui leur en a été présenté et qu'ils ont reconnu et paraphé par le dit notaire¹⁸ ». Comme dans le cas précédent, les deux corps de l'acte portent la même date, soit

le « 25 août 1732 », toutefois la datation postérieure du devis est plus difficile à détecter.

L'illettrisme n'est donc pas un facteur expliquant le fait que peu d'ouvriers ou d'entrepreneurs rédigent les devis. Il faut plutôt y voir l'indice d'une diffusion des connaissances techniques nécessaires à la description des travaux de construction à l'extérieur du milieu des ouvriers du bâtiment, du moins suffisamment pour permettre à des amateurs de s'insérer dans la rédaction de ces textes. Certains en feront même une spécialité, occupant par le biais d'un service d'écriture une position intermédiaire entre l'entrepreneur et le notaire.

Un écrivain public spécialisé en rédaction de devis : Ignace Gamelin fils (1698-1771)

Parmi les 16 devis écrits par des marchands, les deux tiers ont été rédigés par un seul d'entre eux, soit le marchand montréalais Ignace Gamelin fils (1698–1777)¹⁹. Né en 1698 à Montréal, Gamelin fut actif essentiellement dans le commerce de la fourrure. Il participe à la société de La Vérendrye pour l'exploration de l'ouest du continent en 1731, et sera coassocié pour l'exploitation des forges sur la rivière Saint-Maurice. Au nombre de ses activités figure celle d'écrivain pour d'autres, notamment en ce qui concerne la comptabilité, les successions (inventaire, prisée) et les rapports à l'administration²⁰. On sait par exemple qu'il agissait parfois à titre de priseur de livres lors d'inventaires après décès. Selon Dumais, « Gamelin est sollicité pour des services qui le rendent précieux à la société montréalaise... Il agit souvent comme arbitre, tuteur, estimateur et procureur²¹ ». Cette médiation administrative auprès de tiers est confirmée par l'identité des commanditaires des 12 devis dont il est l'auteur. Quatre d'entre eux seulement concernent des maisons lui ayant appartenu, les 8 autres ayant été rédigés pour des tiers commanditaires d'ouvrages : M^{me} Marguerite Pascaud, M^{me} de Lobinois, Sabrevois de Bleury, Joseph Fleury sieur de Deschambault, Étienne Augé, Pierre Gamelin Maugras (cousin d'Ignace). De toute évidence, nous sommes ici devant un spécialiste de l'écriture, un rédacteur professionnel qui, en plus de ses activités de marchand, commercialise ses services de plume.

D'après Cameron Nish, Gamelin *fils* fut certainement initié à la lecture et à l'écriture par son père, lui-même marchand. Les écritures de Gamelin père et fils étaient indiscernables, du moins suffisamment pour permettre au plus jeune de

contracter des obligations avant sa majorité (23 ans)²². Étant donné les nombreux déplacements des marchands à l'époque, et la communauté de nom et prénom entre le père et le fils, on peut imaginer qu'il y avait là aussi une stratégie d'affaires.

Conclusion

Par-delà cette stratégie d'affaires, le travail de plume d'Ignace Gamelin atteste du rôle des médiateurs de l'écrit dans la vie urbaine au XVIII^e siècle. Comme l'a montré Métayer, l'écrivain public, s'il est encore le confident des relations amoureuses et des intrigues familiales, est surtout un rouage essentiel d'une culture de l'écrit administratif, technique et commercial qui se généralise²³. La présence d'une douzaine d'actes en dépôt de Gamelin dans les greffes des notaires témoignerait de cette évolution des besoins en écriture, justifiant qu'il faille, pour les particuliers, recourir à d'autres mains pour rédiger les textes qu'ils n'ont pas le temps d'écrire eux-mêmes, ou l'aptitude pour le faire. À cet égard, on note par exemple le cas d'un notaire, Antoine Foucher, qui, pressé par quelque urgence, a préféré conclure son marché sous seing privé, plutôt que d'attendre qu'un collègue notaire se libère. Dans cet acte, Foucher avoue bien humblement avoir pris un détour infra-notarial, aucun notaire n'ayant été disponible pour passer l'acte : « [...] Ces présentes ont été faites sous signature privée à cause du défaut de notaires qui ne se sont point trouvés, fait à Montréal en l'hôtel de Monsieur le Procureur du Roy [...]»²⁴.

Dans la perspective plus spécifique de l'histoire de l'architecture domestique, la pratique de recourir à des médiateurs spécialisés tels que Gamelin, travaillant uniquement pour le client, laisse penser que la conception de ces maisons reflétait plus étroitement les besoins et les goûts des commanditaires. Le fait que ces derniers étaient tous issus de l'élite marchande et administrative corrobore cette hypothèse. Toutefois, pour la tester définitivement, il serait essentiel de rapporter la forme et le détail de ces maisons à l'ensemble des données formelles extraites à partir de tous les marchés de construction montréalais. Le fait d'avoir pu isoler ce sous-groupe à travers la forme de l'écriture du devis en donne l'occasion.

Notes

¹ Claude de Ferrière, *La science parfaite des notaires*, Paris, (1684).

- ² Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), minute de François Simonnet, 13 décembre 1745, marché entre Joseph Durocher et François Hévé.
- ³ BAnQ, minute de Jean-Baptiste Adhémar, 9 mai 1753, dépôt des conventions entre Jean-Baptiste Lefebvre dit Angers et Charles Lefebvre dit Angers.
- ⁴ BAnQ, minute de Gervais Hodiesne, 2 juin 1758, dépôt d'un marché de construction entre Pierre Ranger et Joseph Dufour dit Latour.
- ⁵ BAnQ, minute de Jean-Baptiste Adhémar, 22 septembre 1736, marché entre Louis Hector d'Ailleboust de Coulonges et Paul Jourdain dit Labrosse; BAnQ, minute de Jean-Baptiste Adhémar, 25 avril 1751, marché entre Pierre Hubert Lacroix et Pierre Deslandes dit Champigny.
- ⁶ BAnQ, minute de Gervais Hodiesne, 20 mars 1758, marché entre Pierre Ranger et Joseph Dufour dit Latour.
- ⁷ BAnQ, minute de Claude-Cyprien Porlier, 6 décembre 1737, marché entre François Foucher et Gabriel Bourhis et Michel Demers dit Chefdeville.
- ⁸ BAnQ, minute de Jean-Baptiste Raimbault, 26 novembre 1730, marché entre Pierre Gagné et Jean-Baptiste Deguire dit Larose.
- ⁹ BAnQ, minute de Pierre Raimbault, 4 mars 1709, marché entre François-Marie Bouat et Louis Bau dit Lalouette.
- ¹⁰ BAnQ, minute François Simonnet, 26 avril 1745, marché entre Joseph Durocher et Pierre Miville.
- ¹¹ BAnQ, minute de François Simonnet, 13 décembre 1745, marché entre Joseph Durocher et François Hévé. Deux ans plus tard, le même notaire reconnaîtra toutefois que le marché « ci-dessus » a été « ... fait sous seing privé... ».
- ¹² BAnQ, minute de Pierre Raimbault, 10 décembre 1723, marché entre François-Marie Bouat et Jean-Baptiste Bau.
- ¹³ BAnQ, minute de Louis-Claude Danré de Blanzay, 9 mars 1745, marché entre Pierre Gamelin dit Maugras et Paul Tessier dit Lavigne.
- ¹⁴ BAnQ, minute de Louis-Claude Danré de Blanzay, 4 décembre 1754, marché entre Louis Lamy dit Defond et Jacques Roy. Notons que le terme « *transcrire* », retrouvé dans plusieurs actes ne semble pas être employé à l'époque dans le sens de recopier, mais bien comme synonyme d'écrire tout simplement. Voir par exemple un acte passé devant Blanzay où il est écrit « ... *lesquels reconnaissent avoir fait et signé de leur seing ordinaire dont ils ont convenu de se servir dans leurs affaires les devis et marché ci devant transcrit...* », BAnQ, minute de Louis-Claude Danré de Blanzay, 21 novembre 1748, marché entre Ignace Gamelin et Pierre Miville. Même chose chez Foucher « [faire et parfaire] *les ouvrages de maçonnerie compris au devis d'iceux d'autres parts transcrit pour l'édification...* », BAnQ, minute d'Antoine Foucher, 20 mai 1751, marché entre Jacques Roy et Étienne Auger.
- ¹⁵ Pierre-Édouard Latouche, « Aptitude à signer et usage de la signature chez les ouvriers du bâtiment à Montréal, 1700-1750 », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 1, 2009, p. 20-31.
- ¹⁶ Pierre-Édouard Latouche, « Entrecroisements entre cultures savantes et populaires dans les expertises du bâtiment à Montréal (1700-1750) », dans François Monnier et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Experts et décision*, Paris, Publications de l'EPHE, 2013, p. 11-17.
- ¹⁷ BAnQ, minute de Jean-Baptiste Adhémar, 9 mars 1743, marché entre Étienne Champion dit Labonté et Dominique Janson dit Lapalme.
- ¹⁸ BAnQ, minute de Joseph-Charles Raimbault de Piedmont, 25 août 1732, marché.

¹⁹ Raymond Dumais, « Ignace Gamelin fils », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 4, Québec, Presses de l'Université Laval, 1966, p. 306-307; voir aussi Denyse Beaugrand-Champagne, *op. cit.*, 2004, p. 145-146.

²⁰ Une étude récente a démontré que les activités scripturaires d'Ignace Gamelin n'étaient pas limitées au bâtiment puisqu'il agissait aussi à titre de priseur de livres lors d'inventaires après décès, voir Mario Robert, « Le livre et la lecture dans la noblesse canadienne, 1670-1764 », mémoire (histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000.

²¹ Raymond Dumais, *op. cit.*, 1966, p. 306-307.

²² Cameron Nish, « Ignace Gamelin (père) », dans *Dictionnaire Biographique du Canada*, vol. 2, p. 244-245.

²³ Christine Métayer, *Au tombeau des secrets : les écrivains publics du Paris populaire, Cimetière des Saints-Innocents, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Albin Michel, 2000.

²⁴ BAnQ, minute de Claude-Cyprien Porlier, 6 décembre 1737, marché.

Pour citer

Pierre-Édouard Latouche, « Les devis en dépôt et l'écriture notariale à Montréal entre 1700 et 1750 », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 17-26, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

Didier Prioul

Napoléon Bourassa : l'histoire de l'art en héritage

Ce texte est la version remise à jour et remaniée de la communication donnée au Musée national des beaux-arts du Québec le 28 octobre 2011 sous le titre « L'oublié des podiums ou comment l'histoire de l'art a reconnu Napoléon Bourassa », lors du colloque « Napoléon Bourassa, entre singularité et polyvalence ».

S'interroger sur la postérité de Napoléon Bourassa revient à confronter deux types de rencontres. La première concerne la déchirure, provoquée dans le tissu familial par la mort de l'artiste, le 27 août 1916. Elle ouvre sur toute la problématique du souvenir, de ce que l'on a éprouvé du vivant du père et qui se transforme avec le temps, passant de la mémoire des enfants à celle des petits-enfants. Mais le souvenir n'est pas que la perte d'un passé qui s'évanouit, il s'enrichit aussi du présent lorsque celui-ci explore la mémoire passée pour la réanimer et la rendre à nouveau vivante. À cette première rencontre de Bourassa avec sa postérité, il faut en confronter une autre dont le point de vue est différent. Si elle comprend le lien vital qui unit l'artiste à sa mémoire familiale, elle aura en même temps beaucoup de difficulté à s'en affranchir pour développer un véritable discours historique. Napoléon Bourassa se trouve donc, aujourd'hui, institué de deux façons : dans un processus mémoriel de réhabilitation d'une part et dans la posture critique du plus grand artiste canadien du XIX^e siècle d'autre part, selon le qualificatif que lui attribua l'autorité de Mgr Maurault en 1919¹. Cette mémoire, demeurée vivante lors de l'exposition organisée à Montréal en 1917 par sa fille, Augustine Bourassa, dans l'atelier de la rue Sainte-Julie, va progressivement devenir très douloureuse pour la famille et franchement encombrante pour Gérard Morisset. Aujourd'hui, si la mémoire en tant que seule gestionnaire du passé ne fait plus autorité, elle n'a pas disparu pour autant.

Absent du milieu des collectionneurs et du marché de l'art, l'œuvre de Bourassa se trouve liée à son fonds d'atelier, transmis au Musée national des beaux-arts du Québec par ses héritiers². Les documents abondent pour situer l'artiste dans ses

milieux et ses contextes; inversement, son œuvre est numériquement clos, depuis longtemps. C'est à la fois une situation heureuse et perverse. Heureuse, car il est rare d'avoir accès à l'atelier d'un artiste au Québec. Perverse, car elle en limite la compréhension, offrant l'inachevé comme mode d'approche de sa création et dont *L'Apothéose de Christophe Colomb* en est la forme monumentale. En raison de cette clôture de l'œuvre, on a aussi le sentiment de la connaître depuis longtemps, par sa présence constante dans les salles du musée. Bourassa serait-il alors un martyr de l'histoire de l'art, un « oublié des podiums » comme nous avons intitulé notre communication en 2011 ? Commençons par reprendre l'opération historiographique pour montrer comment cet objet mémoriel, nommé Napoléon Bourassa, a rencontré le métier d'historien. Il nous faudra voir ensuite où nous conduira la mise en exposition de ses œuvres.

1917 : l'invention du corps symbolique de Napoléon Bourassa



Figure 1 : Studio Notman, *Exposition posthume organisée par Augustine Bourassa des œuvres de son père dans son atelier de la rue Sainte-Julie, à Montréal, été 1917, épreuve à la gélatine argentique, 20,5 x 25,3 cm, Québec, MNBAQ, Fonds Anne Bourassa (P18.K7097). Don en 1978*

Parmi la série de photographies prises dans l'atelier de la rue Sainte-Julie à l'été 1917, il en est une qu'il faut isoler (fig. 1)³. Elle nous montre le processus qui se

met en place, écartant la vie de l'atelier, toujours présente dans les outils de travail comme les plâtres ou l'étonnant mannequin grandeur nature qui servait à étudier les drapés et dont nous n'avons plus aucun témoignage, au profit d'une image bien nette et fixée pour la postérité. Depuis l'entrée, le visiteur est conduit vers le centre vital de tout ce dispositif : le buste de Napoléon Bourassa réalisé par Alfred Laliberté et monté sur une gaine. Les photographies du Studio Notman, réalisées à la demande d'Augustine Bourassa⁴, sont indissociables des enjeux qui se nouent à ce moment-là, suite à la mort de l'artiste. Dans cet espace restreint, elle y déploie une rhétorique mortuaire qui n'est plus le lieu d'une œuvre en devenir mais l'âme même de l'artiste qui l'habite toujours, au-delà de la mort. L'atelier de la rue Sainte-Julie est donc bien singulier et il aurait pu se comprendre comme un atelier-musée, sauf que son absence de pérennité en a stoppé le développement. Alors, quel est-il, cet atelier de 1917 avec ses dessins bien encadrés, s'il ne s'agit ni d'un lieu de travail ni d'un musée ? Éva Circé le visite en juin 1917 et publie son compte rendu dans le journal *Le Pays* sous le pseudonyme de Fantasio :

Mlle Augustine Bourassa – ce n'est pas honte de le dire – a jusqu'à présent payé de ses deniers le loyer de l'atelier, sorte de chapelle où l'âme du maître vit toujours dans une présence visible, tel Jésus dans le Tabernacle. Elle peut entrer en communion spirituelle avec le disparu, par sa culture des choses de l'art qu'elle a puisé en Italie [elle y a vécu 15 ans], à sa source la plus pure, et ce n'est pas sans un déchirement de tout son être sensible, qu'elle voit venir l'heure où cette chapelle sera fermée, vidée de son contenu⁵.

L'atelier de Bourassa, mis en scène par sa fille, serait donc un atelier-chapelle dans lequel « une âme d'artiste y commence son immortalité ». Historiquement, la chapelle est la gardienne des reliques qu'elle protège comme un trésor et, par métonymie avec l'atelier, elle sanctuarise l'âme de l'artiste dont les vibrations y sont demeurées.

Réfléchissant sur la mémoire et « la couleur de l'oubli », Régine Robin nous dit que :

[...] le véritable oubli n'est peut être pas le vide, mais le fait de mettre immédiatement autre chose à la place d'un lieu autrefois habité, d'un ancien monument, d'un ancien texte, d'un ancien nom. Ou encore de revenir en arrière en passant par-dessus un passé récent, oblitéré au profit d'un plus ancien⁶.

Toute dévouée à la mémoire de son père, Augustine Bourassa a oublié qu'il n'avait jamais été un homme du xx^e siècle, comme le notera bien Alfred Laliberté dans le manuscrit qu'il intitule *Les artistes de mon temps*, réunissant une suite de portraits d'artistes – incluant sa propre personne –, et qu'il inaugure avec celui de Bourassa :

Parmi les artistes de mon temps et de la première heure, je place Napoléon Bourassa, architecte, peintre, sculpteur, écrivain et musicien. J'ai connu ce brave homme quand j'étais jeune [Laliberté est né en 1878]; je commençais ma carrière d'artiste et lui terminait la sienne⁷.

Le portrait qu'il rédige de Louis-Philippe Hébert, mort seulement quelques mois après Bourassa, le 13 juin 1917, aura droit à un tout autre éloge, incarnant pour Laliberté à la fois le présent et l'immortalité : « Malgré ce que l'on peut dire de bien ou de mal de lui, il est encore une belle figure d'artiste au Canada et il est de ceux qui vivront dans l'histoire de l'art canadien⁸ ».

À partir de là, les photographies du Studio Notman, qui ont toujours été considérées comme des documents factuels, témoignant à la fois de l'atelier de Napoléon Bourassa et de l'exposition posthume de ses œuvres, doivent se voir autrement, de manière anthropologique et selon le mode de la remémoration. Corps et œuvre ne font qu'un, confirmant dans l'espace de l'atelier ce qu'Anne-Marie Gleason-Hugenin avait écrit dans sa notice nécrologique du 11 septembre 1916, sous le pseudonyme de Madeleine :

[...] Artiste, il l'était dans toute la sincérité et la splendeur de ce mot [...] Artiste dans ses conceptions, qui étaient toutes de douceur et d'harmonie [...], artiste dans sa vie qui fut un long acte de délicatesse, d'oubli de soi, de fervent dévouement; artiste dans ses amitiés [...]; artiste dans la façon d'honorer ceux qu'il aimait [...]. Artiste !⁹

C'est une figure christologique de l'artiste qui se dégage de tout cela, vivant sa vie et son art comme un absolu « Tel Jésus dans le Tabernacle », disait Éva Circé. Augustine Bourassa a vu vivre et mourir son père, sa mémoire est celle d'un témoin. Ce qu'elle lègue à la postérité est à la fois important et lourd de conséquences. Désormais, comprendre l'artiste va revenir à le chercher partout où il se manifeste : dans sa famille, sa vie sociale, sa vie religieuse, son métier. À la base de tout cela, on trouve les certitudes de l'historien qui vont le conduire à

mener différents récits, selon ses difficultés à faire tenir ensemble l'homme et son œuvre.

Napoléon Bourassa à l'épreuve de l'histoire de l'art : l'art et la manière d'hériter du passé

Entre Madeleine qui ne voyait que l'artiste en Napoléon Bourassa et Laliberté qui a tant de difficulté à inscrire le mot dans son texte, parlant de l'exposition de 1917 et des efforts d'Augustine Bourassa comme relevant d'une volonté de « [...] donner plus de relief à la valeur d'artiste de son père¹⁰ », Gérard Morisset est manifestement écartelé entre ce que les faits lui montrent et ce que sa conception de l'art lui dicte. Tout ne commence pas en 1941, mais la mise au point qu'il rédige dans son *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France* a valeur de texte de référence. Il montre toute la complexité d'un homme aux prises avec un temps, la seconde moitié du XIX^e siècle, qui n'est pour lui que source de confusion; un temps qui, en plus, ne s'accorde pas avec sa conception du changement. Dans l'ébauche de son système des arts qu'il met en place en 1941, Bourassa fait plutôt figure d'événement raté. Féru de classement et de généalogies, Morisset ne peut vraiment pas l'intégrer de manière cohérente. Comme architecte, il est une « chose curieuse » qui travaille « avec une inquiétante complication » et son œuvre sculptée fait penser « [...] à des réminiscences de musées italiens¹¹ ». C'est dans le dernier chapitre de son livre, consacré à la peinture, que Morisset se dévoile le plus alors qu'il oppose le maître (Théophile Hamel) à l'élève (Napoléon Bourassa) pour constater que Bourassa « [...] ne "compose" pas au sens véritable de ce verbe, même dans son sens le plus large : il juxtapose des portraits¹² ». Dans ces quelques paragraphes de 1941, Morisset a porté le fer là où il fait vraiment mal, montrant qu'il applique à Bourassa l'un des éléments essentiels de son jugement de goût pour mieux l'exclure : la conception d'un ordre pictural où l'harmonie formelle intègre l'équilibre des parties tout en conservant leur dynamisme. C'est exactement ce que dit sa critique de l'*Apothéose* :

[...] les attitudes des personnages sont étudiées avec patience et rendues avec une virtuosité certaine; les tons pris isolément sont beaux, riches, chatoyants. Il y manque seulement la vie; vie des formes, du relief, du groupe. Le pinceau de Bourassa ne crée que des parcelles; il n'anime que des fragments; il vise à la grandeur et n'atteint qu'à la grandiloquence¹³.

Absence de franchise et de pensée unifiée, c'est ce que Morisset résumera en 1960 dans une formule assassine pour qualifier Bourassa : « un velléitaire, non un volontaire¹⁴ ».

En parallèle à son écriture, Morisset s'emploie à tuer le mort pour en effacer les traces, confondant alors dangereusement sa posture d'historien de l'art et ses jugements de goût : refus de conserver le décor de la chapelle Nazareth au moment de sa démolition; pauvreté de sa représentation dans les expositions qu'il réalise; attermolements pour la mise en valeur du don au Musée de la Province qu'il dirige de 1953 à 1965. Pour Morisset, Bourassa est un vide artistique et il s'emploie à en creuser les fondations :

De l'œuvre de Napoléon Bourassa, il reste vraiment peu de chose. Ses tableaux de chevalet, mièvres et mesquinement peints, ne soulèvent aucune espèce d'intérêt. Ses décorations murales [...] sont d'une sécheresse de coloris et d'une rigidité de dessin qui découragent la critique¹⁵.

Sa position met surtout en lumière le conflit entre deux types de mémoire. D'une part, une mémoire institutionnelle dont il est à la fois l'ordonnateur et le garant – l'histoire de l'art comme institution et système qu'il construit au fil de ses écrits – et le musée comme institution de reconnaissance et de validation. D'autre part, une mémoire familiale qui, elle, refuse de s'effacer. Napoléon Bourassa se trouve ainsi coincé entre deux chaises, dans un dialogue impossible entre histoire et mémoire et qui va se révéler difficile à dépasser dans les années suivantes. D'un côté, en gestionnaire de la correspondance, la famille est garante de la parole de l'artiste; de l'autre, le musée en détenteur de l'œuvre se trouve sans idée pour la penser et développer un dialogue critique en la montrant au public.

C'est un autre historien de l'art – Raymond Vézina, conservateur aux Archives publiques du Canada à Ottawa – qui va tenter en 1976 de faire franchir le pont à Bourassa¹⁶. Le rapport problématique entre mémoire et histoire, maintenant bien installé, va y trouver une nouvelle résolution sans pour autant disparaître. En choisissant de publier, en guise de *Présentation* à sa monographie sur Bourassa, une longue entrevue de travail avec Anne Bourassa qui couvre 18 pages, il nous oblige à la lire comme une mémoire commune que nous recevons en partage, avant d'aborder le texte de l'historien. C'est l'esprit du mémorial qui se manifeste – la fidélité au grand-père et à l'artiste –, ce qui nous renvoie à la typologie du monument selon Régis Debray, alors que l'aventure posthume de Bourassa se

révèle à la manière d'un « monument-message » : « [...] une lettre sous enveloppe dûment adressée par une époque à la suivante¹⁷ », comme en témoigne la conclusion de cette entrevue :

C'est la famille qui a conservé et collectionné les œuvres avant de les donner au Musée du Québec. C'est la famille qui a fait photographier les œuvres maintenant disparues. C'est la famille et surtout vous [Anne Bourassa], qui avez sauvé les fresques de Nazareth. C'est chez vous qu'on trouve la plus importante collection de lettres. En fait, la famille Bourassa a sauvé une grande partie du patrimoine Napoléon Bourassa [...]. Le présent volume veut poursuivre le travail admirable commencé par la famille et continué par vous-même¹⁸.

Les travaux de Raymond Vézina visent clairement à inscrire Napoléon Bourassa dans le domaine de la mémoire collective. En même temps, l'historien de l'art, attaché à l'œuvre et à l'archive, s'engage dans un autre domaine, celui de la promesse et de la continuité familiale, comme l'indique sa volonté de « poursuivre le travail admirable commencé par la famille ». Coupler histoire et promesse, c'est adopter une position paradoxale, car le récit historique, qui doit prouver et convaincre, se trouve marqué par un effet de dette, celui de la fidélité au passé. Raymond Vézina gère tout cela avec habileté, conservant par exemple la fameuse question du « grand artiste » à laquelle il ne répond que modérément, s'appuyant sur les limites de la recherche pour prendre ses distances. Sa monographie va donc bien au-delà de ce que nous connaissions auparavant et c'est ce qui explique qu'elle occupa longtemps le territoire de l'historiographie. Pour autant, sa recherche de sens reste limitée à la présence de l'artiste qu'il trouve forcément dans son œuvre, rabattant son projet d'histoire de l'art à la biographie. C'est là le paradoxe de son livre qui donne un large accès visuel à l'œuvre – fait exceptionnel en 1976, – tout en refermant le cercle de ses explications sur l'homme. Pourtant, tout était déjà là pour forcer la réflexion, mais la constance de l'habitude – l'homme avant l'œuvre – a écarté le visuel.

L'exposition que le Musée national des beaux-arts du Québec a consacrée à l'œuvre de Bourassa en 2011 est donc un événement¹⁹. Pour la première fois depuis 1968 à Québec²⁰ et 1976 à Ottawa, l'occasion était offerte de voir l'œuvre pour elle-même, non pas de manière partielle lors d'expositions thématiques à plus large déploiement. En dédiant le catalogue de l'exposition à trois mortes – Augustine, Adine et Anne Bourassa – filles et petites-filles de l'artiste, tout en les

maintenant en vie comme « gardiennes de la mémoire de l'artiste », Mario Béland, commissaire principal de l'exposition, marque toujours la prégnance de la mémoire ancestrale qui s'attache à Bourassa. Il situe d'ailleurs son projet dans la longue durée de ces récits de réhabilitation :

Avec cette monographie, nous avons souhaité rendre enfin justice à Napoléon Bourassa, diffuser et mettre en valeur l'admirable don de la succession de 1941 et rendre hommage à la famille Bourassa, gardienne de sa mémoire. Et pour tout dire, nous désirons mettre enfin un terme à cette série d'échecs et conjurer ce mauvais sort qui s'est acharné sur la carrière de l'artiste et la pérennité de sa production²¹.

En cela, la monographie remplit son rôle et la vie de Napoléon Bourassa, peintre, architecte, dessinateur, sculpteur, s'en trouve réactivée par l'archive et le document. L'exposition, tout en adoptant la trame chronologique établie pour le catalogue, a eu pour effet de faire exister l'œuvre dans une muséographie ascétique qui la servait très bien. Limitée à un espace assez restreint – une salle longue et étroite du pavillon Charles-Baillaigé –, obligeant le visiteur à la parcourir deux fois, d'abord pour la voir et, ensuite, pour sortir de la salle en revenant sur ses pas, cette mise en exposition offrait au spectateur la possibilité de concentrer toute son attention sur l'œuvre. Bien évidemment, le visiteur avait toujours la liberté de s'en distancier, de jeter un œil distrait avant de quitter la salle. La possibilité lui était aussi offerte, pour la première fois, d'établir une relation esthétique où l'émotion en était totalement absente. C'est alors que le problème du visuel a pris toute la place.

Napoléon Bourassa, au risque de l'exposition

Ce que l'exposition de 2011 a mis en évidence, on le savait depuis longtemps : Napoléon Bourassa appartient à un monde qui n'est plus le nôtre. On peut même dire que le monde qu'il pensait le sien, celui de son travail de créateur, avait déjà disparu bien avant sa mort, le 27 août 1916. Bourassa, un artiste d'une autre époque ? Assurément. Un artiste qui nous est étranger aujourd'hui ? Oui, il faut le dire et l'admettre, constater que rien ne relie plus son œuvre au présent. Les raisons en sont multiples, à commencer par le fait que Bourassa n'est pas un peintre qui cherche à séduire et encore moins un peintre frivole. Voir une œuvre de Bourassa, c'est d'abord recevoir le métier dans les yeux : la perfection de la ligne, la maîtrise absolue du trait, la discipline de la composition. L'histoire de l'art en a

fait le fil conducteur de ses récits, avec des pour et des contre, de telle sorte que le regard s'y limite et s'y enferme. L'œil risque vite de se lasser et de faire en sorte que des qualificatifs comme « mièvre, secs et rigides » surgissent d'eux-mêmes, comme critères de jugement.



Figure 2 : Napoléon Bourassa (1827-1916), *La Légende du berceau : L'enfant sourit aux anges*, vers 1881, huile sur toile, 27,1 x 28,2 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada. Morceau de réception à l'Académie royale des arts du Canada, déposé par l'artiste, Montréal, 1881. Photo : MBAC

Tout cela n'est pas nouveau. Le malaise était déjà bien réel en décembre 1881 pour les membres de la jeune Académie Royale des arts du Canada qui devaient se prononcer sur *La légende du berceau. L'enfant sourit aux anges* (fig. 2), présenté par Bourassa au titre de son morceau de réception. Sans le refuser ouvertement – la question fut retirée de l'ordre du jour de la réunion –, les académiciens souhaitèrent plutôt recevoir en 1883 une autre proposition de la part de leur vice-président²². Ce que Bourassa ne fera jamais, préférant remettre sa démission en 1885, indiquant par là une incompréhension réciproque sur le sens même de l'art, allant bien au-delà du jugement négatif sur son petit tableau. Ce que ses confrères académiciens n'ont pas vu ni compris – Bourassa leur a-t-il seulement expliqué ? –,

c'est que son art est visible et reste opaque en même temps. On pourrait dire qu'il met une pensée en image ou qu'il tente de donner forme à un concept.

Avec *La Légende du berceau*, c'est le concept de la naissance de l'Académie qu'il a mis en image. Il nous montre un enfant qui sourit dans son sommeil, sur le point d'être réveillé par deux angelots ailés. Le choix précis de ces figures n'a rien à voir avec une imagerie de calendrier. L'enfant endormi, avec son bras gauche levé au-dessus de sa tête, interprète un antique célèbre, l'*Ariane endormie* du Vatican, à partir de l'une de ses variantes conservée au musée du Louvre²³. L'angelot, la tête appuyée sur son avant-bras est un emprunt presque littéral d'après la *Madone Sixtine* de Raphaël²⁴. Quant au troisième, représenté plafonné dans l'air, tenant un hochet à grelots, il retrouve les corps d'enfants blonds et potelés – anges et amours –, qui ornent la loggia de la Villa Farnesina à Rome, peinte à fresque par Raphaël et son atelier²⁵. Par là, c'est un éloge de l'Académie comme modèle historique du renouvellement des arts depuis la Renaissance qu'il représente, tenant certainement pour acquis que ces référents célèbres sauront être reconnus d'emblée par ses confrères. En représentant le concept de l'Académie comme le lieu du nouveau classique, grâce à un rappel de l'antique auquel il faut revenir pour créer et inventer (le réveil de l'enfant endormi), c'est sa manière à lui d'offrir à la toute jeune Académie royale des arts du Canada une filiation dont elle est l'héritière.

En avril 1882, quatre mois après les hésitations de ses pairs à admettre son morceau de réception et à le reconnaître pleinement comme académicien, Bourassa participe à la *Royal Canadian Academy of Arts. Third Annual Exhibition* qui a lieu à l'Art Association of Montréal. Il expose trois œuvres : deux grands dessins de composition pour le décor de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Montréal et *La Légende du berceau*²⁶. En associant son morceau de réception à ses réalisations contemporaines – le dessin du *Couronnement de la Vierge* pour la décoration du chœur de la chapelle par exemple –, Bourassa leur montre ce qu'ils ne semblaient pas avoir compris en décembre 1881, soit que son œuvre s'inscrit dans un nouveau classique, que son morceau de réception conceptualise. Lorsque l'on constate que rien n'y a fait, qu'il se retira de ses fonctions d'académicien trois ans plus tard, en 1885, et qu'il n'exposera plus jamais de son vivant, il faut bien en tirer une première conclusion, qu'il a peut-être faite de lui-même : la forme moderne de l'exposition, en tant que médium de communication entre l'artiste et le spectateur, ne correspond pas à son processus de création.



Figure 3 : Napoléon Bourassa (1827-1916), *La Peinture mystique*, 1896-1897, huile sur bois, 153,5 x 88,5 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Don de la succession Bourassa en 1941. Restauration effectuée par l'Institut canadien de conservation du ministère du Patrimoine canadien (1943-55.213). Crédit photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac

Aborder l'œuvre de Bourassa par l'image, c'est à la fois apporter une réponse intellectuelle à ce qu'il montre et participer à l'acte créatif qui se joue devant nous. Nous ne sommes pas face à une œuvre pour en apprécier seulement la justesse du métier mais nous sommes confrontés à un mouvement qui nous est adressé. C'est le sens premier de *La Peinture mystique* (fig. 3). Avant d'y venir, il nous faut faire un détour de méthode pour comprendre que la surface picturale, qu'il adresse à un spectateur, agit comme un écran visuel qui, à son tour, ouvre l'œil vers un dispositif

complexe à fonction symbolique. Cette question de la représentation et de son « dédoublement symbolique » a été étudiée par Stéphane Lojkine, notamment à partir de la distinction entre la chose et l'objet :

Le réel ne se manifeste pas immédiatement à nous sous la forme d'objets, mais de choses. L'objet est déjà une entité construite, circonscrite et intégrée dans un jeu de catégories [...] La chose procède du réel; l'objet procède de la représentation. Constituer la chose en objet, avant qu'il soit question de langage, c'est d'abord la penser comme image, comme scène, comme tableau [...] C'est pourquoi le rapport à l'objet est toujours décevant : la chose demeure toujours là derrière, dans le vague du réel, excédentaire en quelque sorte, quand bien même l'objet est attrapé, serré, possédé [...] L'objet vient donc s'interposer entre le réel et le sujet, comme une sorte de contre-feu, comme un écran construit par le sujet, contre les atteintes du réel. Alors se forme, entre l'objet et le sujet, non le simple trait articulatoire de la relation d'objet, mais tout un espace protégé, abrité du réel, l'espace même de la représentation²⁷.

Ce dispositif d'écran, sujet de la réflexion théorique de Lojkine, éclaire l'aporie de notre regard face aux œuvres peintes de Bourassa. Une fois que l'on comprend et accepte qu'il ne s'intéresse nullement à la mimesis mais, plus fondamentalement, à la métaphysique du sens des choses²⁸, l'ouverture du regard devient possible.

Comme la métaphysique est un exercice qui fait appel à la raison, il nous faut nous y plier. Il faut d'abord se méfier du titre – *La Peinture mystique* – qui nous conduit vers l'histoire des arts et les artistes du Quattrocento. Il faut aussi écarter tous les hors-texte que Bourassa a largement distribués autour de *La Peinture mystique* et parmi lesquels on se perd facilement : le cadre avec ses cartouches nominatifs et son armature décorative, la palette avec le portrait présumé de Fra Angelico, la sensualité de la figure féminine qui se souvient des saintes et des vierges de Raphaël, montre un corps charnel, pour mieux le mettre en retrait. Tout cela appartient aux marges de l'œuvre et au monde de l'histoire de la peinture. Mais, le cadre pour Bourassa ne fonctionne pas comme une fenêtre ouverte sur le réel, au sens albertien du terme. L'objet peint est bien un tableau, au sens où nous l'entendons habituellement, d'autant plus que Bourassa affirme sa matérialité en utilisant un support de bois, ce qui est exceptionnel dans son œuvre, mais il n'y a pas d'analogie à établir entre ce médium et l'image. Hans Belting a bien posé l'essentiel de cette problématique :

Dans l'énigme de l'image, présence et absence sont inextricablement mêlées. L'image est présente à travers son médium (sinon nous ne pourrions la voir), mais elle renvoie immédiatement à une absence dont elle est l'image [...] L'image a toujours une dimension mentale et le médium un caractère matériel, même si dans notre impression sensorielle ces deux aspects se conjuguent pour former un tout. La présence de l'image, dans le médium, tout incontestable qu'elle soit, dissimule cependant une illusion, car image et médium ne manifestent pas leur présence sur un mode identique. Pour qu'une image se réalise en tant que telle, il faut un acte d'animation qui la transpose dans notre imagination en la détachant de son médium support. Du coup, le médium perd de son opacité et se fait transparent pour l'image qu'il véhicule : quand nous la regardons, l'image nous apparaît pour ainsi dire « à travers » son médium²⁹.

En inscrivant les trois vertus théologiques – Foi, Espérance, Charité – à l'intérieur du cercle marquant le nœud des branches de la croix, Bourassa nous indique le départ de cet « acte d'animation » qui sépare l'image de son support.



Figure 4: Napoléon Bourassa (1827-1916), *Tête de jeune fille*, vers 1870, fusain et rehauts de craie blanche sur papier, 45,6 x 35,6 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.134). Crédit photo : MNBAQ, Denis Legendre

Si l'on veut porter toute l'attention à cette image seule, nous ne possédons en fait que deux points de départ³⁰ : un dessin pour la figure féminine et le passage de

Bourassa à Paris en 1855 et 1889. Le premier élément que l'on rencontre dans la construction plastique de cette figure féminine est une *Tête de jeune fille* qui sommeille tranquillement dans le fonds d'atelier (fig. 4). Ce serait bien téméraire de dire que Bourassa l'a réalisée en vue de son tableau. Il est plus probable que ce visage, dessiné d'après modèle à une date inconnue, ait été épuré de son trop grand naturel pour servir à l'idéal de grâce et de beauté de son allégorie féminine. Le second est beaucoup plus étonnant : l'attitude de sa figure – la ligne du corps, le mouvement de tête et le bras droit paume ouverte – vient directement d'un carton représentant la figure symbolique de l'Espérance, exposée au Palais des Arts, lors de l'Exposition universelle de Paris en 1855³¹. Ingres avait été invité à réunir ses œuvres pour une rétrospective de sa carrière – Vernet, Delacroix et Decamps étaient les trois autres peintres honorés de ce même privilège – et il en avait surveillé attentivement l'installation. Sur les photographies de l'époque, on voit, accroché à droite de *Jeanne d'Arc assistant au sacre de Charles VII* et au-dessus de *La Source*, le carton représentant la figure symbolique de *L'Espérance*, réalisée en 1842 pour la rose du bras droit du transept de la chapelle Saint-Ferdinand, commémorant la mort accidentelle à l'âge de 32 ans du fils unique du roi Louis-Philippe, Ferdinand-Philippe³². Bourassa en reprend l'attitude d'ensemble ainsi que la ligne du bras droit, paume ouverte. Que ce soit en 1855 ou lors de son retour à Paris pour l'Exposition universelle de 1889, Bourassa a certainement profité de l'un de ses séjours pour se rendre à Neuilly et voir la chapelle. Le passage du carton au vitrail a marqué *La Peinture mystique* de son empreinte, tant par la puissance de la lumière qui éclaire la figure féminine que par le décor de fonds devant lequel elle se découpe. Quant au carton et au vitrail de la *Foi* – situé au-dessus de la porte d'entrée ouvrant sur la nef, que le visiteur voit en dernier lorsqu'il sort de la chapelle – il a donné l'indication du mouvement du bras gauche de *La Peinture mystique*, replié sur sa poitrine.

La jeune femme représentée n'est donc pas une allégorie de la peinture comme le titre du tableau semble l'indiquer mais l'une des trois vertus (SPES), nommée dans le cercle qui entoure et isole son visage, à la fois halo et couronne. Où cette figure symbolique de l'Espérance nous conduit-elle ? La réponse se trouve dans un livre publié à Paris en 1846 par J.J.A. Ricard et consacré aux vertus théologiques. Son objectif est pédagogique et moral, car il ne s'agit pas seulement d'exposer ces trois vertus, « mères de toutes autres », mais aussi de « [...] faire ressortir les avantages qui doivent infailliblement résulter de leur pratique³³ ». Pour les besoins de sa démonstration, Ricard a créé des personnages, deux frères, Charles et Léon, aux

tempéraments opposés, soumis à l'éducation de leur précepteur, « M. Darci ». On les suit à travers leurs passions contraires qui conduisent Charles, en conclusion du livre, à une véritable compréhension de ces vertus :

Je crois avoir saisi maintenant le divin secret du bien réel. Ce secret est, sans doute, la connaissance des vertus théologiques, de ces vertus sublimes qui m'apparaissent aujourd'hui comme le symbole de la sainte et mystérieuse Trinité :

La Foi étant une comme Dieu le Père;

L'Espérance étant une comme Dieu le Fils;

La Charité étant une comme Dieu le Saint-Esprit;

Et ces trois vertus étant distinctes comme les trois personnes en Dieu; l'une n'étant pas l'autre, et ne pouvant être, cependant, les deux dernières sans la première.

Ainsi, l'Espérance et la Charité ne seraient pas parfaites sans la Foi.

La Foi, l'Espérance et la Charité se réunissent dans la Grâce³⁴.

Tout cela n'est pas de la rhétorique de surface pour Bourassa, car ce sont ces mêmes vertus qu'il va peindre en deux images séparées alors qu'il travaille à sa *Peinture mystique*. Présentée frontalement, en toute plénitude et en grande beauté, elle incarne l'allégorie de la Grande Espérance, non pas celle des petites espérances quotidiennes et des réussites ponctuelles. L'Espérance, telle que mise en forme par Bourassa, est un don que l'homme reçoit de Dieu, lui-même fondement de l'Espérance. Elle se nourrit de la prière et se réalise par la charité. Les conséquences pour la compréhension de l'œuvre de Bourassa sont fondamentales car on s'aperçoit alors que des œuvres éparses, jugées isolément comme des curiosités, font alors système sur un plan supérieur et de manière très cohérente.

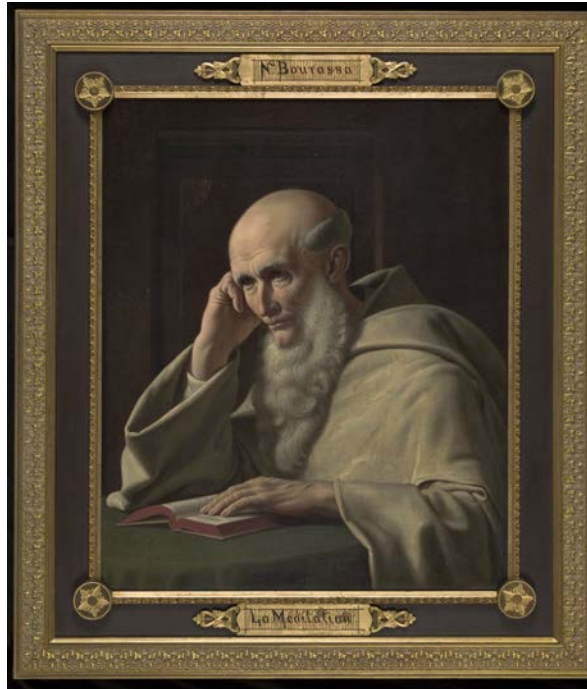


Figure 5 : Napoléon Bourassa (1827-1916), *La Méditation*, 1896-1897, huile sur toile, 74,8 x 62 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.204). Crédit photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac



Figure 6 : Napoléon Bourassa (1827-1916), *Le Petit Mendiant*, 1896-1897, huile sur toile, 72,6 x 57,5 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.205). Crédit photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac

La Peinture mystique, peinte en 1896-1897, n'est pas une œuvre autonome. Elle va au-delà des limites de son chevalet et développe une pensée dans l'espace qui associe deux autres tableaux, classés comme des scènes de genre : *La Méditation* (fig. 5) et *Le Petit mendiant* (fig. 6). Distribuées de part et d'autre de *La Peinture mystique* – *La Méditation* à sa gauche et *Le Petit mendiant* à sa droite –, ces trois œuvres forment le triptyque des vertus théologiques : la Foi par la prière (*La Méditation*) nourrit l'Espérance (*La Peinture mystique*) qui conduit à la Charité (*Le Petit Mendiant*). Ces trois œuvres déroulent dans l'espace la formule trinitaire du Vrai (la foi), du Beau (l'espérance) et du Bien (la charité). Ce dispositif visuel, à « dédoublement symbolique » pour reprendre Lojkine, rejoint la conception de la métaphysique du sens et, en particulier, celle de la beauté que Jean Grondin met en relation avec le bien, le bon et le vrai :

Pour la métaphysique, la beauté est donc toujours plus qu'une affaire esthétique. Elle ne dépend pas seulement de la belle apparence des choses. La belle apparence en fait partie, bien entendu, mais les choses ont une belle apparence parce que celle-ci émane de leur finalité intrinsèque, qui fait d'elles des manifestations du Bien. C'est une idée un peu plus difficile, mais qui reste vraie : la beauté a partie liée avec la bonté. Un beau discours, la rhétorique l'a toujours su et enseigné, est toujours plus qu'un discours mélodieux et bien frappé, c'est un discours qui dit ce qui doit être dit, qui dit ce qui est et ce qui est vrai. C'est le cas des belles formules et des belles paroles, c'est-à-dire de celles qui portent et révèlent l'être des choses³⁵.

Si nous avons intitulé cette section « Napoléon Bourassa, au risque de l'exposition », c'est pour dire la complexité du regard qui se joue devant ses œuvres. Alors que le lieu commun de l'exposition est de donner à voir ce qui est montré au visiteur, Bourassa ne donne jamais à voir directement : il demande de lire l'œuvre à travers le style. Il fait en sorte que l'expérience de l'œuvre accroisse en retour sa compréhension et que nous en sortions autres que ce que nous étions avant de la voir. C'est d'exigence dont il s'agit, pas de plaisir. La révélation de « l'être des choses » a toujours été la grande affaire de Bourassa. Ses grands décors religieux en sont le dévoilement dans l'espace et ses tableaux de chevalet, la forme réduite. Voir, ce n'est pas seulement regarder, c'est s'interroger. Par là, on atteint probablement les limites de l'exposition comme médium de communication.

Notes

¹ Nous faisons référence au texte qu'il publia dans *L'Action française* en février 1919, sous le titre « Les précurseurs. Napoléon Bourassa », qu'il conclut en citant un témoignage anonyme d'une notice nécrologique de 1916 : « Arrêtons-nous ici : nous ne saurions tout dire et nous risquerions de répéter les excellents articles publiés à l'occasion de la mort de notre artiste; ou plutôt, finissons par une citation de l'un de ces auteurs anonymes qui veut ranger ce grand peintre, « père des beaux-arts au Canada », parmi les pionniers de notre gloire nationale. « Napoléon Bourassa a été, dit-il, pour son vaste domaine, ce que Garneau a été pour l'histoire, Crémazie pour la littérature, le curé Labelle pour la colonisation, l'abbé Tanguay pour l'arbre généalogique de notre race. Il fut, jusqu'à l'abnégation, l'effacement et les sacrifices pécuniaires, l'apôtre de l'esthétique au Canada. » Nous avons le devoir de nous en souvenir ! », p. 64.

² Sous le titre « La genèse d'une apothéose longtemps attendue », Mario Béland a dressé le bilan historiographique des relations entre la famille de l'artiste et le Musée de la Province de Québec (aujourd'hui Musée national des beaux-arts du Québec) en introduction au catalogue de l'exposition *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*, présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 5 mai 2011 au 15 janvier 2012, Musée national des beaux-arts du Québec et Les Publications du Québec, 2011, p. 17-31.

³ La photographie de l'atelier de Bourassa, avant son réaménagement par Augustine Bourassa, illustre notre article « Reproduction photographique et pratique de recherche : une catégorie de pensée? » (ill. 9) dans le premier numéro du *Carnet de l'ÉRHAQ*, automne 2017, <https://erhaq.ugam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>.

⁴ Le fait que ce soit Augustine Bourassa qui ait commandé ces photographies au Studio Notman est confirmé par l'historiographie. L'information apparaît clairement en 1968 dans une lettre datée du 7 juin, adressée par Anne Bourassa à Jean Soucy, directeur du Musée du Québec, au sujet de la publication d'un catalogue pour accompagner l'exposition. Elle lui indique qu'elle possède « les clichés d'excellentes photographies qu'une de mes tantes avait fait faire, par la maison Notman, de la plupart des œuvres de son père qui ont été exposées dans son atelier, en 1917, peu après sa mort » (dossier d'exposition *Napoléon Bourassa 1827-1916 [1968-1969]*, archives MNBAQ). Au-delà d'une trace visuelle de l'atelier, il s'agit dès le départ d'un investissement sur mémoire, permettant avec le temps de réparer la disparition appréhendée du lieu lui-même.

⁵ Fantasio (Éva Circé), « Les arts au Canada. M. Philippe Hébert. M. Napoléon Bourassa », *Le Pays*, 23 juin 1917, p. 3.

⁶ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003, p. 91. La « couleur de l'oubli » est le titre magnifique de son troisième chapitre.

⁷ Les manuscrits, rédigés par Alfred Laliberté de son vivant, seront publiés de manière posthume par sa nièce, Odette Legendre. Si le manuscrit *Les artistes de mon temps* est daté de 1928, il ne sera publié qu'en 1986. Nous citons d'après la publication : Alfred Laliberté, *Les artistes de mon temps*, Montréal, Boréal Express, 1986, p. 33-34.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹ Madeleine (Anne-Marie Gleason-Hugenin), « Chronique. Artiste! », *La Patrie*, 11 septembre 1916, p. 4.

¹⁰ *Op.cit.*, p. 34.

¹¹ Gérard Morisset, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, Québec, 1941, p. 46.

¹² *Ibid.*, p. 68.

¹³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴ Gérard Morisset, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1960, p. 157.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ C'est à l'occasion du 60^e anniversaire de la mort de l'artiste que Raymond Vézina réalise, du 9 au 20 septembre 1976, une brève exposition des œuvres de Bourassa aux Archives publiques du Canada à Ottawa. Elle est accompagnée d'une brochure et, surtout, de la première monographie d'importance sur l'artiste et son œuvre, publiée aux Éditions Élysée, dans une collection sur l'art au Canada qu'il dirige.

¹⁷ Régis Debray, « Trace, forme ou message ? », *La confusion des monuments. Les Cahiers de médiologie*, n° 7, Paris, Gallimard, 1999, p. 31.

¹⁸ Raymond Vézina, *Napoléon Bourassa (1827-1916). Introduction à l'étude de son art*, Ottawa, Éditions Élysée, 1976, p. 49.

¹⁹ *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*, exposition présentée du 5 mai 2011 au 15 janvier 2012 au Musée national des beaux-arts du Québec (commissaire principal, Mario Béland, assisté d'Anne-Élisabeth Vallée).

²⁰ Intitulée sobrement *Napoléon Bourassa 1827-1916*, l'exposition a été présentée au Musée du Québec du 19 novembre 1968 au 12 janvier 1969. Le Musée ne s'investit que modérément dans ce projet, Anne Bourassa portant presque seule l'entreprise financière de la publication qui accompagnait l'exposition, ainsi que la production du matériel publicitaire (dossier de l'exposition conservé aux archives du MNBAQ).

²¹ Mario Béland, « La genèse d'une apothéose longtemps attendue », *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les Publications du Québec, coll. « Arts du Québec », 2011, p. 31. (Cat. exp.)

²² *Ibid.* Cette question est bien résumée dans le catalogue de l'exposition, appuyée par la référence aux documents d'archive dont un extrait du procès verbal de la réunion du 19 décembre 1881, cité en note : « Minute Books of RCA, 19 décembre 1881 : « reception inadvertently omitted at last Council meeting », p. 102 et 263, note 55.

²³ Bien que le modèle d'origine soit celui de *l'Ariane endormie* du Vatican, nous faisons plus directement référence à *l'Ariane endormie* du musée du Louvre, marbre grec de la période hellénistique. La pose de la figure, avec son bras droit supportant sa tête, et le lit de repos sur lequel elle est allongée offrent d'étonnants points communs avec la figure de l'enfant endormi, peint par Bourassa : www.photo.rmn.fr/archive/79-001077-2C6NU0HPTWYO.html

²⁴ Le tableau est conservé à la Gemäldegalerie Alte Meister à Dresde depuis le milieu du XVIII^e siècle. Très célèbre et abondamment copié et reproduit, Bourassa a eu bien des occasions de le connaître. De plus, les deux anges ont fait l'objet de reproductions séparées.

²⁵ La Villa Farnesina est située dans le Trastevere à Rome. Construite à la demande d'Agostino Chigi, en tant que villa suburbaine, elle fut achetée par Alessandro Farnese au début du XVI^e siècle qui entreprit un vaste programme de décor à fresque. Celles que Raphaël a réalisées pour la loggia de Psyché, en 1517-1518, sont accessibles sur le site de la WEB Gallery of Art : www.wga.hu/html_m/r/raphael/5roma/4a/index.html. Pour le décor intérieur, on consultera le site de la Villa Farnesina : www.villafarnesina.it/?page_id=95&lang=en

²⁶ Les œuvres sont répertoriées aux numéros 68, 185 et 186 du catalogue de l'exposition.

²⁷ Stéphane Lojkine, *Image et subversion*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2005, p. 93-94.

²⁸ Nous faisons référence ici à l'article de Jean Grondin, « La métaphysique du sens des choses », publié dans *Philosophiques*, vol. 41, n° 2, automne 2014, p. 351-357.
<https://doi.org/10.7202/1027223ar>

²⁹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2004, p. 43.

³⁰ Il faut aussi ignorer le rapport mimétique avec le pseudo portrait de Catherine Laberge, établi par Anne Bourassa dans son catalogue de 1968, et qui semble avoir bloqué toute autre interprétation. Le portrait de Catherine Laberge est reproduit par Mario Béland dans le catalogue de l'exposition de 2011, ill. 70, p. 104. Le seul rapport que l'on puisse établir entre ce portrait et le visage de *La peinture mystique* est de l'ordre de la dérivation : au regard de l'Espérance, tourné vers l'extérieur et le futur, s'oppose celui de Catherine Laberge, vide et refermé sur elle-même.

³¹ La participation d'Ingres à l'Exposition Universelle de 1855 a été étudiée par Andrew Carrington Shelton, « The critical reception of Ingre's portraits (1802-1855) », dans Gary Tinterow et Philip Conisbee (dir.), *Portraits by Ingres. Images of an Epoch*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 509-515. (Cat.exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 octobre 1999 – 2 janvier 2000). La photographie, conservée au musée Carnavalet, est disponible sur le site de Paris musées : <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/une-partie-de-l-exposition-d-ingres-a-l-exposition-universelle-de-1855-a#infos-principales>. Pour les figures de l'*Espérance* et de la *Foi*, on peut consulter le site du musée du Louvre : http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15342.

³² La chapelle n'est plus sur son site d'origine aujourd'hui. Elle a été intégralement déplacée en 1974, en conservant sa configuration d'origine. Elle est aujourd'hui une église paroissiale du 17^e arrondissement de Paris, l'église Notre-Dame-de-Compassion. Hormis son environnement, ce que nous en connaissons aujourd'hui est très semblable à ce que Bourassa a pu voir.

³³ J.J.A. Ricard, *Les Vertus théologiques*, Paris, Imp. E.B. Delanchy, 1846, p. iii.
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5610904g.r=Les_Vertus_théologiques?rk=42918;4.

³⁴ *Ibid.*, p. 172.

³⁵ *Ibid.*, p. 172.

Pour citer

Didier Prioul, « Napoléon Bourassa : l'histoire de l'art en héritage », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 27-46, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

Dominic Hardy

L'émission *Présence de Focillon* à Radio-Canada en 1945.

Gérard Morisset et Henri Focillon : une certaine histoire de l'art au Québec en regard d'une certaine idée de la France.

Ce texte est le fruit d'une lecture de documents qui sont sauvegardés dans le Fonds Gérard Morisset conservé à BAnQ – Centre d'archives de Québec. Il s'agit de textes, dactylographiés par Morisset, qui éclairent le parcours qui le mène à mettre sur pied l'Inventaire des œuvres d'art alors qu'il cherche aussi à sensibiliser la population à l'histoire de l'art du Québec par ses nombreuses activités journalistiques. Je m'attarde particulièrement au virage radiophonique que prend Morisset durant la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il participait à la conception et à la réalisation d'émissions destinées au réseau outre-mer de la Société Radio-Canada. Ces recherches ont fait l'objet d'une communication préparée pour le premier des trois colloques de la série Historiographie de l'art français présentés par l'Institut national d'histoire de l'art à Paris entre 2009 et 2011. Le texte de cette communication a été remanié et enrichi pour la version qu'on lira ici.

En mars 1945, l'historien de l'art québécois Gérard Morisset (1898-1970) rédige à la main quelques notes préparatoires qu'il destine à la réalisation d'une émission radiophonique qu'il intitule *Présence de Focillon*. Sa diffusion, prévue à l'origine pour le 9 mai, aura lieu le 3 octobre 1945. Comme on le devine, Morisset a voulu rendre hommage à l'historien de l'art français Henri Focillon (1881-1943), à peu près deux ans après le décès de celui-ci à New Haven (États-Unis) où il était régulièrement *Visiting Professor* de l'Université Yale depuis 1933¹. L'émission est conçue pour la série *Voix du Canada* que diffuse Radio-Canada sur les territoires libérés de l'Europe. Selon les notes de Morisset, deux témoignages vont ponctuer la programmation qui durera trente minutes en tout. À la suite d'une introduction et d'un premier interlude musical, Morisset prononcera une causerie : « Focillon et le monde des formes ». Un deuxième interlude sera suivi du témoignage de Jules Bazin : « Souvenirs de 1933 ». Bazin était un ami que Morisset avait connu à Paris dans les années 1931-1934, alors qu'il préparait à l'École du Louvre son mémoire portant sur « l'histoire de l'art au Canada » (plus précisément sur les arts visuels

des régimes coloniaux français et britannique). Morisset et Bazin évoqueraient ainsi un monde révolu dont le souvenir leur est précieux. L'émission *Présence de Focillon* se terminera par un postlude musical. Sa structure, autant par les titres des témoignages de Morisset et de Bazin que par le choix des courtes pièces de musique, laisse imaginer le ton élégiaque que Morisset a voulu lui conférer².

Peu de temps auparavant paraissait dans le *College Art Journal* un autre hommage, rédigé par George Kubler (1912-1996), ancien étudiant de Focillon et enseignant à Yale qui, en 1943, a traduit en anglais *La vie des formes*. L'hommage se termine par un fragment autobiographique que Focillon avait rédigé en 1936 :

Les formes sont l'essentiel, elles combinent entre elles certains rapports, elles dessinent, à travers l'histoire, des parcours que n'explique pas la pure succession des temps, et, plus que la valeur précaire et mobile de leur contenu, elles révèlent la présence éternelle de l'homme. J'ai souhaité d'abord être le naturaliste de ces mondes imaginaires. Et puis il m'a paru plus utile, et peut-être plus beau, de dessiner, même en traits imparfaits, la logique toute particulière qui semble présider à leur création et s'imposer à leur analyse. J'ai tenté d'esquisser le rapport de cette logique et de la vie historique. Mais ce traité de l'enchaînement des effets et des causes reste un traité de la liberté. L'homme n'est pas un produit passif. Il travaille perpétuellement sur lui-même. Il cherche sans répit sa forme et son style³.

Ce passage n'est pas sans évoquer un deuxième, tiré cette fois de *La vie des formes*. Dans le quatrième chapitre de l'essai « L'Esprit des formes », Focillon fait un rappel qui offre un écho important de la situation en vigueur au Québec :

Chaque homme est d'abord le contemporain de lui-même et de sa génération, mais il est aussi le contemporain du groupe spirituel dont il fait partie. Plus encore l'artiste, parce que ces ancêtres et ces amis lui sont, non pas souvenir, mais présence. Ils sont debout devant lui, aussi vivants que jamais. Ainsi s'explique particulièrement le rôle des musées au XIX^e siècle : ils ont aidé les familles spirituelles à se définir et à se lier, par-delà les temps, par-delà les lieux⁴.

Or, Morisset est à l'œuvre au moment où, au Québec, sont constituées les structures institutionnelles qui permettront de codifier les productions artistiques réalisées, à partir de la tradition européenne, sur le territoire québécois depuis l'époque de la Nouvelle-France. En 1945, Morisset a depuis plus de dix ans terminé son mémoire de l'École du Louvre; il a lancé en 1937 l'Inventaire des œuvres d'art,

projet qui permet à Jules Bazin, à Maurice Gagnon (et à un certain Paul-Émile Borduas) de faire quelques premières armes dans la campagne de recensement des arts visuels religieux par lesquels la culture québécoise s'est le plus explicitement rattachée à l'Ancien Régime. Une France, utopique sans doute, que la guerre qu'elle vient de traverser a rendue profondément défigurée.

Le but de cette courte étude est bien modeste. Il s'agira dans un premier temps, à partir de quelques traces que nous a laissées Gérard Morisset, de réfléchir à la relation affective qu'il a entretenue avec son idée de la France et comment cette relation est incarnée dans son appréciation d'Henri Focillon. Ici, nous imaginons Morisset lecteur de ce passage qu'écrit Focillon vers la fin de *La vie des formes* : « On est donc fondé à reconnaître que les écoles nationales ne sont pas seulement des cadres. Mais entre ces groupes, au-dessus d'eux, la vie des formes établit une sorte de communauté mouvante⁵ ». Morisset doit définir ce qui avait fait la spécificité de l'art du Québec dans la période qui rattache cet art à celui de la France; il fait ce travail alors que la France et le Québec sont en crise. Au-delà de l'actualité, Morisset chercherait à réunir les deux, Québec et France, dans une même « communauté mouvante » (pour ne pas dire imaginée). Cette tentative s'inscrit dans le contexte du lendemain de la guerre; la filiation Québec-France a été tendue par l'absence de la France de la communauté des nations alliées. Le recours aux liens qui peuvent être entretenus par des « familles spirituelles », par-delà temps et lieux, serait ainsi emblématique pour Morisset qui doit lui-même écrire et faire naître ces liens par son Inventaire, par les récits monographiques qu'il rédige pendant la guerre, des synthèses qui sont autant d'essais sur la philosophie de l'histoire⁶.

Le deuxième temps de cette étude est celui d'une réflexion que je veux mener sur l'histoire de l'art du Québec en demeurant à l'écoute de ces impacts parfois subtils, difficiles à saisir, qui découlent des liens affectifs et d'émulation que peut entretenir l'historienne, l'historien de l'art. Du temps de Morisset, ce champ d'études est en quelque sorte « prédisciplinaire », dans la mesure où il relève avant tout du secteur des musées et ne sera inscrit aux programmes des départements d'histoire de l'art au Québec qu'avec la création de la plupart d'entre eux à partir des années 1960 et 1970. Si c'est largement en s'inspirant de modèles français que l'imagination historique (et historienne de l'art) de Gérard Morisset trouve ses formes et donne à ses récits leur structure conceptuelle, il doit adapter celles-ci à des traditions artistiques qui ont toujours à tenir compte de leur contexte colonial. Ce sont là des

jeux d'adaptation et de traduction, pour ainsi dire, que connaissent ces traditions inscrites sur un territoire qui a été longtemps colonial. Ce territoire, celui du Québec tel qu'il a été redessiné et redéfini au fil des siècles, a été par ailleurs marqué par la coexistence d'une pluralité de productions artistiques identifiées par leur allégeance à des contextes linguistiques tout aussi pluriels, contextes dont les limites sont plus poreuses qu'on ne l'aurait cru, même du temps des études de Morisset⁷. Étudier les indices de la filiation française de Morisset, c'est étudier ceux d'une certaine conception identitaire qui cherchait, dans les années 1930 et 1940, à se définir, voire à s'imposer, et ce, par recours aux structures du récit de la nation qui est clairement identifié à celui de la survie de la langue française et donc d'une idée de la France en terres américaines. L'émission préparée par Morisset en hommage à Henri Focillon en 1945 ne nous présente bien sûr qu'un indice de ce que pourrait être une telle étude. En adoptant ce champ de vision très restreint, je veux aussi commencer à faire ressortir ce qu'il peut y avoir de *personnel* dans cette « conception identitaire » qui allie le « moi » de Gérard Morisset à la figure de Focillon et par là aux idées qu'il a de son Québec et, pourrait-on dire, de « sa » France, idées que je propose de suivre à partir des années de formation de Morisset à l'École du Louvre jusqu'aux projets radiophoniques qu'il met en œuvre pendant la Seconde Guerre mondiale, pour aboutir dans l'émission *Présence de Focillon*. Enfin, je chercherai à comprendre si ce parcours n'offrirait pas une leçon pour la constitution d'une mémoire de l'histoire de l'art au Québec.

Vers la mise en récit de l'histoire de l'art au Québec : Gérard Morisset en France

Laurier Lacroix a proposé qu'on reconnaisse deux temps à l'émergence de l'histoire de l'art au Québec. Avant 1930, l'accumulation : monographies de paroisses, biographies, textes historiques; inventaires et catalogues; premiers écrits d'histoire de l'art. Entre les années 1890 et 1910, une série d'intervenants anglophones, dont l'artiste Robert Harris (1849-1919), commencent à former des récits d'histoire de l'art du Québec et du Canada. Ces premiers auteurs, œuvrant jusque dans les années 1930, élaborent une vision du passé canadien qui vient soutenir le contexte actuel de la pratique artistique : l'histoire est au service de la critique contemporaine et cette histoire, chez les artistes anglophones, a tendance à émerger au XIX^e siècle. Au Québec, les premières études universitaires sont encore l'apanage du milieu anglophone, surtout au sein de l'enseignement et de l'étude de l'architecture religieuse et vernaculaire, notamment à l'Université McGill.

Des auteurs francophones, Edmond Massicotte et Émile Vaillancourt au premier chef, en insistant sur l'Ancien Régime comme point de départ, inscrivent les arts visuels de la société canadienne francophone en continuité directe avec le Moyen Âge⁸. S'instaure ainsi une relation au passé qui, à son tour, servira à décrire un présent qui se démarquera par rapport à la modernité dans son versant anglophone. Quel que soit le contexte idéologique, l'heure semble être à l'étude raisonnée des éléments du patrimoine; les expertises scientifiques se greffent aux projets idéologiques pour encourager la récupération des projets d'inventaire et de catalogage qui avaient marqué les efforts du XIX^e siècle. Ces efforts ne se détachent pas d'une idéologie qui valorise le passé et les facteurs sociaux, lesquels dénotent la cohésion de la collectivité francophone. C'est dans ce milieu que va intervenir le jeune architecte et notaire Gérard Morisset (1898-1970). Dans le modèle de Laurier Lacroix, Morisset et ses contemporains appartiennent au deuxième temps de l'histoire de la discipline au Québec, celui de la professionnalisation. Si on s'imagine qu'un travail amateur peut se poursuivre, les modes de l'inventaire, du catalogue, de la monographie et du texte d'histoire de l'art deviennent l'apanage de la première génération de professionnels. Comme nous le rappelle Laurier Lacroix, « l'historien des années 1940 se veut totalisateur et ne craint pas les conclusions générales auxquelles l'état de la recherche ne lui permet pas toujours d'arriver⁹ ». La spécialisation qui suivra à partir des années 1960 viendra corriger cette tendance, au prix des synthèses par lesquelles un Gérard Morisset cherchait aussi à placer les arts visuels du Québec dans le répertoire historiographique des écrits sur les arts visuels d'expression francophone.

Déjà licencié en droit, reçu notaire en 1922, Gérard Morisset entame sa carrière d'historien de l'art la même année alors qu'il signe ses premiers textes au sujet de l'architecture traditionnelle du Québec dans *l'Action catholique* et dans *l'Almanach de l'Action catholique*, dirigé depuis 1918 par son ami, le Père Jean-Thomas Nadeau¹⁰. Morisset se penche dans ses écrits sur l'architecture moderne et sur la valorisation du patrimoine. Il a pleine conscience des percées qui sont faites dans ces domaines en France depuis le XIX^e siècle. Il n'est pas seul. Depuis 1920, le professeur d'architecture de l'Université McGill Ramsay Traquair collabore aux travaux de Marius Barbeau, anthropologue au Musée de l'Homme d'Ottawa, et à ceux d'Édouard-Zotique Massicotte, archiviste de la Ville de Montréal. Ce dernier s'est donné pour tâche de sauver les traditions populaires de l'oubli. L'année 1922 voit aussi la proclamation de la Loi sur les monuments historiques ou artistiques. La province de Québec devient la première province canadienne à protéger par

voie législative son patrimoine culturel. La même année est créée la Commission des monuments historiques. L'institution fait écho aux politiques gouvernementales françaises de conservation historique qui sont en vigueur sur plus d'un siècle. Pierre-Georges Roy (1870-1953), membre fondateur de la commission, publiera régulièrement des ouvrages consacrés au patrimoine bâti ancien, autant sur le plan de l'architecture religieuse que domestique. Enfin, les années 1922-1923 voient aussi la création de l'École des beaux-arts de Québec et de l'École des beaux-arts de Montréal. Le Musée de la Province de Québec (aujourd'hui Musée national des beaux-arts du Québec), constitué en 1922, ouvre ses portes en 1933. Morisset sera rattaché au Musée en tant que conservateur de 1953 à 1965¹¹.

Morisset jette alors les bases d'une pratique méthodologique de la recherche sur le patrimoine. Cette méthode est rattachée à celle de l'architecture que Morisset doit développer *sotto voce*, pour ainsi dire, en complicité avec l'abbé Nadeau qui l'aide à trouver des chantiers d'exercice de métier. Voulant se perfectionner dans l'architecture, alors qu'aucune formation dans la discipline n'est disponible dans les institutions universitaires francophones de Québec, Morisset part en 1929 pour la France, décidé à suivre ses cours en architecture à l'École des beaux-arts. Il se prépare pour son futur examen d'admission à Lyon, au cabinet de l'architecte Tony Garnier. L'année de préparation lui coûte son éligibilité pour se présenter aux examens d'admission : il dépasse l'âge limite d'un an. En 1930, donc, Morisset entre à l'École du Louvre.

Dans sa « Lettre de Paris », qu'il publie en 1931 dans le quotidien montréalais *Le Devoir*, Morisset aborde la place accordée aux œuvres impressionnistes dans les musées parisiens. Morisset fait l'éloge du mouvement et il s'attache en particulier à la figure de Claude Monet. En effet, il se positionne vis-à-vis d'une certaine modernité artistique qui devient la référence à travers laquelle il cherchera à identifier les caractéristiques optimales d'une pratique artistique nationale. « Le mouvement impressionniste, dit-il, ressemble à une vague de fond. En effet, il a bousculé pour quelque temps les préjugés académiques et l'enseignement officiel, il a fait disparaître la peinture bitumineuse et anéanti la descendance encore vivace du jacobin David¹². » Voilà qui en dit long sur la prise de position de Morisset sur une des filières culturelles et politiques qui évoque pour lui, comme pour tant d'autres, la France déchue de la Révolution. Morisset transpose cette réflexion sur les protagonistes du mouvement artistique qui en viennent à ressembler à d'honnêtes laboureurs français – ou même, canadiens-français :

[Monet] n'a pas fait que détruire. Son apport à l'art pictural, que certains ont cherché à restreindre, est considérable et de qualité appréciable. Il a fourni, il est vrai, aux artistes d'aujourd'hui une technique extraordinairement variée et qui se prêtait à merveille aux notations les plus subtiles des moindres aspects de la nature. Mais sa plus profonde innovation a été et reste encore sa parfaite compréhension du monde extérieur, du paysage [...]. Après les impressionnistes de la première heure, d'autres sont venus, d'esprit mieux orné et de talent différent. Ils ont jeté sur les murailles de certains monuments leurs rêves étincelants de poésie et de clarté qui font mieux apprécier l'âge où nous vivons. C'est par ces œuvres de magnifique idéal que la civilisation moderne rachète ce qu'elle a de trop mécanique, de trop étourdissant... Voilà pourquoi il faut s'arrêter longuement devant les œuvres de ces hommes simples et laborieux que furent les impressionnistes¹³.

Ainsi la notion d'une France idéale, éclairée, rationnelle, est-elle incarnée : position politique et esthétique qu'il soutiendra aussi par l'admiration qu'il voue à Maurice Denis, au contraire de Cézanne qu'il ne peut suivre dans les démarches qui ouvrent sur l'autonomie des éléments de la pratique artistique. Comme le souligne Esther Trépanier, Morisset s'arrête dans sa conception de la modernité. Moderne, il n'est pas encore moderniste¹⁴.

C'est Morisset qui nous donne la suite de l'histoire de ses études dans un mémoire qu'il compose à son retour au Canada en 1934 :

À l'automne 1931, M. Gabriel Rouchès, conservateur au Musée du Louvre, m'imposa, comme sujet de thèse à l'École du Louvre, la Peinture au Canada Français. J'étais alors loin de penser que la province de Québec fut riche en œuvres d'art de toutes les Écoles et de toutes les Époques¹⁵.

Il est en effet inscrit au cours « Histoire de la peinture, écoles étrangères ». Il poursuit ses recherches à la Bibliothèque nationale, aux Archives nationales, au bureau des archives du Canada à Paris. De son ami l'abbé Nadeau il reçoit des documents en provenance d'institutions religieuses et des inventaires des tableaux conservés dans les églises de Gaspésie et de la région de Québec. C'est au moment de ces recherches qu'il prend conscience de l'importance de ce que Laurier Lacroix a nommé le « fonds de tableaux Desjardins », c'est-à-dire cet ensemble d'œuvres religieuses, rassemblé au lendemain de la Révolution française par l'Abbé Philippe Desjardins, qui les expédie à Québec en 1817 et 1821 pour vente aux enchères sous la responsabilité de son frère, l'Abbé Louis-Joseph Desjardins¹⁶. Pour

Morisset, il s'agit plutôt d'une « collection », constituée dans l'intention d'effectuer un transfert vers le Québec des traditions artistiques de la France du Grand Siècle. Effectivement, par couches temporelles distinctes superposées en séquence achronique, le Grand Siècle, le Moyen Âge français, se retrouvent constitutifs de la culture visuelle canadienne-française. La rupture arendtienne de la Révolution française est répétée dans le jeu de régimes d'historicité qui composent, à la faveur de l'imaginaire de Morisset, l'émergente histoire de l'art du Québec.

De retour à Québec en 1934, Morisset ne tarde pas à dresser un « Mémoire relatif à la tenue de l'Inventaire des œuvres d'art de la province de Québec ». Il suivra la méthode adoptée pour sa thèse, dit-il, la « méthode en usage aux Musées Nationaux de France » :

Je serai disposé à dresser l'inventaire général, raisonné et complet de toutes les œuvres d'art – architecture, peinture, sculpture et gravure – qui se trouvent dans la province de Québec. Cet inventaire serait dressé sur fiches, suivant la forme que j'ai adoptée à la suggestion même de M. Rouchès¹⁷.

S'il doit attendre quelque temps avant que son souhait soit exaucé, Morisset reçoit une reconnaissance supplémentaire de la part des Musées nationaux de la France – justement – qui le nomment « Attaché honoraire » le 11 décembre 1934¹⁸. Morisset entame le projet de manière indépendante en 1935 alors qu'il est nommé directeur de l'enseignement du dessin pour le Québec. L'année suivante, Morisset publie à compte d'auteur les articles qu'il a abondamment écrits depuis son retour de la France, dans lesquels il étaye les connaissances qui sont la substantifique moelle de la thèse qu'il a soutenue à Paris. Dans la préface de ce volume qu'il intitule *Peintres et tableaux*, Morisset fait état de l'inquiétude que suscite en lui la perte d'un patrimoine qu'il définit comme étant *français* :

Le dépouillement des dépôts d'archives se fait avec une lenteur désespérante. Comme s'il n'était pas urgent, pour nous qui, à certains moments, nous proclamons les plus civilisés de la terre, de faire le point avant de sombrer dans la grisaille américaine [...] notre patrimoine a été réduit de moitié, sinon plus, au cours des cent dernières années. Incendies, destructions volontaires, restaurations aussi prétentieuses que maladroitement, réfections, démolitions, vente de pièces de mobilier et d'orfèvrerie à nos avides voisins, relégation d'œuvres d'art sous les ravalements ou dans les caves de sacristies et de maisons bourgeoises au bénéfice de la camelote industrielle, tout cela nous a privés d'un grand nombre d'œuvres indices

dont la perte, irrémédiable dans bien des cas, complique singulièrement la tâche de l'historien de l'art [...] [Q]ue nous ayons été inintelligents, pleins d'un j'm'en foutisme, puéril, irrespectueux envers le passé que nous galvaudions en même temps que nous l'exaltions, cela crève les yeux. Et je me rappelle l'ironique exclamation d'un jeune Français à qui je faisais part de notre vandalisme en matière d'art : – mais je croyais, comme bien d'autres, que vous étiez traditionalistes dans votre pays...! – si, nous le sommes, dus-je lui répondre, mais uniquement lorsqu'il s'agit de rites... Ne serait-il pas temps de réagir ? De répéter le cri que lançait Victor Hugo il y a plus de cent ans, « Guerre aux démolisseurs » ? [...] Si notre devise (je me souviens) veut dire quelque chose, SOUVENONS-NOUS du temps – lointain, hélas! – où nous étions français, où nous participions intensément à la vie française en ce qu'elle a de profondément humain; la littérature et les arts, c'est-à-dire le sourire même de la nation généreuse qui nous a donné naissance [...] ¹⁹.

Le cri de cœur est-il entendu ? En tout cas, l'Inventaire est officiellement constitué en 1937 alors que le premier gouvernement de l'Union nationale de Maurice Duplessis est au pouvoir. Doit-on voir l'expression du sens de l'humour du gouvernement lorsque l'Inventaire est placé sous la gouverne de l'inventaire des ressources naturelles du Québec ?

Épisodes de guerre : 1940-1945

Dès 1940, l'Inventaire bat son plein et les œuvres recensées avoisinent déjà le millier. Morisset adresse à Jean Bruchési, Secrétaire de la Province de Québec, un bilan du projet qui semble réfléchir sur les événements de la guerre en cours. À ses yeux, le Québec, le Canada français, doit agir comme l'a fait la France historiciste du XIX^e siècle, déterminée à répondre aux ravages des révolutions – alors que c'est cette France même qui est de nouveau menacée. Il rappelle à Bruchési l'importance du modèle français :

On fait dessiner, ou photographier, les œuvres périssables d'abord, puis tous les ouvrages qui ont quelque valeur formelle ou historique : on catalogue les édifices, les peintures, les pièces d'orfèvrerie, les sculptures et les tapisseries, les monuments commémoratifs et les tombeaux, masse énorme de documents et de faits, de témoignages plastiques et descriptions, dont une infime partie voit le jour dans une centaine de gros in-folio qui portent le titre général : Richesses d'art de la France²⁰.

Les Français vont encore plus loin, rappelle Morisset : fondation de musées nationaux, de musées de province, création d'un régime rigoureux de gestion, d'une littérature de recherche spécialisée, de bulletins archéologiques, de guides :

[E]n intellectuels curieux et en hommes d'affaires avisés, ils dévoilent au monde leur brillante civilisation et le convient à l'aller voir. Et quand la guerre menace de les appauvrir en œuvres d'art, ils soustraient celles-ci à tout risque de destruction et, pour les préserver, dépensent encore plus pour les faire connaître. À bien des points de vue, particulièrement à celui des œuvres d'art, notre Province ressemblait, en 1934, à la France de Charles X. Mêmes aliénations d'œuvres d'art, mêmes dons intempestifs, mêmes destructions²¹.

La même année, Morisset aborde un autre chantier de rayonnement pour ses travaux, les discours radiophoniques éducatifs, ce phénomène qui, à Radio-Canada, évoluera vers le projet Radio-Collège²². En temps de guerre, des émissions sont proposées pour rappeler à l'auditoire l'importance pour la cause des nations alliées d'une France entendue toujours comme symbole de liberté. Morisset livre en juin 1940 une causerie intitulée *Notre héritage français dans les arts*, dans laquelle il donne un synopsis de sa méthode critique et de la conscience historique des arts visuels qu'il traite :

Que nos traditions françaises, encore mobiles, bien vivantes, aient surnagé à ce débordement, c'est étonnant, mais point inexplicable; car, d'une part, un grand nombre de nos artistes se sont formés en France; d'autre part, jusqu'aux environs de 1870, nos artisans ont gardé l'apprentissage. Celui-ci a résisté de son mieux aux pratiques nouvelles de l'architecture contemporaine; aux sollicitations mielleuses de la chromolithographie; au plâtre et à la tôle; aux imitations serviles et à l'archéologique savoir de nos praticiens; surtout aux déplorables résultats des luttes sociales et à la grande importation [...] Au fond, nous ne manquons pas de talent ni d'adresse manuelle; ni même d'imagination. Ce sont là matières premières. Pour les mettre en œuvre et les vivifier, il nous faudrait apprendre à réfléchir en silence, nous cultiver sans orgueil, produire sans vanité. Avec cette recette vieille comme le monde, nos qualités françaises éclateraient au grand jour – à condition que nous ne les ayons point perdues²³.

Le miroir dans lequel Morisset voit la France qui lui est chère connaît des limites; elle suscite en lui quelques réticences. En avril 1945, René Garneau, directeur des émissions pour la France à Radio-Canada et producteur de la série *Voix du Canada*, a proposé une nouvelle séquence de causeries : *Dessins inédits de Fragonard; Alfred Pellán; Évocations des liens entre la Normandie, La Bretagne et le Canada; Étude*

d'« un artisan de Caen et son fils ». Seule la première causerie proposée, *Marc Chagall et Raïssa Maritain*, n'a pas été réalisée. Ce n'est pas la première fois que Garneau invite Morisset à regagner d'autres rives culturelles. D'ailleurs, dans un aparté qu'il a adressé à Garneau le 5 mars 1945, Morisset a avoué un souci :

J'ignore vraiment trop de choses et je m'aperçois que mes goûts littéraires sont plutôt bizarres. Par exemple, j'admire Gide les yeux fermés; tout ce qu'écrit Valéry m'apparaît irréprochable; Jules Romain m'intéresse prodigieusement ... Éluard est pour moi un Dieu et Aragon, un demiurge; enfin, je m'aperçois que je suis en train de cultiver des idoles... et tout autour de moi – je parle de Québec, bien entendu – ce sont Maurras, Pétain et Brasillac [*sic*] qui enflamment les cœurs... Je blague sans doute. N'empêche que l'atmosphère québécoise est bien étrange en ce moment, et que je voudrais bien partir de temps à autre pour Montréal. Comme l'hiver tarde à finir... !²⁴

Morisset semble évoquer par anticipation cette « grande noirceur » mythique qui colorera, après 1960, tout souvenir de la vie sociopolitique du Québec correspondant à l'emprise renouvelée du pouvoir exercé par Maurice Duplessis depuis sa réélection en 1944 jusqu'à sa mort en 1959. À force d'avoir voulu rendre à la France le meilleur d'elle-même, Morisset se retrouverait dans un Québec qui ne comprend plus comment en être le successeur. Morisset continuera de vouloir cerner un Québec qu'il peut comprendre; ce Québec aura une histoire de l'art qui répond aux paramètres établis par Henri Focillon. Le système esthétique que façonne Gérard Morisset (à travers les études qu'il publie sur différents peintres, sculpteurs et orfèvres des XVII^e et XVIII^e siècles et dans les ouvrages de synthèse qu'il propose) reprend la conception qu'a Henri Focillon du style²⁵. Si Morisset a été l'élève en 1931-1934 de Gabriel Rouchès et de Louis Hautecoeur, il est depuis la Deuxième Guerre mondiale surtout le disciple de Focillon. En 1947 et plus tard en 1950, il saisira de nouveau les occasions qui lui seront offertes pour situer Focillon dans un Panthéon qui assure la primauté de la France dans les arts de l'après-guerre :

Dans tous les domaines, les artistes français prennent le pas sur les autres. Peu de nations dans l'univers peuvent offrir à la fois la tranquille audace d'un Tony Garnier et la dédaigneuse sérénité d'un Paul Valéry, l'ondoyante finesse d'un André Gide et la somptuosité d'un Matisse, la plénitude sensuelle d'un Maillol et la souplesse d'un Picasso, l'exquise sensibilité d'un Focillon, l'épicurisme lucide d'un Albert Thibaudet²⁶.

J'ai la ferme conviction que certaines œuvres modernes – comme le Théâtre des Champs-Élysées, le Stade de Lyon, le *Cimetière marin*, le *Quatuor* de Ravel, *À la recherche du temps perdu*, la *Vie des formes* de Focillon, telle peinture de Matisse ou de Pellan, ou telle interprétation du *quatrième Concerto brandebourgeois* – rejoignent en perfection et en vivacité les chefs-d'œuvre les plus indiscutables de l'histoire²⁷.

Il y aurait lieu de penser que l'influence de Focillon passe aussi par l'exemple pluriel qu'il donne au chercheur contemporain, rattaché à l'institution universitaire ainsi qu'à l'institution muséale. Cette articulation de la pensée critique et des terrains d'action sera d'une importance stratégique pour Morisset alors qu'il entamera, faisant figure de pionnier, la construction du champ d'études de l'histoire de l'art du Québec. Les générations d'historiennes et d'historiens travaillant après 1960 profiteront de l'expansion longtemps attendue du champ vers le secteur universitaire, ressource qui n'était pas encore au rendez-vous au plus fort de la carrière de Morisset. Nous pouvons nous demander comment il est possible de marcher sur le chemin tracé par ce prédécesseur, disparu il y a maintenant près de cinquante ans. Est-il toujours possible de réfléchir, comme Morisset semble l'avoir fait avec Focillon, sur l'artiste comme étant « contemporain de lui-même et de sa génération, mais... aussi contemporain du groupe spirituel dont il fait partie²⁸ » ? Pourrions-nous appeler à la mémoire des historiennes et des historiens de l'art pour marquer l'idée d'une communauté idéale ? Pour l'histoire de l'art du Québec, le moment est peut-être venu de s'attarder aux chemins tracés par les chercheuses et chercheurs qui ont suivi Gérard Morisset, de leur rendre hommage tout en reconnaissant que l'exemple qu'elles et ils nous ont donné se comprend sans doute à partir de leurs paroles, leurs écrits, leurs enseignements, leurs projets d'exposition, mais aussi quelque part au-delà de ce qui est constitué par cette liste déjà incomplète, dans le registre que peut faire résonner la mémoire vivante si elle ose prendre voix.

Notes

¹ Christian Briend et Alice Thomine, *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, INHA/musée des beaux-arts de Lyon, 2004, p. 11-39.

² Fonds Gérard-Morisset, *Correspondance avec Radio-Canada, 1941-1949*, BANQ Centre d'archives de Québec, p. 597 1981-05-001/1

³ George Kubler, « Henri Focillon, 1881-1943 », *College Art Journal*, vol. 4, n° 2, janvier 1945, p. 71-74.

⁴ Henri Focillon, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France [1934], 1981. On peut consulter cette édition sur le site *Classiques des sciences sociales* entretenu

par l'Université du Québec à Chicoutimi :

http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Vie_des_formes/Vie_des_formes.html.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ Fonds Gérard-Morisset, *Textes et conférences sur les arts au Canada français*, BANQ Centre d'archives de Québec, p. 597 1981-05-001/3.

⁷ Situation qu'a décrite Esther Trépanier dans son ouvrage *Peinture et modernité au Québec 1919-1939* (Montréal, éditions Nota Bene, 1998) en soulignant la vitalité, tant du côté des pratiques artistiques que des écrits critiques qui caractérisent les conceptions de l'art dans les communautés linguistiques anglophone et francophone au Québec.

⁸ Laurier Lacroix, « Gérard Morisset et l'histoire de l'art au Québec », *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1981, p. 135-137.

⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰ Jacques Robert, « Biographie de Gérard Morisset », *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1981, p. 17-29.

¹¹ *Ibid.*, p. 26-27.

¹² Gérard Morisset, « Lettre de Paris », *Le Devoir*, 11 juillet 1931, p. 4.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 94-98.

¹⁵ Jacques Robert, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ Laurier Lacroix, « La Révolution française et le renouveau de la peinture d'histoire au Bas-Canada. Le fonds de tableaux Desjardins », dans Roberta Panzanella et Monica Preti-Hamard (dir.), *La circulation des œuvres d'art, 1789-1848*, Rennes/Paris, Presses universitaires de Rennes/INHA, 2007, p. 249-266.

¹⁷ Fonds Gérard-Morisset, *Inventaire des œuvres d'art*, mémoire dactylographié daté de 1940 et conservé dans le dossier *Textes et conférences sur les arts au Canada français*, BANQ, Centre d'archives de Québec, p. 597 1981-05-001/3.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹ Gérard Morisset, *Peintres et tableaux*, Québec, éditions du Chevalet, 1936-1937, p. ix.

²⁰ Fonds Gérard-Morisset, *Inventaire des œuvres d'art [1940]*, *op. cit.*

²¹ *Ibid.*

²² Marie-Thérèse Lefebvre, « Radio-Collège (1941-1956) : un incubateur de la Révolution tranquille », *Les Cahiers des dix*, n° 60, 2006, p. 233-275. <http://id.erudit.org/iderudit/045773ar>.

²³ Gérard Morisset, « Notre héritage français dans les arts », *L'Action nationale*, vol. 15, n° 6, juin 1940, p. 418-425.

²⁴ Fonds Gérard-Morisset, *Correspondance avec Radio-Canada, 1941-1949*, *op. cit.*

²⁵ Nathalie Miglioli, « Catégories de l'art et définition disciplinaire : le cas de l'histoire de l'art du Québec francophone », dans Étienne Berthold et Nathalie Miglioli (dir.), *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 145-161.

²⁶ Gérard Morisset, « L'influence française sur le goût au Canada », *Le Monde français*, vol. 5, n° 17, février 1947, p. 233-241. www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Morisset/1947.02.html.

²⁷ Gérard Morisset, « Essai sur l'art moderne », *Mémoires de la Société royale du Canada*, section 1, 3^e série, tome 44, juin 1950, p. 55-66. www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Morisset/1950.06.html.

²⁸ Henri Focillon, *Vie des formes*, *op. cit.*

Pour citer

Dominic Hardy, « L'émission *Présence de Focillon* à Radio-Canada en 1945. Gérard Morisset et Henri Focillon : une certaine histoire de l'art au Québec en regard d'une certaine idée de la France », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 47-60, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

Esther Trépanier

Avec la collaboration de Sébastien Hudon

Agnès Lefort à l'exposition *Fémina*

Dans le cadre d'expositions sur le travail des femmes artistes représentées dans les collections du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ, 2009) ou du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM, 1997), j'avais sélectionné quelques œuvres d'Agnès Lefort (Saint-Rémi 1891 – Montréal 1973). Par ailleurs, pour illustrer certaines publications, il m'avait fallu me procurer des photographies de l'accrochage de l'exposition Fémina présentée au Musée de la province de Québec en 1947 et à laquelle Lefort participait. Tant et si bien que quand Sébastien Hudon – directeur de La bande vidéo à Québec, commissaire indépendant et collectionneur passionné avec qui j'ai le plaisir de discuter de ses acquisitions – m'a fait part de l'achat récent d'une gouache d'Agnès Lefort, nous avons pu, après quelques échanges et grâce à l'une des photographies de l'exposition Fémina, associer cette gouache à une composition que Lefort y avait présentée. L'idée d'un texte sur cette découverte avait à peine germé dans mon esprit que je décidai de la croiser avec une autre rencontre, celle que j'avais faite à l'hiver 2018 avec le public du MBAM à l'occasion de mes conférences annuelles sur l'art québécois et canadien qui, cette année-là, portaient sur le thème Quand l'œuvre sort de sa réserve. Ce sujet m'avait permis de traiter d'un certain nombre d'œuvres conservées dans les réserves du musée, dont le Portrait de Louis Bourgoïn, un personnage fascinant peint par Agnès Lefort en 1938 et qui se retrouvait également au catalogue de l'exposition de 1947. Tout cela a inspiré l'idée du présent essai qui rassemble, bien modestement, l'état, encore rudimentaire, de nos connaissances sur la participation de Lefort à l'exposition Fémina.

Qui, lors de recherches portant sur des artistes d'époques antérieures à la nôtre n'a pas été frustré de se trouver devant des catalogues d'exposition composés uniquement des titres des œuvres et sans aucune reproduction visuelle ? Qui n'a pas rêvé de pouvoir reconstituer certaines de ces expositions, surtout quand y était présenté le travail d'artistes encore peu ou mal connus ?

C'est le cas par exemple de l'exposition *Fémina* qui s'est tenue au Musée de la province de Québec en 1947. Certes, la carrière de certaines de ses participantes, dont Sylvia Daoust (1902–2004) et Marian Dale Scott (1906–1993), a fait l'objet de

quelques publications, mais le travail de la majorité d'entre elles, soit Agnès Lefort, Simone Dénéchaud (1905–1974), Suzanne Duquet (1916–2000), Claire Fauteux (1890–1988) ou Gorgianna Paige Pinneo (1896–1985), reste encore largement à découvrir.

Fort heureusement, dans la foulée de la présentation de *Fémina*, le conservateur du musée, Paul Rainville, a acquis quelques-unes des œuvres de l'exposition¹, ce qui nous donne un petit accès à leur approche picturale. Mais, il faut le reconnaître, c'est là un échantillonnage bien mince si on considère qu'il y avait quelque 140 œuvres sur les murs de l'exposition. La reconstitution de *Fémina* serait une entreprise de longue haleine dont le résultat serait loin d'être garanti, mais la découverte d'une étude préparatoire à une des œuvres présentées par Agnès Lefort à cette exposition nous a donné l'idée de revenir sur la participation de cette artiste dont la démarche picturale est beaucoup moins connue que sa contribution comme galeriste.

Lefort avant *Fémina*

Issue d'une famille nombreuse, Marie-Agnès Lefort étudie d'abord le graphisme commercial et amorce une carrière dans le domaine publicitaire. Inscrite à des cours du soir à l'École du Conseil des arts et métiers (Monument national) en 1916–1917, elle suit aussi des cours particuliers avec J.Y. Johnstone (1887–1930) et Joseph Saint-Charles (1868–1964). Enfin, quand l'École des beaux-arts de Montréal ouvrira², elle s'inscrira à quelques cours du soir.

Lefort doit gagner sa vie si bien que, parallèlement à sa pratique picturale, elle conservera jusqu'à la fin des années 1940 des contrats de dessinatrice commerciale, d'illustratrice, voire de réviseure, notamment pour les causeries radiophoniques et les ouvrages de vulgarisation scientifique de Louis Bourgoïn. On lui connaît aussi quelques activités d'enseignement à son atelier ainsi qu'à l'École de Miss Edgar & Miss Cramp à Montréal³.

En 1924, deux de ses œuvres sont acceptées au Salon du printemps de l'Art Association of Montreal (AAM, maintenant Musée des beaux-arts de Montréal). Sa présence est signalée par les critiques de *La Presse* et de la *Gazette* qui n'accompagnent leur mention d'aucun commentaire comme c'était souvent le cas à l'époque⁴. Malheureusement, la maladie oblige Agnès Lefort à cesser de peindre

et ce n'est qu'en 1931 que les journaux mentionnent à nouveau sa participation à une exposition annuelle, cette fois à celle de l'Académie royale du Canada (ARAC). À partir de cette date, ses œuvres sont régulièrement sélectionnées par les jurys des expositions annuelles de l'ARAC et de l'AAM, et ce, jusque dans les années 1940 où elle participe également, en 1947, aux expositions *Fémina* et *Canadian Women Artist*. Elle tient sa première exposition solo en 1935 aux Eaton's Fine Art Galleries et participe à diverses expositions de groupe, chez Eaton toujours, en 1936, 1938 et 1948⁵.

Sa réception critique est modeste tout en étant relativement positive, tout au moins du côté des chroniqueurs francophones. Ainsi, Albert Laberge accompagne sa mention de la présence de Lefort au Salon de l'ARAC de 1931 en disant admirer la « fraîcheur de son bouquet de lilas blanc ». L'année suivante, Henri Girard note à son propos : « Beaucoup de talent. Style souple et varié⁶ ». Peu de choses en vérité, alors que certains autres commentaires nous éclairent sur les problèmes relatifs à l'accrochage des œuvres dans les expositions annuelles, en particulier dans le cas d'artistes moins renommés. Ainsi, en 1935, le critique Reynald mentionne la présence à l'exposition de l'ARAC d'un nu d'Agnès Lefort « caché au bout du corridor », alors que Lucien Desbiens quelques années plus tard regrette de n'avoir pas réussi à trouver ses toiles « étant donné la disposition générale du Salon⁷ ».

Tout cela ne nous éclaire guère sur le travail de Lefort. Les quelques images circulant sur Internet à partir de sites d'encans et de galeries nous permettent tout au moins de constater que ses nus, solidement construits, ses paysages et ses portraits s'inscrivent pour la plupart dans des approches modernes figuratives assez caractéristiques de l'époque. Mais pour le présent essai, nous ne nous référerons qu'au corpus, limité j'en conviens, conservé dans les collections muséales, soit moins d'une dizaine de toiles⁸ dont la majorité a été exposée dans le cadre de *Fémina*.

L'exposition *Fémina*

Au Québec, au lendemain de la Première Guerre mondiale, le nombre des femmes artistes professionnelles s'accroît. On peut voir leurs œuvres dans les expositions annuelles de l'AAM, de l'ARAC et parfois dans celles de l'Ontario Society of Artists. Elles sont présentes dans les diverses expositions des regroupements d'artistes qui se créent au cours des décennies 1920 et 1930. Pensons au Groupe de Beaver

Hall, au Canadian Group of Painters, à l'Eastern Group of Painters, à la Contemporary Arts Society (Société d'art contemporain), tout autant qu'aux diverses Sociétés d'aquarellistes, de graveurs et autres. Certaines sont invitées à participer aux expositions du Groupe des Sept ou de l'Arts Club (même si le *membership* de ce club est exclusivement masculin). Ces femmes artistes se retrouvent également dans plusieurs expositions pancanadiennes qui circulent au niveau national comme international.

À Montréal, des galeries privées comme William Scott and Sons, Watson Art Galleries, Frank Steven Gallery, Antoine Art Gallery, Dominion, Morency et Frères, et autres proposent certaines de leurs œuvres dans des expositions de groupes et, plus occasionnellement, dans des présentations individuelles. C'est le cas aussi dans les galeries d'art des grands magasins, chez Henry Morgan and Company ou aux Eaton's Fine Art Galleries. Soulignons enfin que la Bibliothèque Saint-Sulpice, qui organise des expositions entre 1916 et 1929, montre également des femmes artistes tout comme l'AAM le fait dans le cadre de petites expositions ponctuelles⁹.

Cela étant, si on excepte les expositions récurrentes de la Women Art's Society auxquelles participent plusieurs amatrices, rares sont les expositions qui intègrent dans leur titre l'affirmation du sexe de leurs participantes. Toutefois, à la fin des années 1940, quelques expositions vont s'identifier nommément au genre de leurs exposantes.

Au Québec, la première semble avoir été *Fémina* qui se tient au Musée de la province du 10 février au 16 mars 1947. Le dossier de l'exposition conservé au MNBAQ n'en livre pas toutes les prémises. Il semblerait que l'idée ait pris forme graduellement, peut-être à la suite d'échanges de courrier entre l'artiste Georgiana Paige Pinneo et le conservateur du musée, Paul Rainville, mais plus vraisemblablement au cours d'un voyage de ce dernier à Montréal au début de l'année 1946. En effet, à son retour de la Métropole, Rainville soumet à Jean Bruchési, sous-secrétaire de la province, le projet de réunir un groupe de femmes artistes de Montréal pour ouvrir la saison d'automne. Il mentionne alors les noms de Suzanne Duquet, Agnès Lefort, Simone Dénéchaud, Prudence Heward (1896-1947), G. P. Pinneo, Alice Nolin (1896-1967) et Sylvia Daoust. Il dit avoir rencontré les artistes, lesquelles consentiraient à partager les frais. Bruchési donne son autorisation le 1^{er} février et l'ouverture est prévue pour octobre 1946.

Au cours du mois de février, Rainville informe les artistes des questions relatives au partage des coûts : le musée assumera les frais de poste, d'emballage, de déballage ainsi que le transport des œuvres, tandis que les artistes contribueront à ceux du catalogue, des cartes d'invitation et du vin d'honneur. À terme, chacune d'entre elles aura eu à déboursier 17,65 \$.

Le projet initial subit quelques retards et quelques changements. Des échanges de correspondance nous apprennent qu'au cours de l'été Alice Nolin et Prudence Heward doivent se désister pour des raisons de responsabilités familiales ou de santé. Heward décédera peu après. Rainville invite alors Marguerite Fainmel (1910-1981) qui refuse au nom du principe que l'artiste n'a pas à payer les frais d'une exposition, alors que Marian Dale Scott acceptera pour sa part l'invitation qui lui est faite. Rainville doit prendre la décision de retarder l'exposition qui ouvrira finalement le 10 février 1947. Dans son texte d'introduction au catalogue, Paul Rainville prend soin de rappeler que les artistes sont des professionnelles à double titre : par leur production, mais aussi par leur fonction d'enseignante. Leurs œuvres totalisent 140 numéros au catalogue : 8 sculptures, 2 dessins et 12 photographies de sculptures de Sylvia Daoust, 23 peintures de Simone Dénéchaud et 15 de Suzanne Duquet, 28 œuvres (dont 25 aquarelles ou gouaches et 3 huiles) de Claire Fautoux, 19 peintures d'Agnès Lefort, 15 de G. Paige Pinneo et 18 de Marian Scott. *Fémina* devait se terminer le 2 mars, mais devant le succès de la manifestation (4 400 personnes y seront venues), elle est prolongée jusqu'au 17 mars 1947.

L'idée d'expositions mettant en vedette des femmes artistes était dans l'air. Peu de temps après *Fémina*, l'exposition *Canadian Women Artists*, organisée par le National Council of Women of Canada en collaboration avec le Canadian Art Council et le National Council of Women of the United States of America se tient au Riverside Museum de New York du 27 avril au 18 mai 1947. Soixante-douze artistes y prennent part et une version réduite circule au Canada en 1947-1948. À Montréal, ce sont les Eaton Fine Art Galleries qui accueillent la présentation qui compte un nu d'Agnès Lefort¹⁰. Enfin, la galeriste Rose Millman propose en avril 1949 à la West End Gallery à Montréal une exposition qui aura un retentissement certain dans les journaux de l'époque, *Canadian Women Painters*¹¹.

Les œuvres de Lefort à l'exposition *Fémina*

Au catalogue de l'exposition *Fémina*, on dénombre 19 œuvres de Lefort réalisées entre 1937 et 1946¹². Toutes ne nous sont pas connues, mais celles qui le sont témoignent de la diversité thématique et stylistique du travail de cette artiste. Parmi elles, 5 sont accompagnées de la mention « *Composition* ».

Les « *Compositions* »



Figure 1 : Agnès Lefort, *La France pleurant ses enfants*, vers 1942-1943, gouache sur papier, 40 x 33,5 cm approx. (papier); 61,4 x 53,4 cm (cadre), Collection Sébastien Hudon, Québec.

L'acquisition récente par Sébastien Hudon¹³ d'une étude préparatoire (fig. 1) de l'une d'elles nous a permis de l'identifier comme étant *Composition : France* (1942), celle que nous pouvons apercevoir sur une photographie en noir et blanc, à l'extrême gauche d'un des murs de l'exposition (fig. 2). Relativement indistincte, parce que captée de loin par le photographe, cette image que nous avons de l'accrochage gommait toute possibilité de lecture ou d'interprétation, même vague, de ce tableau. Cette imprécision doublée d'un titre au catalogue tout aussi flou, rendait impossible jusqu'à tout récemment l'association de l'œuvre à son titre. La découverte de la gouache préparatoire, de format plus modeste que l'œuvre exposée à *Fémina*¹⁴ nous permet donc à la fois de mieux comprendre les motifs de

Composition : France, de l'associer à son numéro au catalogue et enfin de mieux saisir quel était le sens probable à lui donner.



Figure 2 : Vue de l'exposition *Fémina*. À l'extrême gauche *Composition : France* (1942) d'Agnès Lefort. À l'extrême droite *La Femme en mauve* (1945) de Suzanne Duquet. Troisième tableau à partir de la droite, *Escalier de secours* (1939) de Marian Dale Scott. Photographie E6,S7,SS1,P35416 / Fonds ministère de la Culture et des Communications – OFQ / Exposition *Fémina* au Musée Provincial de Québec / Roland Charuest / 1947.

Le haut de l'étude préparatoire correspond à un registre plus lointain où une suite de motifs sinueux et fantomatiques dans des tonalités terre de sienne brûlée, de noir et de gris se dirigent vers la droite de la composition. Pouvant rappeler des vagues, des flammes ou encore des individus, ces spectres forment une procession compacte et dynamique qui avance sans contrainte. Plus près du spectateur et au centre de la représentation, une masse plus claire rabattue en surface par de grands plans colorés, laisse deviner les contours stylisés d'une femme recroquevillée et tenant dans ses bras des enfants aux cheveux blonds, emmaillotés de blanc et de vert tendre, posés à ses genoux.

Cette femme, nue, anonyme, cheveux longs noués à l'arrière, évoque les représentations modernes des madones alors en vogue dans les années 1930 à 1950, dans ce que des historiens de l'art ont souvent convenu d'appeler « le renouveau de l'art religieux ». La femme est penchée tendrement sur les enfants qu'elle enlace, comme pour les protéger du cortège menaçant situé à l'arrière-plan

dont le poids semble courber son dos. Elle est accroupie et placée sur un grand plan d'un vert un peu éteint moucheté de taches jaunes – à l'intérieur desquelles sont serties d'autres taches blanches – qui pourrait donner l'impression qu'elle se trouve sur un tapis de verdure jonché de fleurs. Dernier détail, la figure féminine est enserrée d'encore plus près par une autre forme plus large qui se décline dans deux tonalités de rouge terre de sienne dont l'une est plus claire que le reste de la composition. Cette tache rouge serait seulement de la couleur si nous n'avions pas le titre. Mais une fois celui-ci dévoilé, on comprend que ce rouge plus clair figure probablement du sang. En effet, d'après les dires des nièces d'Agnès Lefort chargées de la succession de l'artiste et consignés par le galeriste qui a vendu l'œuvre, celle-ci aurait été originalement titrée *La France pleurant ses enfants*. Ces nièces auraient ajouté que leur tante tenait à cette œuvre qui était affichée dans son atelier et dont elle n'avait jamais voulu se départir. On peut comprendre un tel attachement. L'œuvre, poignante, c'est la France en Mère Patrie, alors brisée par le feu de l'occupation allemande et qui tente de réanimer ses enfants décédés et dont le sang s'écoule à ses pieds sur un tapis d'herbe et de marguerites¹⁵. On peut alors mesurer tout le tragique de la scène où les moyens picturaux permettent une puissante adéquation entre le sujet et la forme.

La thématique de cette *Composition : France* fait donc écho de manière allégorique au conflit mondial tout juste achevé. Elle n'est toutefois pas la seule dans l'exposition *Fémina* à se référer à la guerre qui venait de se terminer. En effet, on peut également y voir les aquarelles que Claire Fauteux avait réalisées alors qu'elle avait été internée en 1941 par les Allemands à Besançon avec d'autres ressortissantes des pays alliés. Ces petites œuvres sur papier dont plusieurs sont dans la collection du MNBAQ témoignent de la vie quotidienne des femmes en captivité¹⁶.

Également identifiée comme « *Composition* », *La Madone des Îles* de 1938 (n° 91 au catalogue, fig. 3 et fig. 4) est une huile antérieure à *Composition : France*. Moins synthétique et plus fantaisiste, cette « composition » donne à voir une étonnante Vierge et son enfant tous deux noirs de peau et dont les auréoles se découpent sur un fond décoratif sans grande profondeur. Marie et son fils sont entourés non pas d'anges, de mages ou de bergers, mais de singes, de fleurs et de fruits exotiques. Exposée au Salon du printemps de 1939, cette Madone s'était attiré un commentaire relativement positif de la part du critique Henri Girard qui mentionne dans son article du 15 mars 1939 publié dans *Le Canada* que parmi les envois qui

trouvent grâce à ses yeux, il y a : « *La Madone des Îles* de Mlle Agnès Lefort, œuvre quelque peu chargée, mais selon la vérité ou l'esprit du sujet ».



Figure 3 : Agnès Lefort, *La Madone des îles*, 1938, huile sur toile, 91,4 x 121,8 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1948.18), © Succession Agnès Lefort. Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.



Figure 4 : Vue de l'exposition *Fémina*. Au centre *La Madone des Îles* (1938) d'Agnès Lefort encadré par deux tableaux de Marian Dale Scott, à droite *Bud* (1938) et à gauche *Crocus* (1938). Photo : E6,S7,SS1,P35420 / Fonds ministère de la Culture et des Communications – OFQ / Exposition *Fémina* au Musée Provincial de Québec / Roland Charuest / 1947.

Ce sujet religieux se démarque par son exotisme des autres œuvres à thématique religieuse présentées dans l'exposition *Fémina*, dont les sculptures de Sylvia Daout,

le *Christ* de Simone Dénéchaud ou encore une *Esquisse pour l'Annonce faite à Marie* de Suzanne Duquet. Toutes ont cependant en commun d'être dans l'esprit du renouveau de l'art sacré qui s'amorçait au Québec¹⁷.

Le paysage et la nature morte

Des trois paysages, tous datés des années 1940, que Lefort présente à l'exposition du Musée de la province de Québec en 1947, un seul nous est connu : *Vers la Montagne bleue*, 1943, (n° 96 au catalogue, fig. 5). *Vers la Montagne bleue* retient l'attention autant par le rythme de ses touches colorées, la verticalité décorative de ses arbres que par la masse bleue de la montagne qui arrête le regard. On notera l'absence de repères géographiques précis qui permettraient d'associer le paysage à un territoire donné.

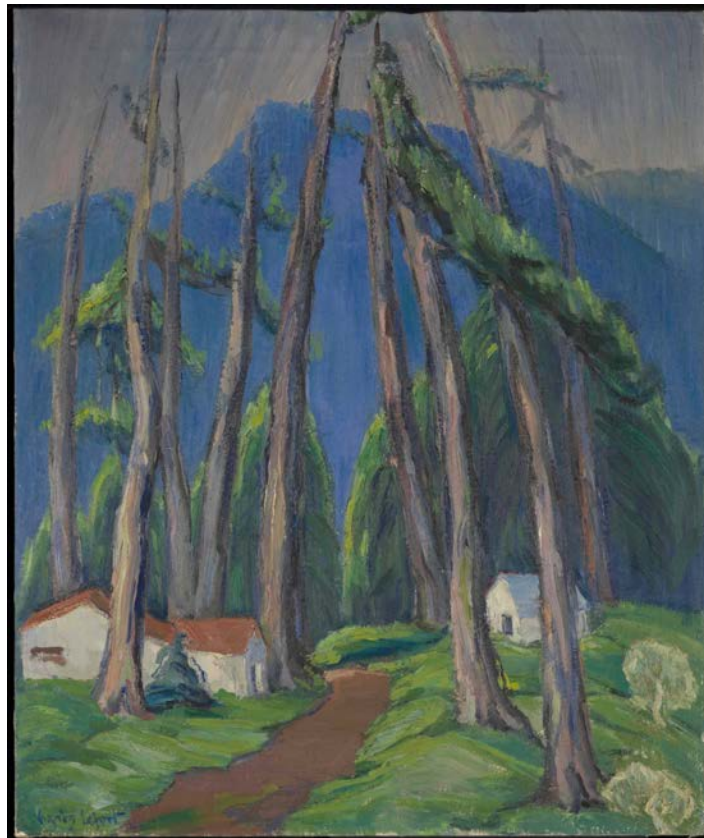


Figure 5 : Agnès Lefort, *Vers la montagne bleue*, 1943, huile sur toile, 66 x 50,8 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1947.140), © Succession Agnès Lefort. Crédit photo : MNBAQ, Idra Labrie.



Figure 6: Agnès Lefort, *Mes fleurs*, 1944, huile sur toile, 69 x 58,7 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Achat (1945.36)
© Succession Agnès Lefort, Crédit photo : MNBAQ, Idra Labrie

Si on se réfère aux titres des œuvres que Lefort présente à *Fémina*, les natures mortes occupent une place importante (7 œuvres sur 19). Malheureusement, nous n'avons pas pu les retracer. Certes, le Musée de la province s'était porté acquéreur en 1945, deux ans avant l'exposition, d'une toile titrée *Mes fleurs*, (1944, fig. 6), mais ni le titre ni la date ne correspondent à une œuvre du catalogue de *Fémina*. Il en va de même pour celle qui est maintenant conservée au Musée d'art de Joliette, *Nature morte* (1943, fig. 7) qui présente l'intéressante particularité de mettre en scène un bouquet devant une fenêtre qui s'ouvre sur la ville. C'est là une caractéristique que l'on retrouve dans quelques natures mortes d'autres femmes artistes, dont Sarah Robertson (1891–1948), Nora Collyer (1898–1979), Prudence Heward, Mabel Lockerby (1882–1976)¹⁸ qui conjuguent picturalement l'espace intime de l'atelier ou de l'appartement avec l'espace extérieur de la ville par l'intermédiaire de la couleur qui établit un échange formel entre l'un et l'autre plan. C'est ce qu'accomplit ici Agnès Lefort en faisant dialoguer d'un espace à l'autre les tonalités de rouge, de brun orangé et de gris.



Figure 7 : Agnès Lefort, *Nature morte*, 1943, huile sur toile, 54 x 44 cm
Collection Séminaire de Joliette. Don des Clercs de Saint-Viateur du Canada,
Collection du Musée d'art de Joliette (2012.038). Crédit photo : MAJ.

Le portrait

Si on exclut les « *Compositions* » (dont *La Madone des Îles*) de cette catégorie, 6 des œuvres de Lefort à *Fémina* sont des portraits, mais un seul, celui de *Louis Bourgoïn* (1938, cat n° 90, fig. 8) est un portrait d'homme. Ce dernier vaut la peine qu'on s'y attarde, car Louis Bourgoïn fut non seulement un intime d'Agnès Lefort, mais aussi une figure fascinante du milieu scientifique et culturel du Québec des premières décennies du xx^e siècle.

Louis Bourgoïn (1891–1951), avec son collègue Pierre-Paul LeCointe (d. 1948), compte parmi ceux qui ont contribué à l'implantation d'une pratique scientifique moderne et d'une formation académique adaptée au développement économique et industriel à une époque où les maisons d'enseignements canadiennes-françaises étaient encore trop tournées vers les pratiques professionnelles traditionnelles.



Figure 8 : Agnès Lefort, *Portrait de M. Louis Bourgoïn*, 1938, huile sur toile, 68,5 x 58,4 cm, don de Mme Louis T. Léonard, Mme C.A. Lussier et Mlle Hélène Lefort, Collection Musée des beaux-arts de Montréal, (1973.1). Crédit photo : MBAM.

Pierre-Paul LeCointe et Louis Bourgoïn ont étudié à l'École nationale des Ponts et chaussées à Paris. Ingénieurs de chimie industrielle, ils occupent en France divers postes avant d'immigrer au Québec autour de la Première Guerre mondiale. À son arrivée au Canada, Bourgoïn travaille d'abord au Royal Vic et comme consultant dans le domaine de l'hygiène et de la bactériologie à la Ville de Montréal. En 1916, il fonde avec LeCointe un bureau d'ingénieurs-conseils de chimie industrielle. En 1917, les deux hommes proposent la création d'un Institut des sciences appliquées à la Chambre de commerce de Montréal, laquelle va aider au financement du Laboratoire de Chimie de l'École Polytechnique de Montréal où tous deux sont professeurs¹⁹.

Si Bourgoïn et LeCointe sont impliqués dans de nombreux réseaux, ceux des hommes d'affaires, des ingénieurs et des scientifiques, on les retrouve également dans ce milieu culturel montréalais que l'on pourrait qualifier « d'avancé » dans le contexte de l'époque. En effet, ils participent aux Salons de Fernand Préfontaine, architecte, critique d'art et fondateur, avec Léo-Pol Morin et Robert Laroque de

Roquebrune, de la dynamique revue *Le Nigog* qui paraît à Montréal en 1918. D'ailleurs, LeCointe comme Bourgoïn signeront chacun un essai dans les pages du *Nigog*²⁰. En mai 1918, LeCointe se porte à la défense de « L'Esthétique de l'ingénieur » et fait l'apologie de la beauté des réalisations de l'ingénierie contemporaine. Mais le texte qui est sans aucun doute le plus étonnant dans le contexte artistique du Québec qui, en 1918, n'a encore connu aucun des mouvements d'avant-garde comparable à ceux de l'Europe, est certainement celui de Louis Bourgoïn. En effet, en septembre, il publie dans *Le Nigog* un essai titré « Art et Science » dans lequel il plaide, entre autres choses, pour une expérimentation artistique qui irait au-delà du « réel », du « visible ».

Nous allons jusqu'à croire que l'évolution audacieuse de la Science facilite l'éclosion des conceptions nouvelles en Art. Car, si on s'habitue à changer nos certitudes scientifiques, on accoutumera peut-être plus facilement aussi notre esprit et nos sens à modifier nos raisons esthétiques. Les nouvelles écoles qui paraissent absurdes à beaucoup ne nous semblent pas plus condamnables dans leurs tentatives que les conceptions logiques qui président à l'édification de la géométrie non euclidienne ou de la théorie des Quanta. Que ces choses ne correspondent à rien de réel, il ne s'ensuit pas du tout qu'elles soient absurdes et inutiles²¹.

Bourgoïn est collectionneur d'art moderne et, comme Fernand Préfontaine et Léo-Pol Morin, il comptera parmi les prêteurs d'œuvres d'art moderne internationales pour l'exposition *Art of Our Day* organisée par la Société d'art contemporain de Montréal en 1939²².

Agnès Lefort rencontre Bourgoïn aux débuts des années 1930 et, durant près de deux décennies, elle collabore à la révision et à l'illustration de ses publications tirées de ses conférences radiophoniques pour Radio-Collège ou de ses articles pour *La Revue Technique* et *La Revue trimestrielle canadienne* pour ne nommer que celles-là²³. Source de revenus pour Lefort, ces activités lui permettent de poursuivre sa pratique picturale.

Dans le *Portrait de Louis Bourgoïn* de 1938²⁴, Lefort nous présente le scientifique de face, vêtu d'un costume masculin conventionnel (complet-veston, chemise blanche, cravate), la main sous le menton, le bras appuyé sur l'accoudoir d'un siège dont on ne voit que l'extrémité. Devant lui un livre ouvert. La carrure de Bourgoïn occupe toute la largeur de la toile. Ce portrait pourrait sembler assez conventionnel à

première vue. Toutefois, le traitement pictural des volumes et des arêtes du visage bien découpées par les touches colorées, les ombres d'un gris bleuté, l'harmonie entre les gris, les ocres, les bruns, les petits éclats, ici et là, de blanc, de bleu, de vert, d'orangé, les couleurs qui se répondent jusque dans le livre posé sur la table, le fond indéfini largement brossé, tout cela inscrit ce tableau dans la tradition moderne du portrait tel que l'ont abordée dans la période de l'entre-deux-guerres des artistes comme John Lyman (1886-1967), Edwin Holgate (1892-1977) ou Liliass Torrance Newton (1896-1980), pour ne citer que ceux-là.



Figure 9 : Agnès Lefort, *Le Petit Joueur de musique à bouche*, 1938 ?, huile sur toile 73,7 x 61 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1945.37), © Succession Agnès Lefort. Crédit photo : MNBAQ, Idra Labrie.

Peint sans doute au cours de la même décennie, *Le petit joueur de musique à bouche* (autour de 1938, fig. 9) est entré en 1945 dans la collection du Musée de la province mais n'a pas été retenu pour l'exposition *Fémina*. Le jeune garçon, au visage moins structuré que celui de l'homme, mais aux volumes également construits par une touche bien apparente quoique plus balayée, est vêtu dans des tonalités plus claires qui laissent bien apparaître la ligne contour qui encadre les formes du modèle et de la chaise, isolant en quelque sorte ces motifs du fond paysagé très empâté où les gris et les verts sont parfois apposés au couteau à

palette. Mais la palette, avec ses gris, ses bleus, ses jaunes ocre, ses bruns et ses orangés, reste proche parente de celle du *Portrait de Louis Bourgoïn*.

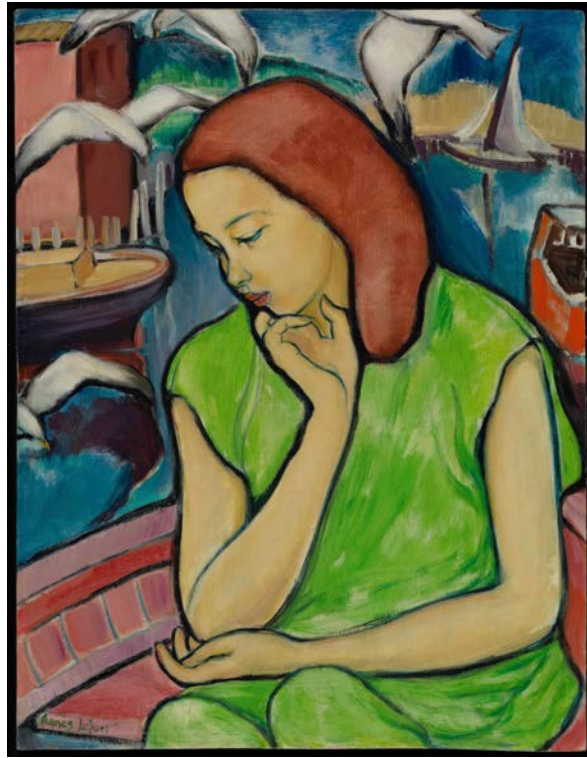


Figure 10 : Agnès Lefort, *Lise*, 1944, huile sur panneau de fibre de bois, 66 x 50,8 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1947.139), © Succession Agnès Lefort. Crédit photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac.

Enfin, *Lise* (1944, fig. 10), l'autre portrait que nous connaissons de l'exposition *Fémina* est plus tardif et témoigne d'une approche stylistique différente. La palette est plus lumineuse et plus vive. La pâte est plus mince à l'intérieur des formes plus synthétiques qui sont résolument cloisonnées par de larges lignes colorées. Les volumes du modèle sont moins marqués. L'arrière-plan est beaucoup moins indéfini que dans les œuvres précédentes. Ses nombreux motifs, bateaux, oiseaux, barques, ciel, eau, évoquent la mer, mais le tout est disposé de manière à créer une perspective relativement moderne, construite par étagement, sans grande profondeur.



Figure 11 : Agnès Lefort, *Sans titre*, 1948, huile sur toile, 100,4 x 75 cm, Don de Paul Laporte, Collection du Musée d'art de Joliette (1995.332). Crédit photo : MAJ.

En 1948, Bourgoïn, malade, rompt avec Agnès Lefort pour épouser son infirmière. Lefort perd ainsi sa source principale de revenus et doit, à 57 ans, reconsidérer ses projets d'avenir²⁵. Après un séjour d'études en France auprès du peintre André Lothe (1885-1962) dont témoigne l'œuvre post cubiste de 1948 conservée au Musée d'art de Joliette (fig. 11) et après quelques expériences professionnelles qui ne génèrent guère de revenu, Agnès Lefort va ouvrir, le 30 octobre 1950, une galerie d'art qui sera marquante dans la diffusion de l'art contemporain à Montréal. Si, grâce au travail d'Hélène Sicotte, nous connaissons mieux l'histoire d'Agnès Lefort galeriste, celle de l'artiste, de sa production et de sa réception critique garde encore une grande part d'ombre. Cet essai a voulu, à travers la présentation de quelques-unes de ses œuvres lever un peu le voile sur sa contribution comme femme peintre.

Notes

¹ Ainsi, trois des œuvres de Lefort présentées à l'exposition *Fémina* sont acquises en 1947 et 1948 soit : *Lise*, 1944 (1947.139), *Vers la Montagne bleue*, 1943 (1947.140) et *La Madone des îles*, 1938 (1948.18). Par ailleurs, le Musée de la province de Québec (maintenant MNBAQ) avait acquis ses premiers Lefort en 1945 : *Mes fleurs*, 1944 (1945.36) et *Le petit joueur de musique à bouche*, 1938? (1945.37). Toutefois, ces tableaux ne sont pas présentés à *Fémina*. Il faut souligner que même si les œuvres d'artistes femmes ne représentent qu'une faible proportion de sa collection, le Musée, dès sa fondation, en acquiert de manière régulière, presque chaque année. Plusieurs le seront à la suite d'une exposition. Durant la période où il est conservateur du musée, de 1941 à 1952, Paul Rainville organise régulièrement des présentations qui réunissent de quatre à six artistes contemporains à la faveur desquelles il acquiert certaines œuvres comme ce fut le cas dans le cadre de *Fémina*.

² L'ÉBAM ouvre ses portes en 1923.

³ Sur Lefort, voir Hélène Sicotte, *La Galerie Agnès Lefort, les années fondatrices : 1950-1961*, Montréal, publié à compte d'auteur, 1996, p. 6-7 et aussi Hélène Sicotte, « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante : lieux et chronologie », *Journal of Canadian Art History / Annales de l'histoire de l'art canadien*, vol. XVI, n° 1, 1994, p. 64-95 et « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante : lieux et chronologie. Deuxième partie : 1955 à 1961 », *Journal of Canadian Art History / Annales de l'histoire de l'art canadien*, vol. XVI, n° 2, 1995, p. 40-76.

⁴ Dans le cas des jeunes artistes ou d'artistes moins « renommés », leur présence n'était souvent que mentionnée, suivis au mieux de l'identification de leurs œuvres. Ainsi, on lit dans *La Presse* du 5 avril 1924, (N. S. « Des œuvres remarquables au Salon du printemps ») : « N'oublions pas les envois de Mlle Agnès Lefort, 143 *Tête de vieillard*, et un pastel *Louise*. » Il convient aussi de souligner que même les exposants dont les œuvres sont commentées n'ont, le plus souvent, droit qu'à quelques lignes.

⁵ Aux Eaton's Fine Art Galleries, Lefort participe en 1936 à l'exposition *Montréal dans l'art*, en 1938 à *l'Exhibition of Contemporary Canadian Painting* et en 1948 à *l'Exhibition of Canadian Women Painters – Femmes peintres canadiennes* (sur cette exposition, voir la note 10). Voir Marie-Maxime de Andrade, « Appendix II: Chronology of Art in Montreal's Department Stores (1900-1950) » dans « The Exhibition of Art in Montreal's Department Stores, 1900-1945 », Master in Art History, Carleton University, Ottawa, 2018, p. 110-147.

⁶ Albert Laberge, « Ouverture du Salon de l'Académie canadienne », *La Presse*, 20 novembre 1931, p. 6; Henri Girard, « Le Salon du Printemps », *Le Canada*, 31 mars 1932, p. 5. Précisons que ce sont les expositions annuelles de l'AAM ou de l'ARAC qui étaient très souvent qualifiées par la critique francophone de « Salon », en référence au modèle français. En anglais, ces présentations sont identifiées par le terme « Exhibition ».

⁷ Reynald (pseudonyme d'Éphrem-Réginald Bertrand), « Le 56^e Salon de l'Académie. À défaut de révéler des tendances neuves, le Salon garde une allure distinguée et une belle tenue d'ensemble. Plus de "bon ton" que de vitalité. Maints portraits », *La Presse*, 22 novembre 1935, p. 19. Lucien Desbiens, « Le Salon du printemps », *Le Devoir*, 4 avril 1940, p. 4 : « Parmi nos talentueux peintres de la jeune génération il en est tels René Chicoine et Agnès Lefort que j'aurais voulu citer, mais dont je n'ai pu découvrir les toiles étant donné la disposition générale du Salon ».

⁸ L'entrée des œuvres de Lefort dans les collections muséales québécoises s'échelonne entre 1945 et 2012. Outre les cinq œuvres du MNBAQ mentionnées à la note 1, le *Portrait de Louis Bourgoïn* de 1938 (1973.1), également présenté à l'exposition *Fémina*, entre dans la collection du Musée des beaux-arts de Montréal en 1973. Il a été offert en don par les trois sœurs de l'artiste, Hélène, Thérèse et Gertrude Lefort; ces deux dernières, mariées, sont, comme c'était encore souvent le cas à

l'époque, identifiées dans le dossier d'acquisition de l'œuvre par le nom de leurs époux, soit Mesdames Louis T. Léonard (Thérèse) et C.A. Lussier (Gertrude). Dans sa lettre en date du 7 mai 1973 adressée à Mme Louis T. Léonard, Leo Rosshandler, alors conservateur et directeur adjoint du MBAM, remercie les sœurs Lefort de leur don et ajoute : « La présentation du tableau a donné lieu à une conversation portant sur l'important rôle joué par Agnès Lefort dans le développement du sentiment contemporain dans l'art québécois. Le don est hautement apprécié et nous vous remercions ». Il ne dit rien du tableau comme tel et on peut se demander si « l'important rôle » joué par A. Lefort dans le « développement du sentiment contemporain » se référerait à sa contribution comme artiste ou comme galeriste, compte tenu de l'importance qu'a eue la Galerie Agnès Lefort dans la diffusion de l'art contemporain à Montréal ? Enfin, c'est plus tardivement que des œuvres de Lefort entrent dans la collection du Musée d'art de Joliette. La nature morte de 1943 (2012.038) provient de la collection du Séminaire de Joliette, un don des Clercs de Saint-Viateur du Canada, alors que le tableau *Sans titre*, 1948 (1995.332) a été donné au Musée par Monsieur Paul Laporte.

⁹ Outre la liste des expositions du mémoire de Marie-Maxime de Andrade (note 5), on pourra consulter les listes des expositions données en annexe de plusieurs publications, dont Jacques Des Rochers et Brian Foss (dir.), *Une modernité des années 1920 à Montréal. Le Groupe de Beaver Hall*, Montréal, Londres, Musée des beaux-arts de Montréal, Black Dog Publishing, 2015; Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998; Esther Trépanier, *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, etc. De même les dossiers d'artistes du Canadian Women Artists History Initiative / Réseau d'études sur l'histoire des artistes canadiennes (<http://cwahi.concordia.ca>) donnent accès aux critiques d'art qui comportent des mentions de la participation de ces femmes à diverses expositions jusqu'en 1940. Voir aussi le document PDF « Répertoire des expositions du Musée des beaux-arts de Montréal 1860-2016 » : www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2016/07/mbam-repertoire-des-expositions-depuis-1860.pdf. Une analyse exhaustive, à la fois quantitative et qualitative, de la présence des femmes dans le milieu de l'art reste cependant à faire.

¹⁰ L'exposition de 64 toiles est présentée chez Eaton de 22 au 30 mars 1948 sous le titre *Exhibition of Canadian Women Painters-Femmes peintres canadiennes*. Le tableau de Lefort ne trouve guère grâce aux yeux du critique du *Devoir*, Jacques-G. Daoust, (23 mars 1949, p. 6). Après avoir louangé *La couturière* de Louise Gadbois (1896-1985) « la meilleure toile parmi les exposantes canadiennes-françaises » Daoust écrit : « On ne peut en dire autant d'Agnès Lefort de Montréal, qui nous offre une *nudité laide* qui se veut hawaïenne, mais qui n'est, en somme, qu'une *atrocité* ». Toutefois, on mesure mieux le point de vue esthétique qui fonde l'appréciation du critique quand on lit la suite : « Jeanne Rhéaume, de Montréal également, réussit mieux cependant que sa concitoyenne [*Lefort*] dans le genre *grotesque à la Matisse* [...] ». Plus loin, Daoust, qui ne fait pas dans la dentelle quand il s'agit de souligner ses détestations, note que Suzanne Duquette « nous étale un *dégoûtant* personnage vêtu d'une redingote fushia [*sic*] » [Nous soulignons]. Dans *La Presse* du lundi 22 mars (p. 16), l'exposition est annoncée au milieu des illustrations de manteaux, de chapeaux, de gants, de souliers d'une page publicitaire de la maison Eaton sur la mode printanière ! Merci à Marie-Maxime de Andrade pour la documentation autour de cette exposition chez Eaton.

¹¹ L'exposition regroupe des œuvres de Marion Aronson, Ghitta Caiserman (1923-2005), Emily Carr (1871-1945), Mary Filer (1920-2016), Louise Gadbois, Prudence Heward, Mabel Lockerby, Rita Mount (1885-1967), Pegi Nicol MacLeod (1904-1949), Liliias Torrance Newton, Georgiana Paige Pinneo, Didi Reush, Jeanne Rhéaume (1915-2000), Sarah Robertson, Mary Grey Robinson, Anne Savage (1896-1971), Marian Dale Scott, Ethel Seath (1879-1963), Jori Smith (1907-2005), Betty Sutherland (1920-1984), Fanny Wiselberg (1906-1986) et Rose Wiselberg (1908-1992). Pour un aperçu de la réception critique du travail des artistes femmes, voir entre autres Trépanier, la petite section sur la réception critique dans l'essai « La conquête d'un espace, 1900-1965 » (*Femmes artistes du XX^e siècle au Québec. Œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée

national des beaux-arts du Québec, Les Publications du Québec, Collection Arts du Québec, 2010 p. 44-50), l'article « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVIII, n° 1, 1997, p. 68-83 et l'ouvrage sur *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne* (op. cit. note 9). Sur Rose Millman galeriste, voir aussi Édith-Anne Pageot, « Une voix féminine dans l'espace public. La Galerie Dominion, 1941-1956 », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, 2008, p. 185-203.

¹² n° 89, *Louise*, 1937; n° 90, *Portrait de Louis Bourgoïn*, 1938; n° 91, *Composition. La Madone des Iles*, 1938; n° 92, *Liseuse*, 1940; n° 93, *Les pêches*, 1940; n° 94, *Les Soleils*, 1941; n° 95, *Composition. France*, 1942; n° 96, *Vers la Montagne bleue*, 1943; n° 97, *Composition aux pêches*, 1943; n° 98, *Masures*, 1944; n° 99, *Graine de mousse*, 1945; n° 100, *Lise*, 1944; n° 101, *Bouquet*, 1945; n° 102, *Portrait de Mme A. J.*, 1945; n° 103, *Les marguerites. Composition*, 1945; n° 104, *Port de pêche Gloucester*, 1945; n° 105, *Portrait de Monique*, 1946; n° 106 *Nature morte au hareng rouge*, 1946; n° 107, *Composition Gold Eye*, 1946.

¹³ Puisque c'est l'acquisition de cette œuvre qui a servi de déclencheur à cet essai, il m'a semblé intéressant de demander à Sébastien Hudon d'y collaborer et de présenter ici le tableau *La France pleurant ses enfants*.

¹⁴ La correspondance échangée entre Agnès Lefort et Paul Rainville relativement à l'exposition et conservée au MNBAQ, traite de différentes questions techniques autour de l'acheminement au musée de certaines œuvres, du paiement de la contribution de l'artiste, de la vente lors de l'exposition d'un tableau, *La Liseuse*, etc. Toutefois, dans aucune de ces lettres il n'est fait mention de *Composition : France*. Cela dit, dans une lettre du 13 janvier 1947, Lefort demande à Rainville d'envoyer une invitation à Monsieur René de Messières, conseiller culturel de l'Ambassade de France à Ottawa qui, écrit-elle, « m'avait exprimé l'intérêt qu'il portait à cette exposition qu'il espérait voir [...] ».

¹⁵ Si on se fie à la photographie de l'accrochage, il semble que dans la *Composition : France* exposée à *Fémina*, les motifs mouchetés ont disparu simplifiant la scène à un essentiel d'où le symbolisme floral et l'aspect décoratif ont été évacués. Le changement d'échelle et de technique aura peut-être imposé à l'artiste une certaine retenue pour ne pas briser l'équilibre de la composition.

¹⁶ Claire Fautoux, boursière de la Women's Art Society, part pour l'Europe en 1921 avec Emily Coonan (1885-1971). Elle effectue divers séjours d'études, obtient encore une bourse du Ministère des Affaires Étrangères de France et s'établit à Paris grâce à un travail aux Archives du Canada. En décembre 1940, après que les Allemands eurent envahi Paris, elle est arrêtée, comme d'autres ressortissants des pays alliés résidant en France, dont l'artiste Jean Dallaire et sa femme. Claire Fautoux est envoyée à Besançon où elle sera détenue durant 7 mois. La collection du MNBAQ possède plus d'une vingtaine de ses aquarelles produites en captivité. Elles avaient été achetées par Paul Rainville en vue de l'exposition *Fémina*. Voir les encadrés « Les artistes et la guerre » et « L'exposition *Fémina* » dans Trépanier « La conquête d'un espace, 1900-1965 », op. cit. p. 72-73.

¹⁷ Le catalogue de l'exposition *Fémina* nous apprend que sur 22 œuvres de Sylvia Daoust, 19 sont des sculptures religieuses. Quant à Simone Dénéchaud, elle expose sur un total de 33 œuvres un *Christ* (1945, MNBAQ) et aussi une *Pieta* (non daté au catalogue). Enfin Suzanne Duquet, outre son *Esquisse pour l'Annonce faite à Marie*, présente également *La Vierge et l'Enfant* (1945) seuls tableaux à thématique religieuse sur 15. L'encadré sur « Le renouveau de l'art religieux » (« La conquête d'un espace, 1900-1965 », op. cit., p. 52-57) identifie un sujet de recherche à creuser soit la participation des artistes femmes au renouveau de l'art sacré.

¹⁸ Voir entre autres Esther Trépanier, « Le Groupe de Beaver Hall : une modernité montréalaise », dans Jacques Des Rochers et Brian Foss (dir.), *Une modernité des années 1920 à Montréal. Le*

Groupe de Beaver Hall, Montréal, Londres, Musée des beaux-arts de Montréal, Black Dog Publishing, 2015, p. 161-260.

¹⁹ Jean-François Auger, « Bourgoïn un pionnier de la chimie du lait », *Cap-aux-Diamants*, n° 71, automne 2002, p. 14-15, <https://id.erudit.org/iderudit/7478ac>; Jean-François Auger, « Le régime de recherche utilitaire du professeur consultant de la Seconde Révolution industrielle », *Annals of Science*, vol. 61, n° 3, 2004, p. 351-374. <https://doi.org/10.1080/00033790310001654800>.

²⁰ P.-P. LeCointe, « L'Esthétique de l'ingénieur », *Le Nigog*, n° 5, mai 1918, p. 141-144. Louis Bourgoïn, « Art et Science », *Le Nigog*, n° 9, septembre 1918, p. 284-287. Je commente ces textes dans « Un nigog lancé dans la mare des arts plastiques », *Le Nigog, Archives des lettres canadiennes*, tome VII, Montréal, Fides, 1987, p. 239-267.

²¹ Bourgoïn, *loc. cit.*, p. 287.

²² Robert Ayre, dans une notice de l'article « New York's New Art Museum Aims to Raise Standards of Taste and Extend Public's Perspective », (*Standard*, 20 mai 1939, p. D-14), nous apprend que les collectionneurs ayant prêté les 50 œuvres d'artistes contemporains pour l'exposition sont : Louis Bourgoïn, Mme Murray R. Chipman, Huntly R. Drumond, Eric Goldberg, Mrs M. Greenberg, Prudence Heward, John Lyman, M. et Mme G.R. McCall, F. Cleveland Morgan, Léo-Pol Morin, Fernand Préfontaine, Dr. Lewis L. Reford, Mme Ben Robinson, P.W. Rolleston, M. et Mme B. Schecter, Robert C. Shoen, Paul Schopflocker, Mme Oswald Schuller, William St-Pierre et Mlle A. Van Horne.

²³ Sicotte, *op. cit.*, p. 7-8.

²⁴ On lui connaît un autre portrait de Louis Bourgoïn, peint vers 1931, donc antérieur à celui présenté dans l'exposition *Fémina*. Il est reproduit dans Sicotte, *ibid.*, p. 7. Bourgoïn y est représenté de profil, dans son laboratoire, revêtu de la blouse blanche des laborantins.

²⁵ Sicotte, *ibid.*, p. 8.

Pour citer

Esther Trépanier, « Agnès Lefort à l'exposition *Fémina* », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 61-81, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

Édith-Anne Pageot

Par-delà la grille, la trame.

Recadrer les rapports entre l'art moderne et les arts textiles,
le cas d'Henriette Fauteux-Massé.

Il y a une quinzaine d'années, le Musée d'art contemporain des Laurentides m'avait invitée à agir comme commissaire afin de concevoir une exposition individuelle des œuvres d'Henriette Fauteux-Massé. J'étais alors très activement impliquée dans le milieu culturel des Laurentides où j'habite. Affaiblie par la maladie, Henriette avait confié à son neveu Normand Brodeur la gestion de sa maison de Sainte-Adèle où était toujours conservé son fonds d'atelier. La mise en œuvre de l'exposition a nécessité un travail d'envergure. Plusieurs œuvres abîmées par l'humidité ont dû être restaurées. Le classement des documents textuels et audios était en pleine construction. Malgré un budget symbolique, nous sommes finalement parvenus à rassembler un corpus éloquent d'œuvres et de poésie. L'exposition accompagnée d'une brochure de quelques pages fut présentée à l'automne 2005. La revue Vie des arts avait accepté de publier un article qui palliait, en partie, l'absence d'un catalogue d'exposition. Ce texte est donc pour moi un acte compensatoire; il expose certaines idées laissées pour compte faute d'espace. Lors de la préparation de l'exposition, j'ai rencontré Henriette à quelques reprises, et, lorsqu'il s'agissait de se souvenir d'événements très précis, sa mémoire était défaillante, mais elle parlait avec lucidité tant de sa démarche de peintre que de sa poésie, de son amour de la musique et de son parcours dans le monde de la mode. Elle est malheureusement décédée quelques mois avant l'ouverture de l'exposition.

Deux ans à peine après sa fondation, le Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) consacre à la peintre Henriette Fauteux-Massé (Coaticook, 30 octobre 1924 – Sainte-Adèle, 5 mars 2005) une exposition individuelle. Le Musée présente à cette occasion 20 tableaux abstraits de la série *Mondes-lumières* (fig. 1) et 12 œuvres de la série *Oasis, sables et mers*, tous réalisés entre 1963 et 1966¹. On ne saurait assez insister sur l'importance d'une telle cimaise comme facteur d'homologation du travail de Fauteux-Massé que l'on identifie, à ce moment, comme une artiste de l'avant-garde à Montréal. Rappelons que la création du Musée d'art contemporain en 1964 répond au besoin de la province de se doter d'une institution publique dont le mandat est de soutenir et de faire valoir l'art

contemporain²; au Canada, le MAC est la première institution entièrement vouée à l'art contemporain. Aussi, la présentation par le tout nouveau musée d'État de trente-deux tableaux de Fauteux-Massé dans le cadre d'une exposition solo témoigne de la reconnaissance officielle dont jouit son œuvre abstrait au Québec au cours des années soixante. Son travail est d'ailleurs inclus dans l'exposition collective intitulée, *Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966*, organisée et présentée par le Musée à peine un an plus tard³.



Figure 1 : Henriette Fauteux-Massé, *Mondes lumières no 8*, 1966
gouache sur carton, 82,7 x 54,9 cm
Collection du Musée d'art contemporain des Laurentides,
n° accession 2005.014, Don de Monsieur Normand Brodeur
Crédit photo : Guy Laverdure. Tous droits réservés

S'il est vrai que le travail artistique des femmes est souvent montré dans les expositions collectives, et ce dès le début du vingtième siècle – à la Women's Art Association, dans les galeries privées et au Salon du printemps de l'Art Association,

notamment – il n'en demeure pas moins qu'avant le milieu des années soixante, les expositions monographiques réservées aux femmes dans les grands musées demeurent rarissimes. Au cours des années quarante, quelques expositions collectives sont réservées aux femmes, on pense notamment à l'exposition *Fémina* tenue en 1947 au Musée de la Province (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec). La même année, le Riverside Museum à New York accueille une grande exposition réservée aux Canadiennes⁴. L'ouverture dans les années cinquante d'un nouveau réseau de galeries privées – la galerie Agnès Lefort (1950), la Galerie de L'Étable (fondée en avril 1959), la Galerie Denyse Delrue (inaugurée en 1957), la Galerie libre (1959) et la Galerie du restaurant Hélène-de-Champlain⁵, entre autres – multiplie les occasions de présenter leur travail. Malgré ces avancées, encore peu de femmes peintres, québécoises et francophones, obtiennent une reconnaissance institutionnelle comparable à celle d'Henriette Fauteux-Massé au Musée d'art contemporain de Montréal en 1966. Aux côtés de Kittie Bruneau, peintre et graveuse, dont les œuvres sont présentées du 1^{er} au 20 février 1966, Henriette Fauteux-Massé est la deuxième Québécoise à obtenir une exposition individuelle au MAC. Après cette période faste, Fauteux-Massé tombe dans l'oubli. À la fin des années soixante, elle réalise des essais de dinanderie et d'art optique⁶ très peu documentés et aujourd'hui disparus et, après 1970, elle abandonne presque complètement l'abstraction et retourne à la figuration en peinture. Comment problématiser la peinture abstraite de Fauteux-Massé dans le milieu de l'art moderne à Montréal au cours des années cinquante et soixante ?

Cet article montre, d'une part, que l'art abstrait de Fauteux-Massé occupe un espace qui court-circuite la polarisation des positions théoriques défendues dans le milieu de l'avant-garde montréalaise au début des années soixante. La mise en tension de valeurs formelles opposées et l'importance de la matérialité dans son travail expliquent l'accueil favorable de son travail tant au sein d'une critique d'art qui défend l'abstraction gestuelle que chez les partisans d'un traitement géométrique. De plus, la reconnaissance institutionnelle dont la peinture abstraite de Fauteux-Massé fait l'objet s'explique, en partie, par le caractère hybride de son travail qui suscite chez les commentateurs des rapprochements avec la sculpture, associée à une approche « virile » de la création.

Au-delà de la fortune critique, cet article propose d'autre part de recadrer l'interprétation de l'œuvre en tenant compte de la filiation méconnue entre la démarche picturale de l'artiste et son expérience dans l'univers de la mode et de la

couture. Chez Fauteux-Massé, la grille moderniste joue certes un rôle structurant dans l'élaboration de l'œuvre, mais elle mime la trame du tissu et les motifs décoratifs empruntés aux arts textiles. La grille-trame constitue chez Henriette Fauteux-Massé un point de rencontre, entre des conceptions dichotomiques et des catégories normées et genrées, qui nous invite à revisiter les interactions complexes entre l'art moderne et les arts textiles.

Réception critique, un débat genré

La contribution de cette artiste à notre vie culturelle est authentique et n'offre rien de sporadique. Fort récente la révélation de sa personnalité n'en est pas moins la résultante d'un effort constant et d'une mystique empreinte curieusement de virilité que ne semble avoir marqué aucune influence péremptoire si ce n'est une sensibilité affinée par l'amour de la poésie.

Louis Jaque⁷

La prédilection de Fauteux-Massé pour une composition géométrique parfois jugée proche des Plasticiens, et la qualité tactile de ses empâtements épais et texturés, tantôt associées aux femmes post-automatistes, satisfait paradoxalement les tenants de positions théoriques et esthétiques antinomiques⁸. En effet, dans le débat qui divise les défenseurs d'une approche gestuelle et les tenants d'une approche géométrique de la peinture abstraite, Fauteux-Massé occupe une place « de compromis » qui s'avère stratégique. Bien que, différemment, ce soit aussi le cas des artistes indépendants qui se rattachent à l'Association des artistes non figuratifs de Montréal⁹ dont elle est membre¹⁰ et des formalistes lyriques avec qui elle expose, en 1960, au Musée des beaux-arts de Montréal à la Galerie de l'Étable¹¹.

Rappelons qu'à partir des années cinquante, le milieu de l'avant-garde à Montréal est divisé autour d'enjeux se rattachant à la subjectivité. Certains interlocuteurs se portent à la défense d'une approche gestuelle et expressive de la peinture abstraite, tandis que d'autres promeuvent un formalisme géométrique présumément « optique » et prétendument débarrassé de contenus subjectifs, humanistes ou métaphysiques¹². Dans ce contexte, la filiation qu'établissent certains critiques, comme Michelle Lasnier¹³, entre le travail de Fauteux-Massé et l'abstraction post-automatiste justifie son identification à une avant-garde « féminine ». C'est bien ce qu'il faut entendre aussi dans les propos de Joan Forsey qui compte Fauteux-Massé comme l'une des sept meilleures peintres féminines du

Québec dans son article de 1963 pour le journal *The Gazette*¹⁴. Ainsi que l'ont montré les travaux de Rose-Marie Arbour, entre 1955 et 1965 le milieu de l'art abstrait au Québec réserve à plusieurs créatrices, associées à tort ou à raison à une forme d'expressionnisme abstrait, un accueil généralement très favorable (pensons à Suzanne Bergeron, Monique Charbonneau, Marcelle Ferron, Lise Gervais, Rita Letendre, Laure Major, Marcelle Maltais, Suzanne Meloche, Monique Voyer). Il reste que la réception critique de leur travail demeure enfermée dans une logique binaire discriminante ainsi que dans une rhétorique sexiste qui allie le féminin à la mollesse et à l'émotion, et le masculin à la dureté et à la rationalité. Conséquemment, l'abstraction gestuelle paraît, aux yeux de plusieurs interlocuteurs, cohérente avec une présumée essence féminine, irrationnelle, instinctive et subjective. La reconnaissance du travail des femmes post-automatistes, positive certes, mais momentanée, ne peut se comprendre qu'en tenant compte de cet environnement idéologique particulier au sein duquel le potentiel critique de leurs œuvres est perçu comme étant non menaçant et, du coup, « désamorcé »¹⁵.

Certains aspects du travail de Fauteux-Massé suscitent chez d'autres commentateurs des appréciations qui semblent transgresser les carcans idéologiques rattachés au « féminin ». On compare le géométrisme de son travail à des éléments sculpturaux ou architecturaux. Pour Louis Jaque, cité en exergue, la démarche de Fauteux-Massé est « curieusement empreinte de virilité » ! Son vocabulaire formel d'inspiration cubiste, géométrique et rigoureusement structuré, *Hiver* (1956, fig. 2), est parfois rapproché de celui des premiers Plasticiens. Mary Tippett l'a souligné à juste titre¹⁶. Paul Gladu voit dans les tableaux réalisés au couteau, des « blocs » de couleurs¹⁷ ou des « maçonneries somptueuses¹⁸ ». Ses empâtements épais et texturés suscitent chez Laurent Lamy des métaphores architecturales, il compare la composition à des « travaux de maçonnerie ou de murailles en voie de démolition¹⁹ ». Dorothy Pfeiffer²⁰ et Robert Ayre abondent dans le même sens, « *She is a builder (...) She is closer to cubism than to automatism; but here is as much feeling as science in her constructions*²¹ ». Quelques années plus tard, dans le long compte rendu qu'il rédige à propos d'une exposition des œuvres de Fauteux-Massé à Saint-Sauveur-des-Monts, Paul Dumas reprend à son compte des métaphores similaires : « Épousant étroitement la muraille, ses premières œuvres sont comme maçonnées et enduites de matière dense²² ». Enfin, les métaphores évoquant un environnement bâti et l'idée du tableau comme prolongement du mur se retrouvent également sous la plume de Louis Jaque²³.

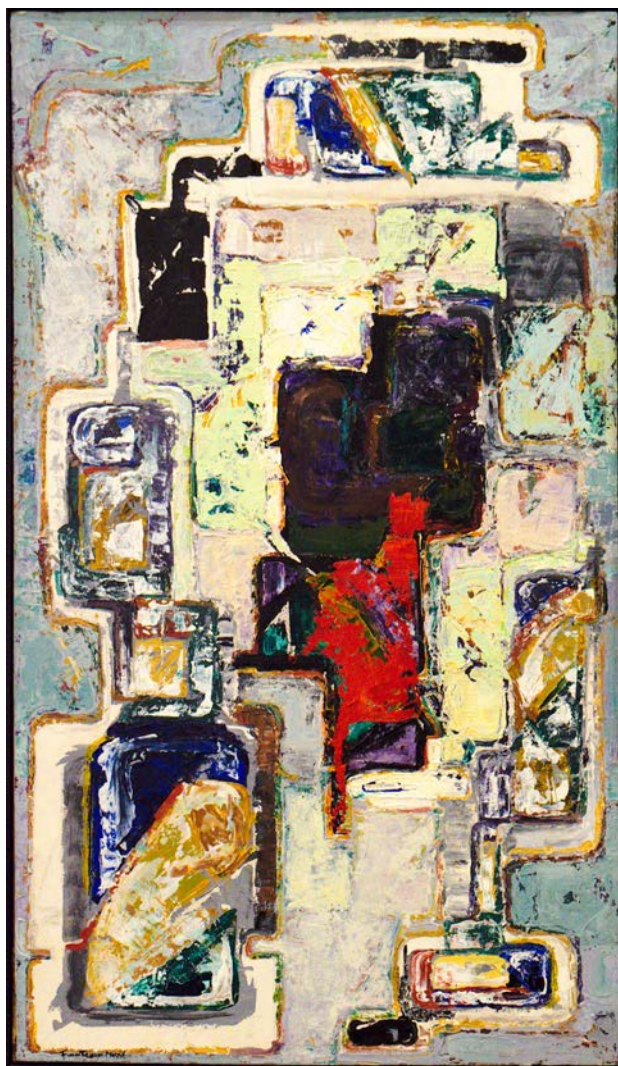


Figure 2 : Henriette Fauteux-Massé, *Hiver*, 1956, gouache sur masonite, 98 x 56,5 cm
Collection du Musée d'art contemporain des Laurentides, n° accession 2005.021
Don de Monsieur Normand Brodeur, Crédit photo : Guy Laverdure. Tous droits réservés

À la lumière de ces commentaires, on peut se demander si le rapprochement qu'établit la critique entre le géométrisme de la peinture de Fauteux-Massé et un univers construit, souvent comparé à la sculpture, voire parfois à des éléments architecturaux, et à une démarche « virile », ne fut pas un facteur ayant contribué à justifier le choix de sa candidature dans une programmation muséale où la sculpture et, dans une moindre mesure l'architecture, occupent une place de prédilection. La toute première exposition jamais organisée par le Musée au printemps 1965 est dédiée à Georges Rouault²⁴, une valeur sûre somme toute. Entre cette exposition inaugurale et la fin du mois de février 1966, qui correspond

à l'ouverture de l'exposition d'Henriette Fauteux-Massé, le Musée organise vingt-trois expositions dont plus du tiers sont consacrées à la sculpture²⁵. L'exposition *Arts et architecture* qui suit immédiatement celle de Rouault est organisée par le Musée d'art contemporain en collaboration avec l'Association des architectes de la province de Québec à l'occasion du congrès de l'Institut royal d'architecture du Canada, et elle fait une place de choix au sculpteur Jordi Bonnet²⁶. La première femme à obtenir une exposition individuelle au MAC est la sculptrice d'origine grecque Jeanne Spiteris. Cette exposition survient dans la foulée des événements du Symposium du Québec dédié majoritairement à la sculpture. Organisé conjointement par le ministère des Affaires culturelles du Québec et le MAC, l'objectif avoué du symposium est d'enrichir les collections du musée. À cette occasion, Guy Robert, qui est alors directeur du MAC, invite, entre autres, neuf sculpteurs de l'Argentine, de la Corse, de la France, de la Grèce et de l'Italie. L'exposition consacrée aux œuvres de Jeanne Spiteris en 1965 tout comme celles des sculpteurs Mario Bartolini et Berto Lardera constituent donc en quelque sorte des événements collatéraux du Symposium du Québec dont le thème est le métal découpé et soudé²⁷. Au cours des premiers mois d'opération, la sculpture occupe de ce fait une place de choix dans le calendrier des expositions de la jeune institution publique; une inclination qui se confirme par l'exposition rétrospective (la première de ce genre) vouée à Robert Roussil²⁸. L'exposition des œuvres de Fauteux-Massé s'insère logiquement dans cette programmation.

Par-delà la grille, la trame

Du mur, dédoublement de la surface picturale, à la grille, motif paradigmatique de l'art moderne, il n'y a qu'un pas. Au cours des années cinquante et soixante, Fauteux-Massé développe un vocabulaire formel qui évoque, en effet, la grille²⁹ dont le tableau intitulé *Recueil* (vers 1961-1966, fig. 3 et 4) est un exemple probant. Le recours à la grille, même émaillée d'une forte matérialité, vise-t-il chez Fauteux-Massé l'inscription stratégique³⁰ de son travail dans une généalogie moderniste, largement masculine, consacrée par l'influence éminente et tentaculaire de la critique d'art américaine ?



Figure 3 : Henriette Fauteux-Massé, *Recueil*, vers 1960-66, huile sur toile, 40,5 x 14 cm
Collection Édith-Anne Pageot, Crédit photo : Guy Laverdure. Tous droits réservés

On se rappellera que dans son article « Grilles » (*Grids*), aujourd'hui notoire, tout comme dans *The Grid, the True Cross, the Abstract Structure* (1995), Rosalind Krauss voit dans la grille « l'emblème de l'ambition moderniste³¹ » et, à la fois, le « mythe »³² de l'art moderne. À partir d'une posture théorique inspirée du structuralisme, l'auteure vise à mettre en évidence la nature profondément ambivalente de la grille. Principe de composition ubiquitaire, plat, géométrique et ordonné, la grille résolument abstraite et conceptuelle incarnerait les conditions logiques de la vision et, à ce titre, elle serait emblématique du présumé processus d'autonomisation qui caractériserait la peinture moderne, allant du cubisme à De Stijl, Mondrian, Malevitch, Jasper Johns et Agnes Martin. Reprenant les propos de plusieurs artistes, nombreux à aspirer à un langage universel empreint de métaphysique ou de spiritualité, Krauss soutient encore que la grille aurait permis de résoudre les contradictions entre le matérialisme positiviste moderne (profane) et une réalité incommensurable (sacrée) qui échappe à la finitude du cadre. Espace paradoxal donc, la grille serait à la fois « centripète » et « centrifuge », matérialiste et partie constitutive d'un espace plus vaste, emblème et mythe de l'art moderne, simultanément.



Figure 4 : Henriette Fauteux-Massé, *Recueil* (détail), vers 1960-66
huile sur toile, 40,5 x 14 cm, Collection Édith-Anne Pageot
Crédit photo : Guy Laverdure. Tous droits réservés

Aussi séduisante qu'elle soit, cette lecture reste enfermée dans une logique autoréférentielle et sectaire. Elle occulte les affinités entre la grille et la trame et, du coup, les rapports, les transactions, les échanges et les transferts complexes entre l'art moderne et les arts de la fibre. Pour l'artiste et designer, théoricienne du textile Anni Albers, la grille est certes un élément organisateur et structurant, mais encore, en tant que métaphore de la trame propre à l'ouvrage tissé, elle revêt un caractère pliable et flexible³³. Jennifer Scanlan résume en ces mots la posture théorique que d'Albers :

As a materialization of the grid, the woven textile allows for an expanded, malleable version of modernism, one that goes beyond constructed binaries to permit multiple meanings, even opposing meanings, to exist at the same time³⁴.

Au Canada, l'importance que revêtent les pratiques interdisciplinaires dans la période d'après-guerre illustre ces rapports complexes entre l'art moderne et les arts textiles. Par exemple, l'Institut royal d'architecture du Canada met en place plusieurs initiatives visant à favoriser le développement d'un esprit de coopération entre les architectes et « artisans » de la fibre ou des « arts appliqués ». En 1953, on crée notamment la médaille des arts connexes (*Allied Arts*), dont Jordi Bonnet est récipiendaire en 1955. Comme l'a montré Sandra Alfoldy, contrairement au contexte européen ou américain, la résistance des architectes canadiens à adhérer au Style international a favorisé une approche de l'architecture qui accorde à la matérialité une place centrale et structurante dans la conception et la mise en œuvre de l'environnement bâti³⁵. Dans ce contexte, plusieurs projets d'architecture publique se développent en collaboration avec des créateurs en arts textiles, à partir de préoccupations communes pour la forme, l'ornement et la matérialité.

Le Québec s'avère un milieu particulièrement fertile pour la mise en œuvre de projets artistiques et pédagogiques qui érodent les frontières disciplinaires entre l'art et l'artisanat. L'École des beaux-arts de Québec offre dès 1949 une classe de tapisserie. Les peintres lissières québécoises Mariette Rousseau Vermette et Micheline Beauchemin sont des pionnières d'une pratique renouvelée, et résolument moderne, de l'art textile. La Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) leur consacre une exposition en 1959 et le Musée des beaux-arts de Montréal suit, trois ans plus tard. À partir des années soixante, l'émergence sur les scènes nationale et internationale d'une catégorie « art de la fibre » s'insinue dans les réseaux de diffusion de l'art contemporain³⁶, malgré une identité disciplinaire qu'on peine à circonscrire et qui, en définitive, servira souvent de repoussoir au haut modernisme et au minimalisme. Sans perdre de vue la persistance des préjugés patriarcaux et colonialistes comme facteurs contribuant à la ghettoïsation de l'artisanat, des arts de la fibre et du textile en l'occurrence³⁷, on ne saurait ignorer le contexte interdisciplinaire trop rarement évoqué dans lequel se développe l'art abstrait. Comment doit-on situer le travail de Fauteux-Massé dans ce contexte ?

Fauteux-Massé s'intéresse au monde de la mode et de la couture. Elle agit occasionnellement comme dessinatrice de mode et elle travaille pour les maisons Holt Renfrew et Dupuis frères à Montréal. Elle étudie le théâtre auprès de Sita Riddez (1916-2002) au Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Fauteux-Massé pratique aussi la danse dans les studios de Carlotta (Marguerite Charlotte

Lavoie) et Alvarez (Gérard Hébert). Grâce au don du fonds d'archives de Carlotta que Theresa L. Coburn, petite nièce de Frederick Simpson Coburn, lègue en 2012 au Musée de la civilisation, on connaît mieux aujourd'hui le parcours professionnel du couple Carlotta et Alvarez qui ouvrent au milieu des années trente un studio de danse à Montréal. Carlotta et Alvarez dirigent une école pendant vingt-cinq ans. Le couple se produit au Monument national, au Gesù, dans divers cabarets montréalais ainsi qu'au Palais Montcalm à Québec. Carlotta et Alvarez pratiquent le flamenco espagnol, le tango argentin, la danse apache parisienne et la « danse théâtrale ». Comme le souligne Lydia Bouchard, les documents photographiques qui nous sont parvenus témoignent de l'ingéniosité et de la modernité des costumes confectionnés par le couple³⁸. On ne peut que présumer de l'intérêt de Fauteux-Massé pour la scénographie de Carlotta et Alvarez, elle qui fut mannequin pour des couturiers montréalais (dont Marcel Martel) dans le cadre des défilés de mode semi-annuels tenus à l'hôtel Ritz-Carlton par l'Association des couturiers canadiens, fondée à Montréal en 1954. Fauteux-Massé nourrit donc un intérêt professionnel pour le textile et la couture qui va au-delà des convenances bourgeoises.

Par ailleurs, on sait qu'en guise d'études préparatoires, Fauteux-Massé réalise des collages³⁹. Elle agence, en les superposant, des éléments géométriques en papier ou en carton, jusqu'à ce qu'émerge de ces exercices un ensemble jugé satisfaisant qu'elle transpose ensuite à la caséine, à la gouache ou à l'huile, le plus souvent. Cette méthode de travail était enseignée à l'atelier d'André Lhote, auprès de qui étudie Fauteux-Massé à Paris en 1951⁴⁰. Dans le chapitre intitulé « Vingt fois sur le métier » de son *Traité de la figure*, Lhote recommande aux peintres chevronnés de :

[...] se composer une seconde palette, faite de papiers de couleurs qui, découpés convenablement et superposés avec sensibilité et imagination pourraient constituer des schémas de constructions colorées ou, placés sur les endroits douteux d'un tableau en cours, pourraient apporter sur les points en péril, la solution désirée. Il n'y aurait plus ensuite qu'à reproduire sur le tableau le ton du papier interposé⁴¹.

Lhote s'interroge sur le rapport entre « les nappes de couleur » et le « dessin ornemental » dont la cohérence et l'organisation dépendraient, dit-il, des « tracés régulateurs ensevelis sous ce double revêtement⁴² ». Il valorise la démarche d'Henri Matisse, qu'il cite d'ailleurs en exemple. Or on sait que Matisse est un collectionneur avide de textiles, passionné tant par les tissus trouvés dans les

marchés publics que par les tapis persans somptueux et les étoffes soyeuses venues d'Indonésie. Ses ateliers de Paris et de Nice servaient d'écrins à ces pièces qui étaient des sources d'inspiration pour ses cartons de tapisserie et, à la fois, les motifs de son travail en peinture. Ce procédé, déjà recommandé dans *Traité du paysage*, exerce sur Fauteux-Massé une influence notable. Elle y recourt systématiquement, et ce pendant près de deux décennies. Renversant en quelque sorte la hiérarchie entre l'art et l'artisanat, ses collages, que l'on pourrait comparer à des patrons de couture, deviennent ainsi le principal lieu d'élaboration de la démarche conceptuelle et créative de l'œuvre reléguant la peinture à une fonction de reproduction.

Notes

¹ L'exposition, présentée du 23 février au 13 mars 1966, rassemble le travail réalisé en partie dans les Laurentides à Sainte-Adèle où l'artiste et son conjoint, le Dr Jules Massé qui est collectionneur avide, ont un chalet.

² Le Musée d'art contemporain de Montréal est créé le 4 juin 1964. Avant d'occuper des espaces permanents actuels à la Place des arts, le musée est d'abord logé à la Place Ville-Marie. De 1965 à 1968, le MAC est déménagé au Château Dufresne, puis de 1968 à 1992 à la Cité du Havre.

³ Exposition tenue en deux volets : 15 mai-9 juillet et 11 juillet-20 août 1967.

⁴ Édith-Anne Pageot, « Ambiguïtés de la réception critique de l'exposition "Canadian Women Artists", Riverside Museum, New York, 1947 », *RACAR revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 27, n° 1-2, 2000, p. 123-134.

⁵ Hélène Sicotte, « Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante : lieux et chronologie. Deuxième partie 1955 à 1961 », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 16, n° 2, 1995, p. 40-76.

⁶ Comme en témoigne Paul Dumas : « Elle a pratiqué par ailleurs, il y a deux ans, des essais de dinanderie, obtenant alors sur l'aluminium martelé qu'elle éclaire avec une source lumineuse mobile des effets optiques comparables à ceux que Le Parc, Soto et, chez nous Claude Goulet, réalisent avec d'autres moyens ». « Henriette Fauteux-Massé à la Galerie l'Apogée de Saint-Sauveur-des-Monts », *L'information médicale et paramédicale*, Montréal le 3 novembre 1970, p. 27. À notre connaissance, aucun de ces projets ne nous est parvenu.

⁷ Louis Jaque, « Henriette Fauteux-Massé », *Vie des arts*, n° 21, 1960, p. 51.

⁸ Nous avons déjà abordé ce sujet dans Édith-Anne Pageot, « Henriette Fauteux-Massé : l'œuvre abstrait », *Vie des arts*, vol. 50, n° 200, automne 2005, p. 41-44.

⁹ Fondée le 1^{er} février 1956, L'Association des artistes non figuratifs de Montréal compte au lendemain de sa constitution les membres suivants : Léon Bellefleur, Louis Belzile, Pierre Bourassa, Ulysse Comtois, Pierre Garneau, Jean Goguen, Jean-Paul Jérôme, Patrick Landsley, Fernand Leduc, Guido Molinari, Jean-Paul Mousseau, Maurice Raymond, Fernand Toupin, Gérard Tremblay, Roland

Truchon et une seule femme, Rita Letendre. Fauteux-Massé devient membre de L'Association en 1958.

¹⁰ Fauteux-Massé participe à plusieurs expositions de L'Association des artistes non figuratifs de Montréal. On la compte, entre autres, parmi les exposants lors de la deuxième exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 22 février – 17 mars 1957. Elle y expose une gouache intitulée, *Écluse* aux côtés de Léon Bellefleur, Louis Belzile, Ulysse Comtois, Albert Dumouchel, Paterson Ewen, Henriette Fauteux-Massé, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Rita Letendre, Marcelle Maltais, Jean McEwen, Robert Roussil, Roland Truchon. En 1960-1961, Fauteux-Massé présente à nouveau ses œuvres à l'exposition de L'Association des artistes non figuratifs de Montréal tenue à la Galerie nationale du Canada.

¹¹ À Montréal, les peintres formalistes lyriques rassemblaient un petit groupe d'artistes indépendants dont faisaient partie Paterson Ewen, Ray Mead et Maria Virginia de Vero, entre autres.

¹² À ce sujet, voir notamment : Marie Carani, « Le formalisme géométrique : positions des peintres formalistes québécois », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, vlb éditeur, 1993, p. 71-130. Marie-Sylvestre Hébert, « La réception de la peinture formaliste montréalaise (1965-1970) : art et identité nationale », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, vlb éditeur, 1993, p. 131-169.

¹³ Michelle Lasnier, « Les femmes peintres du Québec », *Châtelaine*, octobre 1962, p. 32-35 et 100-106.

¹⁴ Joan Forsey, « Quebec's top Women Painters. A Phenomenon », *The Gazette*, 12 mars 1963.

¹⁵ Rose-Marie Arbour, « L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste : une représentation critique (1955-1965) », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, vlb éditeur, 1993, p. 44 et 45.

¹⁶ Mary Tippet, *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, Toronto, Penguin Books, 1992, p. 122.

¹⁷ Paul Gladu, « Peintre avant tout », *Le Petit journal*, Montréal, 10 novembre 1961.

¹⁸ Paul Gladu, Henriette Fauteux-Massé et Christian Rohlf. « Un vivant et un mort exposent au Musée d'art contemporain », *Le Petit journal*, Montréal, 27 février 1966.

¹⁹ Laurent Lamy, « Henriette Fauteux-Massé à la Galerie Camille Hébert », *Le Devoir*, 9 mars 1963.

²⁰ Dorothy Pfeiffer, « Henriette Fauteux-Massé », *The Gazette*, 23 mars 1963.

²¹ Robert Ayre, « Henriette Fauteux-Massé », *The Montreal Star*, 16 mars 1963.

²² Paul Dumas, « Henriette Fauteux-Massé à la Galerie l'Apogée de Saint-Sauveur-des-Monts », *L'information médicale et paramédicale*, Montréal le 3 novembre 1970, p. 27.

²³ Louis Jaque, « Henriette Fauteux-Massé », *Vie des arts*, n° 21, 1960, p. 48-51.

²⁴ *Rouault*, du 19 mars au 2 mai 1965, Place Ville Marie de Montréal, responsables : Bernard Dorival, Gérard Morisset et Guy Robert.

²⁵ Au cours de l'été 1965, du 13 juillet au 15 août, le musée expose *Les œuvres récentes de Jean Gauguet-Larouche*, une exposition dont le commissariat est confié à Henri Barras. Le Musée présente, ensuite, le Symposium du Québec, du 1^{er} juillet au 19 septembre 1965 consacré à la sculpture. Pour clore cette première année d'opération, le Musée présente *Dix sculpteurs de Montréal* du 1^{er} octobre 1965 au 1^{er} janvier 1966.

²⁶ Exposition tenue du 10 juin au 10 juillet 1965. À l'occasion, des architectes canadiens sont invités à présenter des œuvres réalisées en collaboration avec des artistes. L'exposition comporte des sculptures et des murales de Jordi Bonet, ainsi que des photographies de sculptures et de recherches architecturales d'André Bloc, sculpteur, ingénieur et conférencier français.

²⁷ Dans la foulée du Symposium du Québec, Mario Bartolini obtient une exposition individuelle du 17 août au 12 septembre 1965. Le MAC présente le travail de Berto Lardera du 26 août au 26 septembre, qui chevauche *Sculpture et dessins de Jeanne Spiteris*, du 7 au 19 septembre 1965.

²⁸ Du 17 novembre 1965 au 2 janvier 1966. L'exposition, sous la responsabilité de Guy Robert, rassemble 58 sculptures, peintures, dessins et gravures.

²⁹ Sandra Paikowsky a souligné ce rapprochement dans son article intitulé, « The Girls and the Grid. Montreal Women Abstract Painters in the 1950s and early 1960s », dans Kristina Huneault (dir.), *Rethinking Professionalism: Women and Art in Canada, 1850-1970*, Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2012, p. 259-281.

³⁰ Après tout, Fauteux-Massé est consciente de la discrimination dont les créatrices sont l'objet. Elle en fait mention dans ce commentaire : « C'est toujours difficile le métier d'être femme et ça l'est davantage quand on est peintre. » Propos cité dans *Parcours à travers l'œuvre des artistes des Laurentides*, Saint-Jérôme, La Galerie d'art du Vieux-Palais, 1985, non paginé. Elle s'implique d'ailleurs dans des associations de peintres féminins et participe au Salon des femmes peintres et sculpteurs au Musée d'art moderne de Paris en 1951. À Montréal en 1968, elle expose au Pavillon de la Femme.

³¹ Elle poursuit : « Apparue dans la peinture cubiste d'avant-guerre pour devenir toujours plus rigoureuse et manifeste, la grille annonce, entre autres choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit et le discours ». Rosalind Krauss, « Grilles », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 93.

³² *Ibid.*, p. 97.

³³ Anni Albers, *The Pliable Plane*, conférence non datée. Texte disponible en ligne : <https://albersfoundation.org/teaching/anni-albers/lectures/#tab4>.

³⁴ Jennifer Scanlan, « Crafting With and Against the Grid », *The Journal of Modern Craft*, vol. 8, n° 2, 2015, p. 216.

³⁵ Sandra Alföldy, *The Allied Arts. Architecture and Craft in Postwar Canada*, Montréal & Kingston, McGill-Queens University Press, 2012, p. 25.

³⁶ Jennifer Scanlan, « Pathmakers: Women in Craft, Art, and Design, Mid-Century and Today », *The Journal of Modern Craft*, vol. 8, n° 2, 2015, p. 109-114.

³⁷ On se rappellera qu'en 1951, le Rapport Massey continue de classer dans une même catégorie : « l'art héraldique, le jeu d'échecs, la numismatique, les études médiévales, l'urbanisme, le folklore, les jardins zoologiques et l'artisanat », rangeant du même coup les arts produits par les créateurs autochtones dans les « arts mineurs ». Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences, Ottawa, Imprimeur du roi, 1951, p. 273 et 282.

www.collectionscanada.gc.ca/massey/h5-400-f.html#content.

³⁸ Lydia Bouchard, « Carlotta sous les projecteurs », *Continuité*, n° 143, 2015, p. 9-12.

³⁹ Peu avant sa mort (2005), l'artiste nous avait parlé de ce procédé dont nous avons vu quelques essais dans son fonds d'atelier.

⁴⁰ Grâce à une bourse d'études que lui octroie le Ministère du bien-être social et de la jeunesse, Fauteux-Massé suit une formation de neuf mois à l'atelier d'André Lhote à Paris. Elle rentre à

Montréal en juillet 1951 et emménagement au 367, Carré St-Louis à Montréal avec son conjoint le docteur Jules Massé.

⁴¹ André Lhote, *Traité de la figure*, Paris, Librairie Floury, 1950, p. 84.

⁴² *Ibid.*, p. 82.

Pour citer

Édith-Anne Pageot, « Par-delà la grille, la trame. Recadrer les rapports entre l'art moderne et les arts textiles, le cas d'Henriette Fauteux-Massé », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 82-96, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

Louise Vigneault

Enquêtes de recherche et espaces de rencontres.

Mouvements de disparition/résurgence chez les artistes hurons-wendat Zacharie Vincent et Pierre Sioui

Le hasard : « rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne »

André Breton¹

Les démarches de recherche sont généralement ponctuées de rencontres qui sont d'autant plus significatives que nous ne saisissons pas toujours sur le coup toute leur importance. Elles prennent place dans des espaces-temps privilégiés que sont les séances de cours ou des échanges avec des professeurs ou des collègues qui ont planté en nous le germe d'une question ou un objet d'étude qui finira par nous obséder. L'idée peut mijoter des mois, voire des années, dans notre espace mental, le temps d'un mûrissement ou d'une disposition idéale d'investigation. Mais les rencontres significatives surgissent aussi, le plus souvent, du hasard, qui est fait, en réalité, d'un mélange d'actions préméditées, de gestes de pure gratuité et de moments de flottement. Comme le voyageur en canot doit apprendre les instants propices de contrôle et d'abandon, à donner un coup de pagaie ou à lever les bras, à résister à la vague ou à se soumettre à sa force, les démarches de recherche alternent entre les initiatives rigoureusement planifiées et les passages à vide, lesquels ne sont passifs qu'en apparence, puisqu'un travail sous-jacent s'opère, subtilement, à notre insu. Lorsque nos désirs ancrés dans ce que nous sommes profondément entrent en contact et en synergie avec le monde, les événements semblent se dérouler dans le bon sens du courant. Alors on a le sentiment de se trouver au bon endroit au bon moment. Et cette recherche prend aussi, subitement, un sens. Tous les morceaux du casse-tête, de notre quête à la fois personnelle et professionnelle, tombent étrangement en place. C'est l'expérience qu'il m'a été donné de vivre dans le cadre de mes recherches consacrées à l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent, qui ont germé dès mes études de premiers cycles à l'Université de Montréal. Ces démarches m'ont amenée aussi à mieux connaître la culture et l'histoire de la communauté de Wendake, ainsi que des artistes des plus récentes générations, comme Pierre Sioui. Ce parcours a été l'occasion de rencontres qui ont marqué profondément ma vision de la recherche et de la mémoire historique du Québec. Il a aussi été parsemé de mouvements successifs de mise à l'écart et de mise en valeur de la présence créatrice autochtone par ses institutions, une valse-hésitation qui semble témoigner d'une résistance à assumer un espace culturel partagé.

L'effet miroir

Ma première rencontre avec le peintre Zacharie *Tehariolin* Vincent (1815-1886) est survenue au début des années 1990, dans le cadre du cours *Art et anthropologie* dispensé par le professeur François-Marc Gagnon. Il était alors question des représentations des communautés autochtones des Amériques diffusées depuis le XVII^e siècle aussi bien dans les relations des missionnaires que dans les récits de voyage, les historiographies, les œuvres artistiques et littéraires. Les portraits du XIX^e siècle réalisés par George Catlin, Cornelius Krieghoff, Paul Kane, Joseph Légaré, Antoine Plamondon et Théophile Hamel présentent alors les Autochtones comme des individus associés au passé et dont la culture est prétendument en voie de disparaître. Mais les œuvres révèlent moins des données sur les Autochtones que sur les regards que les Européens portent sur eux, tantôt fascinés et nostalgiques, tantôt dénonciateurs et fatalistes. Je sens intuitivement que, derrière ces portraits se cache un univers immense, complexe, tissé de tensions qui demeurent encore aujourd'hui irrésolues. Je pense alors à mes origines huronnes-wendat issues de mon arrière-grand-mère, lesquelles ont d'abord été occultées par les pressions morales des campagnes de conversion, puis par les politiques d'assimilation orchestrées par les gouvernements. Je pense aussi au silence qui a entouré jusqu'à récemment ces origines dans ma famille, silence nourri d'abord par la honte, ensuite par l'oubli, puis brisé par la fascination et la culpabilité, les deux flancs d'une même faiblesse, qui n'ont évidemment pas réussi à ressouder les deux cultures.

Devant la diapositive du portrait du jeune chef Zacharie Vincent, *Le Dernier des Hurons*, réalisé par Plamondon en 1838², le professeur Gagnon nous explique que l'artiste de Québec aurait mis en œuvre non pas un portrait ethnographique, mais une allégorie, celle de la prosopopée visuelle, qui permet de faire parler et agir un sujet absent ou inanimé, afin de lui faire transmettre un message. Vincent est alors utilisé comme prétexte pour dénoncer indirectement la disparition à venir des minorités culturelles, notamment celle des Canadiens français au lendemain de la défaite des Patriotes³. Suivant les codes de l'iconographie romantique, le jeune chef se tient les bras croisés, au milieu d'une forêt, sous un ciel crépusculaire, affichant un air méditatif, que François-Marc Gagnon qualifiera de « résigné » face à la puissance des conquérants. C'était oublier toutefois que, dans le cadre de la réalité géopolitique coloniale, les Hurons sont passés de sujets du Roi de France à alliés de la Couronne, depuis le Traité de Murray (1760). Au cours de sa démonstration,

notre professeur a pris soin toutefois de jumeler la diapositive de l'œuvre de Plamondon à celle d'un autoportrait de Vincent⁴ réalisé une trentaine d'années plus tard. Le chef accompli se représente alors en buste, dans une pose rayonnante, orné des parures protocolaires et d'une couronne d'argent calquée sur les armoiries du Prince de Galles. Il tient aussi le mât du drapeau de la marine marchande britannique devant un paysage forestier ensoleillé. Exit les codes romantiques et la rhétorique de déclin. Devant cette riposte claire de Vincent à l'annonce de la disparition de son peuple, une affirmation franche de sa survivance, des questions émergent dans ma tête : à qui s'adressait cet autoportrait ? Quels messages livrait-il au public ? Quelles stratégies Vincent avait-il utilisées pour remplacer les images passéistes et défaitistes de sa communauté ? À l'époque, la documentation relative à l'œuvre de Vincent se limite à deux articles publiés par les historiennes de l'art Marie-Dominique Labelle, Sylvie Thivierge et Anne-Marie (Blouin) Sioui, dans *Recherches amérindiennes au Québec*⁵. Au cours des années 1970, Anne-Marie Blouin étudie l'histoire de l'art à l'Université de Montréal. Les cours du professeur Gagnon lui font alors réaliser que les Autochtones ont été représentés avant tout à travers le filtre de la vision des missionnaires et des populations coloniales, et que cette opacification a contribué à creuser le fossé entre les communautés. Interpellée par ces questions, elle consacre son mémoire de maîtrise à l'iconographie de l'Indien en Nouvelle-France, dans le *Codex Canadiensis* de Louis Nicolas, et publie deux articles sur le sujet⁶. Ayant épousé l'artiste huron-wendat Pierre Sioui, ses écrits sont tour à tour signés « Blouin » ou « Sioui ». Elle complètera, par la suite, un doctorat consacré à l'iconographie des Hurons-Wendat⁷.

La quête

Une dizaine d'années plus tard, en 1995, j'entame à mon tour des études doctorales à l'Université McGill, tout en m'inscrivant à un séminaire de l'Université Concordia dispensé par Joan Acland, alors seule spécialiste au Québec de la question artistique autochtone. Pour mon essai final, je présente une première analyse de l'œuvre de Zacharie Vincent à partir de la rare documentation disponible. Je découvre aussi que les recherches historiques et ethnographiques consacrées à la communauté huronne-wendat se résument à l'époque à une poignée de chercheurs : Léon Gérin, Marius Barbeau, Denys Delâge, Jean-Charles Falardeau, Bruce Trigger, Denis Vaugois et Georges Sioui. Une étude approfondie nécessiterait alors un investissement temporel et financier considérable. J'écarte

donc le projet et me consacre plutôt à des recherches sur l'américanité et mets en forme le cours de premier cycle *L'Américanité et les arts*. Venant enrichir les cursus américains de notre département, il vise alors à fournir des repères culturels et idéologiques à l'étude des productions canadiennes et états-uniennes, en fonction des imaginaires mythiques qui se sont développés sur le continent et des expériences types : l'exil, la confrontation à l'inconnu et à la frontière, la perte des anciens repères, le mythe du renouveau, etc. Mais il est aussi question du renversement critique de ces constructions par les créateurs afro-descendants et autochtones. Cet aspect me permet d'explorer les ripostes autochtones des XIX^e et XX^e siècles et de me plonger de nouveau dans l'univers de Zacharie Vincent. Les conditions s'avèrent alors favorables, puisque des études en sciences humaines et sociales ont été récemment menées sur les cultures autochtones du Québec, notamment celle de la Nation huronne-wendat.

C'est aussi dans le cadre de ces recherches que je découvre les traces de mes premiers ancêtres débarqués en Amérique au XVII^e siècle : le tout premier, Ollivier Le Tardif, arrivé à Québec en 1621, à l'âge de 17 ans, se serait assimilé aux Montagnais (Innus), en apprenant leur langue et en épousant une des leurs. Il a aussi appris l'algonquin et le huron-wendat, ce qui est un véritable exploit compte tenu de la complexité des langues iroquoïennes et algonquiennes. Il est devenu truchement (interprète) aussi bien auprès des missionnaires que des marchands et de Champlain, puis commis général de la colonie, se transformant peu à peu en diplomate respecté. Un de ses descendants, mon arrière-grand-père, Denis Tardif, a aussi épousé une Huronne-Wendat, Corine Bastien. Un autre de mes ancêtres, Paul Vignaux dit Laverdure, est arrivé en 1664 avec le régiment de Carignan-Salières, dont le mandat était de défendre les colons de la vallée du Saint-Laurent « contre la menace iroquoise ». Il a épousé bien sûr une fille du roi, Françoise Bourgeois, et s'est installé à l'Île d'Orléans. J'ai alors réalisé que je portais des expériences conflictuelles qui ont probablement orienté un lointain désir de réconciliation, de dénouer des tensions. C'est ainsi que la microhistoire rencontre parfois la métahistoire, et que la seconde sert bien souvent à régler la première.

Disparition/résurgence

En plus d'explorer les journaux du XIX^e siècle et les archives à la recherche d'informations sur Zacharie Vincent et son œuvre, j'ai aussi établi des contacts avec des membres de la communauté de Wendake, des représentants culturels, ainsi

qu'avec les responsables du Musée huron-wendat et de sa collection. Dans les institutions muséales, j'ai pu retracer une quarantaine d'œuvres attribuées à Vincent dont la production est estimée à plusieurs centaines acquises en grande partie par des touristes, visiteurs de marque et militaires de la garnison de Québec. J'ai alors réalisé que le plus gros du corpus se retrouvait dans les collections privées, et que la publication d'articles et d'un catalogue était nécessaire pour retracer les productions disséminées. Dès 2006, avant même d'avoir entamé mes recherches, j'avais d'ailleurs rédigé un article consacré à Vincent dans la *Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*⁸.



Figure 1 : Louis-Prudent Vallée, *Zacharie Vincent (Tehariolin)*, vers 1875-1880, photographie argentique, Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, P00581FP06718.

Après sa mise en ligne, le texte attire, comme prévu, l'attention de collectionneurs, dont une dame qui, ayant la responsabilité de gérer la collection de son défunt mari, me demande si je saurais authentifier une œuvre de Vincent qu'elle a en sa

possession. Elle me montre un autoportrait que je reconnais aussitôt, puisqu'il apparaît sur le chevalet devant lequel pose l'artiste dans une photographie de Louis-Prudent Vallée⁹ (fig. 1). L'œuvre en question a la particularité de présenter Vincent non seulement en chef, mais également avec les attributs de l'artiste, tenant un pinceau et une palette de couleurs, comme s'il se peignait lui-même. Les mises en scène picturale et photographique présentent alors une ingénieuse mise en abîme qui véhicule le potentiel d'action, de créativité et d'autodétermination de Vincent. L'autoportrait peint, dont j'avais repéré la reproduction dans l'article de Labelle et Thivierge¹⁰, était resté jusqu'alors introuvable. Je rassure la propriétaire en lui disant qu'il s'agit bien d'une œuvre de Vincent, et même d'une pièce du casse-tête dont nous avons perdu la trace. Par un concours de circonstances, l'œuvre est rapidement vendue à un collectionneur privé et j'en perds la trace. Découragée, je dois faire le deuil d'inclure l'œuvre dans mon corpus d'étude, faute de reproduction de qualité et de pouvoir en obtenir les droits.

Plus de deux ans plus tard, je reçois un message de Ian Thom, conservateur à la Vancouver Art Gallery, qui m'avise de l'organisation d'une exposition consacrée à des paysages canadiens du XIX^e siècle, et qui m'offre de rédiger pour le catalogue un article sur la représentation des Autochtones¹¹. Il souhaiterait aussi que je réserve quelques lignes à l'artiste huron Zacharie Vincent, dont la galerie vient d'acquérir une œuvre. Intriguée, je lui demande de m'envoyer la reproduction. Stupéfaction et soulagement : il s'agit de l'autoportrait au chevalet¹²! Clin d'œil du destin : Zacharie Vincent aura traversé le Canada d'est en ouest, pour se retrouver dans une institution publique, afin de faire rayonner de nouveau son image et sa culture. Tel était son désir, qui continue d'être comblé, sous une forme sans cesse renouvelée, grâce aux échanges, aux espaces carrefours et aux avancées technologiques. Une fois de plus, l'art a le dernier mot...

Et mon expérience de recherche commence à ressembler à une enquête policière.

Peu à peu, je comprends mieux le parcours de Vincent, les espaces qu'il a traversés et les stratégies qu'il a déployées à travers un réseau élargi d'échanges et d'influences. Je saisis davantage également le rôle qu'il a été appelé à jouer à la Jeune-Lorette, une communauté fragilisée, mais néanmoins dynamique, vivant à proximité de Québec. Dans ce contexte, l'artiste a manifesté une extraordinaire capacité de résilience, de renouvellement et d'actualisation de sa culture et de sa mémoire. Je découvre un homme dont l'identité s'ancre tout autant dans ses

racines et sa langue que dans les défis et les occasions qu'offre son époque. Dans un article rédigé en 1879 dans *L'Opinion Publique*, le journaliste et historien André-Napoléon Montpetit décrit Vincent comme un être « Doux, liant, causeur, quoique bègue [...]»¹³ ». Je saisis alors que, pour pallier cet inconvénient, Vincent a choisi l'expression picturale, qui a l'avantage d'exprimer l'incommunicable et de prolonger son image et son discours dans le temps et l'espace. Je découvre, du même coup, que le chef bègue s'avère en fait un fin diplomate (tiens, tiens...) qui réussit à réconcilier les tiraillements idéologiques ayant marqué sa communauté au moment où le nouvel État canadien émet la *Loi sur les Indiens* (1876), laquelle sonnera la fin des politiques d'accommodements et de négociation avec les Autochtones pour mettre en place les initiatives agressives d'assimilation et d'acculturation.



Figure 2 : Pierre Sioui, *L'Agonie*, sérigraphie, 3/3, 50,8 x 60,9 cm, 1985.
Collection particulière. Crédit photo : Jacques Hudon.

Mes recherches donneront naissance à des publications¹⁴, ainsi qu'à une exposition tenue au Musée huron-wendat de Wendake (2016), et au Musée des Abénaquis d'Odanak (2017)¹⁵. Retour de Zacharie dans sa communauté, après un long périple à Montréal et à Kahnawake à la fin de son existence. Les conservateurs Louis-Karl Picard-Siouï et Guy Sioui Durand ont alors entrepris de jumeler les œuvres de Vincent à celles d'artistes contemporains de Wendake comme Ludovic Boney, France Gros-Louis Morin, Sylvie Paré, Francine Picard, Manon Sioui, mais aussi

Pierre Sioui, qui a pratiqué dans les années 1980 la sérigraphie (fig. 2). Ce médium lui a permis de traduire, à travers les valeurs d'ombres et de lumières, de vides et de pleins, le constat existentiel de disparition/résurgence de la culture wendat, ainsi qu'une identité divisée entre deux mondes. À l'instar de Zacharie Vincent, Pierre Sioui est considéré comme un pionnier à une époque où les créateurs autochtones du Québec sont encore largement marginalisés, disposent de peu de ressources et de possibilités de diffusion, et demeurent encore en partie associés aux productions artisanales. Sioui est en quelque sorte le « chaînon manquant » entre la génération de Jean-Marie Gros-Louis qui a coorganisé l'exposition du pavillon des Indiens de l'Expo 67, celle du collège Manitou¹⁶ (1974-76), une institution post-secondaire destinée aux étudiants autochtones, et les générations récentes du renouveau culturel. Lors du vernissage de l'exposition consacrée à Vincent, les artistes sont présents, sauf Pierre Sioui. On se pose alors des questions sur cette absence, en se demandant ce qu'il est advenu de lui. On croit même qu'il serait décédé, puisque le commissaire Tom Hill a déploré sa disparition lors d'une conférence prononcée en 2009¹⁷. On sait seulement qu'au cours des années 1970, il a travaillé au Musée d'art contemporain, notamment comme encadreur, qu'il vivra ensuite avec Anne-Marie Blouin sur une ferme de l'élevage de chèvres angoras, avant d'étudier la sérigraphie, en 1985 et 1986, au Centre de Conception Graphique GRAFF. Ses productions connaîtront un rayonnement honorable au Canada et aux États-Unis avant qu'il abandonne ses activités artistiques au tournant des années 1990 et que l'on perde sa trace.

La vie suspendue

L'expérience et le parcours de Pierre Sioui (né en 1950) ont été marqués par des ruptures mémorielles et culturelles, au cours d'une période où les pressions d'occultation de la réalité autochtone sont multiples. Sioui a vécu sa jeunesse à Montréal, fréquentant d'abord un établissement des Sœurs de la Providence, puis le Collège Sainte-Marie dirigé par les jésuites, tout en gardant contact avec sa communauté d'origine, la réserve de Wendake, désignée à l'époque comme le « village huron »¹⁸. Il affirme avoir été en mesure de composer avec les valeurs véhiculées par ces institutions, en dépit des pressions sociales importantes et des discours discriminants envers les siens¹⁹. Doué sur le plan académique, il songe même à devenir prêtre. Après avoir abandonné ses activités artistiques, vers 1990, il ira vivre d'ailleurs dans une communauté franciscaine²⁰. Cet intérêt semble

témoigner moins d'une adhésion dogmatique que d'une sensibilité à la dimension spirituelle.

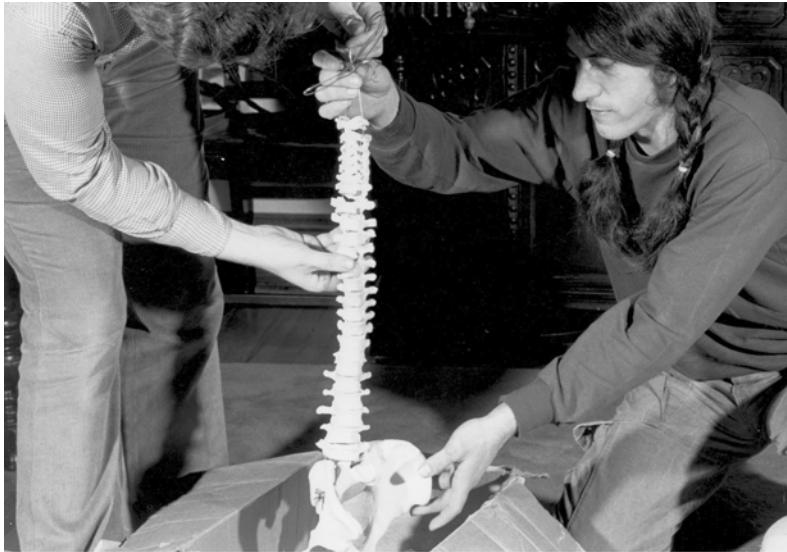


Figure 3 : Photographie argentique, vers 1986. Pierre Sioui est identifié à droite.
Collection particulière. Crédit photo : Anne-Marie Blouin.

Avant les années 1990 et les prises de conscience engendrées par la crise d'Oka, les créateurs d'origine autochtone éprouvaient des difficultés à promouvoir leurs particularités culturelles, à échapper aux images dépréciatives et aux stéréotypes. En entreprenant une carrière artistique, Sioui refuse d'ailleurs que ses productions soient réduites à la catégorie « autochtone », à un essentialisme culturel qui risque d'isoler sa pratique. Il se tourne plutôt vers l'expression de sa condition existentielle partagée entre l'immanence et la transcendance, la disparition et la résurgence, la vie et la mort (fig. 3). Ces réalités, qui étaient jadis unifiées dans le contexte traditionnel wendat, ont connu un clivage radical au contact des cultures européennes et missionnaires²¹. Lorsque Sioui renoue avec ses origines, notamment grâce aux recherches de sa conjointe, un sentiment de soulagement se mêle à une révolte devant l'ampleur des pertes subies : sa culture lui paraît alors à la fois familière et étrangère, vidée de ses référents initiaux pour être remplacée par les signes, symboles et concepts imposés par l'hégémonie coloniale. Dans ce contexte, l'évocation des rituels, comme celui de la Fête des Morts, qui commémore en réalité la survivance des âmes, permet un transfert des référents européens au contexte wendat. Elle contribue du même coup à restaurer le lien entre les dimensions matérielle et spirituelle, entre le passé et le présent²².

Lorsqu'il étudie la sérigraphie, il découvre le potentiel à la fois technique et symbolique du médium, dont les contrastes de valeurs permettent d'exprimer efficacement les dualismes de la matière et de sa transcendance, les effets de l'acculturation, de la disparition de la mémoire tout autant que de sa résurgence. Pour les références visuelles, Sioui fait appel à une imagerie autochtone séculaire, qui a connu une diffusion importante, comme les gravures de Grégoire Huret tirées des *Relations des Jésuites*, les photographies des Livernois et d'Edward Curtis, de même qu'un autoportrait de Zacharie Vincent²³. La transposition de ces images et la radicalisation de leurs contrastes ont alors pour effet de témoigner du sort de la culture wendat, mais aussi d'actualiser sa mémoire, comme le résume l'artiste :

Les caractères formels que j'exploite – motifs à demi-absents, négatifs, morcellements et altérations des formes, surimpressions d'encre transparentes – sont mis au service d'une recherche importante sur la perception de la réalité immédiate et le sens des rituels²⁴.

L'utilisation de la plaque d'impression tramée dans la technique sérigraphique m'a permis d'explorer un univers imaginaire d'une manière fantomatique et enrichi d'une nouvelle profondeur picturale permettant une meilleure utilisation de la transparence [...] ce souci de dynamisme m'a conduit vers le tridimensionnel, caractérisé surtout par la mise en situation dramatique et la théâtralité du contenu²⁵.

Parmi ses œuvres, rapportons *Regard intérieur*²⁶ (1985, Centre d'art du ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord), *À la recherche de Tehariolin* (1985), *Tehariolin au pays des esprits* (1985, École Creusot, Gatineau, Centre d'art du ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord), *Passages* (1985), *Génocide I* (techniques mixtes, 1986, Centre d'art du ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord), *Génocide II* (1986, Thunder Bay Art Gallery), *Le Gisant* (1986, Musée des beaux-arts du Canada), *Momie* (1986), *Magie* (1986), *Inhumation fœtale* (1986, Musée des beaux-arts du Canada), *Continuité* (1986), *Présence franciscaine du Nouveau Monde* (1989)²⁷. Sioui a réalisé, en outre, des collages et assemblages comme *Reliquaire pour un oiseau* (1986, Thunder Bay Art Gallery), *Dernier motel* (1988), et travaillera notamment avec Domingo Cisneros à des projets artistiques intégrés à l'environnement. Ainsi les icônes rompent-elles définitivement avec l'imagerie romantique ou nostalgique pour instaurer une dimension métaphysique et philosophique, en révélant les zones d'entre-deux et les moments de suspension de la culture wendat, tout en témoignant de la continuité entre les vivants et les morts. Comme l'a résumé Pricile De Lacroix : « Dans un geste artistique lui-même quasi rituel, Sioui présente des corps enterrés, ou plutôt

réenterre des corps, marquant ainsi le lien fondamental qu'entretenaient ses ancêtres, et que ses contemporains entretiennent encore, avec la mort²⁸ ».

Réalisée à partir d'une photographie de trois chefs wendat²⁹ (Livernois, vers 1880), *L'Agonie* (1985) présente un jeu de répétitions du motif des dignitaires et d'inversion des valeurs négatives et positives, d'ombres et de lumières, traduisant la fragilité des marqueurs culturels et politiques qui assuraient la visibilité de la communauté wendat, après l'émission de la *Loi sur les Indiens*. Divisée en trois sections, l'œuvre isole progressivement les silhouettes des chefs, en réduisant et en essentialisant par le fait même leur identité au moyen des contrastes de valeurs, révélant ainsi la connotation alarmiste du titre. Si la technique de la sérigraphie permet une diffusion élargie des images, comme c'est le cas de la photographie, elle offre du même coup un potentiel de multiplication des motifs iconiques et vient souligner de manière répétée, voire obsessionnelle, leur dynamique de disparition/résurgence. Dans la série du bas, toutefois, l'inversion des zones d'ombres et de lumière de la dernière case présente un corps lumineux qui se détache nettement, radicalement sur son arrière-plan vert forêt, rappelant ainsi l'autoportrait rayonnant de Zacharie Vincent et la résurgence ponctuelle de sa mémoire.

Nouvelles résurgences

En 2016, une étudiante de l'UQAM, Pricile De Lacroix, a retracé Pierre Sioui à Montréal. Il est alors récemment retraité de l'Office national du film où il a travaillé comme technicien en archivistique³⁰. Au même moment, je prépare un ouvrage collectif consacré aux créateurs autochtones du Québec et j'ai l'idée d'inviter des artistes à livrer par écrit leur expérience de création. Je demande alors à Sioui qui accepte et m'envoie un texte dans lequel il relate son parcours, ses choix techniques et thématiques. Je le remercie pour sa confiance, et lui envoie un exemplaire de mon ouvrage consacré à Zacharie Vincent, dans lequel j'ai inclus, dans l'épilogue, la reproduction d'une de ses sérigraphies : *Tehariolin au pays des esprits* (1985)³¹, œuvre inspirée directement d'un autoportrait de Vincent.

Quelques mois plus tard, en juin 2018, je me trouve à Baie-Saint-Paul pour l'inauguration de l'exposition *La révolution Borduas, espaces et liberté* à laquelle j'ai participé à titre de chercheuse. Le lendemain, avant de reprendre la route, je flâne dans des kiosques de produits artisanaux. Installée derrière un étalage, une femme

présente ses tricots en laine de chèvre angora dont elle fait l'élevage aux Éboulements. Elle me fournit des informations sur la fabrication et l'entretien de ses pièces, dont je remarque les motifs autochtones. La conversation dévie sur la question autochtone, sujet qu'elle semble bien connaître. Un déclic se fait alors dans ma tête : je la regarde et lui demande son nom :

– Anne-Marie Blouin...

Je blêmis, et lui lance, en avançant ma main pour serrer la sienne :

– J'ai lu ta thèse et tes articles [...] je viens de publier un livre sur Zacharie Vincent...

Elle me regarde, ébahie. J'ai l'impression qu'une boucle s'est bouclée, d'arriver au terme d'un long parcours. Consciente que cette rencontre ne survient ni dans le bon lieu ni au bon moment, je lui propose de lui rendre visite chez elle, dans quelques semaines, puisque je dois revenir au Musée de Baie-Saint-Paul. À mon retour, elle me parlera de ses études en histoire de l'art et de l'œuvre de son ancien conjoint. Elle me montrera aussi une de ses sérigraphies qu'elle a conservée : *L'Agonie*. Nous prenons des dispositions pour la faire photographier, afin que je puisse la documenter et en assurer la diffusion.

Quelques mois plus tard, je participe à une journée d'étude consacrée à mon ancien professeur et mentor François-Marc Gagnon. J'y fais une conférence sur sa contribution aux études autochtones, je glisse quelques mots sur sa collaboration avec Anne-Marie, qu'il a dirigée à la maîtrise et au doctorat. Je parle aussi de Pierre Sioui, en présentant *L'Agonie*. À la fin de la journée, le conservateur du Musée des beaux-arts de Montréal Jacques Desrochers, qui fait partie de l'assistance, me confie l'intérêt du musée d'acquérir ses œuvres. Je communique donc avec Sioui, qui me répond qu'il n'a plus aucune trace de ses réalisations...³² Je réalise que cette requête se manifeste trente ans trop tard. Pierre Sioui me remercie néanmoins pour cet intérêt. Je lui assure, de mon côté, que son œuvre voyagera à travers la diffusion de son image et des recherches.

En décembre 2018, le Musée national des beaux-arts du Québec publicise le redéploiement de sa collection permanente, en reproduisant l'autoportrait de Zacharie Vincent accompagné de son fils aîné (1852-53)³³, initiative qui participe alors de la récente tendance des musées nord-américains à porter un regard

critique sur le traitement problématique ou l'occultation de certaines œuvres de leurs collections. La reproduction de l'œuvre du chef wendat circule même, à Montréal, dans les wagons du métro. Cette présence commémore par le fait même le passage de l'artiste dans la métropole, durant les dernières années de sa vie, de 1878 à son décès en 1886. Selon la légende, Vincent avait vendu un autoportrait aux jésuites du Séminaire de Québec pour la somme de 5 \$³⁴ et était descendu à pied de Québec à Montréal en plein mois de janvier, comme l'a témoigné André-Napoléon Montpetit : « Le pauvre homme n'avait que quelques piastres dans son gousset, et à 63 ans, souffrant de rhumatismes, il entreprenait en souriant ce long trajet à pied³⁵ ». Cette décision de quitter sa communauté et d'abandonner son statut de chef était notamment motivée par les possibilités de diffusion de son œuvre que lui avait fait miroiter un mécène, William G. Beers. Celui-ci a acquis, au décès de Vincent, une vingtaine d'œuvres qui ont fait l'objet d'une exposition posthume en 1887, avant de faire partie de la collection du Château Ramezay³⁶. Il demeure légitime de se demander si, plus de 150 ans plus tard, la mise en valeur de cette œuvre dans la collection permanente du MNBAQ³⁷ réussit le pari de décoloniser le regard porté sur la communauté wendat et d'opérer un dialogue, au-delà de la circulation des images; si les initiatives critiques de l'institution atteignent leurs objectifs, au-delà de ses murs.

Au moment même où la mémoire de Vincent traverse le métro de Montréal, Robert Lepage et Ariane Mnouchkine présentent à Paris la pièce *Kanata*, répliquant au débat houleux qu'a suscité cette production, en raison des problèmes de représentativité, des failles dans la collaboration avec les voix autochtones et du manque d'espace ayant été accordé à un réel dialogue. Des représentants culturels autochtones, dont Kim O'Bomsawin, Maya Cousineau-Mollen et Guy Sioui Durand assistent alors à la version remaniée³⁸. Les premières scènes s'ouvrent sur une galerie d'œuvres picturales, dont le portrait de la jeune Mohawk Josephte Ourné (vers 1840) exécuté par Joseph Légaré³⁹, et celui des membres de la communauté wendat réalisé par l'artiste britannique Henry D. Thielcke *Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne de Lorette* (vers 1840)⁴⁰. Alors que Josephte Ourné nous fixe d'un air de défi, et que les dignitaires wendat entourent le chef honoraire Robert Symes, Zacharie Vincent, dont on peut apercevoir le profil surmonté d'un couvre-chef à plumes, est désigné comme le premier peintre autochtone. Sur la scène, un groupe de chefs wendat, tout droit sortis de la peinture de Thielcke, avec leur costume traditionnel et chapeau de castor, traversent l'espace⁴¹. On peut se demander si ce réinvestissement des références

picturales permet de remettre en question les *statu quo*, de dénouer les tensions actuelles entre les groupes marginalisés et les idéaux globalisants⁴². Depuis les initiatives d'autonomisation et de dialogue instaurées par Zacharie Vincent, et les relectures iconiques de Pierre Sioui, les créateurs actuels semblent toujours contraints de composer avec les images d'eux-mêmes définies par l'Autre et de répondre à ce miroir déformant. Cette tension nourrie par les mises à l'écart ou les omissions de reconnaissance semble toutefois connaître un tournant décisif, comme l'ont témoigné en 2017 les signataires du *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec*⁴³. Si les artistes continuent de mettre en valeur et d'actualiser leurs particularismes culturels, ils doivent néanmoins maintenir le contrôle de l'intégration de ces réalités dans le courant dominant, définir eux-mêmes les modalités de ce mouvement, au sein des expériences culturelles partagées, au risque d'être absorbés et dilués dans ce contexte. À cette condition, la résurgence pourra se consolider de manière significative et durable, et devenir continuité.

Notes

¹ André Breton, « L'Amour fou », *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1992, p. 689.

² Antoine Plamondon, *Le Dernier des Hurons [Zacharie Vincent]*, 1838, huile sur toile, 114,3 x 96,5 cm. Collection privée. Le lecteur trouvera la plupart des reproductions concernant Zacharie Vincent sur le site du *Art Canada Institute*, « Zacharie Vincent. Sa vie et son œuvre », www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/zacharie-vincent

³ Voir à ce sujet François-Marc Gagnon, « Antoine Plamondon, *Le dernier des Hurons* (1838) », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, n° 1, 1989, p. 68-79.

⁴ Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent Telari-o-lin, chef huron et peintre*, vers 1875-1878 (vers 1875-1880), huile et mine de plomb sur papier, 72,8 x 51,3 cm. Château Ramezay – Musée et site historique de Montréal, 1998.1098.

⁵ Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge, « Un peintre huron du XIX^e siècle : Zacharie Vincent », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 11, n° 4, 1981, p. 325-333; Anne-Marie (Blouin) Sioui, « Zacharie Vincent : un œuvre engagé ? », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 11, n° 4, 1981, p. 335-337.

⁶ Anne-Marie Blouin Sioui, « Iconographie de l'Indien en Nouvelle-France / Le Codex Canadensis de Louis Nicolas », mémoire, Université de Montréal, 1979; Anne-Marie Sioui, « Qui est l'auteur du *Codex Canadensis* ? », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 8, n° 4, 1979, p. 271-279; « Les onze portraits d'Indiens du *Codex Canadensis* », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 9, n° 4, 1981, p. 281-296.

⁷ Anne-Marie Blouin, *Histoire et iconographie des Hurons de Lorette du XVII^e au XIX^e siècle*, thèse, Université de Montréal, 1987.

⁸ Louise Vigneault, « Zacharie Vincent : dernier huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale ? », *MENS, Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. VI, n° 2, printemps 2006, p. 239-261.

⁹ Louis-Prudent Vallée, *Zacharie Vincent (Tehariolin)*, vers 1875 (vers 1875-1880). Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, P00581FP06718.

¹⁰ Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge, *op. cit.*, p. 327.

¹¹ Louise Vigneault, « Portraying Indigenous Peoples in the Nineteen Century Art: Conciliatory, Resistant, Immuable », dans Ian M. Thom et al., *Embracing Canada. Landscapes from Krieghoff to the Group of Seven*, Londres, Vancouver, Black dog Publishing, Vancouver Art Gallery, 2015, p. 16-22.

¹² Kevin Griffin, « Exhibition of Paintings Hints at What the Permanent Collection Galleries in the New Vancouver Art Gallery Will Show », *Vancouver Sun*, 7 avril 2016.

<https://vancouver.sun.com/news/staff-blogs/exhibition-of-paintings-hints-at-what-the-permanent-collection-galleries-in-the-new-vancouver-art-gallery-will-show>.

¹³ André-Napoléon Montpetit, « La Jeune-Lorette (pour faire suite à Tahourenché) (suite) », *L'Opinion publique*, 29 mai 1879, vol. 10, n° 22, p. 256.

¹⁴ Louise Vigneault, *Zacharie Vincent. Une autohistoire artistique*, Wendake, Hannenorak, 2016; « Zacharie Vincent et ses héritiers », *Inter, Art Actuel*, n° 122, janvier 2016, p. 35-37; *Zacharie Vincent. Sa vie et son œuvre*, Toronto, Art Canada Institute / Institut de l'art canadien, 2014, livre d'art en ligne, www.aci-iac.ca/art-books/zacharie-vincent; « Peinture et photographie chez Zacharie Vincent : l'autoreprésentation stratégique et efficace d'un Huron-Wendat du XIX^e siècle », dans Suzanne Paquet (dir.), *Errances photographiques*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 25-50.

¹⁵ Exposition *Zacharie Vincent (1815-1886)*, Musée huron-wendat, Wendake, 2016, Musée des Abénaquis, Odanak, 2017; Louis-Karl Picard-Siouï, Guy Siouï Durand, *Miroir d'un peuple. L'œuvre et l'héritage de Zacharie Vincent*, Musée huron-wendat, Conseil en Éducation des Premières Nations, Wendake, 2016.

¹⁶ Voir à ce sujet le documentaire de René Siouï-Labelle, *L'éveil du pouvoir*, 2009, 48 min 50 sec; Guy Siouï Durand, « Jouer à l'indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, 2003, p. 30-32.

¹⁷ Rapporté par Pricile De Lacroix, « Rituels, mort et renaissance. Une redécouverte de l'artiste huron-wendat Pierre Siouï », *Frontières*, vol. 29, n° 2, 2018. www.erudit.org/fr/revues/fr/2018-v29-n2-fr03541/1044164ar/.

¹⁸ Garry Mainprize, *Stardusters : Œuvres récentes de Jane Ash Poitras, Pierre Siouï, Joane Cardinal-Schubert, Edward Poitras*, Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1986, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ Pricile De Lacroix, *op. cit.*

²¹ Deborah Doxtater, Jean Fisher et Rick Hill, *Revisions*, Banff, Walter Phillips Gallery, 1992, p. 22; Garry Mainprize, *op. cit.*

²² Pricile De Lacroix, *op. cit.*

²³ Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent Telari-o-lin, chef huron et peintre*, vers 1875-1878 (vers 1875-1880), huile et mine de plomb sur papier, 72,8 x 51,3 cm. Château Ramezay – Musée et site historique de Montréal, 1998.1098.

- ²⁴ Rapporté par Jacqueline Fry, « Stardusters », *Parachute*, n° 48, novembre 1987, p. 54.
- ²⁵ Demande de subvention, Conseil des arts du Canada, 1988; Archives du Centre d'art autochtone du ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord Canada, E6428-4-S22, vol. 1, Pierre Sioui.
- ²⁶ Une reproduction de l'œuvre se trouve sur le site du *Art Canada Institute*, « Zacharie Vincent. Sa vie et son œuvre » / Sources et ressources, www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/zacharie-vincent/sources-et-ressources.
- ²⁷ Deborah Doxtater, Jean Fisher et Rick Hill, *op. cit.*, p. 22; Garry Mainprize, *op. cit.*; Pricile De Lacroix, *op. cit.*
- ²⁸ *Ibid.*
- ²⁹ Les chefs identifiés seraient Gaspard Picard, Elie Sioui et Francis (ou François) Gros-Louis. En 1879, la chefferie wendat est composée de François-Xavier Picard Tahourenché, qui occupe le statut de Grand chef. Philippe Vincent, Francis Gros-Louis, Maurice Sébastien et Honoré (Élie) Sioui fils tiennent le titre de chefs du Conseil, et Gaspard et Antoine Picard, ceux de chefs des guerriers. Jonathan C. Lainey, *La « Monnaie des Sauvages » : les colliers de wampum d'hier à aujourd'hui*, Québec, Septentrion, 2004, p. 261.
- ³⁰ Pricile De Lacroix, *op. cit.*
- ³¹ Pierre Sioui, *Tehariolin au pays des esprits*, 1985, estampe sérigraphie. Musée amérindien de Mashteuiatsh, 1991.57. *Zacharie Vincent. Une autohistoire artistique*, Wendake, Hannenorak, 2016, p. 254.
- ³² Conversation électronique avec Pierre Sioui, 21 octobre 2018.
- ³³ Zacharie Vincent, *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*, vers 1852-1853, huile sur toile, 48,5 x 41,2 cm. Collection Musée national des beaux-arts du Québec, 1947.156; « 350 ans de pratiques artistiques au Québec », MNBAQ, <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600001584>.
- ³⁴ Zacharie Vincent, *Autoportrait*, s. d. (vers 1875-78), huile sur toile, 62,5 x 53 cm. Musées de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1991.10. Une note, au verso de l'œuvre, indique « Zach. Vincent Tehariolin dernier des Hurons pur sang de Lorette. Ce portrait peint par lui-même a été acheté de lui le 2 déc. 1878 et payé 5.00 \$ ». Archives du Musée de l'Amérique francophone, fiche de l'œuvre cat. 1933, n° 711, 1991.102 : « Achat au prix de 5 \$ le portrait du dernier des Hurons pur sang peint par lui-même ».
- ³⁵ André-Napoléon Montpetit, *op. cit.*, p. 256.
- ³⁶ Louise Vigneault, *Zacharie Vincent. Une autohistoire artistique*, Wendake, Hannenorak, 2016, p. 21; William George Beers, « The Huron Indian Artist », *The Gazette*, 1^{er} février 1887, p. 5.
- ³⁷ Jérôme Delgado, « Pour une histoire de l'art plus inclusive », *The Art Newspaper*, Édition française, n° 2, novembre 2018, www.institut-de-france.fr/sites/institut-de-france.fr/files/art_newspaper_novembre_2018_2.pdf.
- ³⁸ Guiseppe Valiante, « Des Autochtones déçus du Kanata de Robert Lepage », *La Presse*, 19 décembre 2018, www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/201812/19/01-5208625-des-autochtones-decus-du-kanata-de-robert-lepage.php.
- ³⁹ *Portrait de Josephthe Ourné*, vers 1840, huile sur toile, 131.5 x 95.5 cm, Musée des beaux-arts du Canada; *Mutualart*, www.mutualart.com/Artwork/Josephthe-Ourne/923E7D4C4AC05187. Voir à ce sujet François-Marc Gagnon, « Joseph Légaré et les Indiens », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 5, n° 1, 1980.

⁴⁰ Henry Daniel Thielcke, *Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne de Lorette*, vers 1840, huile sur toile, 125 x 99 cm. Château Ramezay – Musée et site historique de Montréal, 1998.1021.

⁴¹ Conversation électronique avec Guy Sioui Durand, 22 décembre 2018; conversation avec Jean-Philippe Uzel, 15 janvier 2019.

⁴² Voir notamment à sujet l'entrevue de Jean-Philippe Uzel par Catherine Lalonde, « Le problème avec Kanata... », *Le Devoir*, 24 décembre 2018.

⁴³ *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec. Tsi Non : We Tewèn : Teron – Là où est notre maison. État des lieux sur la situation des arts autochtones au Québec*, Tiöhtià'ke/Montréal, 17-18 mai 2017, au Cœur des sciences de l'UQAM, organisé par Ondinnok, 3^e édition du Printemps autochtone d'arts, <https://drive.google.com/file/d/1kJqR6WSPFpioLETxfxJk7EyX1w7mlwHX/view>.

Pour citer

Louise Vigneault, « Enquêtes de recherche et espaces de rencontres. Mouvements de disparition/résurgence chez les artistes hurons-wendat Zacharie Vincent et Pierre Sioui », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 97-113, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

Les auteurs

Dominic Hardy est professeur, histoire et historiographie de l'art au Québec/Canada avant 1900, au département d'histoire de l'art de l'UQAM depuis décembre 2008. Il dirige les activités de l'Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec (ÉRHAQ, CRSH, 2013-2019) et du Laboratoire des études numériques en histoire de l'art au Québec (Fondation canadienne pour l'Innovation, 2014-2018). Spécialiste de l'histoire de la caricature, de la satire graphique au Québec (1759-1960), il a mis sur pied le groupe Caricature et satire graphique à Montréal (CASGRAM) en 2009. Les activités de ce groupe ont donné lieu à plusieurs colloques et publications, dont le collectif qu'il a dirigé avec Micheline Cambron (avec la participation de Nancy Perron), *Quand la caricature sort du journal. Baptiste Ladébauche 1878-1957* (Fides, 2015) ainsi que l'ouvrage *Sketches from an Unquiet Country. Canadian Graphic Satire 1840-1940* (McGill-Queens University Press, 2018), dirigé en collaboration avec Annie Gérin et Lora Senechal Carney.

Laurier Lacroix, C.M., est professeur émérite de l'Université du Québec à Montréal où il a enseigné l'histoire de l'art et la muséologie. Ses intérêts de recherche portent principalement sur les collections publiques et l'art au Québec et au Canada avant 1940 et l'historiographie de l'histoire de l'art. Parmi ses réalisations, notons les expositions et les catalogues *François Baillairgé, Peindre à Montréal entre 1915 et 1930*, les rétrospectives consacrées à Ozias Leduc et Suzor-Coté, ainsi que *Les arts en Nouvelle-France*. Il s'intéresse également à l'art contemporain et a agi, entre autres, comme commissaire d'expositions des œuvres d'Irene F. Whittome, Pierre Dorion, Guy Pellerin, Robert Wolfe, Micheline Beauchemin et Lisette Lemieux. Récipiendaire du Prix Carrière de la Société des musées québécois et du Prix Gérard-Morisset, Laurier Lacroix est membre de la Société des Dix, de l'Académie des lettres du Québec et du Conseil du patrimoine culturel du Québec.

Pierre-Édouard Latouche est professeur depuis 2010 au département d'histoire de l'art de l'UQAM où il enseigne l'histoire de l'architecture au Québec et au Canada avant 1945. Il était auparavant conservateur des dessins anciens au Centre canadien d'architecture (Montréal). Ses recherches portent sur l'architecture domestique en Nouvelle-France, sur les niveaux d'alphabétisation et la circulation des documents écrits chez les artisans du bâtiment de Montréal au XVIII^e siècle. Il a coécrit en 2016, avec Jean-François Bédard « A Plan of the Louvre's Cour Carrée and the Making of the Architecture Française », *Journal18*, n° 2 (automne 2016). Il est coauteur avec Marc Grignon (Université Laval) d'une communication intitulée « Le Précis d'architecture (1828) de l'abbé Jérôme Demers et le

prolongement de l'enseignement de Blondel au Canada au 19^e siècle », présentée en décembre 2017 au colloque sur Jacques-François Blondel à la Cité de l'Architecture (Paris).

Edith-Anne Pageot est professeure au Département d'histoire de l'art de l'UQAM depuis juin 2016. Auparavant, elle a enseigné à l'Université d'Ottawa où elle fut lauréate du Prix d'excellence en enseignement (2013). Elle est membre régulier de l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF), du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises du (CRILCQ) et membre associée du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA). Spécialiste de l'art moderne et contemporain au Canada, elle s'intéresse au positionnement des femmes dans le champ de l'art et aux défis que pose l'interculturalité à l'histoire de l'art. Elle dirige actuellement le projet *La culture artistique au Collège Manitou, agentivité et stratégies d'autodétermination* (PAFARC 2017-2020, CRSH 2017-2019). Parmi ses publications récentes, mentionnons entre autres : « Présences, mémoires individuelles et plurielles comme dispositifs de construction dans le travail des créatrices autochtones », *Espace*, n° 118, (2018); *Postcolonial Territorial Landmarks within Canada's Multiculturalism: The Myth of Virility*, Wilfrid Laurier Press (2017); « Figure de l'indiscipline. Domingo Cisneros, un parcours artistique atypique », *RACAR Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 42, n° 1 (2017); co-direction, *Mixed Heritage. Self-Portraits and Identity Negotiation*, *Americana ejournal*, vol. 13, n° 1 (2017).

Didier Prioul est professeur titulaire d'histoire de l'art au département des sciences historiques de l'Université Laval. Spécialisé sur la peinture et les arts graphiques au Québec au XIX^e siècle, ses recherches et son enseignement se sont orientés sur l'interrelation entre l'art au Québec et la culture visuelle en Amérique du Nord. À titre de commissaire, il a réalisé et collaboré au développement de nombreuses expositions au Québec et à l'international. En accord avec son intérêt pour la pratique muséologique, il est également l'auteur de textes théoriques sur la mise en exposition de l'œuvre d'art. Son projet de livre en cours d'écriture, *L'œil au travail. Variations sur le spectateur et les mobilités artistiques à Québec, 1760-1920*, examine la figure du spectateur comme un sujet construit par l'événement, à partir des circulations continentales et internationales des artistes. Il est membre de l'Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec (ÉRHAQ).

Esther Trépanier est professeure au département d'histoire de l'art de l'UQAM depuis 1981. Elle a occupé les fonctions de directrice générale du Musée national des beaux-arts du Québec de 2008 à 2011 et directrice de l'École supérieure de mode de Montréal de 2000 à 2007. Elle est l'auteure de nombreux livres, catalogues d'expositions et articles ayant porté sur l'art québécois et canadien des premières décennies du XX^e siècle et sur les questions relatives à la modernité. Mentionnons, entre autres, *Peinture et modernité au*

Québec, 1919-1939 (Éditions Nota bene, 1998) et *Peintres juifs de Montréal. Témoins de leur époque, 1930-1948* (Les Éditions de l'Homme, 2008). Elle a aussi œuvré, à titre de collaboratrice ou de commissaire, à la réalisation d'expositions dont *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne* (MNBAQ, 2000), *Femmes artistes. La Conquête d'un espace : 1900-1965* (MNBAQ, 2009) et *Mode et apparence dans la peinture québécoise, 1880-1945* (MNBAQ, 2012).

Louise Vigneault est professeure au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Spécialiste de l'art nord-américain, elle s'intéresse aux imaginaires collectifs, aux constructions culturelles ainsi qu'aux stratégies de représentation identitaire. En 2002, elle a publié *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, et en 2011, *Espace artistique et modèle pionnier : Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*. Depuis une dizaine d'années, elle s'intéresse aux créations contemporaines autochtones. En 2016, elle a publié une monographie consacrée à l'œuvre de l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent (1815-1886) et prépare actuellement un ouvrage collectif consacré aux créateurs autochtones du Québec (PUM).

Crédits

Direction et coordination

Esther Trépanier

Révision des textes

Fanny Fennec et Julie-Ann Latulippe

Mise en page

Julie-Ann Latulippe

Soutien financier

Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)
Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada