



fig.1 Montréal, Gesù, vue de l'arrière vers l'avant, vers 1875, lithographie quatre couleurs, papier, 51,5 x 32 cm; image, 36 x 32 cm, Saint-Jérôme, Archives de la Société de Jésus, Province du Canada français. (Photo: Jean-Guy Kérrouac)

LES JÉSUITES DU QUÉBEC ET LA DIFFUSION DE L'ART CHRÉTIEN

L'église du Gesù de Montréal, une nouvelle perspective *

Le problème qui se pose n'est pas un problème spécifiquement canadien: il y a sûrement certaines données canadiennes d'un problème général qui est le problème de l'art chrétien dans le monde moderne¹.

Alain-Marie Couturier (1940)

Au tournant des années 1840, un sulpicien, ou même un jésuite, fraîchement débarqué à Montréal, aurait pu tenir ce discours, non pour dénoncer la situation de notre art religieux, mais plutôt pour l'inscrire dans les préoccupations propres au XIX^e siècle - ce qu'incidemment l'intervention du père Couturier fera pour le XX^e siècle.

Bien sûr, on ne disposait pas au Québec, non plus que chez nos voisins américains, de ces vestiges médiévaux qui ont, en Europe, suscité tant de questions en orientant les recherches non seulement sur l'art religieux mais également sur les valeurs morales et esthétiques, voire patriotiques, véhiculées par cet art. La mise au point en France, vers 1840, de théories de l'art chrétien², ne pouvait nous laisser indifférents, compte tenu d'un contexte particulièrement difficile qui, en 1848, faisait écrire au jésuite Luiset, à propos des protestants «qui ne négligent rien pour assurer leur prépondérance», que «leur zèle pour l'attaque doit nous arrimer à la défense³».

Cette défense prend divers aspects, dont celui d'une restructuration de la vie sociale, intellectuelle et religieuse des Montréalais, restructuration rendue nécessaire après les événements des années 1837 et 1838. Mais surtout, elle s'ouvre sur une nouvelle hypothèse, celle de notre participation active, comme collectivité, à ce vaste mouvement de spiritualisation de l'art qu'a connu le XIX^e siècle.

Déjà, en 1960, Gérard Morisset avait posé les limites de cette participation, soit les cercles ultramontains de Montréal⁴. Fondés en 1857 et en 1858 par les sulpiciens et les jésuites⁵, ces cercles ont pu, à travers leurs activités, leurs bibliothèques, leurs publications et leurs membres, imposer leur préférence dans une entreprise qui, à toutes fins utiles, amènera au pays non seulement des idées, mais également des hommes aptes à les réaliser, ces artistes italiens et allemands que Morisset allait tant décrier par la suite⁶. C'est dire qu'au jugement esthétique, voire ethno-centrique, d'un Morisset, je préfère substituer une analyse de ce phénomène d'emprunt, analyse qui per-

mettra de réintroduire dans un tableau d'ensemble un aspect pragmatique de ces idéologies contemporaines du «réveil religieux des années 1840».

L'imprimé ayant joué un rôle de premier plan dans la diffusion des recherches et dans la promotion des idées, il est naturel d'y rechercher la manifestation d'un certain intérêt pour l'art de l'époque. Parmi les quelques articles traitant du sujet et publiés entre 1857 et 1867, mon choix s'est arrêté sur la conclusion d'un article paru en 1866, dans le *Journal de l'instruction publique*⁷.

Après avoir longuement analysé l'architecture de quelques édifices religieux montréalais, l'auteur regroupe dans sa conclusion toutes les références utiles à l'honnête ultramontain. Il recommande ainsi la lecture aussi bien de textes de personnalités qui, à divers titres, ont marqué le monde religieux français - Dupanloup, Lacordaire, Cahier et Montalembert - que de textes théoriques, tels ceux de Rio sur l'art catholique, ou plus techniques, comme ceux de Vitet et de Schmidt, inspecteurs des monuments nationaux de France. À titre de documents complémentaires et facilement accessibles, il cite encore, pour leurs planches, les revues européennes *le Magasin Pittoresque*, *l'Illustration de Paris* et le *Illustrated News* de Londres. Ses sources citées, il nous trace également un itinéraire des bibliothèques à visiter pour consulter ces volumes. Parmi celles-ci: celle du Cabinet de lecture des sulpiciens et celle des jésuites.

Cette liste laisse pourtant des vides, notamment les références au père Félix et à Victor Cousin si chères à Napoléon Bourassa, peintre-théoricien justement associé à l'essor d'un authentique art religieux. Ses articles publiés en 1864-1865 dans la *Revue Canadienne*⁸ - publication liée aux anciens élèves des jésuites et à l'Union catholique - de même que ceux parus en 1867 dans *l'Echo de la France*⁹, combleront cette lacune, mettant au fait une partie de l'intelligentsia montréalaise, celle qui pouvait justement financer ou commander des oeuvres. Effectivement, les chapelles du Mont Sainte-Famille (Hôtel-Dieu) et de l'Asile Saint Patrick de même que les églises Saint Patrick et Sainte-Anne furent, ces mêmes années, ornées de peintures murales.

Ces premiers essais ne pouvaient laisser les jésuites indifférents. Détenteurs d'un savoir, d'une bibliothèque et d'une influence certaine sur l'élite francophone, ils devaient contribuer d'une façon tangible à ce mouvement, car pour tout partisan d'une spiritualisation de l'art, la *peinture murale représente l'art religieux par excellence*. L'occasion se présenta avec la décision d'édifier une grande chapelle publique: le Gesù de Montréal, la première grande église de la nouvelle Compagnie de Jésus au pays.

L'histoire de cette construction est relatée, pour l'essentiel, dans le second tome de l'ouvrage du père Paul Desjardins sur le collège Sainte-Marie de Montréal¹⁰. À titre de référence, rappelons que les jésuites, revenus au pays en 1842, ouvriront le collège Sainte-Marie en 1848; le collège de pierre, celui-là même qui a été démoli en 1976, fut construit en 1851-1852. Logée dans

l'enceinte du bâtiment, la chapelle de 500 places devint vite insuffisante; c'était, rappelons-le, avant la division de la paroisse Notre-Dame, laquelle devint effective en 1867.

Pressés par Monseigneur Ignace Bourget d'ouvrir une grande chapelle pour répondre aux besoins d'une population sans cesse croissante, les jésuites se décideront enfin, en 1863, à satisfaire leur bienfaiteur. C'est d'ailleurs à l'obstination de Monseigneur Bourget que l'on doit l'église actuelle, bâtiment hybride qui n'a de l'église romaine que le nom et une certaine façon de répartir les espaces. Patrick C. Keely (1816-1896)¹¹, l'architecte américain d'origine irlandaise finalement imposé par le supérieur de la mission canado-américaine, d'abord comme consultant et ensuite comme maître d'oeuvre, a finalement signé les plans du quatrième projet¹². L'architecte conçut une église ayant la forme d'une croix latine aux bras exagérément larges, prolongée par une nef flanquée de deux bas-côtés s'ouvrant sur des chapelles minuscules. Ignorant les directives du supérieur de la mission et celles de Rome à propos du décor¹³, Keely profita plutôt des circonstances pour ajouter une note contemporaine, son édifice demandant à être complété par une partie peinte.

Bien qu'il n'existe aucun devis descriptif pour le Gesù de Montréal, un tel document a été retracé pour Saint Michael, l'église de la communauté allemande de Buffalo relevant de la même autorité administrative et construite dans les mêmes années¹⁴. Ce devis comprend également un programme très précis de peintures murales. Or, à Buffalo comme à Montréal, Keely est l'architecte et Daniel Müller (1818-1893), le décorateur. Dans le contrat liant le peintre et ses patrons de Buffalo, il est même précisé que son travail sera exécuté «according to the plans to be given by the architect¹⁵». En 1878, lorsque les jésuites lui confieront la construction de l'église Saint-François-Xavier, annexée à leur collège de New York¹⁶, Keely aura encore recours aux services d'un peintre. Cette fois, son concept sera réalisé par William Lamprecht, artiste allemand connu ici pour son décor de l'église paroissiale de Saint-Romuald (1868). Les liens entre l'architecte et les artistes propagateurs de l'idéal allemand ne sont donc pas tout à fait fortuits. S'ils accentuent le rôle de New York comme centre de diffusion de l'art germanique - surtout à compter de 1849, date de l'ouverture de la Düsseldorf Gallery de New York, succursale d'une célèbre académie liée aux peintres allemands de Rome - ils mettent également en lumière l'existence de sympathies naturelles entre les deux jésuites d'origine alsacienne, les pères Durthaller et Schneider, responsables des chantiers du Gesù et de Saint Michael et le peintre Müller, artiste familier avec la production de l'Académie de Düsseldorf. Daniel Müller également décrit comme un fervent croyant¹⁷, répondait parfaitement à l'un des critères imposés au peintre religieux; dans sa réalisation des fresques du Gesù, il se révéla également apte à réaliser le concept de ses commanditaires.

À Montréal, deux types de travaux lui furent demandés. Le premier se rapporte à l'exécution d'une illusion architecturale et le second au décor historié. Pour Saint Michael comme pour le Gesù, l'architecte a conçu globalement son décor, la peinture servant à souligner l'architecture et à déterminer l'emplacement des tableaux et même des sculptures (fig.1 et 2). Dans un cas comme dans l'autre, la peinture court sur et sous les arcades, divise la voûte en panneaux et en médaillons et encadre les fenêtres, les arcs de la tribune et tout espace destiné à recevoir un tableau. Parfois, elle prolonge les chapiteaux corinthiens et leur emprunte les acanthes. Les feuilles décoratives s'ajoutent alors aux entrelacs pour dessiner un décor qui rappelle certaines enluminures médiévales. Comme l'a révélé un récent nettoyage des surfaces peintes, toute l'habileté du décorateur réside dans le choix et l'application des couleurs destinées à créer le trompe-l'œil¹⁸. Projections et récessions de plans naissent, en effet, d'une palette restreinte à quatre ou cinq couleurs principales où dominent tantôt les différentes valeurs de violet, de lavande et de mauve, tantôt les blancs et les jaunes. Moins qu'une grisaille uniforme, l'ensemble coloré inclut jusqu'au vitrage, car Keely avait initialement prévu la pose de vitreries peintes aux grandes fenêtres de ses églises de Buffalo, de Montréal et de New York, de façon à unifier le décor sans en camoufler les composantes.

L'illusion architecturale créée par les cordons, les moulures et le décor végétal complète la «partie plastique» en mettant en valeur les grandes scènes. Dans ces dernières, on peut davantage apprécier l'art du fresquiste qui, jouant avec les tons, fait naître les contrastes nécessaires pour créer les formes et modeler les personnages, représentés comme des bas-reliefs grandeur nature. Les scènes de différents formats occupent les murs au-dessus du maître-autel et des autels latéraux. Dans les transepts, elles sont réparties de chaque côté des autels et sur les revers des murs de la nef. On les retrouve encore dans les culs-de-four des trois absides et dans toute l'immense voûte. À 22,5 m du sol, de grands médaillons de 4,2 m de diamètre ornent la nef du transept, alors que les plus petits logent sous les voûtes des bas-côtés. D'autres, enfin, décorent l'extrados de l'arcade. La galerie et le revers de la façade n'ont pas été oubliés, recevant aussi un médaillon et un grand tableau, aujourd'hui caché par l'orgue. Toute l'église fut passée au pinceau, ce qui explique sans doute le montant assez élevé accordé au peintre, les livres de comptes du Gesù faisant état d'une somme de 9 000 \$ U.S.¹⁹. Les travaux commencés à l'été de 1865 ont été vraisemblablement terminés à la fin de l'été ou au début de l'automne de l'année suivante²⁰. Considérant l'ampleur de la tâche, l'ouvrage paraît avoir été effectué assez rapidement, ce qui est une caractéristique de la véritable fresque²¹. La maîtrise du métier, mais surtout le soin apporté à la préparation des cartons, peuvent également expliquer cette rapidité, mettant en relief le rôle des divers intervenants.



fig.2 Buffalo, St. Michael, vue de l'arrière vers l'avant, 1864-1865, Buffalo, St. Ann's Rectory. (Photo: Robert Joly)

L'élaboration du programme iconographique s'est faite en plusieurs étapes et en tenant compte à la fois de l'oeuvre de l'architecte, des cartons de l'artiste et des désirs des commanditaires, les jésuites montréalais de la mission Canada - New York²².

Les coupes longitudinales du Gesù (fig. 3), annotées par le père Georges Schneider, donnent un bon aperçu de l'évolution d'un programme assez complexe, devant compter plus d'une quarantaine de représentations (ce nombre inclut toutes les représentations symboliques peintes sous les petites voûtes). Expédiés en mai ou en décembre 1864, ces plans du choeur et des côtés indiquent l'emplacement des autels et leurs titulaires ainsi que le premier programme de peinture. Alors que la *Crucifixion* et l'*Adoration de l'agneau* occupent déjà l'abside du choeur, les culs-de-four des transepts devaient recevoir les sujets de *Jésus prêchant les Béatitudes* (côté sud) et de *Notre-Seigneur donnant les*

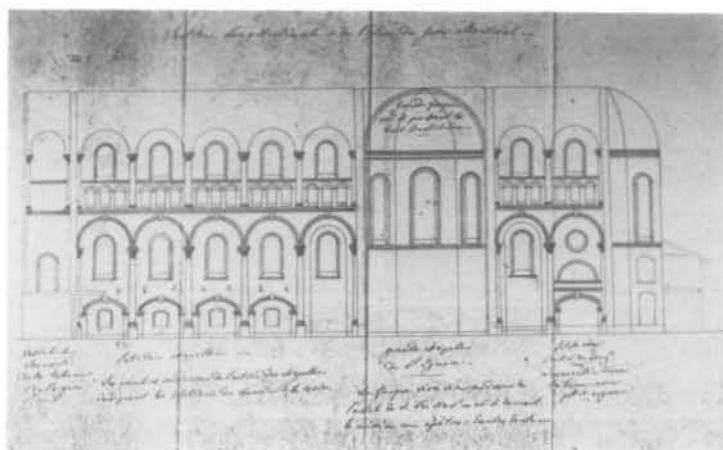


fig.3 Patrick C. Keely, plan, section longitudinale du Gesù de Montréal, 1864, dessin à la plume, encre noire sur papier transparent, 20,5 x 36 cm, Rome, Archives romaines de la Compagnie de Jésus. (Photo: Ginette Laroche)

missions à ses apôtres (côté nord). Ces thèmes, on ne peut plus appropriés pour orner les chapelles de saint Ignace, le fondateur, et de saint François Xavier, le grand missionnaire, seront remplacés par les thèmes de *Jésus bénissant les enfants* flanqué des *Anges gardiens* au transept sud, de *l'Enfant prodigue*, de la *Résurrection de Lazare* et du *Bon Pasteur*, au transept nord. Très populaires à l'époque, ces cinq sujets faisaient sans doute partie des cartons de l'artiste, car ceux réalisés au transept nord se retrouvent dans le programme de Buffalo; Müller les aura soumis en juin 1865, juste avant le début des travaux. Familier avec l'art des nazaréens, Daniel Müller leur a largement emprunté - ce que Morisset, comme les anciens guides touristiques, n'a pas manqué de souligner²³.

Ainsi, pour la *Résurrection de Lazare*, Müller s'est inspiré d'un tableau peint en 1808 par Friedrich Overbeck (1789-1869), le chef de l'école de peinture mystique allemande à Rome. À peine a-t-il modifié le nombre des personnages, changé l'aspect de quelques vêtements et remplacé le paysage par les pierres d'une immense grotte, modifications déjà présentes dans la gravure éditée par la maison Schulgen de Düsseldorf (fig. 4 et 5). Dans le cas de la *Sainte Famille à Nazareth*, Daniel Müller a, cette fois, reproduit une toile de Carl Müller (1818-1893) de l'Académie de Düsseldorf (fig. 6 et 7). Il s'agit fort probablement de l'oeuvre peinte en 1860 pour l'église Saint-Michel de Breslau (aujourd'hui Wrocław)²⁴ et connue ici par l'estampe de F. Ludy, car C. Müller, comme Overbeck, fut très bien servi par la gravure et par les éditeurs allemands²⁵. Ici encore, Daniel Müller a transposé assez fidèlement son modèle, mais en tenant compte de la configuration de la fresque dans la voûte.

Considérant l'ensemble des peintures de la voûte, on notera également l'apport d'un autre nazaréen célèbre, Peter von Cornelius (1783-1867), à qui Daniel Müller emprunte tantôt un détail, tantôt une certaine façon de peindre, comme on peut le vérifier dans le dessin de la tête du père de l'*Enfant prodigue*. Ses références, loin de se limiter aux seuls peintres allemands, englobent également des oeuvres des partisans français de l'idéal chrétien dans l'art, comme Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). La voûte du Gesù montréalais recèle, en effet, la transposition d'un tableau que la critique française de l'époque avait acclamé comme la «solution française» au problème posé par les théoriciens allemands et résolu, à leur façon, par les nazaréens: celui d'un art religieux authentique²⁶.

Ce tableau, représentant Jésus retrouvé dans le temple, avait été commandé à Ingres par Louis-Philippe, en 1842. Le peintre le retravailla en 1851 pour finalement le présenter au Salon de 1862. Auréolée par une conception aussi laborieuse, l'oeuvre a acquis cette notoriété que confèrent les assises théoriques. Au Gesù, l'artiste a encore une fois adapté son modèle, en diminuant le nombre des personnages et en modifiant le geste de Jésus qui, dans ce cas, bénit (fig. 8). Sachant que l'ébauche d'Ingres avait déjà été gravée par Réveil en 1851, Müller s'est peut-être référé à cette estampe plutôt qu'à celle de Rosotte

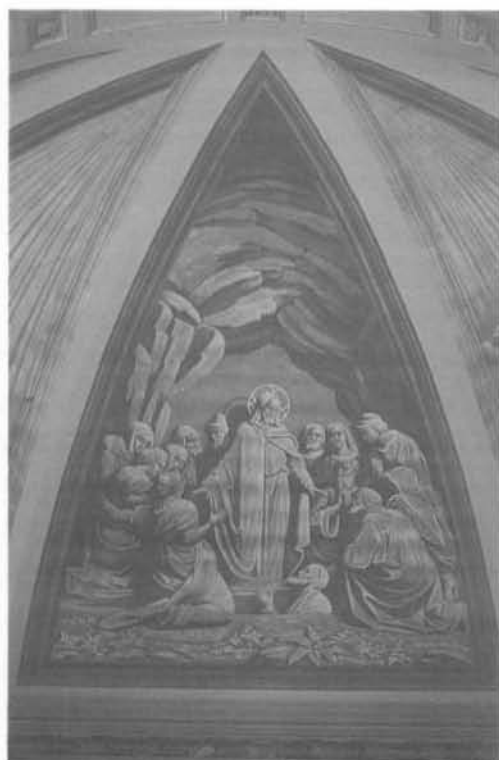


fig.4 Daniel Müller
d'après Johann
Friedrich Overbeck,
**La Résurrection de
Lazare**, 1865, partie
centrale de l'abside
du transept nord,
peinture murale,
Montréal, Gesù.
(Photo: Robert Joly)

publiée; en 1862, dans *La Gazette des Beaux-Arts* et qui reproduit effectivement le tableau aujourd'hui conservé au musée de Montauban (fig. 9).

La recherche d'oeuvres de peintres reconnus pour leurs préoccupations face à un art vraiment religieux a pris également une autre tournure. Alors que la voûte du Gesù, consacrée presque entièrement à visualiser les *Exercices Spirituels* se prêtait particulièrement bien à l'utilisation des modèles évangéliques de type nazaréen, les murs, plus près des gens, devaient par contre être réservés aux saints et aux bienheureux de la Compagnie, une façon de signaler les divers champs d'action des jésuites. Étant donné la spécificité des personnages et des événements à représenter, les modèles furent, cette fois, vraisemblablement fournis par les jésuites eux-mêmes.

Les scènes de martyre encadrant l'autel de saint François Xavier - aujourd'hui celui des saints Martyrs canadiens - et celle peinte sur le mur est du transept, servent fort bien ce propos. Bien que les estampes utilisées comme modèles pour les fresques du martyre des pères Jean de Britto et André Bobola n'aient pas encore été retracées, le *Diaire du Ministre* du collège Sainte-Marie²⁷ mentionne que les jésuites montréalais avaient en main de tels exemplaires. Les images furent d'ailleurs montrées le 6 juillet 1854, lors des trois jours de célébrations marquant leur béatification. De même, lors de l'inventaire effectué au Gesù en 1975 par la section montréalaise de l'Inventaire des biens culturels, on a relevé, dans l'une des tours de l'église, la présence de deux estampes, l'une représentant le supplice et l'autre la canonisation des saints Martyrs du Japon. Ces oeuvres, aujourd'hui introuvables, n'ont malheureusement pas été photographiées. Signées Napoléon Thomas, de Lyon²⁸, ces gravures devaient appartenir à ces ensembles d'oeuvres gravées et diffusées par l'intermédiaire du réseau des «licences pontificales», accordées lors de Salons d'art religieux.

Un indice de ce procédé est déjà donné dans l'article du *Journal de l'instruction publique* précédemment évoqué. Il s'agit cette fois de l'intérêt de Pie IX pour les arts. Malgré les événements qui devaient mener à l'effritement du pouvoir temporel de la papauté, Pie IX (1792-1846-1878) s'affirma comme un protecteur des arts et de l'archéologie. On lui doit, notamment, la restauration et la décoration de plusieurs églises romaines, la mise sur pied d'un atelier de mosaïque au Vatican, l'ouverture au public, en 1844, de la Pinacothèque vaticane, la création d'une galerie des saints et des bienheureux et, finalement, la mise sur pied des Salons d'art religieux²⁹. Le Saint-Père tenait évidemment en estime Overbeck et Minardi, le leader du purisme - mouvement italien analogue aux nazaréens. Il visitait leurs ateliers et encourageait également leurs élèves. L'un d'eux, Pietro Gagliardi (1809-1890), reconnu comme le meilleur représentant romain du purisme³⁰, fut maintes fois sollicité comme peintre de canonisations, et ses tableaux furent exposés dans la galerie des saints. Il exécuta, entre autres, le *Martyre de Bobola* et le *Martyre de Jean de Britto* qui servirent



fig.5 Gravure d'après Johann Friedrich Overbeck probablement éditée par Schafer (Paris), **La Résurrection de Lazare**, estampe, Québec, Hôtel-Dieu. (Photo: Québec, Inventaire des biens culturels, nég. 76.1100.11 [35])

fig.6 Daniel Müller d'après Carl Müller, **La Sainte Famille à Nazareth**, 1866, peinture murale, diamètre 4,2 m, Montréal, Gesù, voûte du transept nord. (Photo: Robert Joly)



fig.7 Gravure de F. Ludy d'après Carl Müller, **La Sainte Famille à Nazareth**, estampe, Québec, Hôtel-Dieu. (Photo: Québec, Inventaire des biens culturels, nég. 76.1096.27 [35])



fig.8 Daniel Müller d'après Ingres, Jésus retrouvé dans le temple, 1865, peinture murale, diamètre 4,2 m, Montréal, Gesù, voûte du transept sud. (Photo: Laval Girard, s.j.)



fig.9 Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) gravé par Rosotte, Jésus au milieu des Docteurs, estampe reproduite dans *la Gazette des beaux-arts*, Paris, vol. II (1862). (Photo: Université Laval, Services audio-visuels)



fig.10 Daniel Müller d'après Pietro Gagliardi, *Le Martyre de Jean de Britto*, 1866, peinture murale, 4,8 x 2,7 m, Montréal, Gesù, transept nord, mur est. (Photo: Robert Joly)

de modèles à Daniel Müller (fig. 10 et 11). À Pietro Gagliardi revint également le contrat du tableau papal offert lors de la canonisation des Martyrs du Japon en 1862, canonisation marquée par des cérémonies fastueuses, ouvertes, pour la première fois, à l'ensemble de la catholicité. Bien qu'elle fut lithographiée, la version de Gagliardi ne peut être donnée avec certitude comme source pour la fresque du Gesù, puisqu'il y eut une soixantaine de tableaux exécutés par divers peintres romains, dont les Sommaini, Nenci, Tirinelli et Pinelli³¹.

Les jésuites, on le voit, sont restés fidèles à une certaine vision liée à la représentation d'un idéal religieux, qu'il soit allemand (nazaréen), français ou italien (puriste). Cette fidélité, visible dans la voûte et sur les murs de leur première église, ne s'est pas démentie par la suite. En 1867, deux tableaux représentant l'un *La première communion de saint Louis de Gonzague* et l'autre *La communion de saint Stanislas Kostka* furent commandés à Gagliardi³². Dix ans plus tard, en 1876, deux autres grandes toiles, celles de la *Sainte Famille avec*

saint Jean-Baptiste et de la *Fuite en Égypte*, vinrent s'ajouter au décor³³; elles proviennent également de l'atelier Gagliardi.

Ailleurs, que ce soit dans les chapelles des Congrégations de la Vierge ou dans celles de leurs maisons de formation, on trouvera aussi des copies de ces oeuvres rattachées à une théorie du beau dans l'art religieux. Par exemple, *L'Éducation de l'Enfant Jésus* de Carl Müller sera commandée à quatre reprises entre 1888 et 1890. Deux de ces exemplaires seront peints par Eugène Hamel (1845-1932), peintre québécois qui, dès 1868, fut en contact avec d'anciens élèves de Minardi³⁴; l'une de ces toiles orne toujours un autel latéral de la chapelle des congréganistes de la haute ville de Québec (1888) tandis que l'autre, destinée à la chapelle du noviciat du Sault-au-Récollet (1890), est aujourd'hui conservée à l'infirmerie de la maison de Saint-Jérôme (fig. 12). Les exemplaires suivants furent exécutés en 1889, d'abord par Napoléon Saint-Charles (1863-1899?) (oeuvre détruite), puis par Adolphe Rho (1839-1905), pour la chapelle de la Congrégation de la basse ville de Québec, devenue depuis l'église Notre-Dame de Jacques-Cartier³⁵.

Vers les mêmes années, un jésuite, célèbre prédicateur populaire, vantait encore les mérites de ce type d'images pour les ex-voto qu'il se chargeait de faire exécuter en guise de souvenirs de retraite:

Pour un hôpital, je leur présenterais (...) le Sauveur entouré d'infirmes et les touchant pour les guérir, avec une expression d'une divine bonté. Pour cela j'ai tout simplement copié une belle gravure d'un grand tableau d'Overbeck, où je n'ai eu qu'à ajouter la figure du coeur sur la poitrine du Sauveur³⁶.



fig. 11 Pietro Gagliardi, B. Joannes de Britto. Martyr in Madura (1693) Fest; 4 Febr., 1853, Rome, Procure Générale des Jésuites. (Photo: Ginette Laroche)



fig.12 Eugène Hamel, Saint Joseph et l'Enfant Jésus, 1891, huile sur toile, 2,11 x 1,36 m, Saint-Jérôme, Archives de la Société de Jésus, Province du Canada français. (Photo: Jean-Guy Kérouac)

Alphonse Leclaire (1843-1932), ancien élève des jésuites devenu, en 1892, propriétaire-éditeur de la *Revue Canadienne*, ne pensait pas autrement, lui qui dans sa chronique "Ça et là dans le pays des arts", publiée dans diverses livraisons, vouait une admiration sans bornes aux peintres allemands Carl Müller, Plockhorst et Hoffman⁵⁷.

Au XX^e siècle cet art religieux sera encore apprécié par les jésuites, comme en témoigne cette *Madone aux trois jeunes saints jésuites*, copiée en 1931 par Francis pour le nouveau collège Jean-de-Brébeuf (fig. 13). L'original peint avant 1888 par Gagliardi, pour le collège de Naples, demeure un bel exemple de la production des puristes italiens avec cette Vierge en majesté se détachant sur un paysage rendu à la façon des peintres du Quattrocento. Que les jésuites aient continué de se référer à un modèle aussi périmé ne devrait pas étonner, car ce qui importe avant tout, c'est l'orthodoxie et la clarté du message. Or, qui mieux que Rome et ses peintres favoris pouvaient sanctionner une telle imagerie?



fig. 13 Guïdo Francisi d'après Pietro Gagliardi, *Madone aux trois jeunes saints jésuites*, 1931, huile sur toile, 1,62 x 1,02 m, Montréal, Collège Jean-de-Brébeuf. (Photo: Jean-Guy Kérouac)

On comprend mieux, dès lors, l'argument du père Couturier sur «le problème de l'art religieux au Canada» cité en exergue. Pour reprendre l'idée du dominicain, le problème, c'est que l'art religieux s'est figé ici, exactement comme il s'était figé ailleurs, précisément à cause de ces images que les théories nazaréennes et puristes, sous le couvert d'une certaine orthodoxie, avaient complètement aseptisées, puis banalisées par une large diffusion. Vu dans cette optique et remis dans le contexte spécifique de la montée de l'ultramontanisme, le décor peint de la grande chapelle du collège Sainte-Marie nous apparaît aujourd'hui comme un témoin particulièrement précieux.

Si, avec le Gesù, les jésuites s'affirmèrent comme les diffuseurs de cet idéal d'art religieux, ils ne furent toutefois qu'un maillon du vaste réseau qui, depuis Rome, a étendu ses ramifications partout. Comme exemple du parfait-monument chrétien, le maillon du Gesù de Montréal aura, au milieu du XIX^e

siècle, très probablement pavé la voie à la réalisation d'autres peintures murales, qu'il s'agisse des projets de décoration de la voûte de Notre-Dame de Montréal (1866) ou de Saint-Romuald (1868), de l'oeuvre de Napoléon Bourassa à l'Institut Nazareth (1870) ou de celles des élèves issus de son atelier-école de Notre-Dame-de-Lourdes (1875-1882)³⁸; certains d'entre eux tels F.X.E. Meloche (1855-1917) et N. Rochon (actif 1881-1890) seront d'ailleurs des peintres décorateurs prolifiques qui couvriront de leurs oeuvres les surfaces de plusieurs églises québécoises. Quelques-uns y verront même un modèle à imiter, les Irlandais de Québec en particulier, qui ont voulu que leur église devienne elle aussi une oeuvre d'art célèbre dans tout le Dominion «as it does with the Church of the Jesuits of Montreal³⁹».

GINETTE LAROCHE

Historienne de l'art

Charlesbourg

* C'est à la réunion annuelle de l'Association d'art des Universités du Canada tenue à l'Université Laval, le 4 novembre 1988, que ce texte fut d'abord présenté. L'atelier, «Les influences étrangères sur le développement de l'art ancien au Québec» avait été placé sous la responsabilité du professeur Jonn R. Porter. Tiré d'un chapitre de ma thèse de doctorat *L'iconographie jésuite et ses implications culturelles dans l'art et la religion des Québécois (1842-1968)*, Québec, Université Laval, mai 1990, ce texte doit également beaucoup à toutes ces personnes qui, au fil des ans, m'ont patiemment aidée dans mes recherches. Je tiens donc à remercier les responsables des divers dépôts consultés soit: les pères jésuites Joseph Cossette (Saint-Jérôme), Laval Girard (Montréal), Adrien Pouliot (Québec), Georges Bottereau (Rome), Henry Boyle et Severin George (Buffalo). Merci également, pour leurs conseils avisés, à Messieurs Jean Simard et John R. Porter, respectivement directeur et co-directeur de ma thèse. Messieurs Guy-André Roy et Denis Martin doivent également être remerciés pour leur contribution à la documentation et à la rédaction du présent texte.

Notes

- 1 Alain-Marie COUTURIER, «Problème d'un art religieux canadien», *la Revue Dominicaine*, vol. 1 (1940), p.281.
- 2 À ce propos et pour tout ce qui concerne l'art, les artistes et les théoriciens de l'art religieux français du XIX^e siècle voir: Bruno FOUCART, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, 443p.
- 3 Rome, Archives romaines de la Société de Jésus (désormais ARSI), fonds *Missio Canadensis*, CAN1, V. 2, lettre du père Luiset au père Roothan, Montréal, 27 juillet 1844.
- 4 Gérard MORISSET, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Cercle du Livre de France, 1960, p. 133-135 et 158.
- 5 Aux sulpiciens se rattache le Cabinet de lecture paroissial (1857) et aux jésuites l'Union catholique (1858); en plus des conférences, ces cercles possédaient des bibliothèques; des journaux et des revues leur furent également rattachés comme *l'Echo du Cabinet de lecture paroissial* (1859) pour le cercle des sulpiciens, *l'Ordre* (1857) et *la Revue Canadienne* (1864) pour l'Union catholique des jésuites. Sur l'activité du Cabinet de lecture paroissial on consultera avec profit Marcel LAJE-UNESSE, *Les sulpiciens et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1982, 275p.
- 6 Sur la venue des peintres italiens voir l'article de Laurier LACROIX, «Italian Art and Artists in the Nineteenth-Century Quebec: A Few Preliminary Observations», publié dans *Arrangiarsi. The Italian Immigration Experience in Canada*, Roberto Perin & Franco Sturino éd., Montréal, Guernica, 1989, p. 163-179.
- 7 S.V., «L'Architecture au Canada», *Journal de l'instruction publique*, vol. x, n° 6 (juin 1866), p. 78-79.
- 8 Napoléon BOURASSA, "Quelques réflexions critiques à propos de l'Art Association of Montreal", *la Revue Canadienne*, vol. 1 (1864), p. 173-176; voir surtout la "Causerie artistique", publiée dans le vol. 2 (mai-juin 1865), aux pages 376-379.
- 9 Les six conférences du père Félix sur l'art et les artistes chrétiens furent publiées par Louis RICARD dans sa cinquième livraison de *l'Echo de la France*, vol. 5, n° 55 et 56 (1867), p. 74-97, 124-147 et 213-242. On en trouve également un écho dans la dernière étude sur l'architecture publiée dans le *Journal de l'instruction publique*, vol. XI, n° 4 (avril 1867), p. 43-44. Le jésuite Joseph Félix (1810-1891) fut prédicateur des carêmes à Notre-Dame de Paris de 1853 à 1870 et plusieurs de ses conférences ont justement été publiées en 1867 sous le titre *L'art devant le christianisme*.
- 10 Paul DESJARDINS, *Le Collège Sainte-Marie de Montréal*, Montréal, C.S.M., t. 2, 1945, p. 121-152 et 205-210. Ce texte a été repris dans *Lettres du Bas-Canada*, vol. XIX, n° 4, (1961), p. 124-156.
- 11 Patrick C. Keely est né en 1816 à Thurles, comté de Tipperary, Irlande. Émigré aux États-Unis en 1842, il a d'abord travaillé comme charpentier. C'est en 1846 qu'il dessina les plans de sa première église. À sa mort, en 1896, il en aura réalisé plus de 500. Les jésuites eurent recours à ses services, non seulement pour le Gesù de Montréal, mais également pour leurs églises de Boston et de Buffalo et pour les ensembles conventuels de New York et de Jersey City. Ces informations proviennent de la notice nécrologique de l'architecte parue dans *l'American Architect and Architecture*, vol. 53 (22 août 1896), p.58 et de la monographie de Francis William Wynn KERVICK, *Patrick C. Keely, Architect. A Record of his Life and Work*, South Bend, Ind., éd. privée, 1953, 70p.
- 12 À ce sujet voir: Ginette LAROCHE-JOLY, «L'iconographie jésuite et ses implications culturelles

dans *l'art et la religion des Québécois (1842-1968)* », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, mai 1990, p. 103-106.

13 DESJARDINS, *Le Collège*, p. 124-126.

14 P.C. KEELY, *Synopsis of the Specifications for St. Michael New Catholic Church Located on Chippewa Market Square Bounded on the Front by Washington St. and in the Rear by Ellicott St. in the City of Buffalo, N.Y.*, (Buffalo, New York), s. éd. (1864), 8p. C'est en avril 1864 que la décision de construire fut prise; dédicacée en juin 1867, l'église ne fut vraiment achevée qu'en mai 1868.

15 Buffalo, Archives de la paroisse Saint Michael, contrat signé à Brooklyn le 16 octobre 1864. En 1962, le feu a anéanti ce décor.

16 À ce sujet voir l'article «St. Francis Xavier's Church» publié dans les *Woodstock Letters*, vol. 1, n° 1 (1883), p. 93-109; cet article reprend le texte de la monographie *A Memorial St. Francis Xavier's Church Comprising a Short Biographical Sketch of the Jesuit Missions in New York and a Description of the New Church*, New York, College of St. Francis Xavier, 1882.

17 Les informations plus personnelles sur Daniel Müller sont tirées de S. BRIEDMAN, *Die Neue St Michael's Kirche zu Buffalo - N.Y.*, Buffalo, Aurora Office, 1864. Joachim BUSSE, dans son répertoire *Internationales Handbuch aller Maler und Bildbauer des 19 Jahrhunderts*, s.1, Verlag Busse, Kunst Dokumentation, 1977, n° 56657, donne comme années d'activité 1863-1878, ce qui est fort plausible. Busse semble toutefois ignorer que le peintre s'est adonné à la peinture religieuse et non seulement à la peinture de scènes de sport.

18 Au moment du nettoyage de 1983, la palette plus ou moins intacte des couleurs du Gesù a pu être reconstituée à partir des fresques les moins exposées, comme celle du roi David située sous la seconde galerie (plafond du premier). C'est à partir de cet échantillon que s'est élaboré le rafraîchissement des fresques par la compagnie Videocor, sous la supervision du père Claude Langlois. Sachant par les livres de comptes que les fresques du Gesù avaient déjà été nettoyées en 1894 par Weidenbach, peintre restaurateur itinérant, c'est encore le texte publié dans le *Journal de l'instruction publique* qui m'a rassurée. Dans son article portant spécifiquement sur le Gesù, S.V. a ainsi décrit les peintures:

Par des teintes habilement variées, elles font valoir ce qui est en saillie et ce qui ne l'est pas. L'élégance des détails des surfaces et des ornements ressort encore plus par la finesse des broderies et des motifs qui y sont encadrés. Les parties saillantes sont relevées par des tons clairs, les enfoncements sont fortement accusés par des teintes sombres, et ainsi la décoration générale est habilement subordonnée aux dessins de l'architecture et les fait plus parfaitement ressortir. Quant aux sujets qui sont traités dans les différents panneaux, ils sont exécutés avec cette modération qui se rapproche plus de la manière des bas-reliefs que de la ronde-bosse et qui montre les sujets, non pas trop saillants, mais encadrés par les reliefs et les lignes du monument.

19 Saint-Jérôme, Archives de la Société de Jésus, Province du Canada français (désormais ASJCF), *Grand livre "B"* (1850-1867), fol. 59.

20 Les livres de comptes *Dépenses et recettes* (1864-1867) ayant été perdus pour la période comprise entre juin 1865 et septembre 1866, il faut donc se rapporter au diaire du collège Sainte-Marie [Saint-Jérôme, ASJCF, fonds du CSM, boîte 6, *Diarium Praef. Studiorum* (1848-1954)], pour l'information concernant le début des travaux. Ce journal quotidien nous apprend ainsi que le 29 juin 1865 une consulte eut lieu chez le père Recteur pour examiner «le projet des peintures pour la nouvelle église qui a été présenté par un artiste de New-York». Le projet fut alors

approuvé et Müller a très bien pu commencer son ouvrage au cours du mois de juillet. Un an plus tard, le 7 juillet 1866, il était encore à l'oeuvre, puisque le père Durthaller vint le visiter «pour s'entendre avec le peintre au sujet de son église». Cette visite devait finalement provoquer des frictions entre les deux communautés, le retard causé par les travaux de Montréal causant un préjudice aux jésuites de Buffalo. D'autre part, comme les paiements réguliers à Müller s'échelonnent du 24 octobre 1865 au 23 août 1866 et que le solde du compte fut payé à New York en novembre 1866, on peut en déduire que le fresquiste a achevé son travail à l'automne 1866. À ce sujet voir: Saint-Jérôme, ASJCF, *Grand Livre "B"* (1850-1867). fol. 59-60; *Dépenses et recettes* (1864-1867), le compte à la date du 16 novembre 1866.

21 Plusieurs indices confirmeraient cette proposition. D'une part, les photographies faites avant le nettoyage laissent voir le support de lattes. Or, selon Hale GARDNER (*The Technique of Fresco Painting*, New York, Dover, 1966, p.12) un tel support, utilisé pour la peinture à l'eau exécutée sur un enduit, a justement comme particularité de ramasser la poussière - ce qui se vérifie sur les photographies faites par l'Inventaire des biens culturels en 1975. D'autre part, toujours à partir des comptes quotidiens consignés dans le livre des *Dépenses et recettes* (1864-1867), la succession des paiements journaliers faits en même temps au fresquiste et au plâtrier, donne à penser qu'il s'agit de la vraie fresque - le «*buon fresco*» - peinte sur du plâtre frais. La palette restreinte et la façon de travailler la couleur seraient également des indices de cette technique.

22 Cette union des missions Canada-New York dura de 1846 à 1879.

23 MORISSET, *La peinture traditionnelle*; voir également son avis sur la démolition de l'église dans *L'église du Gesù - rénovation ou construction*, avril 1960, Mémoire du Comité de construction de l'église, Saint-Jérôme, ASJCF, fonds Gesù, boîte 7. Quant aux anciens guides touristiques, il s'agit du *Collège Ste. Marie et église du Gesù / St. Mary's College and Church of the Gesù*, Montréal, la Compagnie d'imprimerie canadienne, 1876; réimp. Montréal, Eusèbe Sénécal, 1881; réimp. Montréal, l'Étendard, 1887. Il est intéressant de relever ici l'interprétation différente donnée à cet emprunt. Alors que Morisset se sert de l'argument de la copie pour dévaloriser les fresques du Gesù, les autres l'utilisent plutôt pour en vanter le mérite et la modernité.

24 THIEME, Ulrich et BECKER, Felix, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t.XXV, Leipzig, Verlag von E.A. Seeman, 1966 (1930), p.240.

25 Selon Catherine ROSENBAUM-DONDAINE [*L'Image de piété en France (1814-1869)*, Paris Musée la Seita, 1984, p.77], la maison d'édition Schulgen établie à Paris en 1856 s'était donné comme vocation «d'aider à la propagande du bien, à l'exaltation et au triomphe des saintes croyances et à la glorification de tous les généreux sentiments et des héroïques et sublimes vertus» en faisant connaître l'oeuvre d'Overbeck.

26 Henri DELABORDE, «De quelques traditions de l'art français à propos du tableau de Monsieur Ingres Jésus au milieu des docteurs» dans *La Gazette des Beaux-Arts*, 1862, vol. 2, p. 385-400; voir aussi Bruno FOUCART, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987, p.201.

27 Saint-Jérôme, ASJCF, fonds du collège Sainte-Marie, boîte 6, *Diaire du ministre* (1849-1877), fol. 42, le 6 juillet 1854.

28 Montréal, Inventaire des biens culturels, dossier Gesù n° (65) 46 47, fiches 52 et 53. Réal Lussier a également noté qu'elles furent imprimées par Becquet et éditées à Lyon chez J. B. Gadole.

29 Ces informations proviennent surtout de P. PETRI, *Scienze e arti sotto il Pontificato di Pio IX*, fascicolo n° 62, Roma Tipografia delli Belli Arti, 1860.

30 Giovanni BOLAFFI édit., *Dizionario enciclopedia Bolaffi del pittori e degli incisori italiani dall'XI all XX secolo*, t. V, Torino, Bolaffi, 1974, p.196.

31 Rome, Procura Generali, fonds H 73, Doc IX, «Canonizzazione dei Tre Martiri Giapponese».

32 DESJARDINS, *Le Collège*, p.335. Sur l'histoire de la commande de ces tableaux, voir également LAROCHE-JOLY, *L'iconographie jésuite*, p. 360-362.

33 DESJARDINS, *Le Collège*, p. 336-338.

34 Oscar HAMEL, dans ses notes sur la vie d'Eugène Hamel reproduites en appendice au texte de John R. PORTER, «La carrière et l'oeuvre du peintre Eugène Hamel (1845-1932) à la lumière d'un fonds documentaire inédit», *Questions d'art québécois*, sous la direction de John R. Porter, Cahier du CELAT n° 6, Québec, février 1987, p.158, a écrit: «Puis à son retour à Rome en 1868 où il travailla d'abord à l'Académie Saint-Luc puis à son atelier où il commence à produire pour son compte et où les peintres Podesti, Pasqualoni et Mariani, celui-ci peintre du roi d'Italie, aiment à le voir travailler». Selon le Bolaffi, il appert en effet que ces trois peintres ont plus ou moins subi l'influence de Minardi. Alors que Vincenzo Pasqualini (1820-?) et Cesare Mariani (1826-1901) furent élèves de Minardi, Francesco Podesti (1800-1895) a également contribué au mouvement puriste même s'il est surtout considéré comme un néo-classique (Bolaffi, t. VII, p. 193-194 pour Mariani; t. VIII, p.357 pour Pasqualini et t. IX, p. 148 pour Podesti). Pour ce qui est de la justification des commandes voir: Québec, Archives de la Congrégation des hommes de la haute ville de Québec, *Livre des délibérations de la congrégation*, t. 2 (1877-1896), fol. 206 et Saint-Jérôme, ASJCF, fonds Joseph-Edouard Désy, BO-78-13, doc. 27, lettre du 25 avril 1891.

35 Québec, Archives de la paroisse Notre-Dame de Jacques-Cartier, *Livre des délibérations de la congrégation de Saint-Roch*, t. II (juin 1885-mars 1940), fol. 32 au 27 janvier 1889. Suivant l'entente conclue entre la Congrégation et la compagnie Gauthier et Frère pour l'exécution du décor conçu par Meloche, au prix initial de 3 000 \$ se sont ajoutés 100 \$ «pour deux tableaux en grisaille de chaque côté de l'autel». Deux photographies conservées aux Archives nationales du Québec, l'une prise entre mai et août 1889 avec la voûte peinte et l'ancien maître-autel (Québec, Archives nationales du Québec, fonds Vallée, env. 51) et l'autre après décembre 1889 avec le nouvel autel (*Ibid.*, fonds Gingras, dossier 34 P 585) nous montrent en effet deux séries de tableaux de chaque côté de l'autel. En ce qui concerne *L'Education de l'Enfant Jésus*, la transformation se voit surtout dans les détails, comme celui de l'estrade. Les personnages occupent moins d'espace dans les grisailles que dans le tableau de Rho installé le 4 décembre 1889 (*Le Courrier du Canada*, le 4 décembre 1889, p.3). L'attribution à Napoléon Saint-Charles (1863-1899) du premier tableau est tirée de sa biographie publiée dans *Montréal fin de siècle* (Montréal, *The Gazette*, 1899, p.123).

36 «Relation des merveilles opérées dans les âmes par la prédication de la dévotion au Sacré-Coeur», *Le Messager canadien du Sacré-Coeur*, vol. XXIX, n° 9, (1920), p.331.

37 Alphonse LECLAIRE, «Ça et là dans le pays des arts», la *Revue Canadienne*, (1888), p.345; (1893), p.579; (1896), p.195. Voir également Henri D'ARLES, *Arabesques*, Paris-New York, Dorbon-Ainé, 1923, p.38. Dans cette biographie de Leclair, d'Arles déplore effectivement son goût pour les oeuvres d'Hoffman.

38 Sur les projets de décor de Notre-Dame voir: Olivier MAURALT, *La Paroisse. Histoire de l'église Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Louis Carrier & Cie, Les Editions du Mercure, 1929, p. 122-131. Quant à l'histoire des peintures de l'église de Saint-Romuald, elle est relatée par l'abbé Benjamin DEMERS dans sa *Monographie. La paroisse de St-Romuald d'Etchemin avant et depuis son érection*, Québec, J.-A. K. Laflamme, 1906, p. 251-256. Sur Napoléon Bourassa,

l'information peut être abondante. On consultera surtout le travail de Raymond VÉZINA, *Napoléon Bourassa (1827-1916). Introduction à l'étude de son art*, Montréal, Editions Élysée, 1976, p.261 et la synthèse de Christiane BEAUREGARD, *Napoléon Bourassa: la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Montréal*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1983.

39 «Saint Patrick's Church», *The Daily Telegraph* (Québec), 19 juillet 1877. Le travail fut encore exécuté par un artiste allemand, un certain Jérôme Schoenberg. Dans ce cas aussi, c'est le supérieur rédemptoriste, le père Lowekamp, qui a ramené l'artiste de Philadelphie à Québec, «Saint Patrick's Church - The Frescoing Work», *The Daily Telegraph* (Québec), 17 mai 1877.

Résumé

QUÉBEC JESUITS AND THE DISSEMINATION OF CHRISTIAN ART

Montréal Gesù Church, a New Approach

Taken from a chapter of my doctoral thesis, this article was originally presented at the 1988 annual meeting of the University Art Association of Canada. Based on a case study of the Jesuits and the wall decorations of Montréal's Gesù church, this article explores an art that Gérard Morisset and a majority of art historians considered cold, rigid, tedious, maudlin and commercial; an art they referred to as "saint-sulpice." Rather than deal with the question through modern and contemporary attitudes, I have preferred to examine these works in the context of the predominant ideologies of the time of their production.

In the last century Montréal intellectuals were made well aware of all "Revivals" by reading various publications. That Christian art theories strongly advocated the production of frescoes, was for them, as it was for Europeans, sufficient incentive to decorate their churches in this manner. Gesù Church, the large chapel of the former Jesuit College Sainte-Marie (1848-1976), remains an eloquent witness to this practice and to the determination to embrace modernity during the second half of the century.

Built in 1864 from the plans of an Irish architect working in the United States and mandated by the Superior of the Canada - New York mission, the Gesù is part of an architectural "ensemble" which includes the Jesuit church in

Buffalo (1864) and in New York (1878). The marriage of architecture and wall decoration can be seen in these three churches by Patrick C. Kelley (1816-1896). In each case the wall decoration was executed by German painters (Daniel Muller in Montréal and Buffalo, William Lamprecht in New York). If the incentive to introduce mural decoration (possibly in "buon fresco") at Montréal's Gesù was that of the architect, the choice of subject matter was a collaboration between the architect, the Jesuit patrons and the artist.

It has always been maintained that the model for these frescoes was the work of the modern German School, that is painters connected to the Dusseldorf Academy which itself was linked to the German painters of Rome (the Nazarenes). It would appear, however, that the Jesuits chose for the vault and walls of their church not only fashionable subjects, popularized by engraving firms devoted to Nazarene ideals, but also subjects related to French and Italian purist perceptions of a renewed Christian art. Borrowings from Ingres and Pietro Gagliardi were balanced with those from Johann Friedrich Overbeck and Carl Müller by stressing the theoretical content in those images approved by the highest Roman authorities. This use of a style set forth in the theories proposed by supporters of an ideal Christian art was not limited to the decoration of the Gesù walls. It was extended to easel painting and imagery, and continued well into the middle of the twentieth century (see Eugène Hamel and Guido Francisi).

Hence, one can better understand the reservations expressed by Gérard Morisset or Father Couturier concerning the "problems of religious art in Canada" as mentioned above. To reiterate the thought of Couturier, religious art in Canada "paralyzed" in the same manner as it had frozen elsewhere: the images supplied by Nazarene and purist theories, in the guise of a certain orthodoxy, had become antiseptic and banal by over-exposure. Seen in this light and reinstated in the specific context of a growing ultramontanism, the painted decor of the large chapel of Sainte-Marie is a particularly valuable testimonial to us today. If, with the Gesù, the Jesuits proved themselves to be propagandists of this religious art ideal, they were, however, only one link in a vast network. This link, an example of the perfect Christian monument would have most probably, in the middle of the nineteenth century, paved the way for the production of other wall paintings that were to be born of the brush of Napoléon Bourassa and his highly prolific pupils trained in his classroom studio in Notre-Dame-de-Lourdes.

Translation: Monique Nadeau-Saumier