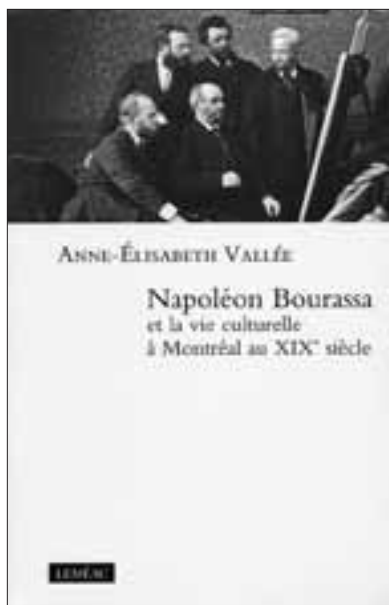


by the overdue appearance of a book about them and will admire this work's beautiful reproductions. Some students of Canadian art history, however, might wonder if Nowell's assertion that Painters Eleven were "the wild ones" of Canadian art is better suited to their individual temperaments than to their art.



Napoléon Bourassa et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle

ANNE-ÉLISABETH VALLÉE

LEMÉAC, Montréal, 2010
255 p.

Monique Nadeau-Saumier

Ce livre est une version remaniée pour publication d'une thèse de doctorat en histoire de l'art, *La contribution artistique, pédagogique et théorique de*

Napoléon Bourassa à la vie culturelle montréalaise entre 1855 et 1890. Soutenue à l'UQAM en 2009 par Anne-Élisabeth Vallée, cette thèse a été élaborée sous la direction de Laurier Lacroix¹.

En publiant ce condensé de sa thèse, l'auteure permet à un plus large public de prendre connaissance d'un aspect jusqu'alors pratiquement ignoré de la vie de Napoléon Bourassa. En effet, si Bourassa a joui d'une certaine notoriété comme peintre et architecte durant la dernière moitié du XIX^e siècle, son implication et son rayonnement dans plusieurs domaines de la vie culturelle de Montréal restaient, jusqu'à la publication de ce livre, des dimensions très méconnues de sa longue carrière.

Le texte d'introduction fait part de faits déjà connus et n'innove pas vraiment au plan biographique, son intérêt se situant à un autre niveau. Basé sur une recherche poussée des nombreux écrits publiés et de la correspondance de Napoléon Bourassa, le livre permet au lecteur de mieux saisir l'importance du rôle qu'il joua dans le développement de la vie culturelle montréalaise durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Sont aussi mis en lumière certains aspects de sa personnalité qui ont contribué à affirmer la présence significative de Bourassa dans le domaine culturel et artistique de Montréal, en particulier, et du Québec, en général.

Né dans une famille prospère, sur la rive-sud de Montréal, le jeune Napoléon entre adolescent au Collège de Montréal, où s'amorce le début d'une longue et fructueuse relation avec les Sulpiciens.

Déjà éveillé aux arts et aux lettres par l'un de ses professeurs, sa rencontre avec le peintre Théophile Hamel, et l'amitié qui s'installe rapidement entre eux, confirmeront les aspirations du jeune Bourassa pour une carrière d'artiste peintre. Sans doute conseillé par son mentor Hamel, Napoléon Bourassa quitte le pays pour l'Europe en 1852, à l'âge de 25 ans. L'argent fourni par son père ne lui permettant pas de fréquenter les grands ateliers, il visite les galeries à Florence et s'initie au dessin sous l'influence des tableaux de grands maîtres. Après Florence, il se dirige vers Rome où il cherchera à rencontrer Frederick Overbeck, membre fondateur du Groupe des Nazaréens, pour lesquels Bourassa a une grande admiration.

Revenu au pays après une visite à l'Exposition universelle de Paris en 1855, Napoléon Bourassa s'installe à Montréal sur la rue Bonsecours. Il rencontre alors Azélie Papineau, fille cadette de Louis-Joseph Papineau, qu'il épousera en 1857, après avoir vaincu les réticences de son célèbre beau-père qui craignait que sa fille ne soit confrontée à des problèmes financiers liés au métier d'artiste.

Quelques paragraphes résument l'union du couple Azélie/Napoléon, union qui fut troublée par les problèmes de santé mentale d'Azélie, et par les déboires financiers qui forceront le jeune couple à demander l'aide de Papineau. Ce dernier donnera du travail à son gendre sur sa seigneurie de la Petite-Nation, à Montebello. On apprend peu sur les cinq enfants issus de ce mariage, si ce n'est qu'Azélie décède prématurément à l'âge de 34 ans, peu

de temps après la naissance de leur fils, Henri.

Alors que sa carrière artistique prend son essor dans les années 1870, Bourassa doit composer avec la responsabilité de cinq enfants en bas âge, la mort de son ami Théophile Hamel, et de son beau-père. Durant les années 1880 et 1890, il est confronté à l'échec de deux entreprises de décoration d'église dans lesquelles il s'était beaucoup investi. Il s'oriente alors de plus en plus vers des projets d'architecture aux États-Unis et à Montebello, et s'éloigne de la vie culturelle montréalaise. Revenu vivre à Montréal en 1904, Napoléon Bourassa décède en 1916 à Lachenaie, lors d'une visite chez son fils Henri, à l'aube de ses 89 ans.

Le premier chapitre du livre relate les débuts de Napoléon Bourassa dans la vie culturelle montréalaise. Dès son retour d'Europe en 1855, il devient membre de nombreuses associations littéraires, religieuses et artistiques². Ses activités dans les mouvements associatifs vont de simple membre, participant occasionnel, conférencier invité, administrateur à membre fondateur. Le lecteur découvre sans grande surprise que Bourassa privilégie les réseaux d'individus et d'associations qui partagent ses valeurs et ses aspirations, c'est-à-dire le développement d'une culture canadienne-française basée sur la nationalité et la foi catholique. On comprend que les contacts fréquents avec les membres de ces réseaux associatifs aideront le jeune artiste à obtenir des commandites et faciliteront le développement de sa carrière.

Par ailleurs, et fait moins prévisible, on apprend aussi que Bourassa participe activement aux associations d'artistes et fréquente les institutions dédiées aux beaux-arts, lesquelles sont largement dominées à son époque par des canadiens-anglais de confession protestante. Dès 1865, il participe aux expositions de l'Art Association of Montreal et publie régulièrement des articles sur le sujet. Il sera l'un des rares artistes canadiens-français parmi les membres fondateurs de l'Académie royale des arts du Canada, dont il est nommé vice-président lors de sa fondation en 1880³. S'agit-il, selon les mots de l'auteure, « d'une détermination à collaborer à la mise en place d'un environnement propice à la création artistique⁴ »? Ce qui est certain, c'est que Napoléon Bourassa admirait l'esprit d'association qui existait chez ses compatriotes d'origine anglaise, alors que, selon lui, « Nous autres Français d'origine, nous disputons longtemps au commencement de toute entreprise, nous disputons encore au milieu, et nous nous disputons presque toujours à la fin⁵ ».

Bourassa s'implique dans la fondation de la *Revue canadienne*, périodique qui vise à promouvoir la littérature française en Canada. Il y contribue plusieurs articles sous divers sujets et son premier roman historique *Jacques et Marie, Souvenir d'un peuple dispersé* est publié dans la revue sous forme de feuilleton, de 1865 à 1866. Ce premier roman d'un auteur canadien-français à s'intéresser à la déportation des acadiens connaîtra une fortune

critique assez favorable. La *Revue canadienne* servira également à diffuser les écrits politiques de Napoléon Bourassa dont les prises de positions plutôt libérales sur la Confédération canadienne permettent aujourd'hui de nuancer sa réputation de conservateur et d'ultramontain.

En plus de révéler l'importante contribution de Napoléon Bourassa dans la sphère culturelle de Montréal, le livre offre au lecteur un bon aperçu du contexte dans lequel il évolua durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Pour ce qui est des domaines littéraire et artistique, l'auteure retrace l'histoire des bibliothèques, cabinets de lecture, revues et mouvements associatifs dédiés à la promotion de la culture. Souvent embryonnaires et généralement de courte durée, ces regroupements et associations d'écrivains et d'artistes auront néanmoins jeté les assises pour plusieurs autres mouvements qui ont enrichi la vie culturelle à Montréal vers 1900, et que Bourassa lui-même a été en mesure d'apprécier durant les dernières années de sa vie⁶.

Les premières activités professionnelles de Bourassa dans le domaine artistique fournissent la matière du chapitre suivant. Toutefois, on remarque que l'auteure accorde une grande latitude temporelle à ces « premières activités ». En fait, on y trouve l'essentiel de la production picturale et sculpturale de Bourassa depuis son retour d'Europe à l'âge de 28 ans et jusqu'en 1867, alors qu'il a atteint l'âge mur – pour l'époque – de 40 ans. Bref, c'est une longue et importante

partie de la carrière artistique de Napoléon Bourassa qui est décrite dans la première partie de ce chapitre.

Dès le début, on constate que Bourassa dénonce la précarité du métier d'artiste à Montréal. Il va même illustrer cette précarité – qu'il connaît trop bien – par une de ses rares caricatures. À la précarité, s'ajoute la frustration de ne pouvoir se consacrer à la peinture d'histoire et à la décoration d'église, ce dont il avait rêvé tout au long de sa formation artistique basée sur la tradition académique. Napoléon Bourassa ne reçoit que des commandes de portraits et de tableaux religieux, pour la plupart venues des membres de sa belle-famille et de son entourage clérical. Toutefois, belle exception qui ranime ses espoirs, son grand tableau allégorique, *Apothéose de Christophe-Colomb* est présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1867, ce qui suscite des commentaires favorables dans la presse montréalaise.

La deuxième partie du chapitre traite de la *Revue canadienne* et d'autres revues littéraires et artistiques. Elle met en lumière les critiques d'art publiées par Bourassa dans quelques unes de ces revues spécialisées. Il y déplore que le manque de connaissances du public en général ne permette pas de stimuler la réflexion sur l'état du milieu artistique dans la métropole. Dans certains de ses écrits, Bourassa constate que la pratique de la copie, encouragée par le clergé, laisse peu de place à la créativité des artistes et porte ombrage à la création d'une véritable école canadienne⁷. Le lecteur a déjà constaté que, lors de son

séjour à Florence, Bourassa n'avait guère apprécié le travail de son compatriote, Sébastien Falardeau, qui s'était mérité une réputation enviable au Québec comme copiste.

Le troisième chapitre est consacré à l'engagement et aux activités de Bourassa dans le développement de l'enseignement des arts industriels et des beaux-arts. On fait le point sur la formation des premiers Mechanics' Institutes à Montréal et dans la province, mis sur pied par des industriels pour fournir aux ouvriers une instruction de base, lecture, écriture, arithmétique et surtout, des cours de dessin linéaire, ornemental et architectural. Ces écoles, généralement dirigées par des anglophones, étaient peu fréquentées par les jeunes ouvriers de langue française. C'est pour remédier à cette lacune, qu'en 1865 l'élite francophone de Montréal met sur pied l'Institut des artisans canadiens de Montréal destiné à la formation de la classe ouvrière chez leurs compatriotes, dont Bourassa assumera la présidence en 1869.

Pour ce qui est de la formation en beaux-arts à Montréal, Bourassa privilégie deux approches pédagogiques complémentaires. L'apprentissage traditionnel à l'atelier du maître et la formation dans une école d'enseignement. Mettant en pratique la première approche, il initie un jeune apprenti, Victor Morin⁸, aux rudiments du dessin et des techniques picturales en atelier pour qu'il puisse l'assister dans la réalisation de la décoration de la chapelle Nazareth. Dans le but d'améliorer les aptitudes en dessin de son élève,

originaire de Saint-Hyacinthe, il l'inscrit aux cours du soir offerts par le Conseil des arts et manufactures de Montréal. Cette première tentative de formation en atelier n'aura pas le résultat escompté⁹.

Bourassa reprendra l'expérience plus tard et avec plus de succès. C'est ainsi que, parmi les artistes qui suivirent une formation en atelier sous sa direction, on trouve Louis-Philippe Hébert qui deviendra l'un des plus célèbres sculpteurs du Québec au XIX^e siècle. D'autres jeunes apprentis de Bourassa feront carrière dans la décoration d'église, tels François-Édouard Méloche et Toussaint-Xénophon Renaud.

L'importance de Napoléon Bourassa comme théoricien d'art canadien-français fait l'objet du chapitre suivant. On y découvre l'étendue de son érudition et l'énergie qu'il consacre à propager sa conception particulière de l'art, surtout l'art chrétien, auprès de ses concitoyens. Par le biais de nombreux articles et conférences, Bourassa milite pour l'élévation du statut social de l'artiste, ce qui assurerait l'essor d'une école canadienne-française, basée sur des valeurs religieuses et le culte de la nation.

Développé durant ses études classiques, et alimenté par son séjour en Europe, son intérêt pour l'histoire et l'histoire de l'art le conduit à monter une importante bibliothèque personnelle, dont l'étendue et la diversité font de lui un grand érudit. Les théories sur l'art et l'esthétique chrétienne de Bourassa sont fondées sur l'étude sérieuse des grands auteurs dont il connaît parfaitement les textes.

Le dernier, et le plus long chapitre du livre, est consacré à l'historique et l'analyse iconographique des grands projets de décoration murale réalisés par Bourassa au cours de sa longue carrière. Durant son séjour en Europe, Bourassa a réalisé que la période la plus inspirée de l'art chrétien est celle des Trecento et Quattrocento de l'art italien, par son recours à la peinture murale et à un style épuré. Napoléon Bourassa s'impose bientôt comme le spécialiste montréalais de cette forme d'art. Fidèle à cette influence et fort de ses contacts avec les Sulpiciens qui encouragent une pratique semblable dans l'art religieux, il réalisera coup sur coup, de 1870 à 1880, deux importants projets de décors religieux, la chapelle de l'Institut Nazareth¹⁰ et la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. Pour la réalisation de ce dernier projet, Napoléon Bourassa s'improvise architecte car il maîtrise très bien le vocabulaire architectural utilisé pour les temples chrétiens au cours des siècles. Toutefois, il s'assure de la collaboration de l'architecte Adolphe Lévesque pour la vérification des plans et la surveillance du chantier¹¹.

Napoléon Bourassa considère que l'artiste canadien doit aussi chercher son inspiration dans le caractère national et propose, sans succès, pour le Palais législatif de Québec des projets de peinture murale qui témoignent des moments les plus marquants de l'histoire de la nation. La décoration de la cathédrale de Saint-Hyacinthe, un ambitieux projet de Bourassa qui ne fut jamais réalisé¹², est l'objet d'une longue et détaillée description du cycle

iconographique prévu et des recherches poussées de l'artiste pour en recréer un authentique cadre historique.

Vers la fin de sa carrière, d'importantes commandes viendront confirmer la vocation d'architecte de Bourassa. En 1892, de nouveaux mécènes, les Dominicains, récemment implantés en Nouvelle-Angleterre, lui confient la réalisation de l'Église Sainte-Anne, à Fall River, au Massachusetts. Durant la même période, Napoléon Bourassa sera l'architecte désigné de l'église Notre-Dame-de-Bonsecours, à Montebello¹³.

Durant ses dernières années, Bourassa se consacre de nouveau à la peinture de chevalet. C'est alors qu'il réalise l'un de ses tableaux les plus connus, que d'aucuns considèrent comme son chef-d'œuvre, *La peinture mystique*. Bourassa exécute lui-même le magnifique encadrement, parfaitement intégré à cette allégorie qui résume, en quelque sorte, son allégeance à l'art religieux.

En conclusion, l'auteure propose une révision de la fortune critique de Napoléon Bourassa, vu par certains comme un précurseur dans la sphère culturelle québécoise au XIX^e siècle, et par d'autres comme l'un des acteurs les plus rétrogrades de son époque. Alors que son rôle véritable restait encore indéterminé – des pans entiers de son oeuvre et de ses écrits ayant été négligés auparavant – Anne-Élisabeth Vallée souhaite que son ouvrage jette un nouvel éclairage sur le rôle important joué par Napoléon Bourassa dans les domaines pédagogique, théorique, et artistique du Québec de son époque.

Souhait réussi, après la lecture, on est en mesure d'apprécier la diversité du talent et l'étendue des intérêts de Bourassa pour la littérature, la politique, l'histoire de l'art, et de mieux évaluer son exceptionnelle contribution à l'enseignement des arts visuels et au développement de l'art mural religieux.

Ceci dit, il faut noter quelques bémols, dont le plus important est que le livre, version condensée d'une thèse de doctorat, souffre d'une approche méthodologique trop académique. Cela se sent surtout dans la construction des chapitres, chacun doté d'une conclusion qui aurait pu être intégrée dans le cours du récit.

Pour ce qui est du séjour à Rome de Napoléon Bourassa, on apprend que rien dans sa correspondance et ses récits ne permet de confirmer qu'il ait réussi à rencontrer Frederick Overbeck. Il est regrettable que le livre ne parle pas de la vocation particulière des artistes nazaréens et de l'influence majeure qu'ils eurent sur l'art religieux en Europe au début du XIX^e siècle. En plus de fournir des informations utiles au public non spécialisé en histoire de l'art, quelques paragraphes sur le sujet auraient permis de mieux comprendre les théories sur l'art religieux qui ont guidé l'oeuvre de Bourassa et sous-tendent ses écrits sur le sujet. Bref, il s'agit d'une occasion ratée de faire un point global sur la question car elle conditionne toute l'aventure intellectuelle et artistique de Napoléon Bourassa.

Le texte comprend plusieurs notes qui réfèrent à une correspondance de Papineau avec son fils Amédée, et au

décès en 1862 de Julie Bruneau Papineau. Ces notes, dont le but est de fournir des informations supplémentaires, sont trop fragmentaires pour être utiles au lecteur. On peut s'interroger sur Amédée Papineau qui reçoit les confidences de son célèbre père. Où se situe-t-il parmi les enfants de Papineau, et qui était Julie Bruneau Papineau ? Ce manque de renseignements essentiels ne nous permet pas de mieux situer Bourassa dans sa belle-famille, ce qui aurait facilité la compréhension de ses relations familiales et d'affaires avec la dynastie du célèbre tribun.

Même problème concernant les cinq enfants issus du mariage Papineau/Bourassa, dont on apprend peu de choses. On découvre, à travers quelques extraits de lettres adressées par Napoléon, qu'il se confie souvent à son fils Gustave, dont la mort accidentelle en 1904 viendra assombrir ses dernières années. Quel était ce fils que Bourassa a souvent pris pour confident, et quel rang occupait-il dans la fratrie ? Et quels étaient les sentiments de Napoléon envers son célèbre fils cadet, Henri¹⁴.

Toutefois, la plus grande carence de l'ouvrage réside dans son manque flagrant d'illustrations. Cela se ressent tout au long du livre, mais plus particulièrement dans le dernier chapitre où des reproductions des dessins préparatoires de Bourassa auraient fourni au lecteur des exemples concrets du style hiératique qui, selon lui, se prêtait mieux à la décoration murale que le style naturaliste. Tout amateur d'art qui a le moindre intérêt étudié sa

production picturale sait que Bourassa a été l'un des plus prolifiques dessinateurs de son époque et que tous ses projets d'art mural religieux ont fait l'objet de multiples esquisses, souvent mises au carreau. La reproduction de certaines de ces esquisses aurait donné un meilleur aperçu du projet et permis d'en alléger la description. D'autant plus que ce dernier chapitre s'avère long, répétitif et fastidieux, et qu'il donne l'impression d'une réflexion inaboutie. À force de voir défiler sous ses yeux le texte qui décrit le cycle iconographique de la vie de Saint-Hyacinthe, le lecteur éprouve un peu de lassitude. Convenons cependant qu'il n'est guère facile d'exprimer par les mots seuls la complexité et la richesse de l'ambitieux projet de représenter le cycle de la vie de Saint-Hyacinthe auquel Bourassa a consacré huit années de sa production artistique.

En conclusion, on peut affirmer que cet ouvrage tombe à point car il ajoute une dimension jusqu'ici méconnue à la carrière et la vie de Napoléon Bourassa. Les recherches d'Anne-Élisabeth Vallée fourniront un élément important de l'exposition *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*, que le Musée national des beaux-arts du Québec inaugurera en mai 2011. Son texte s'ajoutera à ceux de Paul Bourassa et Mario Béland, tous deux conservateurs au MNBA, dans le catalogue de l'exposition. On y trouvera une version définitive du parcours exceptionnel de l'un des artistes canadiens les plus importants du XIX^e siècle que l'histoire de l'art avait trop délaissé jusqu'ici.

- 1 Cette thèse s'inscrit dans la récente perspective de recherche sur Napoléon Bourassa dont l'œuvre fera l'objet d'une exposition au Musée national des beaux-arts du Québec au printemps de 2011, suivie d'un colloque à l'automne. On constate que de telles initiatives tombent à point, la dernière publication conséquente sur la vie et la carrière de Napoléon Bourassa remontant à plusieurs années. Voir Raymond VÉZINA, *Napoléon Bourassa (1827–1916): introduction à l'étude de son art*, Ottawa, Éditions Elysée, 1976, 262 p.
- 2 On note, entre autres, que Bourassa assumera en 1863, la présidence de l'Union catholique, association littéraire et religieuse créée par les Sulpiciens pour contrer l'Institut canadien, tout comme le Cabinet de lecture paroissial, auquel Bourassa adhère dès 1857.
- 3 C'est d'ailleurs une photo prise lors la participation de Bourassa au Comité de placement des tableaux de la première exposition de l'Académie royale des arts du Canada, à Ottawa, en mars 1880, qui orne la page couverture du livre. Pour en savoir plus long sur le rôle qu'a joué Napoléon Bourassa dans les premières activités de l'Académie royale des arts du Canada, voir le texte de Charles C. HILL, « To Found a National Gallery / Fonder une Galerie nationale. L'Académie royale des arts du Canada 1880–1913 », dans *JOURNAL*, n° 36 (mars 1980), Galerie nationale du Canada, Musée nationaux du Canada, Ottawa, 8 p.
- 4 Pour reprendre les mots de l'auteur, on peut ajouter que, par le choix du tableau, *Légende du berceau : l'enfant sourit aux anges*, pour son morceau de réception à l'Académie royale des arts du Canada, Bourassa n'aura pas « contribué à la mise en place d'un environnement propice à sa propre création artistique » en ce qui concerne la collection permanente de la Galerie Nationale (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada). Ce morceau de réception, d'une banalité digne de l'imagerie sulpicienne, et un bas-relief du profil de Louis-Joseph Papineau, en plâtre peint, acheté de l'artiste en 1901, sont les seules oeuvres de Napoléon Bourassa qui figurent dans la collection nationale du Canada.
- 5 Voir l'extrait d'un texte de BOURASSA tiré d'un article paru dans *Revue canadienne*, vol. 1, n° 3 (mars 1864), reproduit à la page 17 du livre.
- 6 À ce sujet, on pourra consulter l'ouvrage collectif, sous la direction de Micheline CAMBRON, *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, les Éditions Fides et la Bibliothèque nationale du Québec, 2005, 413 p.
- 7 Pour connaître l'importance de la copie dans l'art canadien au XIX^e siècle, voir le texte de Laurier LACROIX, « Créer en copiant », dans son essai « Entre la norme et le fragment », p. 65–8, publié dans Mario Béland, *et al.*, *La peinture au Québec, 1820–1850*, Musée du Québec, 1991, 605 p.
- 8 Aucun rapport avec son homonyme, le notaire de Saint-Hyacinthe, président de la Société Royale du Canada en 1938.
- 9 Alors que la formation technique du jeune apprenti se déroule assez bien, son développement intellectuel et moral – que Bourassa estime aussi important – est plus problématique. Il ne sera plus question de Victor Morin après le projet de la chapelle Nazareth.
- 10 L'Institut Nazareth et sa chapelle furent démolis lors de la construction de la Place-des-Arts de Montréal en 1960.
- 11 Pour en apprendre plus long sur les réalisations de Bourassa et ses commanditaires sulpiciens, on peut se référer au texte de Jacques DES

ROCHERS “L’importante contribution des Sulpiciens à l’art mural” dans son essai « Stratégies culturelles sulpiciennes : les beaux-arts », chapitre 20, p. 546–56, publié dans Dominique Deslandres, *et al.*, éd. *Les Sulpiciens de Montréal Une histoire de pouvoir et de discrétion – 1657–2007*, Montréal, Éditions Fides, 2007, 670 p.

- 12 D’importants travaux de réfection à la toiture de la cathédrale de Saint-Hyacinthe vont retarder le projet de décoration murale. Puis ce projet sera abandonné, sur décision de la nouvelle administration du diocèse. Après huit années de travail sur le cycle décoratif proposé, Bourassa encaisse ce revers, non sans amertume, comme une déception de plus.
- 13 L’Église Notre-Dame-de-Bonsecours et l’Église dite Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes se méritent la cote Exceptionnelle (B) dans l’inventaire des lieux de culte du Québec, ce qui vient confirmer le talent de Bourassa comme architecte et décorateur d’église. Ce classement est le résultat de l’évaluation et de la hiérarchisation des lieux de culte du Québec réalisés entre 2004 et 2006 par un comité d’experts mandatés par le MCCCCF pour chacune des zones administratives de la province.
- 14 En raison de tous les personnages qui gravitent autour de Bourassa, un index aurait probablement été souhaitable.