

NAPOLÉON BOURASSA (1827 - 1916)
INTRODUCTION À L'ÉTUDE DE
SON ART

Raymond Vézina

Montréal, Editions Elysée, 1976

262p., 139 ill. \$25.00

Notre connaissance de la succession des maîtres et apprentis canadiens-français, au dix-neuvième siècle, qui va de Légaré à Hébert en passant par Plamondon, Hamel et Bourassa, s'est grandement enrichie au cours des dernières années: la double exposition Antoine Plamondon-Théophile Hamel organisée par M. Robert H. Hubbard (Galerie nationale du Canada, 1970), la monographie consacrée à Philippe Hébert par M. Bruno Hébert (Fides, 1973), l'analyse de M. Roger Le Moine, *Napoléon Bourassa: l'homme et l'artiste*, (Editions de l'Université d'Ottawa, 1974), les ouvrages sur Théophile Hamel par M. Raymond Vézina (Editions Elysée, 1975 - 76). Viendra s'ajouter la rétrospective Joseph Légaré prévue pour 1978 à la Galerie nationale. Ces publications récentes jettent un éclairage nouveau, bien que d'intensité variable sur la peinture du dix-neuvième siècle, qui permet de mieux saisir l'évolution des idées et des influences esthétiques des cinq artistes d'origine canadienne qui ont apporté une contribution majeure à la vie culturelle du Canada.

La plus récente de ces études monographiques, rédigée par M. Raymond Vézina, conservateur des oeuvres d'art aux Archives publiques du Canada, pose plus d'une question et sur l'oeuvre de Napoléon Bourassa et sur le modèle que doivent suivre ces publications qui sont et seront de plus en plus fréquentes en art canadien.

M. Vézina a poursuivi les recherches qu'il avait entreprises lors de la préparation de son ouvrage sur Théophile Hamel, toutefois sans adopter la même méthode rigoureuse. Son livre comprend trois parties, d'intérêt inégal. Mais ce sont la première (avant-propos, introduction, présentation, pp. 17-49) et la troisième (publication de documents, pp. 167-224) qui offrent les éléments nouveaux les plus

intéressants. Nous prenons d'abord un contact direct avec son aïeul dans la retranscription d'une entrevue d'Anne Bourassa. Cette dernière, pourtant "si profane en matière d'art" (p. 33) se révèle comme une personne connaissant parfaitement le fonds d'archives et elle dresse pour nous un historique passionnant de la fortune critique de Napoléon Bourassa. Elle poursuit ici le travail qu'elle avait entrepris dans son esquisse biographique *Un artiste canadien: Napoléon Bourassa* (Montréal, compte d'auteur, 1968). S'il est vrai que le travail de l'historien d'art ne peut s'accomplir sans le concours d'archives familiales, admettons que notre connaissance de la vie artistique canadienne serait différente si l'accès des archives était plus facile, et s'il était motivé par d'autres ressorts que celui de sacraliser l'image ancestrale. Ainsi, une plus grande accessibilité aux documents Bourassa a-t-elle fait progresser l'intérêt envers l'oeuvre et sa diffusion (citons les travaux de Roger Le Moine et le mémoire de maîtrise, en cours de préparation, de Rodrigue Bédard).

Cette première partie comprend aussi un arbre généalogique de la famille Bourassa, et une chronologie qui présente encore plusieurs lacunes (restauration de l'église Saint-Patrice à Rivière-du-Loup, expositions), principalement en ce qui a trait à l'activité pédagogique de Bourassa. Le rôle de l'artiste comme professeur d'art et membre fondateur de sociétés artistiques est encore une fois ignoré. Même s'il est fait mention de quelques institutions où Bourassa a enseigné, nous ne savons toujours pas combien de temps a duré son enseignement. N'aurait-il pas fallu décrire ses méthodes pédagogiques, et de façon plus immédiate, donner la liste des élèves formés à son atelier? On sait pourtant qu'il favorisait l'idée de commune artistique . . . Le rôle des artistes comme professeurs d'art dans les communautés religieuses est toujours négligé; il serait important de savoir comment étaient formés les religieux et religieuses qui, à leur tour, enseignaient les rudiments des beaux-arts.

A la fin de son étude, l'Auteur repro-

duit, mais sans appareil critique, des textes inédits: "Influence du sentiment religieux sur l'art," un des sept manuscrits non datés, que possèdent les A.P.C.; puis le projet de Bourassa pour la décoration du Parlement de Québec, datant de mars 1883, réalisé à la demande de son ancien collègue de *La Revue canadienne*, Siméon Lesage; enfin, quatorze des dix-sept lettres conservées, envoyées par Bourassa à son maître et à Madame Hamel. Ces documents sont sans doute capitaux, mais les raisons de leur choix restent inconnues du lecteur. Ils mettent de l'avant plusieurs des idées esthétiques de Bourassa qui laissent percevoir l'ampleur de son talent. Son goût pour la peinture murale, dont il s'est ouvert à Hamel dès 1861 et qu'il a exprimé dans plusieurs textes, il l'a mis en pratique chaque fois qu'il lui a été possible de le faire. Il soumet le caractère de son art monumental aux contraintes de l'architecture, de la symbolique et d'une gestuelle qu'il veut expressive. Décrivant l'art carolingien, Bourassa écrit: "Tout le caractère de l'art religieux est là: explication de la lettre, expression du sens mystique et pur de la doctrine, recherches des types du beau divin" (*cit.* pp. 179-180). Mais cet idéal qu'il veut réactualiser au Canada français, était-il possible de songer à le réaliser sans les conditions socio-économiques convenables?

Avant de passer à la deuxième partie, signalons que l'ouvrage contient une bibliographie arbitrairement ordonnée, qui n'ajoute que quelques titres (surtout des articles de journaux) à celle qui avait été publiée par Le Moine en 1974 (les sources devraient être décrites dans la bibliographie seulement et non dans le corps du texte, p. 56). Elle est suivie d'un "catalogue provisoire" qui ne donne pas la liste de toutes les oeuvres connues de Bourassa: ni les portraits de Saint-Hyacinthe (pourtant en partie reproduits dans l'ouvrage), ni la série de portraits des Oblats (Ottawa), ni la mention du tableau de réception de Bourassa à l'Académie royale du Canada (G.N.C.), ni aucun titre des oeuvres qui seraient documentées par les archives existantes et qui pourraient ainsi être retracées. S'il fallait en croire ce

catalogue des "oeuvres accessibles au public" (?), Bourassa n'aurait réussi à vendre aucune de ses oeuvres de son vivant. Pourtant le texte propose: "Il est certain que beaucoup de familles possèdent des tableaux de cet artiste" (p. 21). Un simple relevé des oeuvres présentées aux Expositions du printemps de l'*Art Association* et à la R.C.A. aurait déjà fourni plusieurs pistes qui auraient pu contribuer à les rendre accessibles.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage (pp. 51-165, trois chapitres), l'A. propose des éléments d'analyse de l'oeuvre picturale de Bourassa. Les deux premiers chapitres intitulés: "Portraitiste malgré lui" et "La décoration murale ou l'ingrisme" ("Muraliste malgré eux") passent rapidement en revue les réalisations de Bourassa. Le premier chapitre présente en parallèle les relations entre l'art de Hamel et celui de Bourassa, le récit du premier séjour en Europe (sans mention des croquis et esquisses de voyages détruits accidentellement du vivant de Bourassa), et une brève introduction à l'activité de portraitiste. Le second chapitre énumère les différents projets décoratifs. Signalons l'importance des documents photographiques reproduisant l'intérieur de la chapelle de Nazareth, aujourd'hui détruite. Notons encore l'abondance des illustrations se rapportant à Notre-Dame de Lourdes. Celles-ci permettent d'étudier la complexité du programme iconographique et son intégration à l'architecture. Au sujet du projet de Saint-Hyacinthe, l'A. affirme qu'il ne reste que "quatre études de moine et huit compositions" (p. 125) relatif à ce décor, qui ne fut jamais réalisé. Dans l'exposition qu'il a préparée pour les A.P.C. à l'automne 1976, M. Vézina y avait pourtant joint une cinquième étude (voir le catalogue, no 29, et reproduction par Anne Bourassa, *op.cit.*, p. 72) représentant le personnage féminin assis près d'une colonne, à gauche, dans l'étude pour le panneau "Saint Hyacinthe part du Couvent des Sabine pour la Pologne avec ses compagnons". Il faudrait ajouter à cette liste une tête de Dominicain (signée, datée 1892 et reproduite par Anne Bourassa *op.cit.*, p. 74) qui aurait pu servir de

modèle à celui qui est assis dans le groupe de droite, dans la scène ci-haut mentionnée.

Seul, le dernier chapitre laisse entrevoir ce que pourrait être une analyse de l'esthétique de Bourassa. Malheureusement les six pages de texte auquel il se réduit, sont trop sommaires pour constituer des éléments d'analyse un peu solides. Ainsi l'A. réaffirme que Bourassa fut le premier artiste canadien instruit, capable d'interpréter et de proposer des analyses esthétiques; on pouvait déjà lire dans l'introduction: "Il faut noter que Napoléon (*sic*) fut le premier peintre cultivé du 19^e siècle . . . il fut en outre notre premier critique d'art" (p. 19). Qualifiant "d'attaques" la prose féconde d'Antoine Plamondon, laissant de côté les textes critiques souvent anonymes parus dans les journaux dès le début du dix-neuvième siècle, l'A. a beau jeu de monter en épingle la culture de Bourassa qui était sans doute considérable. Pourquoi ne pas avoir fait plus appel à l'inventaire de la bibliothèque de Bourassa? Quelle était la nature et l'étendue de la culture de Bourassa? N'était-elle pas souvent formée à des sources secondaires? Sa culture visuelle était-elle aussi étendue que ses connaissances livresques? Connaissait-il autrement que par des reproductions les chefs-d'oeuvre de l'Antiquité qu'il mentionne sans cesse? Sa passion pour l'art roman n'était-elle que le reflet de la mode? Qu'avait-il retenu de la Renaissance et de son séjour italien? Quelle était sa collection personnelle dont une trop brève mention est faite (p. 249)? J'aurais aimé trouver des réponses à ce genre de questions, qui continuent à se poser.

Dernière remarque, si importante pour un livre d'art: la présentation visuelle et technique rend la fréquentation de ce livre des plus ardues. Les illustrations, présentées dans l'ordre chronologique, ne concordent que trop rarement avec le texte. Elles ne sont pas numérotées et sont par le fait même introuvables dans le corps du texte. Le choix même de ces illustrations paraît discutable: pourquoi reproduire seize des planches déjà parues dans le livre d'Anne Bourassa, alors que

tant d'autres oeuvres demeurent inédites? Les légendes sont trop sommaires: rien n'indique s'il s'agit d'un détail ou de l'ensemble d'une oeuvre. Les dessins sont imparfaitement identifiés: il est important de distinguer entre feuilles d'études, croquis, esquisse et étude préparatoire. Quelle est la technique utilisée?

M. Vézina souhaite que les études sur Bourassa se poursuivent. Nous le souhaitons aussi, mais quel éditeur acceptera de continuer à publier des introductions à l'oeuvre de Bourassa? Le marché des livres d'art est limité. Celui-ci se vend vingt-cinq dollars et prétend s'adresser au "lecteur moyen". Ce lecteur pourra-t-il s'offrir l'étude définitive sur ce peintre quand elle se présentera?

Laurier Lacroix
Faculté des beaux-arts
Université Concordia
Montréal, Qué.

EMÉLIE CHAMARD, TISSERANDE
Angéline Saint-Pierre
Québec, Éditions Garneau, 1976
195 pp., 110 ill. \$12.00

Le propos de ce livre est de présenter une *tisserande* et de mettre sa carrière en évidence. Comme le mentionne l'auteur dans son avant-propos son travail se divise en trois parties. La première, à caractère historique, porte sur l'implantation et la survivance de l'artisanat au Québec; la seconde, sur la naissance, l'adolescence et le mariage d'Emilie Chamard et la dernière partie sur sa profession.

La première partie du travail de Madame Saint-Pierre ne nous révèle pas de faits vraiment nouveaux. Elle n'entend résumer que des faits connus, comme elle l'écrit elle-même. Cette partie occupe le tiers de l'ouvrage et s'inspire surtout des