

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.

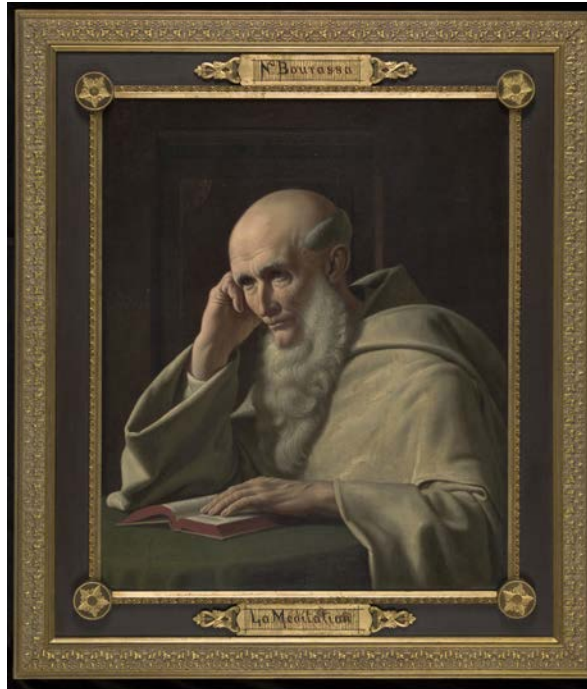


Figure 5 : Napoléon Bourassa (1827-1916), *La Méditation*, 1896-1897, huile sur toile, 74,8 x 62 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.204). Crédit photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac



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/>].