

Gérard Morisset (1898–1970) et le portrait au Québec : reflets d'un idéal canadien-français

Mickaël Bouffard-Veilleux

Volume 34, Number 2, 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1069485ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1069485ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouffard-Veilleux, M. (2009). Gérard Morisset (1898–1970) et le portrait au Québec : reflets d'un idéal canadien-français. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 34(2), 5–19. <https://doi.org/10.7202/1069485ar>

Article abstract

Gérard Morisset (1898–1970) can be numbered among the most important founders of Québec's art history. This article highlights the ideology underlying Morisset's analyses and descriptions of French Canadian portraiture. Through a variety of texts published between 1936 and 1960, Morisset constructs a history of portraiture in the province, systematically using that history to praise a French Canadian national character. He claims to be able to read honesty, industry, simplicity and a "smiling bonhomie," not only in the facial features of French Canadian sitters but also in the brushstrokes of Québec's francophone portraitists.

Gérard Morisset (1898–1970) et le portrait au Québec : reflets d'un idéal canadien-français

MICKAËL BOUFFARD-VEILLEUX, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Abstract

Gérard Morisset (1898–1970) can be numbered among the most important founders of Québec's art history. This article highlights the ideology underlying Morisset's analyses and descriptions of French Canadian portraiture. Through a variety of texts published between 1936 and 1960, Morisset constructs a history of portraiture in the province, systematically using that history to praise a French Canadian national character. He claims to be able to read honesty, industry, simplicity and a "smiling bonhomie," not only in the facial features of French Canadian sitters but also in the brushstrokes of Québec's francophone portraitists.

Introduction

C'est que le portrait, quoi qu'on en pense parfois, est la sauvegarde naturelle de la peinture saine. Dans le portrait, point de tricherie—car le bourgeois ne badine pas sur la ressemblance; point de laisser-aller—car l'auguste portraituré exige que son peintre ait bien en mains sa monture de procédés, son entière collection de couleurs, toute l'éloquence de ses moyens techniques; point de copie—car tout commerce avec le déjà vu serait une atteinte grave à l'éminente personnalité de celui qui daigne poser devant le peintre¹.

Ces mots dithyrambiques à l'égard du portrait expriment la pensée de Gérard Morisset (1898–1970), qui peut être considéré aujourd'hui comme l'un des fondateurs de l'histoire de l'art du Québec². Le portrait occupe une place de premier choix dans son œuvre historique, non seulement parce que ce genre pictural fut l'un des plus considérables de l'art ancien québécois, mais aussi parce que, comme le suggère la citation précédente, le portrait aurait joué un rôle salvateur au Canada français.

Cette idée, il l'a déjà publiée et la republiera. Dans son livre *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France* (1941), il avait même été jusqu'à dire : « Plus on a dit du mal du portrait, plus le portrait s'est avéré comme la sauvegarde naturelle de la peinture saine. [...] En sorte qu'on peut affirmer qu'en Nouvelle-France comme ailleurs le portrait a sauvé la peinture³. » Pour cet historien de l'art, le portrait, plus que tout autre genre, a forcé les artistes à se soumettre à une forme de réalisme, à humblement prêter attention aux détails du monde réel, contrairement à la peinture religieuse qui aurait plutôt encouragé la copie servile et le pastiche des grands maîtres. Considérant que son époque vivait un déclin social et culturel⁴ et que le portrait n'était plus assez présent pour ramener les artistes à produire un art sain⁵, il crut bon de solliciter le secours de la bourgeoisie par l'intermédiaire du journal *Le Droit*. Il exhorta celle-ci à commander des portraits pour que les artistes contemporains pussent, comme ceux d'autrefois, « développer leur talent⁶ ». Le réalisme est ici, comme nous le verrons, affaire d'éthique professionnelle et d'honnêteté, des vertus qui, dans l'esprit de Morisset, apparaissaient comme des traits traditionnels du peuple canadien-français.

Le thème du portrait lui permit donc de développer un idéal très valorisant de ses compatriotes. Dans un premier temps, en esquissant les biographies des portraitistes du Québec, Morisset en profitait pour vanter leur vaillance au travail ainsi que leur honnêteté. Dans un deuxième temps, la description des portraits eux-mêmes donnait lieu à l'attribution de quelques traits de caractère récurrents que Morisset prétendait lire dans les traits faciaux des Canadiens français portraiturés : la simplicité, la bonne humeur, l'amabilité et la bonhomie souriante. En somme, que ce soit en parlant du portraitiste ou en livrant une description de son modèle, l'auteur peignait lui-même un portrait—littéraire, idyllique et idéologique—de la société traditionnelle canadienne-française. En analysant le propos historique porté par Morisset sur ce genre pictural, on se rend vite compte qu'un discours à teneur nationaliste s'y mêle indissociablement comme, dans le tissage, les fils de trame s'unissent aux fils de chaîne.

Avec l'intention de démêler les fils de ce tissu serré, nous débuterons par une analyse approfondie du thème du portrait à travers tout l'œuvre écrit de Gérard Morisset⁷. Ce faisant, il nous faudra d'abord qualifier son approche du portrait et la distinguer de celle de ses prédécesseurs ; ensuite, nous nous attarderons sur cet idéal du Canadien français honnête, travaillant, bienveillant et de bonne humeur qui intervient systématiquement lorsque Morisset aborde ce genre pictural. En deuxième partie, nous poursuivrons notre étude en nous efforçant de situer ce type de discours nationaliste non seulement dans le parcours personnel de l'auteur, mais aussi dans le cadre idéologique de son époque.

Morisset et son discours sur le portrait

Approche du portrait

Les premières publications marquant de l'intérêt pour ce genre pictural sont celles que diffuse la Numismatic and Antiquarian Society of Montreal. Il s'agit de catalogues d'expositions organisées en 1887, puis en 1892, dont le contenu préfigurait la future collection du Château Ramezay⁸. On y retrouve toujours le même type d'informations : notes biographiques sur la personne portraiturée, identification de la technique (huile sur toile, pastel, aquarelle ...) et, plus rarement, tentative d'attribution à



Figure 1. Théophile Hamel, *Sophia Melvin Place* (détail), 1851, huile sur toile, 90 x 71 cm. Québec, Musée Bon-Pasteur (crédit photographique : Musée Bon-Pasteur).

un artiste. De toute évidence, l'intérêt historique prédomine. Considérant l'engouement qu'ont suscité les grandes figures de l'histoire durant la seconde moitié du XIX^e siècle, ce type d'exposition servait un goût historiciste qui se plaisait à mettre des visages sur des noms célèbres. Le portrait n'est donc pas traité différemment des artefacts canadiens (cartes géographiques anciennes, pièces de monnaie, armes, objets amérindiens, livres anciens ...) exposés à ses côtés.

À la lumière de ces maigres antécédents, on constate que Morisset est le premier à tenir un véritable discours sur l'art du portrait au Québec. Pour aborder celui-ci, il utilise ce que Maurice Lemire a identifié comme sa technique descriptive, qui s'assortit presque toujours d'une interprétation psychologique⁹. Voici un extrait de la description du portrait de madame Sophie Melvin-Place (fig. 1) : « Sophie Melvin est toute vêtue de noir : elle porte un bonnet fraisé blanc, noué d'un ruban de satin noir. Elle est loin d'être jolie. Mais sa figure plaît par la placidité du regard, l'énergie de sa bouche et du menton, l'ascétisme des yeux creux et des joues amaigries. Ce sont les traits d'une brave femme volontaire et généreuse¹⁰. » Même dans son roman *Novembre 1775*, on sent que l'historien de l'art n'est jamais bien loin derrière l'écrivain. Dans l'extrait suivant, le personnage principal est en train d'observer le mobilier de la veuve Loubier :

Au-dessus de la cheminée, le portrait de François Loubier, en grande perruque et en jabot de dentelle, évoque l'image du fonctionnaire ponctuel et intraitable. En face, c'est le portrait de sa troisième femme à vingt-deux ans, Grand'mère en personne, fraîche et presque jolie; il y a un soupçon de tendresse dans la courbe du nez; le reste est d'une dureté de métal : les yeux d'un bleu acide, le front bas, le menton qui s'étale sous deux lèvres minces, le port de tête, tout dans ce portrait est insupportable¹¹.

Morisset ne fait pas sienne n'importe quelle technique descriptive d'analyse psychologique ; le fait de reconnaître dans certains traits ceux d'une « brave femme volontaire et généreuse » ou de déceler un « soupçon de tendresse dans la courbe du nez » trahit une approche physiognomoniste du portrait. La physiognomonie est cette science qui prétendait pouvoir lire l'âme par les apparences du corps, interpréter une personnalité aux moyens de signes extérieurs, comme les traits du visage¹². Morisset va parfois faire un usage abusif de ce type de lecture, comme en témoigne le passage qui suit—il s'agit du portrait de l'abbé Louis-Philippe Desjardins par Antoine Plamondon (fig. 2) :

Il est vu de face. Sur sa tête massive, une grande calotte noire. La figure bien mise en lumière, le front haut et large, les paupières lourdes, les prunelles fixes, le nez long et recourbé, les joues tombantes, les lèvres épaisses et malicieuses, les boucles grisonnantes encadrant le visage, bref la physiognomie entière empreinte de bonhomie est extraordinairement vivante et fine. On perçoit un peu d'égoïsme dans la partie inférieure du visage, de la rouerie dans l'assurance du regard, du désabusement dans l'expression¹³.

Or, ce n'est pas toujours sur le ton de la métaphore que Morisset établit des analogies entre trait facial et trait de caractère. Sa description d'un portrait gravé de Samuel de Champlain en témoigne : « Sous l'habit, sorte de casaque dont les basques descendent jusqu'aux genoux, on devine la robustesse de son corps solidement planté sur de grosses jambes. Les traits du personnage sont forts, le front bombé, le nez énorme. Il n'y a aucune raison de croire que ce portrait n'est pas fidèle, car tout y reflète l'âme du fondateur de Québec¹⁴. » Il déclare l'effigie fidèle, puisqu'elle lui inspire les traits de caractère que les biographes du fondateur de Québec lui attribuent couramment. Dès lors que l'article s'efforce de départager les représentations imaginaires de Champlain de celles qui sont authentiques, on s'étonne que l'analyse physio-gnomoniste puisse servir à assurer la véracité de ce portrait.

Idéal du Canadien français

Dans le texte du catalogue de l'*Exposition rétrospective de l'art au Canada français* (1952), Gérard Morisset passe de l'analyse physiognomonique de l'individu à celle de la nation :

Cependant telle qu'elle est, cette peinture reflète avec beaucoup de fidélité les caractères du petit peuple qu'elle représente. Peuple d'armateurs, d'artisans et de boutiquiers; peuple de traitants en fourrures, de coureurs de bois et d'aventuriers, de hobereaux ruinés mais férus de noblesse, et de paysans à l'aise; peuple profondément religieux et attaché à ses pasteurs; enfin peuple actif, réaliste et de bonne humeur, tel on le voit dans les portraits ici rassemblés : peu soigneux de sa personne mais fort attentif devant le peintre, grave ou souriant, mais toujours sympathique, bien vivant. À défaut d'élégance dans le dessin et de finesse dans le coloris, le portrait canadien possède une qualité qui lui est propre, la vivacité dans le réalisme. Et sous la lourdeur de la touche—qu'elle soit de Cardenat, de Louis de Heer ou de François Baillairgé—, on sent l'application du peintre à *faire vrai* et à rendre sur la toile, avec le moins de complications possible, la vie qui est devant ses yeux sous les traits d'un prélat, d'un administrateur sérieux, d'un bourgeois épanoui, d'une jeune femme intimidée ou d'un prêtre qui pose simplement¹⁵.

Pour Morisset, la peinture canadienne-française—et plus particulièrement le portrait—reflète le caractère de ce « petit peuple » qu'il décrit comme « actif, réaliste et de bonne humeur, [...] grave ou souriant, mais toujours sympathique¹⁶ ». L'historien de l'art a soutenu maintes fois l'idée que la peinture pouvait servir à déchiffrer l'âme d'une nation¹⁷. Il étend même cette propriété au mobilier, qui porterait—suppose-t-il—« le sourire de la race¹⁸ ». Le portrait canadien possède aussi comme qualité en propre la « vivacité dans le réalisme ». Cette caractéristique devait à elle seule racheter la piètre qualité plastique des portraits choisis pour *l'Exposition rétrospective de l'art au Canada français*. Cette « application du peintre à *faire vrai* » contient plusieurs enjeux éthiques qui relèvent du caractère moral de la nation, un point sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

L'idée que le portrait reflète l'âme du peuple se retrouve intégralement appliquée à la production (supposée) de François Baillairgé comme portraitiste (fig. 3) :

Tout leur intérêt artistique réside dans une sorte de réalisme paysan, naïvement sincère, plein de familiarité et de bonhomie; réalisme d'artisan jovial et sans façon, tout d'une pièce, mais avec des finesses à peine murmurées, des sourires narquois, des sous-entendus spirituels, de bonnes grosses histoires débitées à demi-mots, un sentiment humain d'une chaleureuse cordialité; réalisme de la vision et réalisme du pinceau, avec juste ce qu'il faut d'artificielle et de tenue pour ne pas tomber dans le vulgaire, avec juste ce qu'il faut de vivacité, de naturalisme et de couleur locale pour se distinguer d'une certaine peinture fade et ennuyeuse.



Figure 2. Antoine Plamondon (d'après Paulin Guérin), *L'abbé Louis-Philippe Desjardins*, 1828-30, huile sur toile, 72.3 x 60.3 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec (crédit photographique : Musée des Augustines).

Le plus intéressant de ces portraits est assurément celui de *François Ranvoyzé*; il a été peint vers 1790. Le grand orfèvre y paraît affable, accueillant, de belle humeur; même au repos, ses traits restent souriants; son expression est celle d'un homme qui manie finement et goûte la plaisanterie; de sa physiologie délurée se dégage une indolence consciente enveloppée d'un sourire; le fond de son caractère, c'est le goût du fignolage, la fantaisie de son imagination, le caprice. L'étude de l'œuvre de Ranvoyzé, surtout son style décoratif, confirme les traits de caractère de ce portrait; et l'on reste étonné que le peintre ait pu, d'une main lourde et de médiocres couleurs, rendre d'une manière si juste et si subtile la physiologie morale d'un quant-à-soi habituellement réservé¹⁹.

Ce long extrait déploie tout un champ lexical qui tourne autour de la bonhomie : familiarité, jovial, sourires, chaleureuse cordialité, affable, accueillant, belle humeur, souriants, plaisanterie. Ce sont autant de termes qui contribuent à construire la « physiologie morale » que Morisset applique autant au Canadien français qui portaiture qu'à celui qui est portaituré. Dans le même extrait, l'usage de l'expression « réalisme paysan naïvement



Figure 3. Louis-Chrétien de Heer (attribué à), *François Ranvozé*, vers 1790, huile sur toile, 66,4 x 54 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, inv. 98.19 (crédit photographique : MNNAQ, Patrick Altman). Morisset l'avait attribué à François Baillairgé.

sincère » introduit un second leitmotiv. L'idée d'associer réalisme et sincérité peut paraître étrange, mais elle s'affirme comme une constante dans la production écrite de Morisset. La citation précédente contient donc les deux grands pôles de valorisation du peuple canadien-français qui se glissent systématiquement à travers le discours historique de Gérard Morisset sur le portrait : l'honnêteté et la bonhomie. Elle illustre également les deux façons dont il s'y prend pour accomplir cette valorisation : tantôt en décrivant le travail essentiellement probe du portraitiste, tantôt en faisant l'épithète de ceux qui posent.

Honnêteté et réalisme

Alors qu'il décrit le travail de Napoléon Bourassa (dont il hait viscéralement la peinture d'histoire), Morisset se fait élogieux lorsqu'il en vient à parler de ses portraits : « Dans le portrait, un homme loyal et méticuleux comme Napoléon Bourassa ne peut produire que de la peinture honnête, sans panache, distinguée. [...] Au Collège de Saint-Hyacinthe, une quinzaine de portraits, marquent, beaucoup mieux que le reste de son œuvre, le talent probe, précis, limité, de Bourassa²⁰. » Ici, ce sont les

mots « loyal », « méticuleux », « honnête » et « probe » qui servent à qualifier Bourassa et sa peinture. La même appréciation sera faite du peintre Antoine Plamondon²¹. La valorisation de l'honnêteté dans l'art du portrait est quasi systématique. Mais en quoi consiste exactement l'honnêteté quand on peint un portrait ?

La réponse se trouve dans la citation qui ouvre cette étude. On en déduit qu'elle se caractérise d'abord par l'absence de tricherie quant à la ressemblance, c'est-à-dire par la volonté de se soumettre au réel et de l'observer. Elle consiste aussi à refuser le laisser-aller, donc à s'appliquer avec minutie et à ne pas lésiner paresseusement sur les moyens. Enfin, elle revient à éviter la copie ou le plagiat que Morisset associe généralement à la peinture d'histoire religieuse.

De toutes ces caractéristiques, c'est surtout celle du réalisme de l'effigie qui prédomine dans la pensée de Morisset. En parlant du portrait canadien aux XVII^e et XVIII^e siècles, il dira d'ailleurs que ce « sont des effigies peintes d'une main à la fois méticuleuse et lourde, quasi photographiques à force de conscience et d'autant plus vraies que les artistes, en les brossant laborieusement, n'ont qu'une préoccupation : parvenir à la ressemblance parfaite du modèle²² ». C'est donc à force de conscience (professionnelle ?) que le peintre s'applique à rendre le réalisme de la figure. Il ne s'agit donc pas d'un réalisme à la manière de Van Eyck ni de Courbet. Par rapport à ces deux types de réalisme, on ne peut pas dire que le portrait canadien soit « réaliste ». Ce qualificatif fait plus référence aux bonnes intentions de l'artiste dans l'observation du modèle qu'au résultat final sur la toile.

Cette valorisation du portraitiste et du portrait canadien-français à travers les qualités de probité ou d'honnêteté s'articule autour d'une expression récurrente dans l'œuvre de Morisset : *faire vrai*. Le meilleur exemple est sans conteste tiré de son commentaire sur Jean-Baptiste Roy-Audy : « Faire vrai, c'est toute son ambition; c'est la fin ultime de son art; c'est une affaire d'honnêteté professionnelle et de respect du client. Quand celui-ci veut se payer un portrait peint de quinze louis, il faut qu'il en ait pour son argent; [...]»²³. » On décèle ici la dimension éthique qu'implique le réalisme : l'éthique professionnelle attendue chez un bon artisan. Contrairement à ce qu'on pourrait supposer, l'expression *faire vrai* ne décrit pas la singularité de l'art de Roy-Audy. Morisset l'utilise pour ainsi dire à propos de tous les portraitistes, que ce soit Antoine Plamondon : « Il s'agit de camper ses personnages à l'avantage de leur physique, de saisir la ressemblance des visages et des accessoires; il s'agit de faire vrai²⁴. » ; ou bien Napoléon Bourassa : « Dans ce genre, point de théorie ni d'idée; il s'agit de faire vrai, [...]. La réalité ramène Bourassa à une saine compréhension de la peinture²⁵. » ; ou encore Théophile Hamel : « Et au lieu de vouloir peindre une belle image, pimpante et pommadée, il a cherché à rendre ce qu'il voyait, avec le seul souci de *faire vrai*²⁶. » Louis Dulongpré, un Français immigré sous le régime anglais, peut lui aussi

prétendre à cette conception idéale, pour autant qu'il adhère aux traditions canadiennes déjà en place : « De là le caractère photographique de son œuvre, une certaine sécheresse due aussi bien à son modelé laborieux qu'à sa préoccupation constante de *faire vrai*. Ainsi le peintre reste-t-il dans la tradition canadienne et rejoint-il par sa méticuleuse application la manière froide des portraitistes de l'École de Saint-Joachim²⁷. »

Morisset expose ici cette même idée voulant que la « vivacité dans le réalisme » soit le propre de l'art du portrait canadien²⁸. Il ne faut toutefois pas se laisser mener si facilement par l'auteur : plus qu'il n'a isolé le propre du portrait réalisé au Québec, Morisset a repris l'un des plus célèbres *topoi* associés au discours sur le portrait. Comme l'a montré Édouard Pommier, « la minutie dans la conformité au modèle [comme] critère de réussite du portrait » est une notion déjà bien courante dans les théories artistiques du XVII^e siècle et prend sa source dans le débat antique sur l'imitation de la nature²⁹. L'originalité de Morisset, semble-t-il, c'est son insistance à faire du réalisme d'un portrait une affaire d'honnêteté.

Bienveillance et bonhomie : autour du sourire

Morisset tente de tirer un autre trait moral de sa lecture du portrait peint au Canada français. On en retrouve l'indice dans un passage cité plus tôt où il décrit ce « peuple actif, réaliste et de bonne humeur [...], grave ou souriant, mais toujours sympathique³⁰ ». Tantôt la bonhomie, tantôt la bienveillance sont évoquées, mais dans les deux cas, Morisset fait souvent appel à une conception quasi mystique du sourire.

La description du portrait de l'abbé Édouard Faucher, ancien curé de Lotbinière, réalisé par Théophile Hamel est assez typique des *ekphraseis* de notre auteur :

[...] force tranquille, de bonne humeur et volontiers narquoise; car dans cette tête ronde où le double menton répond à la courbe du crâne à demi dénudé, il y a la malice plaisante du regard et l'ourlet sarcastique de la lèvre inférieure; [...] La monumentalité du personnage y est tempérée par une fine bonhomie, par un maintien majestueux qui n'exclut pas la fermeté ni la souplesse, par une attention constante de l'esprit qui domine la matière et l'ennoblit³¹.

Cette description joviale de l'abbé Faucher, à laquelle le modèle invite sans aucun doute, contient des éléments qu'elle partage avec maintes autres descriptions. Pour le portrait du frère Louis Bonami, qu'il attribue à François Baillaigé, Morisset écrit : « C'est un solide gaillard au teint coloré, à la mine réjouie, au sourire facile; [...]³². » Les portraits de Louis Baribault et de sa femme sont dits « pleins de bonhomie bourgeoise³³ ». Quant aux méplats du visage de madame François Poulin de Courval, ils « accusent la douceur et la bienveillance de ce visage un peu fané, et la suave fixité du regard; [...]³⁴ ». Il serait inutile de



Figure 4. Claude François (dit frère Luc). *Ex voto à Notre-Dame de Foy* (détail), milieu du XVII^e siècle, huile sur toile, 2.35 x 1.70 m, Église de Neuville-lès-Loeuilly (crédit photographique : Alain Dulin).

multiplier les exemples d'une redondance déjà bien évidente. Les mots « sourire » et « bonhomie » hantent l'écriture de Gérard Morisset. Ce visage du peuple canadien-français qu'il décrit dans ses ouvrages d'histoire de l'art nous est également servi dans son roman. Julien, le personnage principal, y croise le peintre François Baillaigé et l'orfèvre François Ranvozé en pleine discussion près de la cathédrale de Québec : « Julien observe ce petit homme déjà ridé, à l'œil malicieux et au sourire narquois; c'est l'orfèvre. Il se le figurait tout autre : grand, maigre, tiré à quatre épingles, le visage sévère et le comportement un tantinet empesé; il a fait erreur; il reconnaît que l'artisan est plus sympathique tel qu'il est, avec son long nez fouinard, sa bonhomie et son veston râpé³⁵. » Comme on peut le constater, il ne décrit pas l'orfèvre différemment des personnages posant dans les portraits qu'il commente.

Ce qui est surprenant par contre, c'est de le voir décrire ces mêmes traits de caractère dans des effigies qui ne le suggèrent aucunement. La description de l'autoportrait du frère Luc en est un bon exemple (fig. 4) :

On se rappelle l'*Ex-voto* de Neuville-lès-Loeuilly; il contient le portrait même du Frère Luc [...]. Il s'en dégage l'affirmation d'une personnalité, mais laquelle ? Je n'oserais l'analyser trop en profondeur de crainte d'y trouver, sous une écorce un peu rude, un bon bonhomme de moine, simple, jovial, facé-



Figure 5. Gérard Morisset, d'après Claude François (dit frère Luc), détail de l'Ex-voto à Notre-Dame de Foy, 1932-33. (crédit photographique : dans Gérard Morisset, *La vie et l'œuvre du frère Luc*, Québec, Médium, 1944, planche I).

tieux, bienveillant et discret : visage massif, hautement coloré, empreint d'une goguenardise paysanne; nez long, épaté, fureteur; lèvres fortement ourlées et gourmandes; grands yeux sombres et vifs. Mélange de traits populaires et de raffinement provincial; sérénité d'un esprit que n'altèrent point les préoccupations de l'existence quotidienne; joie de vivre; ardeur au travail prestement exécuté; c'est avec ces qualités que le Récollet a peint, parmi des œuvres simplement honorables, des morceaux d'une émouvante éloquence et d'une tenue digne des maîtres du XVII^e siècle³⁶.

Bien que le frère Luc ne soit pas Canadien français et que son séjour en Nouvelle-France fut relativement court, il n'empêche qu'il appartient à la « race » des ancêtres (pour reprendre une terminologie utilisée par un idéologue comme Lionel Groulx), ce qui suffit pour que Morisset l'affuble des mêmes qualificatifs. Comme nous l'avons dit, le visage du frère Luc ne suggère pas une lecture psychologique aussi joviale. La détermination de Morisset à présenter le personnage tel qu'il le veut et non tel qu'on le voit s'exprime dans une copie de ce portrait qu'il a lui-même crayonnée (publiée dans *La vie et l'œuvre du frère Luc*, 1944). Les yeux y sont plus rieurs; la bouche y est légèrement

plus recourbée, esquissant ainsi un véritable sourire (comparez l'original en fig. 4 avec le dessin de Morisset en fig. 5). Il nous semble que Morisset le dessinateur trahit Morisset l'historien en laissant paraître sur le papier cette manière qu'il a d'améliorer la réalité qui paraît devant son œil.

Et s'il reconnaît que les modèles ne sourient pas toujours, il leur prête malgré tout l'intention de vouloir le faire. On le constate dans sa description du portrait de monseigneur Jean-François Hubert par Louis-Chrétien de Heer (fig. 6) : « Le prélat est vu de face; il a une figure ronde, une figure de bourgeois qui voudrait sourire; [...] »³⁷. » Morisset va encore plus loin avec le portrait de la sœur Sainte-Anne par Antoine Plamondon : « Sur son portrait, elle est sérieuse, ses yeux sont fixes et ses lèvres sont pincées comme si la novice réprimait son sourire³⁸. » Il voit des sourires où il n'y en a pas, projette des fantômes de mines réjouies.

À travers son histoire du portrait, qu'il décrive le travail des portraitistes ou les visages de ce peuple qui pose devant le chevalot du peintre, Morisset valorise donc coûte que coûte certaines qualités morales du peuple canadien-français en y associant non seulement l'honnêteté et la bonhomie, mais aussi la vaillance et la bienveillance³⁹. Maurice Lemire avait déjà remarqué que, pour les œuvres canadiennes « qu'il estime vraiment, Morisset élabore un discours plein de résonances affectives⁴⁰ » (nous l'avons vu tout au long de l'analyse) dont ne bénéficiaient pas les œuvres réalisées par des étrangers. Par exemple, il attribue aux Anglais cette même honnêteté, mais de manière beaucoup plus tiède que pour les peintres canadiens-français ou même les Français « naturalisés », comme Louis Dulongpré. Les résonances affectives n'interviennent plus. Et en ce qui concerne la gaieté, Morisset la leur refuse, voulant certainement en garder l'exclusivité pour son peuple :

Avec Cockburn, Stewart, Duncan, James Bartlett, Bell-Smith et combien d'autres, l'art anglais se perpétue au Bas-Canada, correct et rigide. Portraitistes et paysagistes luttent de conscience et d'exactitude, comme de bons photographes qui cherchent à reproduire de leur mieux les traits des personnages posant devant leurs objectifs. Peu de notes gaies dans l'œuvre immense et froide de ces dessinateurs et peintres, encore moins de fantaisie⁴¹.

Les stéréotypes nationaux sont délibérément appelés à conforter le propos et, sur ce point, les Allemands sont moins fortunés que les Anglais : « Peinture généralement honnête mais froide, un peu ennuyeuse par l'abus des symboles, la sécheresse du dessin et la rigidité des vêtements; peinture sans chaleur, sans sourire⁴². » Contrairement à la bonne humeur, l'honnêteté du portraitiste ne semble plus autant le privilège des Canadiens français comme Morisset semblait le suggérer ailleurs.

Ce n'est d'ailleurs pas la seule contradiction qui habite le discours de Gérard Morisset sur le portrait. Nous avons déjà mentionné les sourires fantasmés de monseigneur Jean-François Hubert, de la sœur Sainte-Anne ou du frère Luc. Nous pourrions ajouter la confiance maintes fois réitérée en la fidélité aux traits des commanditaires, ou le *faire vrai*, qui demeure invérifiable pour des personnes décédées depuis longtemps (pensons à l'exemple de Champlain discuté plus haut). Enfin, alors même qu'il déplore la fin de l'histoire du portrait au Québec, Morisset avoue qu'une certaine « esquisse de portrait de femme par Borduas » compte parmi les trois effigies du XXe siècle auxquelles il prédit la postérité⁴³. Même prise en tant qu'esquisse, cette œuvre est loin d'afficher une minutieuse fidélité aux traits de son modèle; il pourrait s'agir en effet de n'importe quelle femme des années quarante. Que Morisset fasse une exception et se laisse séduire par une œuvre non conforme à son idéal n'a rien de particulièrement paradoxal, mais qu'il la considère comme l'un des trois portraits appelés à survivre à l'histoire l'est beaucoup plus.

Gérard Bouchard, dans *La pensée impuissante : échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850–1960)*, affirme que toute entreprise discursive se heurte à des contradictions, des apories : « Dans le discours (ou la pensée), la raison essaie donc de surmonter les contradictions en faisant intervenir des mythes, en mettant en œuvre diverses stratégies symboliques. Ce faisant, il arrive parfois qu'elle triche en ayant recours à des falsifications. Alors, elle omet, elle occulte, elle nie, elle réduit ou amplifie, elle invente ou déforme⁴⁴. » Bouchard l'a bien montré : les idéologues de la période comprise entre l'échec des Patriotes et la Révolution tranquille n'ont pas réussi et parfois n'ont rien fait pour surmonter ces contradictions. Cette incapacité est le propre de ce qu'il appelle *la pensée fragmentaire*. L'auteur a remarqué que les penseurs importants de cette période ne semblent même pas se rendre compte de leurs contradictions : « Tout se passe comme si le discours ne gardait pas la mémoire de ses incohérences [...] »⁴⁵. Gérard Morisset participe de cette pensée fragmentaire qui caractérise ses contemporains. Il rejoint, mais dans le champ de l'histoire de l'art, les Lionel Groulx, Arthur Buies, Edmond de Nevers, Édouard Montpetit et Jean-Charles Harvey dont Gérard Bouchard a disséqué les discours.

Au fond, les paradoxes de Morisset sont les symptômes de l'idéologie, de la pensée impuissante de son temps. En occultant les contradictions et les incohérences, il utilise son discours sur le portrait pour nourrir un autre portrait—nationaliste celui-là—où le Canadien français est dépeint à tout prix comme un travailleur de bonne humeur, consciencieux et honnête. Ces qualités doivent se concrétiser—voire se vérifier—dans les œuvres d'art. Et si le mythe ne correspond pas à la peinture, ne serait-ce qu'en apparence, Morisset se persuade du contraire. Ainsi, l'idéologie nationaliste dans laquelle s'inscrit



Figure 6. Louis-Chrétien de Heer (attribué à), *Portrait de Mgr Jean-François Hubert*, 1788, huile sur toile, 81.4 x 66 cm. Québec, Musée de la civilisation, collection de l'Archevêché de Québec (crédit photographique : Idra Labrie Perspective, N° 1991.3875).

Gérard Morisset engendre plusieurs points aveugles qui font que deux idées contradictoires peuvent coexister en s'ignorant, mais de ce fait, s'affaiblissent et se discréditent l'une l'autre. Bien entendu, toutes les idéologies occasionnent un certain degré de cécité intellectuelle, mais les plus fortes réussissent néanmoins à maquiller les contradictions, soit en acceptant un compromis entre les deux termes incompatibles, soit en rejetant l'un de ces deux termes, mais jamais en ignorant l'incohérence⁴⁶. Maintenant que nous avons expliqué comment l'histoire du portrait construite par Morisset a joué un rôle de valorisation, au moyen de quels mécanismes et avec quelles contradictions, il nous reste encore à tenter de comprendre ses motivations, autrement dit à nous intéresser à celui qui, caché derrière l'historien et l'auteur, fut un homme de son temps.

Morisset, historien de l'art : un homme de son temps

Dans ses *Douze leçons d'histoire*, Antoine Prost partageait avec son lecteur une réflexion qui s'avère pertinente pour une étude historiographique telle que la nôtre :

[...] l'histoire des questions historiques n'est pas seulement l'histoire, scientifique et sociale, des « écoles » historiques. Elle n'obéit pas seulement à des facteurs internes à la profession. Celle-ci est en effet globalement insérée dans une société pour laquelle elle fonctionne et qui la fait vivre. Elle est d'autre part composée d'individus qui ont chacun des raisons personnelles de faire l'histoire. La question historique est posée non seulement au sein d'une profession, mais au sein d'une société et par des personnes. Double polarité qu'il nous faut explorer⁴⁷.

Prost distingue l'enracinement personnel et l'enracinement social des questions historiques qui sont posées par les historiens. Les écrits de Gérard Morisset sur l'art du portrait au Canada français montrent que, loin d'être enfoui, ce double enracinement conditionne et motive l'essentiel du projet historique morissetien.

Enracinement personnel des questions historiques
de Gérard Morisset

Selon Prost, il faut toujours garder à l'esprit le poids de la personnalité de l'historien lorsqu'il écrit, car celui-ci « noue avec son objet une relation intime, où s'affirme progressivement sa propre identité. En se penchant sur la vie et la mort des hommes du passé, il travaille aussi sur sa propre vie et sa propre mort⁴⁸ ». Déjà en 1981, les esquisses biographiques contenues dans l'ouvrage collectif *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*⁴⁹ nous permettaient d'approfondir cette dimension personnelle si importante dans les textes de Morisset. Le présent essai s'appuiera fortement sur ces efforts antérieurs pour éclairer les différents points d'analyse de la section précédente.

Posons d'emblée l'élément biographique le plus significatif : Gérard Morisset était Canadien français et adhérait complètement à cette identité nationale. Non seulement écrivait-il en tant que Canadien français, mais encore s'adressait-il à des lecteurs qui partageaient la même identité. L'usage constant, à travers son œuvre écrite, des pronoms (personnel et possessifs) de la première personne du pluriel en témoigne clairement ; il emploie fréquemment le « nous » pour désigner le peuple auquel il appartient et il n'est pas rare de lire les expressions « notre passé » ou « nos ancêtres »⁵⁰.

Né en 1898 à Cap-Santé, donc en milieu rural, Morisset est issu d'une famille relativement humble. Il était le fils d'un artisan-ferblantier. Bien que ses études européennes l'aient

élevé à un statut supérieur à celui auquel il était destiné, on sent chez Morisset un désir de rester fidèle à la tradition que représente son père. En témoigne son attachement à certaines valeurs tributaires de l'éducation paternelle, telles l'honnêteté professionnelle ou l'amour de la « belle ouvrage bien faite⁵¹ », qui expliquerait en partie pourquoi il valorisait tant l'honnêteté et l'éthique professionnelle des portraitistes recherchant laborieusement la ressemblance du client, ainsi que leur méticulosité à rendre les détails.

Ainsi, son analyse de la façon dont les traditions artisanales ont survécu après la chute du régime français est clairement imprégnée du souvenir laissé par l'exemple d'un père artisan :

Et le traité de Paris, loin de tarir l'inspiration et l'activité de ses artisans, leur a fourni une raison de plus de rester eux-mêmes et de vivre au Canada la même existence qu'ils auraient vécue sans l'infortune militaire de la guerre de Sept Ans.

Ces fortes traditions, nos artisans les ont maintenues en peinture; avec moins de brio que dans les autres arts, pour les raisons que j'ai dites; mais avec continuité, avec cette douce tyrannie de la chose bien faite⁵².

N'oublions pas que Gérard Morisset fut également théoricien de l'architecture (et même clandestinement architecte) avant de séjourner en France. Il possédait déjà en matière de construction une conception particulière de l'honnêteté qui devait s'exprimer soit par l'utilisation appropriée des matériaux, soit par une attitude réaliste et logique dans la conception d'un bâtiment, c'est-à-dire par une conception rationaliste qui ne laisse pas de place au pastiche ou au caprice⁵³.

Sa conception de l'artiste ou de l'artisan canadien-français, voire du Canadien français en général, vaillant au travail et toujours consciencieux, ne peut pas non plus être séparée du rapport que Morisset entretenait avec le travail. On connaît son acharnement dans la constitution de l'Inventaire des Œuvres d'Art de la Province à laquelle il travailla pleinement à partir de 1937. Le nom de cet inventaire en dit long sur l'ambition même de Gérard Morisset. Les milliers de fiches qu'il a complétées pour inventorier et documenter les œuvres d'art reflètent la minutie d'un homme qui se plaît à retrouver cette même qualité chez les artisans dont il se considère le descendant. En faisant l'énumération de tous les accomplissements de Gérard Morisset au cours de sa vie—ses centaines d'articles et de conférences, ses livres et son roman, son projet d'inventaire, ses grandes charges gouvernementales (Inspecteur de l'enseignement du dessin dans la Province de Québec, Secrétaire à la commission des Monuments Historiques du Québec et Conservateur du Musée de la Province), on ne peut douter qu'il ait lui-même été un bourreau de travail. À la lumière de ces éléments biographiques, le portrait qu'il nous a laissé de François Baillaigé s'interprète tout

différemment : « Habile et consciencieux, bon vivant, facétieux, humble mais conscient de sa valeur, il a travaillé toute sa vie avec une bonne humeur et un entrain qui percent à chaque page de son *Journal*⁵⁴. » Que toutes ces qualités puissent effectivement se dégager du *Journal* de Baillaigé (qui est d'abord et avant tout un livre de raison, c'est-à-dire un livre de comptes), il est aventureux de le confirmer tant celles-ci semblent relever de la projection.

En ce qui regarde sa conception de la bonhomie et de la simplicité, peut-être vient-elle du regard qu'il posait lui-même sur ses origines rurales. Du moins, c'est ce que tend à nous faire croire sa description de Ludger Ruelland, « portraitiste d'une fine probité » : « Fils d'un humble villageois, il passe son existence à peindre des petites gens, citadins et bourgeois de campagne, ecclésiastiques et négociants; et lorsque le hasard amène devant son chevalet un personnage important, il le voit avec ses yeux de villageois et le peint dans sa condition primitive. D'où une bonhomie constante dans son œuvre, une simplicité aimable⁵⁵. » Les « yeux de villageois » de Ludger Ruelland seraient responsables de la bonhomie constante qui règne dans son œuvre. Nous croyons pouvoir en dire autant du regard que Gérard Morisset posait sur les portraits et les artistes du passé de son pays.

Son éducation classique lui a permis d'accéder au notariat qui représentait l'un des trois secteurs propres à l'élite francophone traditionnelle. Morisset a également bénéficié d'un certain état d'esprit au Québec, qui a voulu encourager la société à se constituer une élite intellectuelle capable d'agir en dehors de l'indépassable trio médecine-droit-prêtrise. De fait, Morisset profita de bourses gouvernementales, à l'instar de quelques compatriotes célèbres, pour aller se perfectionner en France. Il avait donc conscience du rôle important qu'on espérait qu'il joue dans la société canadienne-française à son retour. De par sa formation et de par le statut qu'elle lui procurait, Morisset était donc disposé à adhérer à certaines positions exprimées par les milieux intellectuels quant à la sauvegarde du passé⁵⁶. Serge Gagnon écrivait à ce propos :

La formation sociale dans laquelle l'historien évolue lui imprime une vision du monde articulée à l'expérience de la société globale à laquelle il appartient. Au sein de cette totalité, la place qu'il occupe dans la hiérarchie sociale permet d'expliquer ses choix, ses jugements de valeurs, implicites ou explicites, [...] ses silences aussi bien que ses généralisations à l'égard de tel ou tel aspect de la réalité sociale⁵⁷.

L'enracinement personnel se confondant souvent avec l'enracinement social, il est préférable de réserver les conséquences de ce fait pour la prochaine section.

Parti à l'origine pour acquérir plus d'expérience en matière d'architecture, Morisset bifurqua vers la prestigieuse École du Louvre pour y étudier une histoire de l'art à la française, em-

preinte de *connoisseurship* et de traditions rhétoriques propres. Cette formation détermina fortement son approche de l'art⁵⁸. Pensons par exemple à la lecture physiognomoniste du portrait qui marquait depuis plusieurs siècles les écrits sur le portrait. C'est également grâce à cette formation qu'il a eu le grand mérite d'être le premier au Québec à porter un véritable discours d'historien de l'art sur le portrait canadien-français.

Enfin, il faut mentionner sa longue expérience de chroniqueur et de journaliste, que ce soit dans la presse écrite ou à la radio. Plusieurs de ses articles de journaux ont servi à nos analyses et plusieurs de ses livres sont eux-mêmes la synthèse de chroniques antérieures. Il n'est d'ailleurs pas rare de le voir repiquer ou même copier intégralement dans ses ouvrages une phrase, un paragraphe tiré d'un ancien article. Sa lecture du portrait conserve quelque chose du ton journalistique, des formulations, de la rhétorique de la description et de l'énumération propres à la presse écrite.

Enracinement social des questions historiques de Gérard Morisset Antoine Prost attire l'attention de ses lecteurs sur le fait que « toute question historique, en effet, est posée *hic et nunc*, par un homme situé dans une société. Quand bien même il veut lui tourner le dos et donner à l'histoire une fonction de pure connaissance désintéressée, il ne peut faire qu'il ne soit de son temps⁵⁹ ». Ainsi, ces questions « présentent généralement un intérêt pour la société au sein de laquelle elles sont posées⁶⁰ ». Morisset est loin d'échapper à la règle. Comme nous l'avons déjà dit, par sa formation et par la place qu'il occupait dans la société, Morisset était tout disposé à adhérer à certaines idées de l'élite intellectuelle dont il faisait partie. Le contexte du nationalisme d'avant les années soixante recèle précisément les bases idéologiques sur lesquelles repose le discours de Morisset.

Le nationalisme canadien-français (1840–1960)

Le courant de pensée dans lequel s'inscrit Gérard Morisset est celui d'un nationalisme de conservation⁶¹, ce que Louis Balthazar a nommé la période du nationalisme canadien-français, débutant avec la fusion du Haut-Canada et du Bas-Canada sanctionnée par l'Acte d'Union (1841) et se terminant avec la Révolution tranquille dans les années 1960⁶². Ni moderne ni étatiste (pour reprendre les distinctions de Louis Balthazar), mais plutôt traditionnel, ce type de nationalisme s'enracine dans l'histoire et le passé et maintient une certaine distance vis-à-vis du pouvoir et du politique (ce que nuance Gérard Bouchard⁶³), se repliant plutôt du côté de la culture et de sa préservation⁶⁴.

Durant cette période, les élites s'emploient à construire une identité proprement canadienne-française. Parmi les nombreux moyens employés pour y parvenir, il y eut le recours à

l'histoire pour bâtir une mémoire nationale, pour se réapproprié le passé et la culture des ancêtres⁶⁵. Comme le note Gérard Bouchard :

À partir du milieu du XIXe siècle surtout (il y eut toutefois des initiatives dans ce sens dès le début du siècle), un très grand nombre de lettrés [...] oeuvrèrent à [la] promotion [de la culture populaire] d'une manière ou d'une autre : collecte de données orales, publication de répertoires, conservation d'artefacts, rédaction de contes et de légendes. Officiellement, il s'agissait de faire œuvre de civilisation en assurant la mémoire de ce précieux matériau symbolique avant qu'il ne disparaisse⁶⁶.

Morisset prolonge cette attitude de réappropriation du passé en aménageant une place au patrimoine artistique. Il est tout à fait conscient que ce genre de travail advient un peu tard par rapport à ce qui s'est déjà fait dans les domaines de l'histoire événementielle, de la littérature et de l'ethnographie : « En général, nos historiens ont ignoré l'art—cette manifestation collective et spontanée d'un peuple sensible et sain, dont le langage et les formes plastiques, les objets usuels et d'agrément jouent un rôle primordial dans l'évolution de sa culture. Le Rapport de Durham leur a peut-être enlevé toute envie d'y aller voir—et c'est regrettable⁶⁷. »

La peinture traditionnelle au Canada français se lit comme une réplique au célèbre Rapport Durham, faisant écho, un siècle plus tard, à l'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau⁶⁸. Les passages qui ont le plus fait réagir les intellectuels et les historiens canadiens-français—et ce, bien avant et bien après l'époque de Morisset—sont sans doute ceux où Durham écrivait : « Ils sont un peuple sans histoire et sans littérature [...] » ou « Leur nationalité a pour effet de les priver des plaisirs et de l'influence civilisatrice des arts⁶⁹. » En effet, aussi tôt qu'en 1936, Morisset y fit une subtile allusion alors qu'il tâchait de justifier la pertinence sociale de son travail :

Mais encore par souci intellectuel; par respect pour la mémoire de nos pères qui, soit dit en passant, nous valaient bien; pour montrer aux autres que nous ne sommes pas une tribu nomade, un troupeau de hordes dénuées de tout sens du beau, sans aspirations comme sans passé; pour nous prouver à nous-mêmes que nos ascendants n'ont pas lutté en vain pour nous léguer un peu de culture⁷⁰.

Toutefois, Morisset ne fut pas le premier à vouloir réintégrer le patrimoine artistique à la mémoire nationale. Ainsi, quelques années avant lui, Georges Bellerive posait le problème dans les mêmes termes dans son ouvrage *Artistes-peintres canadiens-français* (1927). L'auteur commence son livre en reproduisant un passage d'un discours livré en 1922 par l'Honorable Athanase David, Secrétaire de la province, qu'on surnommait alors

le « Mécène de la Province » en raison de son implication dans le développement de la culture au Québec : « Aimons, admirons tous ceux qui dans les divers domaines firent leur part du devoir ; ce n'est pas seulement du patriotisme de bon aloi, mais aussi un signe de bonne santé. En effet, la nation qui sait aimer et admirer n'est pas près de mourir⁷¹. » Athanase David, qui financera en premier Gérard Morisset pour la constitution de l'Inventaire des Œuvres d'Art, fait notamment référence aux peintres du passé. Il n'est pas fortuit que Bellerive ait choisi de citer le « Mécène de la Province » dans la préface de son ouvrage. Cela témoigne, en fait, de la portée nationaliste des initiatives de réappropriation du passé artistique dont font partie celle de Morisset ou encore celle de Marius Barbeau.

Les entreprises historiques ou littéraires des élites qui ont réagi au rapport Durham à partir des années 1840, tout en construisant la mémoire et l'identité nationales, ont tenté de dépeindre l'« âme canadienne-française » sous son jour le plus favorable. Comme nous l'avons vu, Morisset ne se distingue pas en cela des autres. L'abbé H.-R. Casgrain incitait d'ailleurs les écrivains à décrire le peuple « non pas tel qu'il est mais tel qu'on lui propose d'être⁷² ». C'est exactement ce que fit Morisset en présentant un artiste ou une personne portraiturée.

Gérard Bouchard notait qu'à travers les diverses tentatives qui ont été menées en ce sens, on retrouvait un « éventail variable de valeurs et de qualités morales [qui] complétaient l'« âme » canadienne-française : l'orientation spirituelle, l'esprit communautaire, la modestie, la vaillance, l'intégrité, le sens de la hiérarchie⁷³ ». Nous avons vu chez Morisset les qualités de vaillance et d'intégrité, mais si nous avons analysé d'autres discours que celui qu'il tient sur le portrait, nous y aurions aussi retrouvé la modestie et l'esprit communautaire. Le patriotisme de Gérard Morisset, et cela peut nous surprendre, ne fait toutefois pas grand cas des trois piliers majeurs qui vont caractériser une idéologie comme le clérical-nationalisme, à savoir la langue française, la religion catholique et la famille. Qu'il se distingue en ceci ne l'empêchera cependant pas d'aller puiser certaines conceptions dans la pensée de Lionel Groulx.

Lionel Groulx et la « race » canadienne-française

C'est effectivement chez cet historien et idéologue qu'il faut chercher des indices pour nous aider à comprendre les écrits de Morisset, son contemporain. Celui que l'historiographie considère comme le nouveau maître à penser du nationalisme canadien-français va jouer à partir de 1920 d'une influence qui, bien que moins forte après 1945, s'étendra néanmoins aux années soixante.

Son idéal mythique du Canadien français repose sur un concept de « race » qu'on aurait tort d'interpréter à la lumière des significations contemporaines. Comme l'a déjà fait remar-

quer Louis Balthazar, ce mot réfère davantage chez Groulx à ce qu'on appellerait aujourd'hui « ethnies », bien que la dimension héréditaire et le « sang des aïeux » y prennent une place prépondérante⁷⁴. Il n'en demeure pas moins que l'idéologie derrière le mot est souvent trouble et nécessite une remise en contexte extrêmement prudente⁷⁵. L'héréditaire, chez Groulx, peut comprendre non seulement des caractéristiques physiques, mais aussi des qualités ou des tares morales. Jean-Pierre Gaboury décèle dans cette conception l'influence des théories de Gustave Le Bon qu'on peut retrouver dans les *Lois psychologiques de l'évolution des peuples* (1919)⁷⁶. Voici un extrait que l'abbé avait souligné dans son propre exemplaire : « Celle-ci [la psychologie moderne] montre que, derrière les institutions, les arts, les croyances, les bouleversements politiques de chaque peuple, se trouvent certains caractères moraux et intellectuels dont son évolution dérive. C'est l'ensemble de ces caractères qui forme ce que l'on peut appeler l'âme d'une race⁷⁷. »

Dans son ouvrage *La naissance d'une race* (1938), Lionel Groulx expose une théorie évolutionniste selon laquelle la « race canadienne-française »—héritière de certains traits des ancêtres bretons, normands, etc.—se serait développée en réagissant à certains facteurs climatiques et géographiques, mais aussi à la nature des institutions politiques et religieuses de la Nouvelle-France. D'où une panoplie de qualités et de défauts qui constituent la singularité de cette « race nouvelle », expression que Groulx emploie pour titrer le chapitre conclusif de son ouvrage. Il tâche d'excuser un certain goût pour l'alcool, pour la vantardise et pour la vanité dans l'habillement par des traits supposément distinctifs : robustesse et beauté physiques, esprit libre et aventurier, courage, endurance, esprit de coopération⁷⁸. Et parmi cette liste tout de même limitée, s'ajoutent encore quelques traits de caractère également prisés par Morisset.

Il y a d'abord la probité du peuple canadien-français, ce qui ne nous surprend guère (Lionel Groulx tente de donner plus de crédibilité à l'ancienneté de cette vertu en citant des chroniqueurs d'Ancien Régime comme le père Charlevoix⁷⁹). Il y a aussi son ardeur au travail, son degré d'habileté manuelle, son ingéniosité mécanique et son inclination pour les arts⁸⁰. Et enfin, nous l'aurons deviné sans peine, il y a sa gaieté naturelle. Dans le portrait qu'il trace des aïeux tout au long de son panégyrique intitulé *Chez nos ancêtres* (1920), Groulx écrit : « La vie canadienne de ce temps-là si unie, si encluse peut paraître monotone, ennuyeuse. Pourtant comme nos ancêtres étaient gais, d'une gaieté franche, [...]»⁸¹. » Dans *La naissance d'une race* (1938), l'auteur développe plus rigoureusement, mais plus longuement aussi, son argumentaire sur la gaieté canadienne-française. En voici un extrait : « L'endurance canadienne a du reste un autre appui : celui d'une gaieté franche et bien française, de la meilleure qualité. On n'eût point trou-

vé chez eux cette « conception du monde propre aux peuples du nord, toute triste et toute morale. » Même aux plus mauvais jours de leur histoire, nos gais aïeux savent rire, chanter et même chansonnier⁸². »

Ainsi, il appert clairement que le discours de Morisset sur le portrait est teinté par certains aspects du discours idéologique nationaliste de son époque. De la même manière que les romanciers et les historiens de la période 1840–1960 ont tâché de dépendre, à travers leurs écrits, l'âme (idéalisée) du peuple canadien-français—voire de la « race » canadienne-française—, ainsi Morisset parvient-il, par des propos historiques sur un genre pictural tel que le portrait, à construire une sorte d'idéal nationaliste du Canadien français, qui se nourrit inévitablement des représentations véhiculées par l'imaginaire collectif. L'approche de Gérard Morisset est toutefois différente de celle de Lionel Groulx : alors que ce dernier valorise le peuple en général et attribue des qualités morales à une collectivité, Morisset, quant à lui, distribue ces mêmes qualités à des individus qui deviennent autant de figures de cas exemplifiant l'idéal qu'il partage avec Groulx, autant d'avatars de ce « nous » canadien-français.

À force d'enthousiasme, Morisset (comme Groulx d'ailleurs) améliore la réalité, véhicule une certaine forme de propagande. Sur la proximité qui existe entre l'histoire et l'idéologie, Serge Gagnon écrivait : « The collective memory simplifies and distorts. Its role is to stimulate a sense of belonging, of social solidarity. It carries an intense emotional charge designed to bring the members of a community together around certain symbols⁸³. » Cette charge émotionnelle transparait à travers les outils qui sont propres à l'historien de l'art. L'analyse formelle, par exemple, qui dans l'idée passe pour la plus « objective », peut en être le véhicule comme n'importe quel autre outil d'analyse. À propos de l'historiographie des arts canadiens, Jacques-Gilles Fournier relève qu'il y a

chez les historiens ou historiographes [...] des *a priori* secrets [...]. L'analyse formelle autorise chez ces historiographes, qu'ils soient canadiens français ou anglais, des jugements de valeurs sur la société dont ils n'inventoriaient au départ que les témoins culturels. Il y a chez eux un besoin de déplacer les valeurs. Les valeurs esthétiques des témoins culturels se métamorphosent souvent en « valeurs raciques⁸⁴. »

Effectivement, c'est le plus souvent sous le couvert de l'analyse formelle que Morisset trahit ses partis pris. Dans la minutie d'un coup de pinceau pouvait se déceler l'honnêteté d'un portraitiste canadien-français, dans les lignes curvilignes formant l'image d'une bouche, « le sourire de la race ».

Conclusion

Le mythe ne meurt pas avec Morisset. On peut encore en déceler les traces dans une monographie sur Roy-Audy publiée par Michel Cauchon en 1971. L'auteur commente ainsi l'œuvre du portraitiste : « Cette préoccupation pour la ressemblance est caractéristique de l'œuvre et même de la clientèle de Roy-Audy. Ce dernier conserve sans doute au fond de son cœur cette honnêteté professionnelle de l'artisan pour qui le travail bien fait est un point d'honneur⁸⁵. » En décrivant ses portraits, il écrit : « Dès le début de sa carrière en 1823, Roy-Audy parvenait à rendre l'austérité et le raffinement germaniques du docteur Charles Auguste Globensky pendant qu'il saisissait un regard volontairement sévère dans le visage empreint de bonté de son épouse canadienne-française⁸⁶. » On relève effectivement dans ces deux passages l'essentiel des préjugés morissetiens. La relation qu'a entretenue la communauté des chercheurs en histoire de l'art québécois avec son fondateur reste encore à défricher. Cet exemple isolé ne peut rendre compte de l'influence que Morisset a eue sur ses héritiers, mais il prouve néanmoins qu'il y a matière à analyser.

Nous nous sommes efforcés jusqu'ici d'identifier les causes expliquant les partis pris de Gérard Morisset, puisant divers éléments dans sa vie et dans le contexte idéologique qui fut le sien. En privilégiant les causes, peut-être avons-nous négligé les fins. Aussi, pour conclure, convient-il de dire quelques mots sur les intentions qui sous-tendaient ses analyses parfois biaisées.

L'auteur semblait croire que l'exemple des ancêtres et de la tradition pouvait être une source d'édification, sinon d'émulation, à une époque de déclin : « Je cherche uniquement à faire réfléchir mes lecteurs sur la vie profondément humaine de nos pères, sur le moteur de leur force morale, sur les causes de notre décadence⁸⁷. » Ces causes, il les identifie comme étant « l'affaïssement de la vie intérieure, la disparition de la simplicité, la ruine des traditions artisanales⁸⁸ ». Pour Morisset, la société qui est la sienne a rompu avec le passé⁸⁹, elle ne comprend plus ses ancêtres⁹⁰ et elle a renié les valeurs traditionnelles qui ont fait qu'« un ordre social sainement équilibré⁹¹ » a régné en Nouvelle-France. De là, il s'ensuit que la société du XXe siècle n'arrive plus à être en santé, donc à se préserver.

Parce qu'il est le reflet d'un peuple sain, l'art traditionnel (et particulièrement le portrait) est pour Morisset le meilleur moyen qu'il ait trouvé pour édifier ses contemporains :

À son tour, le peuple lui communique [à l'art] son esprit, son caractère, sa bonhomie, même son aimable jovialité. Longtemps notre peinture a été fonctionnelle et sociale, comme nos autres arts d'ailleurs. Voilà pourquoi elle nous aide à comprendre notre passé, à déchiffrer l'âme de ces

bourgeois et de ces paysans qui avaient moins que nous le sens du drame et plus que nous le sens de la vie lente et de la véritable gravité⁹².

Morisset s'est efforcé par sa critique du portrait de déchiffrer cette « âme canadienne-française » qu'il aurait voulu voir se perpétuer jusqu'à son époque. « Notre sentimentalité et, disons le mot, notre vanité collective y perdront des adeptes, bien sûr : en revanche, le patriotisme véritable y gagnera. Car on n'aime d'un amour profond que les êtres qu'on connaît bien⁹³. » Peut-être faisait-il écho à cette parole de l'honorable Athanase David qu'il a lue chez Bellerive ou qu'il a peut-être entendue de la bouche même du Secrétaire de la province : « [...] la nation qui sait aimer et admirer n'est pas près de mourir⁹⁴. »

Ainsi, son discours sur le portrait ne se résume pas à une campagne de valorisation et d'auto-congratulation qui aurait pour but de montrer à quel point le Canadien français est digne de louange. Il se veut un baume, à défaut d'être un remède, contre ce qu'il perçoit comme la décadence du XXe siècle. Il n'est pas rare que l'historien porte une plus grande attention à ce qui—dans le passé—peut apporter une solution aux problèmes du présent⁹⁵. La manière dont Gérard Morisset entrevoyait la pertinence sociale de son travail doit nous rappeler que la vision de notre propre pertinence en tant qu'historienne ou historien interfère toujours avec la notion illusoire d'une histoire « purement » désintéressée.

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Laurier Lacroix de m'avoir inspiré ce projet et surtout de m'avoir communiqué son grand intérêt pour l'étude de l'historiographie de l'art au Québec. Merci également à l'évaluateur anonyme de la revue dont les remarques très éclairantes ont contribué à l'amélioration du texte. La diligence et la générosité de Sœur Marie-Berthe Bailly, Madame Lucie K. Morisset, Monsieur Jacques Saint-Arnaud et Monsieur Alain Dulin ont facilité grandement la publication des illustrations.

Notes

- 1 Gérard Morisset, « Le peintre François Beaucourt », *La Patrie*, 19 mars 1950, p. 50.
- 2 Ayant reçu une formation à l'École du Louvre dans les années trente, Gérard Morisset revint dans la province pour étudier, valoriser et faire connaître à tous les publics le patrimoine artistique du Québec qui n'avait reçu jusque-là qu'une médiocre attention, d'ailleurs souvent teintée de dédain. C'est à lui que l'on doit l'initiative, en 1937, de l'Inventaire des Œuvres d'Art dont la mission ambitieuse était de recenser le plus exhaustivement possible les œuvres d'architecture, de peinture, de sculpture et d'orfèvrerie produites sur le territoire de la province.

- ³ Gérard Morisset, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, Québec, à compte d'auteur, 1941, p. 72–3.
- ⁴ *Ibid.*, p. 129–48.
- ⁵ Il explique la fin de l'histoire du portrait par l'avènement de la photographie, le costume sévère de son temps, l'indifférence du public et les prix exigés par les artistes. Gérard Morisset, *Portraits canadiens du 18e et 19e siècles / Canadian portraits of the 18th and 19th centuries*, catalogue d'exposition, Ottawa et Québec, Galerie nationale du Canada et Musée de la Province, 1959, n.p.
- ⁶ Gérard Morisset, « Le portrait canadien il y a un siècle », *Le Droit*, 3 août 1935, p. 9.
- ⁷ Il faut ici payer notre tribut au travail conduit par Robert Derome qui a mis à la disposition des chercheurs les photocopies des articles publiés par Morisset au cours de son existence. Elles se trouvent à la réserve de la Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal. Une partie de ces textes est disponible en ligne : Robert Derome, *Gérard Morisset (1898–1970) : recueil de ses écrits*, www.cr.uqam.ca/nobel/r14310/Morisset/ [consulté le 11 février 2008].
- ⁸ Société Numismatique et Archéologique de Montréal, *Descriptive Catalogue of a Loan Exhibition of Canadian Historical Portraits and other objects relating to Canadian archaeology held in the Natural History Society's building by the Numismatic and Antiquarian Society of Montreal, in commemoration of the 25th anniversary of the foundation of the society on Thursday, December 15th, 1887, and following days*, catalogue d'exposition, Montréal, Gazette Printing Company, 1887, 80 p. ; Archibald Chaussegros de Léry Macdonald, *A record of Canadian historical portraits and antiquities exhibited by the Numismatic and Antiquarian Society of Montreal, 15th September 1892 in commemoration of the 250th year of the foundation of Montreal*, catalogue d'exposition, Montréal, Numismatic and Antiquarian Society, 1892, 56 p. ; Thomas O'Leary, *Catalogue of the Chateau Ramezay Museum and Portrait Gallery*, Montréal, Numismatic and Antiquarian Society, 1901, 128 p.
- ⁹ Maurice Lemire, « Gérard Morisset et l'écriture », dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Ministère des affaires culturelles / Musée du Québec, 1981, p. 193–203.
- ¹⁰ Gérard Morisset, « Deux jolies peintures », *Le Terroir*, vol. XVI, no. 5, octobre 1934, p. 7.
- ¹¹ Gérard Morisset, *Novembre 1775 : nouvelle*, Québec, chez l'auteur, 1948, p. 33.
- ¹² Comme l'a montré Édouard Pommier, l'idée selon laquelle le portrait devait révéler « le véritable caractère et tempérament du modèle » fut l'un des lieux communs qui circulaient dans les traités, les lettres et les poèmes évoquant l'art du portrait à la Renaissance, c'est-à-dire à une époque où les théories physiognomonistes étaient généralement bien admises. Il va sans dire qu'à partir de ce moment, si ce n'est depuis l'Antiquité, cette conception va contaminer la rhétorique de la description du portrait de manière indélébile. Morisset l'a probablement intégrée dans les années trente pendant sa formation à l'École du Louvre, où l'on enseignait une histoire de l'art à la française tout à fait familière avec ce genre de procédés stylistiques. Pour plus de détails sur la relation entre physiognomonie et théories du portrait, voir Édouard Pommier, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 112–16.
- ¹³ Gérard Morisset, *Peintres et tableaux : les arts au Canada français*, Québec, Éditions du Chevalet, 1936, p. 142.
- ¹⁴ Gérard Morisset, « Les débuts de la peinture en Nouvelle-France : le portrait de Champlain », *Le Canada*, 5 juillet 1934, p. 2.
- ¹⁵ Gérard Morisset, *Exposition rétrospective de l'art au Canada français / The Arts in French Canada*, catalogue d'exposition, Québec, Musée de la Province et Secrétariat de la Province, 1952, p. 8. Dans le cadre de ce catalogue, qui devait probablement servir de guide d'exposition étant donné son petit format et sa minceur, on constate que Morisset a tenté d'orienter idéologiquement le regard porté par le visiteur sur les portraits exposés.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ Morisset, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, p. IX–X.
- ¹⁸ Nous reviendrons sur la notion de race et sur ses connotations dans le contexte idéologique des années trente. Morisset, « Deux jolies peintures », p. 8.
- ¹⁹ L'attribution de Morisset a été désavouée. Ce portrait est aujourd'hui attribué à Louis-Chrétien de Hecr. Gérard Morisset, « François Baillairgé (1759–1830) : le peintre », *Technique*, vol. XXIII, no. 4, avril 1948, p. 230–31.
- ²⁰ Morisset, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, p. 75.
- ²¹ Gérard Morisset, « Un grand portraitiste, Antoine Plamondon », *Concorde*, vol. XI, nos. 5–6, mai–juin 1960, p. 14.
- ²² Gérard Morisset, « Portraits de mortes en Nouvelle-France », *Le Canada*, 25 mars 1935, p. 2.
- ²³ Gérard Morisset, « Un primitif, Jean-Baptiste Roy-Audy : son œuvre », *Technique*, vol. XXVIII, no. 8, octobre 1953, p. 545.
- ²⁴ Gérard Morisset, « Antoine Plamondon (1804–1895) », *Vie des arts*, mai–juin 1956, p. 10.
- ²⁵ Gérard Morisset, *La Peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du livre de France, 1960, p. 161.
- ²⁶ Morisset, « Deux jolies peintures », p. 8.
- ²⁷ Morisset, *Peintres et tableaux*, p. 101. On se souviendra que le mythe de l'École de Saint-Joachim n'avait pas encore été déconstruit. Quant au choix de l'expression « caractère photographique » pour décrire l'œuvre de Louis Dulongpré (1759–1843), il est aussi étonnant qu'intéressant. Pour mettre en relief l'honnêteté du portraitiste, sa fidélité dans l'observation du modèle est comparée à celle de l'appareil photographique. Ici, l'anachronisme tient lieu d'hyperbole. Paradoxalement, dans *Portraits canadiens du 18e et 19e siècles*, Morisset dénonce l'avènement de la photographie comme l'une des quatre causes expliquant la fin de l'histoire du portrait en plus de se montrer contre l'attitude de copiste servile et sans discernement qu'adoptaient certains peintres d'histoire religieuse. La référence à la photographie est malléable : tantôt elle sert à louer

- la fidélité du portrait, tantôt elle sert à en expliquer le déclin.
- 28 Idée que l'on a vue dans Morisset, *Exposition rétrospective de l'art au Canada français*, p. 8.
- 29 Pommier, *op. cit.*, p. 108.
- 30 Morisset, *Exposition rétrospective de l'art au Canada français*, p. 8.
- 31 Morisset, *La Peinture traditionnelle au Canada français*, p. 120–21.
- 32 Morisset, « François Baillaigé (1759–1830) : le peintre », p. 231.
- 33 Morisset, « Un primitif, Jean-Baptiste Roy-Audy : son œuvre », p. 544.
- 34 Morisset, *La Peinture traditionnelle au Canada français*, p. 90–1.
- 35 Morisset, *Novembre 1775*, p. 24.
- 36 Morisset, *La Peinture traditionnelle au Canada français*, p. 26.
- 37 Morisset, *Peintres et tableaux*, p. 87–8.
- 38 *Ibid.*, p. 153.
- 39 D'autres qualités auraient pu être mises en valeur, comme la simplicité ou l'humilité. Toutefois, comme elles ne sont pas systématiquement associées au genre du portrait lui-même, nous avons choisi de les écarter.
- 40 Lemire, « Gérard Morisset et l'écriture », p. 201.
- 41 Morisset, *Peintres et tableaux*, p. 118.
- 42 Morisset, *La Peinture traditionnelle au Canada français*, p. 137.
- 43 Morisset, *Portraits canadiens du 18e et 19e siècles*, n.p.
- 44 Gérard Bouchard, *La Pensée impuissante : Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850–1960)*, Montréal, Boréal, 2004, p. 15.
- 45 *Ibid.*, p. 244.
- 46 Les dernières remarques s'inspirent de l'introduction théorique de l'ouvrage de Gérard Bouchard (*ibid.*, p. 9–17) et des distinctions qu'il établit entre la *pensée radicale*, la *pensée organique* et la *pensée fragmentaire*. Pour les besoins de ce paragraphe, nous ne sommes pas allés jusqu'à approfondir le rôle du mythe dans ces trois types de pensée (bien que cela eût été intéressant). Bouchard évite d'avoir recours au concept d'idéologie pour expliquer sa typologie des pensées, probablement parce qu'il ne veut pas réduire le champ d'application de son système à la seule idéologie, mais à tous les systèmes de pensée. Dans le cadre de cette analyse et du nationalisme canadien-français, nous avons jugé que le terme d'idéologie convenait et permettait une meilleure précision.
- 47 Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 87.
- 48 *Ibid.*, p. 94.
- 49 Voir plus particulièrement les contributions de Claude Galarneau et de Jacques Robert dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*.
- 50 Cette manière de dire l'histoire de l'art au Québec n'est pas éteinte. Le catalogue d'exposition sur *Louis-Philippe Hébert* est parsemé d'expressions telles que « nos pères », « notre histoire », « nos racines », ... Daniel Drouin, dir., *Louis-Philippe Hébert*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec ; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, voir par exemple p. 55, 155, 173–74.
- 51 Morisset, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, p. X.
- 52 Morisset, *La Peinture traditionnelle au Canada français*, p. 203–04.
- 53 Sur ce point, voir Jacques Robert, « Gérard Morisset et l'architecture : l'idée et la forme » et André Laberge, « Gérard Morisset : Restaurateur », dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*.
- 54 Morisset, *La Peinture traditionnelle au Canada français*, p. 59.
- 55 *Ibid.*, p. 127.
- 56 La société canadienne-française qui voit grandir Gérard Morisset est en plein bourgeonnement intellectuel et culturel. Les médias (journaux, périodiques, radio, ...)—dont Morisset profitera pour diffuser son message—sont en effervescence ; l'État développe plusieurs mesures pour la formation d'une nouvelle élite canadienne-française et le développement de la culture ; c'est aussi l'époque où l'on voit émerger la figure de l'intellectuel canadien-français. Sur ce point, voir Yvan Lamonde, « Une action intellectuelle », dans *Histoire sociale des idées au Québec (1896–1929)*, Saint-Laurent, Fides, 2004, vol. 2, p. 105–30.
- 57 Serge Gagnon, *Le Québec et ses historiens de 1840 à 1920 : La Nouvelle-France de Garneau à Groulx*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 2.
- 58 Pour en savoir davantage sur les méthodes et les approches que Morisset doit à sa formation française, mais aussi pour le situer plus précisément dans l'historiographie canadienne, voir Laurier Lacroix, « Gérard Morisset et l'histoire de l'art au Québec », dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*.
- 59 Prost, *op. cit.*, p. 90.
- 60 *Ibid.*
- 61 Denis Monière, *Pour comprendre le nationalisme au Québec et ailleurs*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 95–109.
- 62 Louis Balthazar, *Bilan du nationalisme au Québec*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2004, 160 p., <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.bal.bil> [consulté le 4 décembre 2007]. Réédition électronique de l'édition originale : Montréal, L'Hexagone, 1986, p. 50 et sq.
- 63 Gérard Bouchard, *op. cit.*, p. 55. Voir aussi Gérard Bouchard, « Le néonationalisme de Lionel Groulx », dans *Les deux chanoines : contradictions et ambivalence dans la pensée de Lionel Groulx*, Montréal, Boréal, 2003, p. 35–48.
- 64 Balthazar, *op. cit.*, p. 21–3.
- 65 Simon Langlois, dir., « Présentation », dans *Identité et cultures nationales : L'Amérique française en mutation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1995, p. X.
- 66 Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2001, p. 136.
- 67 Morisset, *La Peinture traditionnelle au Canada français*, p. 8.
- 68 Sur le rapport Durham, voir Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec (1760–1896)*, Saint-Laurent, Fides, 2000, vol. 1, p. 258–68. Pour une analyse du discours historique de François-Xavier Garneau, voir Gagnon, *op. cit.*, p. 288–324.

- 69 John George Lambton, 1st earl of Durham, *Le rapport Durham*, traduit par Denis Bertrand et Albert Desbiens, Montréal, Éditions Sainte-Marie, 1969, p. 121 et sq. ; cité par Denis Monière, *Le Développement des idéologies au Québec : des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977, p. 150. Le commentaire de ces extraits par Denis Monière témoigne de la dimension émotive qui, plus de cent trente années plus tard, teinte le discours historique vis-à-vis du Rapport Durham.
- 70 Morisset, *Peintres et tableaux*, p. IV-V.
- 71 Ce discours fut prononcé devant plusieurs artistes lors d'un banquet organisé en son honneur. Georges Bellerive, *Artistes-peintres canadiens-français : les anciens*, 2e édition, Québec, Librairie Beauchemin, 1927, p. 11.
- 72 H.-R. Casgrain, *Œuvres Complètes*, 1873, tome I, p. 368 ; cité dans Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, p. 129.
- 73 Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, p. 111.
- 74 *Ibid.*, p. 72. Denis Monière fait remarquer que Groulx, comme bien des intellectuels de son temps, utilisait indifféremment les mots : race, peuple, nation et nationalité (Monière, *Pour comprendre le nationalisme au Québec et ailleurs*, p. 103).
- 75 L'historiographie récente sur Lionel Groulx s'est peu à peu libérée de l'ancien débat binaire : « Groulx est-il raciste ou non? ». C'est ce dont témoignent des ouvrages comme celui Frédéric Boily, *La pensée nationaliste de Lionel Groulx*, Sillery, Éditions du Septentrion, 2003, 229 p., ou encore le collectif dirigé par Robert Boily, dir., *Un héritage controversé : nouvelles lectures de Lionel Groulx*, Montréal, VLB Éditeur, 2005, 185 p. Pour un regard qui tient scrupuleusement compte des ambiguïtés de ce problème dans l'œuvre de Groulx, voir Bouchard, *Les deux chanoines*, principalement aux chapitres IX et X. On retrouvera une réflexion intéressante chez Pierre Hébert, *Lionel Groulx et l'Appel de la race*, Montréal, Fides, 1996, p. 143-45.
- 76 Jean-Pierre Gaboury, *Le Nationalisme de Lionel Groulx : aspects idéologiques*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1970, p. 105.
- 77 Gustave Le Bon, *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*, Paris, Félix Alcan, 1919, p. 23 ; cité dans Gaboury, *op. cit.*, p. 105.
- 78 Sur ce point, voir Bouchard, « Tradition et révisionnisme », dans *Les deux chanoines*, p. 49-56.
- 79 Lionel Groulx (abbé), *La Naissance d'une race*, 3e édition, Montréal, Librairie Granger frères limitée, 1938, p. 65, 67.
- 80 *Ibid.*, p. 240-41.
- 81 Lionel Groulx (abbé), *Chez nos ancêtres*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1920, p. 29.
- 82 Groulx, *La Naissance d'une race*, p. 241.
- 83 Serge Gagnon, *Man and his Past : The Nature and Role of Historiography*, Montréal, Harvest House, 1982, p. 41.
- 84 Jacques-Gilles Fournier, « L'idée de tradition artistique dans l'historiographie de l'art canadien : essai d'analyse sociologique », mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1974, p. 27.
- 85 Michel Cauchon, *Jean-Baptiste Roy-Audy (1788-c.1848)*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1971, p. 106.
- 86 *Ibid.*, p. 105.
- 87 Morisset, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, p. IX-X.
- 88 *Ibid.*, p. 134-35.
- 89 Morisset, *Peintres et tableaux*, p. VIII.
- 90 Morisset, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, p. IX.
- 91 *Ibid.*, p. X.
- 92 Morisset, *La Peinture traditionnelle au Canada français*, p. 9-10.
- 93 Morisset, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, p. XI.
- 94 Bellerive, *op. cit.*, p. 11.
- 95 Sur ce point, voir la discussion sur l'historien comme idéologue dans Serge Gagnon, *Man and his Past*, p. 41-2.