

NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec*

L'image en mouvement : dispositifs à l'usage de Jean-Baptiste Lagacé, artiste et historien

OLGA HAZAN

Résumé

Dans cet article, l'auteure examine plusieurs corpus d'images inédites, en vue de montrer comment Jean-Baptiste Lagacé (1868–1946), premier professeur d'histoire de l'art au Canada, œuvrait à la constitution de multiples histoires, suivant deux modes. En tant qu'artiste, il mettait en images l'histoire de Montréal et du Canada français; en tant qu'historien, il reconstituait l'histoire universelle de l'art. En produisant des images ou en se servant d'images déjà existantes, Lagacé tirait ainsi avantage des fonctions rhétoriques de deux types de dispositifs, tous deux axés sur la faculté des images à évoquer ou à produire un mouvement, une transmission ou un déplacement.

Durant sa longue carrière d'artiste et d'historien de l'art, Jean-Baptiste Lagacé (1868–1946), premier professeur d'histoire de l'art au Canada, a contribué à mettre en place à Montréal une véritable culture artistique, axée sur un savoir à la fois pratique, historique et esthétique (Hazan, 2010). Ce faisant, tel un magicien, il usait de tous les moyens à sa disposition, soit pour composer des images, soit pour en manipuler certaines déjà existantes en vue d'édifier des histoires, dont celles de Montréal et du Canada français, ainsi que l'histoire universelle de l'art.

Cet article montre comment Lagacé, autant comme artiste que comme historien de l'art, se servait des images pour constituer des narrations en tirant avantage des fonctions rhétoriques de deux types de dispositifs. Le premier type, propre aux images elles-mêmes – celles-ci étant aptes à combiner des espaces et des temps divers dans une même composition –, permet de transcender leur matérialité pour embrasser des univers spatio-temporels à la fois vastes et complexes. Le second type de dispositifs, propre quant à lui à des ensembles d'images, permet de les rassembler en séries, tout en les inscrivant dans un mouvement cinétique, soit en les faisant défiler, soit en les inscrivant dans une narration qui se déploie et s'étend dans l'espace et le temps. Les images manipulées par Lagacé en tant qu'historien de l'art et celles qu'il a produites en tant qu'artiste, dont la plupart forment des séries, opèrent simultanément sur ces deux modes.

J'évoquerai d'abord les photographies que Lagacé projetait en classe durant ses cours d'histoire de l'art, adressés pareillement à de jeunes adultes à l'université, à des ouvriers au Monument national et à des artistes à l'École des beaux-arts de Montréal. À ces trois auditoires, Lagacé présentait des œuvres produites à différentes époques et en différents lieux, suivant un agencement lui permettant de constituer une histoire universelle qui avance dans le temps, en se déplaçant d'un lieu à l'autre sans passer plus d'une fois par le même pays. J'évoquerai ensuite quelques-unes des multiples

images dont se servait Lagacé, en tant qu'artiste, pour reconstituer l'histoire du Canada français, tantôt dans ses tableaux historiques, affichés dans les salles de classe, et ses gravures qui accompagnent un manuel d'histoire du Canada, tantôt dans ses aquarelles ayant servi de modèles pour la construction des chars historiques et allégoriques qui défilaient lors de la fête annuelle de la Saint-Jean-Baptiste.

L'analyse de ce corpus, auquel s'ajoutent quelques images ou textes produits dans l'entourage immédiat de Lagacé, ainsi qu'une série de tableaux antialcooliques illustrés par Lagacé avec l'approbation du Comité catholique du Conseil de l'Instruction publique, servira à montrer comment ces deux types de dispositifs, parfaitement maîtrisés par Lagacé, contribuaient à consolider la rhétorique que préconisaient ses différents patrons (l'Université Laval à Montréal, l'Université de Montréal, la Société Saint-Jean-Baptiste, l'École des beaux-arts de Montréal et le Comité catholique du Conseil de l'Instruction publique). Cette rhétorique s'avère d'autant plus efficace que ces images, dans leur mise en mouvement, appellent à la participation de leurs destinataires (les écoliers, les universitaires, les ouvriers, les artistes et les citoyens montréalais), qui à leur tour témoignent de la véracité des événements qu'ils mettent eux-mêmes en scène. En pointant quelques exemples en particulier, je montrerai comment des thèmes de mouvement, de déplacement et de transmission offrent l'avantage de rendre encore plus vivante, et donc plus crédible, la narration présentée comme un événement réel auquel participent les destinataires de ces images, lesquels contribuent ainsi à en renouveler le sens de manière à l'actualiser, parfois indépendamment de l'intention initiale associée à l'image par son créateur ou son commanditaire.

Cette dynamique se voit aussi renforcée lorsque des discours promotionnels (5^e cas de figure dans la liste ci-dessous) ou publicitaires (6^e cas de figure) mettent de l'avant un idéal ancré dans le passé et qui tend vers le futur. Ces discours se déploient sur plusieurs supports et sont fondés sur un idéal de cohésion sociale présentée comme conditionnelle à la participation du récepteur de ces images, tenu responsable de leur efficacité, car c'est lui qui, en vertu du poids des traditions passées, assurera, par son bon comportement, le maintien de l'ordre social pour les générations futures.

Les corpus étudiés (présentés ici suivant un ordre chronologique)

Lagacé, historien de l'art :

1– Les diapositives illustrant l'histoire universelle de Lagacé (cours donnés de 1904 à 1944)

Lagacé, artiste :

2– Les tableaux antialcooliques illustrés par Lagacé pour les écoliers du Canada (1918)

3– Les tableaux historiques illustrant l'*Histoire du Canada* pour les élèves de la Commission des écoles catholiques de Montréal des trois premiers niveaux du primaire (1921)

4– L'histoire du Canada en images destinées aux élèves de la Commission des écoles catholiques de Montréal des 3^e et 4^e années du primaire (1923)

5– Les aquarelles des chars des défilés de la Saint-Jean-Baptiste à Montréal (1924–1944)

Artistes anonymes :

6– Les publicités pour la Banque d'épargne dans *La Revue nationale* (1924)

Il s'agira donc d'examiner la rhétorique à l'œuvre dans six cas de figure, où des images datant du premier ou du deuxième quart du XX^e siècle se voient associées à des textes et à des événements. Ces corpus se caractérisent, d'abord, par le médium utilisé pour chacun : la photographie imprimée sur une diapositive en verre et projetée sur un écran lumineux (corpus 1), le dessin à l'encre noire imprimé sur carton (corpus 2), l'aquarelle imprimée en sept couleurs (corpus 3), la gravure imprimée en monochrome (corpus 4), l'aquarelle, sous sa forme originale, utilisée comme modèle pour la construction d'un char en bois sur lequel se tiendront des figurants (corpus 5), le tableau peint, photographié puis imprimé dans une revue (corpus 6). Malgré ces différences de support, ces six cas de figure, dont quatre se composent de séries reproduites en de nombreux exemplaires (corpus 2, 3, 4 et 6), présentent plusieurs caractéristiques communes, en regard de leurs fonctions, de leurs commanditaires et de leurs destinataires :

- a) les exemples à l'étude reconstituent une histoire, soit universelle (corpus 1 et 2), soit canadienne-française (corpus 3 à 6);
- b) sauf dans un cas (l'École des beaux-arts de Montréal), ces histoires sont édifiées sous l'autorité de commanditaires catholiques : le Conseil de l'Instruction publique (corpus 2, 3 et 4) et la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal (corpus 5 et 6), ainsi que l'Université Laval à Montréal et l'Université de Montréal (corpus 1);
- c) les destinataires de ces corpus se trouvent essentiellement dans le milieu de l'éducation, qu'elle soit scolaire (corpus 2 à 4), universitaire (corpus 1) ou populaire (corpus 5 et 6).

Tous ces cas de figure sont inédits, n'ayant été commentés que ponctuellement ou de manière périphérique, puisque la plupart des objets qui composent ces corpus étaient à ce jour inaccessibles aux chercheurs [1]. Étant donné la qualité, la rareté, la richesse et l'ampleur de ces séries, totalisant dans leur ensemble plusieurs milliers d'images (3292, excluant de nombreuses autres images produites par Lagacé), et l'intérêt, par conséquent, d'en observer simultanément les différentes composantes, ma réflexion sera axée essentiellement sur leur fonction rhétorique. Individuellement ou en séries, celles-ci opèrent avec efficacité, leur mise en mouvement par le biais de diverses stratégies (image vivante, image mouvante, image qui combine une multiplicité d'espaces et de temps) ayant pour effet d'émouvoir leur récepteur pour l'inciter à perpétuer les valeurs, montrées comme positives, de la culture ou de la civilisation à laquelle il se trouve associé.

Le corpus 1, que je présenterai en premier lieu, comprend des photographies déjà existantes et qui sont manipulées par Lagacé/historien de l'art. Les corpus 2 à 5, que je présenterai ensuite, sont tous constitués de séries peintes ou dessinées par Lagacé/artiste (ou par Onésime-Aimé Léger avec qui il collabore en 1923). L'analyse de deux images publicitaires, qui constituent l'essentiel du corpus 6, permettra de récapituler les principales fonctions de ces images en regard de leur contexte de production.

1. Les diapositives de Lagacé illustrant son histoire universelle (1904 à 1944)

Jean-Baptiste Lagacé, qui était le premier professeur d'histoire de l'art au Canada, a enseigné cette discipline en trois lieux : à l'Université Laval à Montréal, devenue l'Université de Montréal en 1920 (il y a enseigné pendant quarante ans, de 1904 à 1944), au Monument national (de 1912 à 1944) et à l'École des beaux-arts de Montréal (de 1924 à 1936). Avant son engagement à l'Université, Lagacé présentait, dans les années 1890, des conférences publiques illustrées à l'aide d'une lanterne magique (fig. 1-1); c'est ainsi qu'il avait procédé, par exemple, le 24 novembre 1899, alors qu'il prononçait, au Monument national, une conférence sur l'évolution artistique au XIX^e siècle, sujet qui nécessite, à l'évidence, le recours à un grand nombre d'images [2].

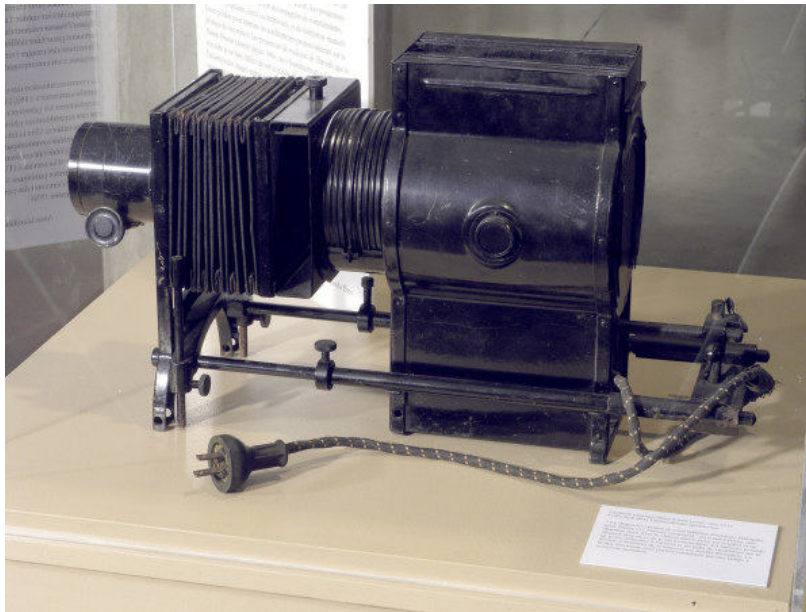


Fig. 1-1 : Lanterne magique *Bausch and Lomb*, vers 1915, Collection Cinémathèque québécoise, photographie de François Bastien. Le dispositif optique de cette lanterne électrique fabriquée pour *Topley Co. Ottawa* comprend : un condensateur, une chambre pour fixer le châssis passe-vues, un soufflet et un objectif avec mise au point à crémaillère. La lanterne possède un porte-réflexeur à l'arrière et un puits de ventilation sur le dessus. L'intérieur de la lanterne est doublé d'amiante. La lampe électrique était parfois remplacée par une lampe à acétylène portative.

À partir de 1904, Lagacé fit fabriquer des diapositives pour accompagner son survol historique des traditions artistiques des différentes cultures présentées à ses étudiants, universitaires, ouvriers et artistes. De l'ensemble de diapositives qu'il utilisait dans ses cours subsistent aujourd'hui 2652 « clichés », selon son expression, conservés dans deux diapotheques universitaires [3]. Ces photographies étaient imprimées en positif, directement sur des plaques de verre de 8½ x 10 cm, ou 8¼ x 8¼ cm (fig. 1-2) et fixées chacune, par une bande adhésive au niveau de son pourtour, à une autre plaque de verre visant à la protéger. Ces plaques doubles étaient insérées, par deux, sur des supports en bois de tailles différentes (fig. 1-3) et glissées devant la lanterne de l'appareil de projection (d'où le terme « slides » qui leur a été donné en anglais), lanterne magique ou autre; le fait d'en disposer deux à la fois sur le support, une à gauche et une à droite, permettait d'alterner de l'une

à l'autre, pour des comparaisons, ainsi que de remplacer une des deux sans avoir à subir la clarté éblouissante d'une lumière blanche à l'écran. Concernant les légendes des objets représentés, les diapositives de Lagacé étant minutieusement identifiées nous pouvons en comparer les titres à ceux qui apparaissent à la fin des dix premiers chapitres de *l'Initiation à l'histoire de l'art*, un survol historique que Lagacé s'appropriait à publier de son vivant [4] et que ces mêmes images accompagnaient, nominalement, mais en nombre plus réduit pour les besoins de la publication [5].



Fig. 1-2 : « Grèce – Trésor de Cnide (reconstitution) », diapositive de Lagacé n° 198. Collection de la diapotheque du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal

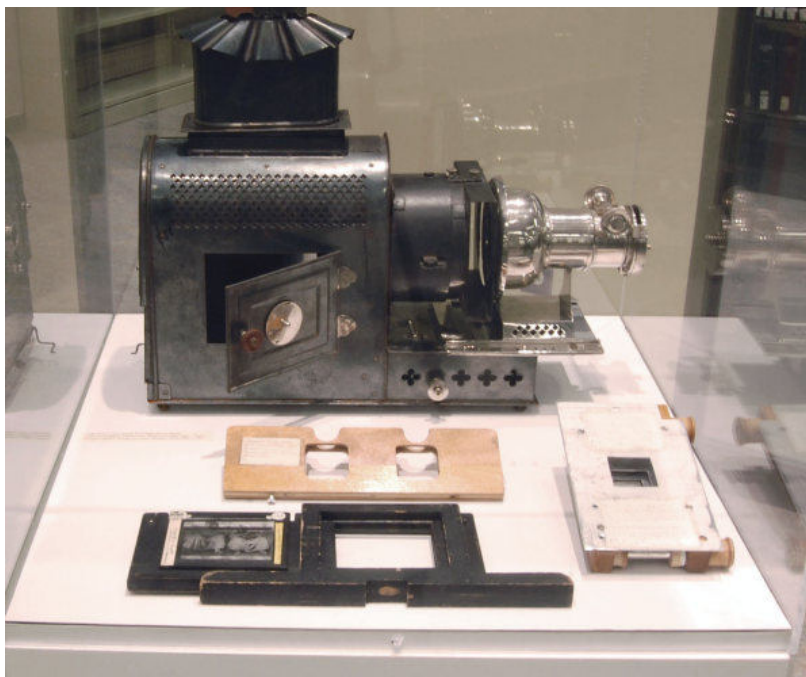


Fig. 1-3 : Projecteur du Juvénat, Maison Saint-Joseph, Sault-au-Récollet, AJC-GLC, R-0010, Archives des jésuites au Canada. Sur l'appareil, on peut lire la provenance : « Maison de la bonne Presse, 5, rue Bayard, Paris »

En regard de ces diapositives, deux caractéristiques méritent mention dans le cadre de notre étude sur l'image en mouvement. Du point de vue de l'ensemble de ces photographies, qui donnent à voir des vues urbaines, des édifices, des armures, des sculptures, des bas-reliefs, des peintures et des diagrammes, Lagacé reconstituait l'histoire universelle en sélectionnant une culture pour chaque moment de l'histoire et en n'évoquant qu'une seule époque pour chaque culture, tandis qu'il traversait l'histoire, progressivement, de l'époque chaldéo-assyrienne jusqu'au XIX^e siècle européen. Lui-même, d'ailleurs, décrivait cette tâche comme « un exposé synoptique des grandes divisions et des grands faits de l'histoire de l'art » (Hazan 2010, p. 347). Cette structure linéaire de l'histoire universelle lui permettait de construire une narration sur le mode biographique, mettant en vedette un unique protagoniste, le héros humain, qui se déplace agilement d'un lieu à l'autre et d'une époque à l'autre, quoique l'histoire universelle de Lagacé comprenait des époques et des cultures plus prisées que d'autres.

Concernant les photographies elles-mêmes, elles témoignent de l'importance que prenait l'image à la fin du XIX^e siècle, car celle-ci permettait de faire la promotion de la patrie et de la foi, à une époque où les projections lumineuses impressionnaient fortement le commun des mortels, en faisant apparaître à ses yeux, comme par magie, les vestiges archéologiques de lointaines contrées dont les missionnaires chrétiens avaient bravement foulé le sol en vue d'inculquer à leurs habitants, considérés comme retardataires, sinon barbares, un peu de notre vraie civilisation salvatrice [6]. C'est dans ce contexte que s'explique l'utilité de la création, en 1904, de la chaire en esthétique et histoire de l'art octroyée à Lagacé à l'Université Laval à Montréal, onze ans avant la création de la première

chaire en histoire dans cette institution, le maniement de l'image par Lagacé paraissant alors plus efficace, aux yeux des dirigeants de l'Université, que la présentation d'une parole sans images pour faire la promotion de la patrie et de la foi.

Avant de présenter trois exemples d'images en mouvement dans le corpus des diapositives de Lagacé, rappelons les propos d'A. Michel que Lagacé cite au début de son survol historique, ce qui nous permet de voir comment, pour Lagacé comme pour ses homologues pratiquant ailleurs le même métier, chaque culture ne semble se manifester qu'à une seule époque. Ici, Michel pose la question, de manière plus accentuée que Lagacé d'ailleurs, à savoir dans quel lieu il faut situer le début de l'histoire :

Lorsqu'on entreprend de grouper et de présenter dans l'ordre de leur développement historique les grands peuples de l'antiquité, lorsqu'on cherche à déterminer la part qui revient à chacun d'eux dans l'œuvre commune de travail et de progrès qui s'est continuée par leurs efforts concentrés et successifs, de l'origine de la société humaine jusqu'à l'avènement du christianisme et jusqu'à la formation du monde moderne, on se sent comme contraint de commencer par l'Égypte; car elle est l'aïeule des nations policées, l'aînée de la civilisation (Hazan 2010, p. 350–351).

Concernant les diapositives de Lagacé, évoquons, en guise de premier exemple, un cas particulier de mouvement ou de déplacement, dû au fait que deux fonctions ont été associées à un même objet, un bas-relief dont la partie centrale représente une Aphrodite sortant de l'eau (fig. 1–4 [7]), dont Lagacé projetait une photographie durant ses cours en histoire de l'art, sans doute en évoquant les grandeurs passées de la civilisation grecque, c'est-à-dire en un temps et en un lieu autres. Transformée en objet muséal, la partie latérale de ce bas-relief, représentant une jeune fille avec deux flûtes (fig. 1–5), servait aussi pour la formation des artistes, car elle faisait partie d'une collection de reproductions en plâtre envoyées de France au Canada, en vue d'y fonder un musée d'art rétrospectif, collection que les étudiants en art de l'École des beaux-arts de Montréal furent par la suite invités à copier dans le cadre de leur formation [8]. L'image d'Aphrodite et de la musicienne se voyait ainsi utilisée de deux manières, étant présentée comme objet d'une histoire à mémoriser (transfert de l'image d'une époque à une autre), puis comme copie d'un objet muséal à reproduire (transfert de l'image d'un médium à un autre), dans les deux cas pour des fonctions éducatives, dans une institution universitaire et dans une école d'art. Cette image avait donc pour fonction de perpétuer les bienfaits du passé par le biais du savoir historique ou du savoir manuel. Outre le déplacement physique d'Aphrodite sortant de l'eau au moment de sa naissance, et le déplacement géographique et temporel de l'image de la musicienne, de la Grèce à Montréal et du passé au présent, le bas-relief en plâtre aura, lui aussi, accompli un déplacement, puisqu'il se trouve aujourd'hui à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, après avoir fait le parcours, en bateau, de Paris à Montréal. En somme, cette image aura subi des déplacements d'ordre physique, géographique et temporel, une translation à travers plusieurs supports (la pierre, le plâtre, le croquis), ainsi qu'un transfert intangible dont la trace visuelle s'inscrit dans la mémoire des historiens et des artistes.



Fig. 1-4 : « Trône Ludovisi, Naissance d'Aphrodite », diapositive de Lagacé n° 263, Collection de l'École des beaux-arts de Montréal. Service des archives et de gestion des documents, UQAM



Fig. 1-5 : Bas-relief en plâtre de la musicienne, Collection de l'École des arts visuels et médiatiques, UQAM

Prenons un autre exemple de la mobilité d'une « image », elle aussi sculpturale, cette mobilité s'inscrivant en définitive, ici aussi, dans la destinée de cet objet autant que dans les fonctions qui lui auraient été initialement assignées. Il s'agit des statues géantes de Ramsès II, hautes de 21 mètres (fig. 1-6), creusées dans le roc devant le temple d'Abou Simbel, où elles recevaient, à l'aube, les

rayons du soleil, à la gloire du Pharaon qui les avait fait ériger pour établir ses droits sur la Nubie. La photographie de ces statues, que Lagacé montrait à ses étudiants dans son cours sur l'Égypte ancienne (fig. 1-7 [9]), est intéressante pour nous en ce que les représentations pharaoniques qu'elles donnent à voir ont connu plusieurs types de déplacements. Déjà, leur découverte fut mouvementée, et sûrement impressionnante, puisqu'elles étaient ensevelies dans le sable. Elles furent d'abord trouvées par Johann Ludwig Burckhardt, un voyageur suisse qui, en 1813, découvrit leur site; puis elles tombèrent dans l'oubli, jusqu'à ce que, en 1831, les colosses fussent dégagés du sable pour la première fois, grâce aux efforts de Robert Hay. Entre-temps, Giovanni Battista Belzoni, en 1817, après une tentative infructueuse l'année précédente, était arrivé à dégager une ouverture dans l'entrée du Temple, mais repartit déçu de n'avoir pas trouvé les trésors qu'il y cherchait. Ce n'est qu'en 1850 que Maxime Du Camp, en compagnie de Flaubert, prit le premier cliché photographique de ce monument (fig. 1-8 [10]), alors que les colosses étaient à nouveau ensevelis dans le sable et que seule la partie supérieure d'une des quatre têtes en émergeait. La photo a été prise avec l'assistant de Du Camp, installé sur le colosse pour en indiquer les proportions.

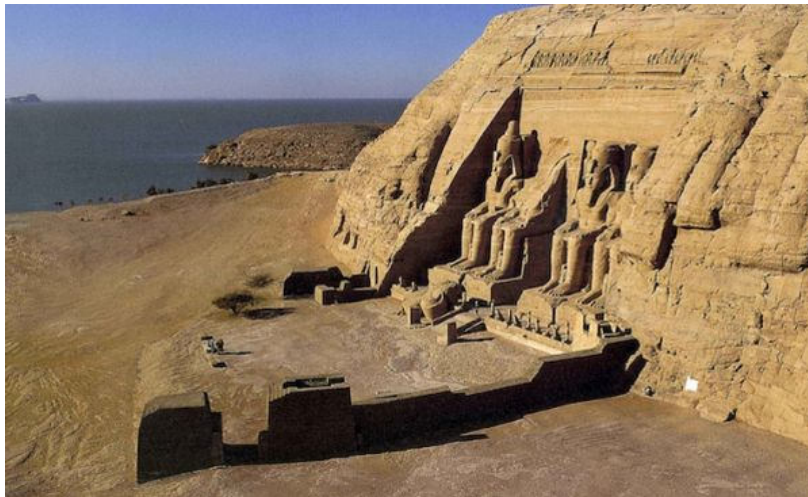


Fig. 1-6 : Temple d'Abou Simbel, au nord d'Assouan, Hagen, 2005, p. 50

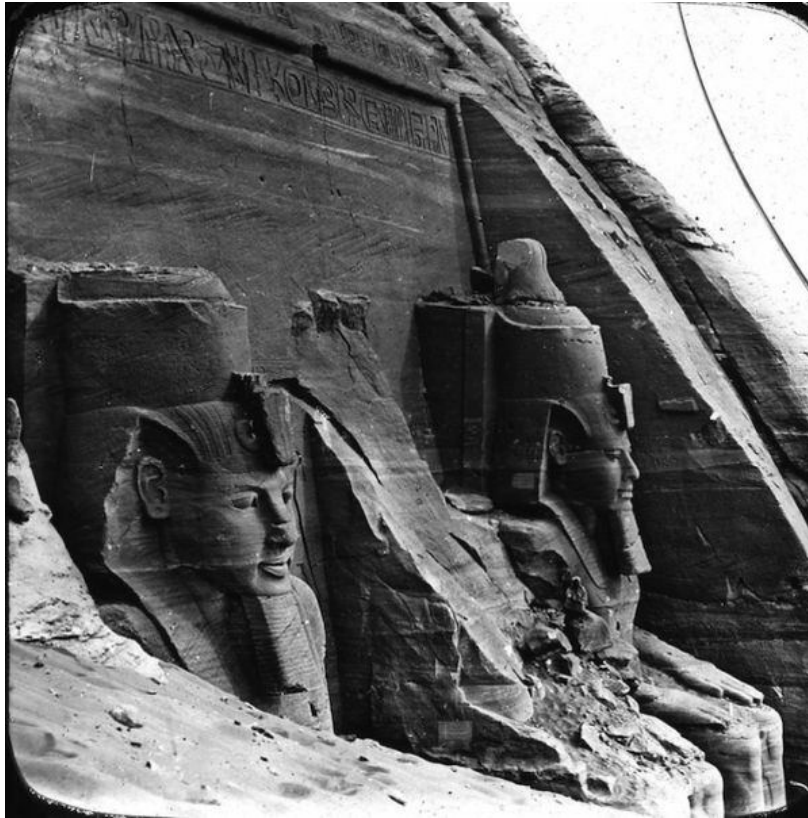


Fig. 1-7 : Temple d'Abou Simbel, diapositive de Lagacé n° 202, Collection de l'École des beaux-arts de Montréal. Service des archives et de gestion des documents, UQAM

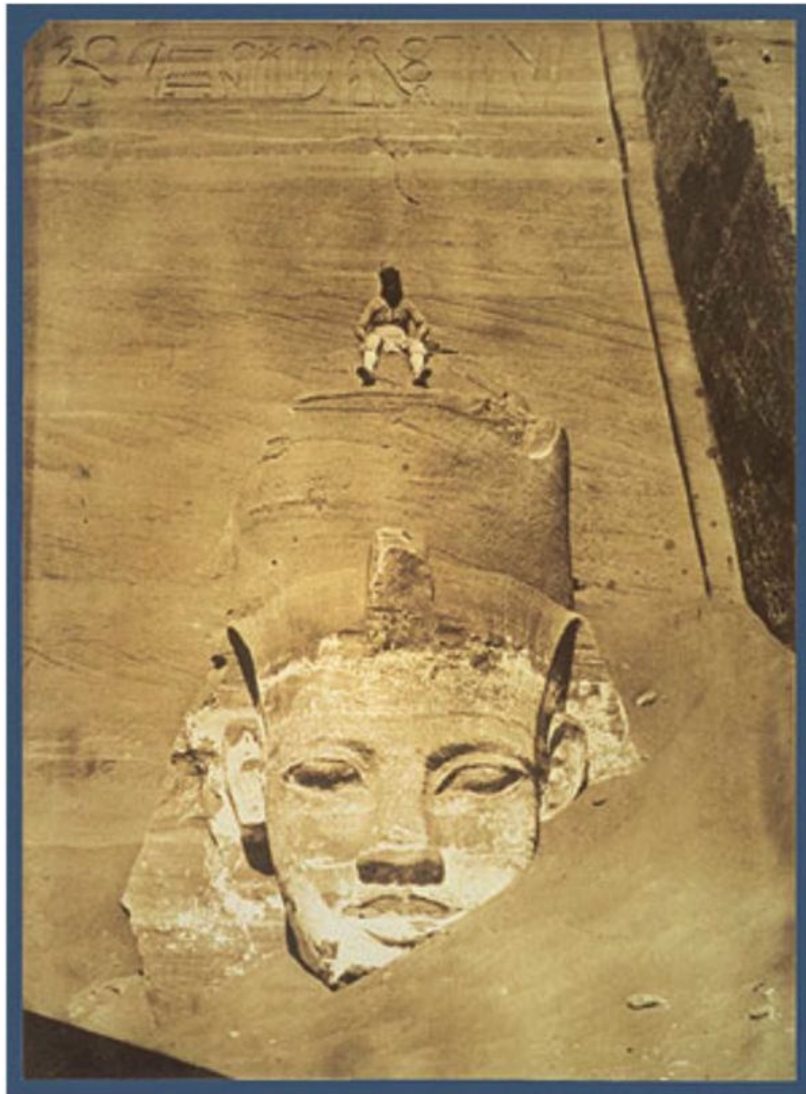


Fig. 1-8 : Maxime Du Camp, "Westernmost Colossus of the Temple of Re", Abu Simbel, Metropolitan Museum of Art, New York (n° 2005.100.376.149)

Quelque deux décennies plus tard, après ces apparitions et ces disparitions de la vue et de la mémoire des hommes, en un mouvement successif, donc, de présence et d'absence, les colosses de Ramsès ont été réellement déplacés, ayant effectué un « déménagement », après avoir été découpés à la scie pour être transportés 64 mètres plus haut et 80 mètres à l'intérieur des terres, afin d'éviter qu'ils ne fussent inondés par le lac Nasser après la construction du Haut barrage d'Assouan. L'entreprise, financée par l'UNESCO à partir de 1960, était spectaculaire (Vercoutter, 2005, p. 172-179 et Hagen, 2005, p. 50 et 228), comme en témoignent les photographies des fig. 1-9 et fig. 1-10.



Fig. 1-9 : Ramsès II déménage, Hagen, 2005, p. 228



Fig. 1-10 : Ramsès II déménagement, Hagen, 2005, p. 229

Prenons un troisième et dernier exemple de mobilité, en regard du temps qui passe, des images photographiques projetées par Lagacé dans ses salles de classe, exemple fortuit, comme le précédent, puisque lié à sa destinée. C'est le cas des images faisant l'objet de commentaires, par Lagacé, sur son époque actuelle, ces croisements des temps et cette mobilité de l'image, projetée vers le présent, apparaissant dans son survol historique. En effet, à partir de 1935, on y retrouve la trace de ses paroles en classe, associant au présent des événements passés, par exemple lorsqu'il mentionne, en 1937, l'achèvement des travaux à l'Oratoire Saint-Joseph, dans le cadre de son cours sur l'art roman, ou lorsqu'il évoque la Deuxième Guerre au moment où, en 1939 et 1944, il aborde l'art gothique et la peinture allemande (Hazan 2010, p. 40-41).

Au sujet de ce premier corpus, et en regard de mon hypothèse de travail, nous pouvons constater que le mouvement – dans l'espace et le temps – dans lequel s'inscrivent les objets dont Lagacé manipulait les photographies dans sa salle de classe, mouvement dont je viens d'évoquer plusieurs

cas de figure, tend parfois à dépasser la volonté du professeur, ou celle de ses employeurs, ces objets s'inscrivant dans leur propre temporalité, laquelle s'étend au-delà du temps de vie de Lagacé et de ses contemporains (et éventuellement au-delà du nôtre). Tandis que pour ce premier corpus, nous avons observé des photographies déjà existantes, dont se servait Lagacé pour illustrer ses cours d'histoire de l'art adressés à des adultes (universitaires, ouvriers et artistes), nous verrons, dans les trois études suivantes, la rhétorique à l'œuvre dans trois corpus d'images didactiques conçues pour des destinataires en bas âge et devant obtenir l'approbation de la Commission des écoles catholiques de Montréal. Notons toutefois, avant d'abandonner l'historien de l'art au profit de l'illustrateur, que l'histoire de l'art présentée par Lagacé, dans ses conférences publiques – à l'Union Catholique et au Cercle Ville-Marie – et dans ses cours à l'Université, au Monument national et à l'École des beaux-arts, n'en était pas moins encadrée pour autant, puisque, à partir de 1897, le contenu de ses interventions était régulièrement retranscrit ou commenté dans la presse et dans l'*Annuaire général* de l'Université Laval à Montréal. Lorsque les artistes ou les images évoqués par Lagacé risquaient de porter atteinte à la catholicité de l'institution qui le cautionnait, ils étaient censurés (Hazan 2010, p. 155–157).

2. Sur les bancs d'école, les vingt tableaux antialcooliques illustrés par Lagacé (1918)

En plus d'enseigner l'histoire de l'art, ainsi que le dessin, et de publier des articles sur l'esthétique et l'histoire de l'art, Lagacé était illustrateur, depuis au moins 1895, ayant publié des dessins, dans des livres (Danaux 2010) et dans des revues, dont la *Revue canadienne* ou *L'oiseau bleu*. Son travail d'illustrateur de vingt tableaux antialcooliques, à la demande des Clercs de Saint-Viateur (ici CSV), demeure pourtant méconnu [11]. Cette série d'immenses tableaux en carton (28 x 38 pouces) [12], dont la production avait été confiée à un frère des CSV du nom de Joseph Beausoleil [13], s'inscrivait dans une tradition, dans le monde de l'éducation, qui s'étendait à de nombreuses métropoles, mais que l'on désirait, en l'occurrence, adapter spécifiquement à la population canadienne [14], francophone d'abord, mais aussi anglophone [15].

Ces tableaux, remaniés par Beausoleil à partir de modèles qui circulaient dans d'autres pays à l'époque (Pelletier, s.p.), plus particulièrement en France, modèles dont certains, semble-t-il, contenaient « des horreurs [16] », constituent une première tentative de ce genre au pays, lit-on dans un extrait tiré de *L'Action catholique* (fascicule susmentionné) où l'auteur les associe à un « Musée antialcoolique » dont les CSV auraient pris l'initiative [17].

Telle que formulée, la résolution [18] de recommandation des tableaux par le Conseil de l'Instruction publique de la Province de Québec en date du 26 septembre 1917 montre l'importance qu'accordaient les membres de l'autorité religieuse et juridique à ces planches, dont on sait qu'elles étaient destinées aux écoles primaires, aux couvents et aux maisons d'enseignement secondaire. Selon l'auteur de l'article tiré de *La Presse* (fascicule s.d.), « L'enseignement antialcoolique s'adresse surtout à l'enfant, à l'écolier. Il est destiné à lui inspirer le mépris et la crainte efficace, l'horreur même de l'alcool qui le guette à sa sortie de l'école » [19]. Du point de vue de la thématique de l'image en mouvement qui nous occupe ici, le fait que les destinataires de ces images soient des enfants est particulièrement intéressant, ce fait affectant, évidemment, les thématiques choisies et la manière

dont elles sont traitées. Ces thématiques, qui apparaissent en titre de chacun des tableaux, sont les suivantes :

1- Qu'est-ce que l'alcool? 2- L'alcool jugé par les médecins. 3- L'alcool est-il un aliment? 4- Comment on s'alcoolise. 5- Les buveurs de bière. 6 à 8- L'alcool et les maladies; et le cerveau; et le cœur. 9 et 10- L'alcool et les poumons I et II. 11 à 14- L'alcool et l'appareil digestif; et la mortalité; et l'hérédité; et la famille. 15- La mort des races. 16- L'alcool et la criminalité. 17- L'alcool et l'épargne. 18- Le devoir des Canadiens. 19- L'alcool des enfants. 20- Tempérance et abstinence.

Dans leur ensemble, ces tableaux couvrent donc divers aspects, médicaux, statistiques, sociaux, économiques et moraux, dont ceux qui nous intéressent portent spécifiquement sur l'idée d'une transmission, des parents aux enfants, cette idée étant elle-même véhiculée, par l'image, à son récepteur, enfant lui aussi. À ce sujet, on peut se demander : quelles sont les rhétoriques mises à l'œuvre dans l'image, par le biais à la fois de sa forme et de son contenu, pour atteindre son récepteur? Comment opère l'image, mise ainsi en mouvement? Sont à l'œuvre, ici, deux types de mouvement : la transmission, d'une génération à une autre, d'un problème de santé ou d'un problème économique dû à une consommation abusive d'alcool (transmission évoquée) et la transmission d'une morale, adressée par les commanditaires et les concepteurs de la série d'affiches à ses destinataires (transmission fortement encouragée), l'évocation de la première servant à imposer la seconde.

Au niveau de leur composition, les tableaux se présentent comme des planches scientifiques qui comprennent : des zones de texte dont la taille des caractères est hiérarchisée, des tableaux et des diagrammes donnant à voir des statistiques ou des comparaisons, ainsi que des illustrations, dont certaines sont en couleur et d'autres pas. Un coup d'œil sur l'ensemble des planches permet de constater que les couleurs n'apparaissent que ponctuellement, dans six d'entre elles, pour représenter des organes, sains ou atrophiés, en beige, rose ou brun (tableaux 4, 7, 8 [fig. 2-1], 9, 11 et 19), ou pour faire ressortir des tableaux statistiques (tableaux 8, 12 et 16), en rouge vif. La couleur rouge apparaît aussi plus discrètement pour souligner certains mots. De manière générale, les tableaux sont assez clairs, dans le nombre d'informations qui y sont exposées et dans la distribution des zones comprenant du texte, des diagrammes et des illustrations, le texte étant en outre souvent ventilé par des énumérations qui ne dépassent jamais huit éléments. On note donc leur apport didactique, que renforce aussi le fait d'inclure des éléments comparatifs, mettant en opposition les bons et les mauvais comportements, autant dans le texte que dans l'image. Concernant les illustrations de Lagacé, notons qu'elles correspondent à quatre genres : *narratif* (lorsqu'elles montrent des individus en activité comme dans le tableau 2, fig. 2-2 et fig. 2-3 ci-dessous), *descriptif* (lorsque l'on montre une série de bouteilles pour illustrer des statistiques comme dans les tableaux 1 et 5), *comparatif* (lorsqu'elles opposent deux états, comme dans le tableau 13, fig. 2-4 ci-dessous) ou *illustratif* (lorsqu'elles condensent une vie en une image, par exemple « du berceau au tombeau », comme dans le même tableau 13, en bas à gauche).

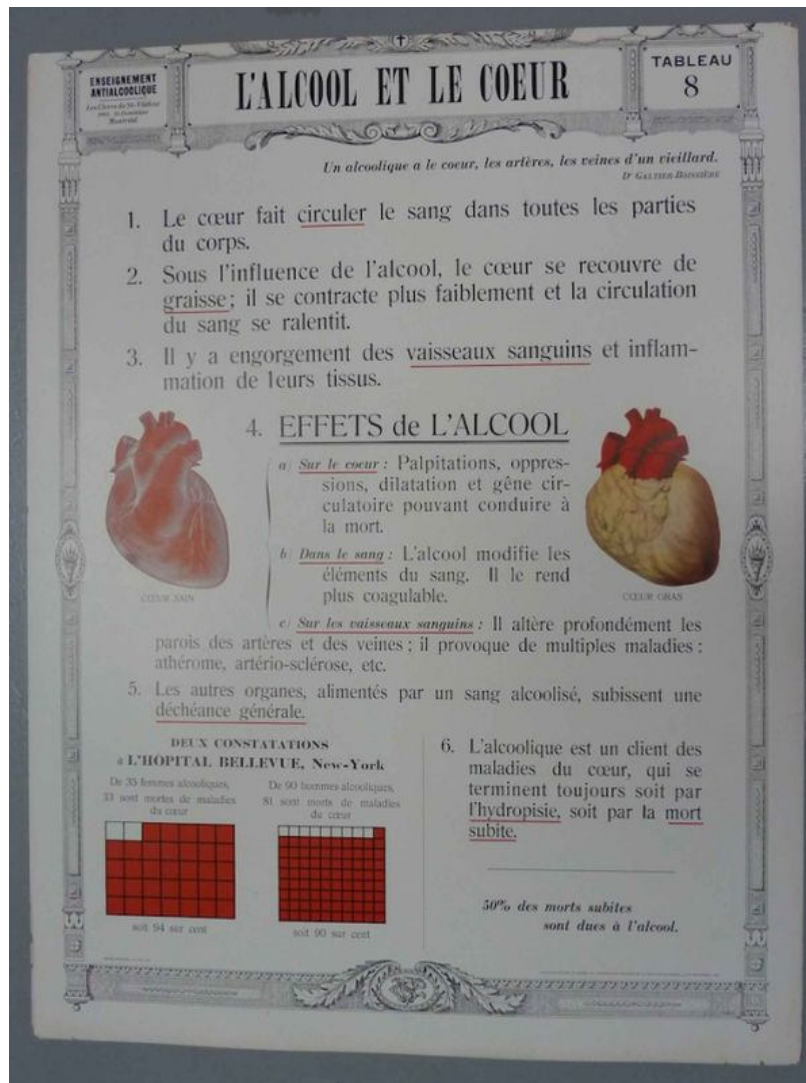


Fig. 2-1 : Tableau antialcoolique 8 – *L'alcool et le cœur*, 1918. Les archives des Clercs de Saint-Viateur du Canada

N'ayant pas la place ici pour commenter ou analyser toutes ces affiches, lesquelles imposent un ton autoritaire à force de citations et d'affirmations dont certaines peuvent paraître étonnantes de nos jours, je me concentrerai sur les thématiques des tableaux 13, 14 et 15, car ils portent sur l'hérédité, les familles et « la mort des races », ainsi que sur quelques aspects des illustrations de Lagacé [20], notamment celle du tableau 2, le seul où apparaît sa signature – est-ce un hasard? –, directement sous le landau d'un bébé endormi, dans l'illustration placée au centre droit du tableau (fig. 2-2 ci-dessus et fig. 2-3 ci-dessous).

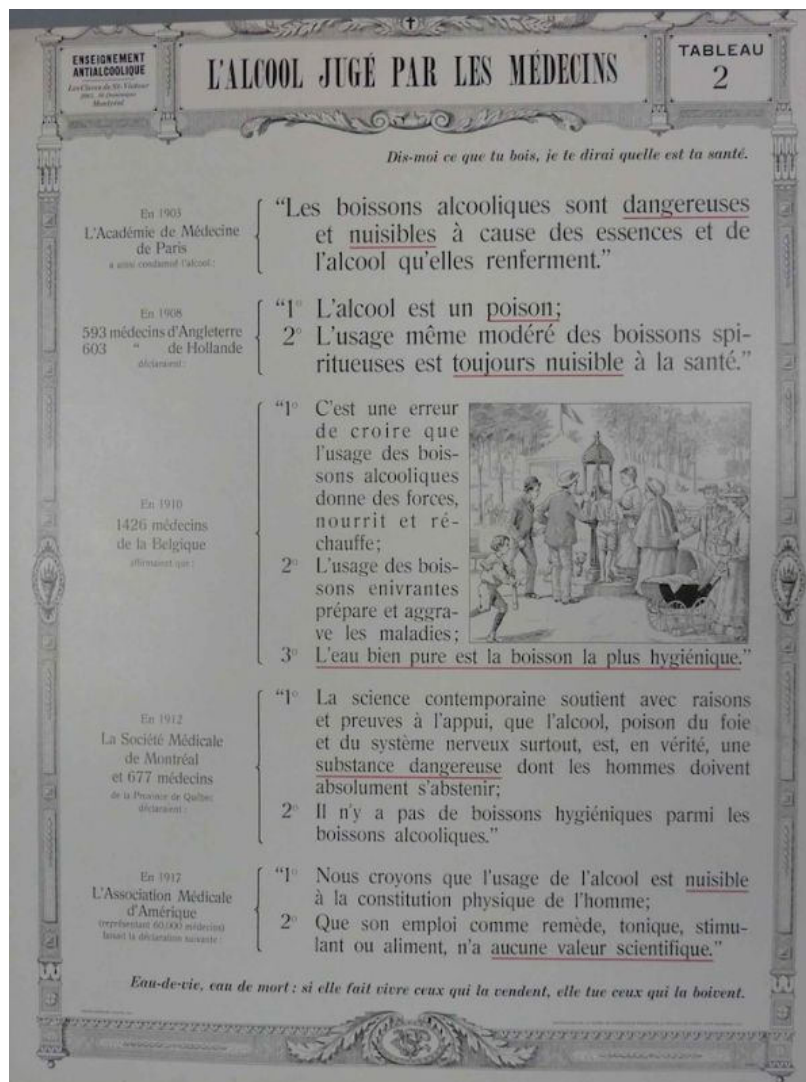


Fig. 2-2 : Tableau antialcoolique 2 – *L'alcool jugé par les médecins*, 1918. Les archives des Clercs de Saint-Viateur du Canada

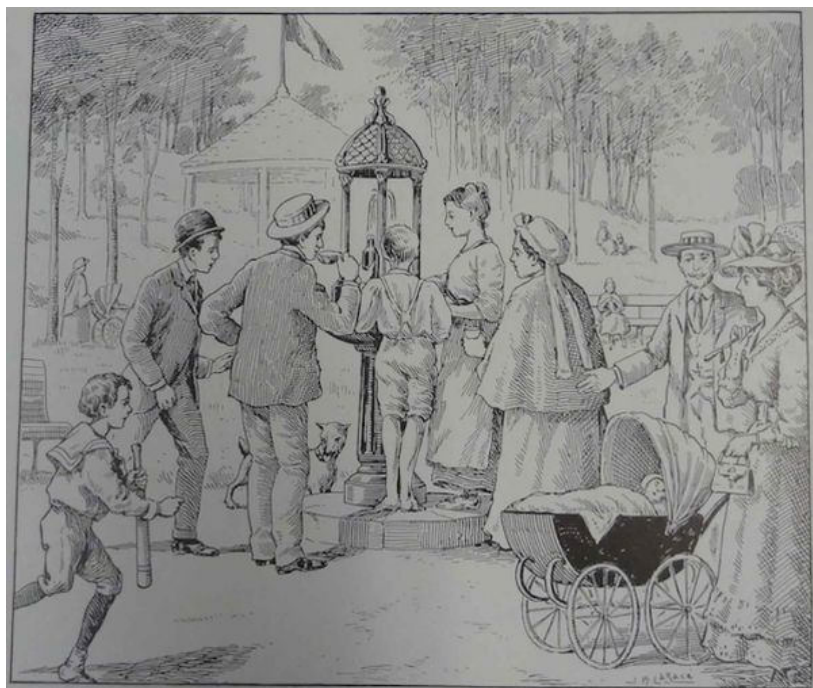


Fig. 2-3 : Tableau antialcoolique 2- *L'alcool jugé par les médecins*, détail. Les archives des Clercs de Saint-Viateur du Canada

Les thématiques abordées dans les tableaux 13 à 15 mettent l'accent sur les torts que l'alcool fait subir aux enfants en écourtant leur vie, ceux-ci étant désignés par la présence de landaus ou de bébés emmaillotés (tableau 2, fig. 2-2 ci-dessus, tableau 14 et tableau 15), ou bien par une image qui donne à comparer des enfants sains à des enfants d'alcooliques (tableaux 13, et 14, fig. 2-4, fig. 2-5 et fig. 2-6).



Fig. 2-4 : Tableau antialcoolique 13 – *L'alcool et l'hérédité*, 1918. Les archives des Clercs de Saint-Viateur du Canada

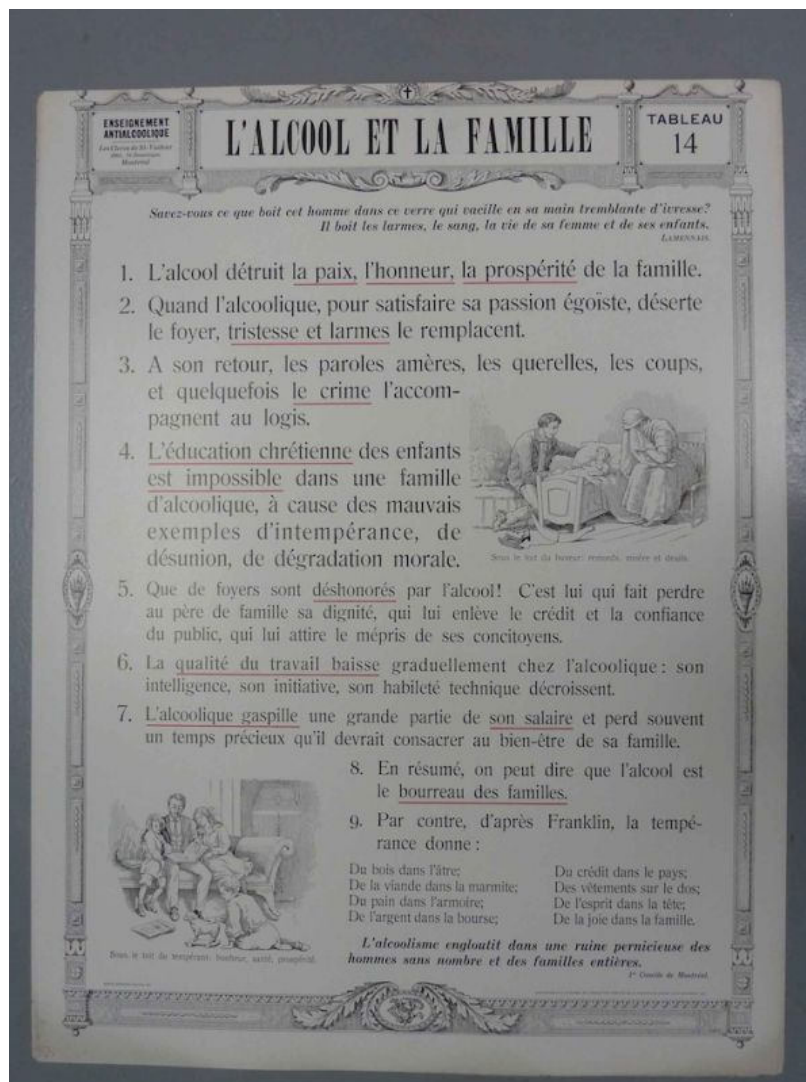


Fig. 2-5 : Tableau antialcoolique 14 – *L'alcool et la famille*, 1918. Les archives des Clercs de Saint-Viateur du Canada

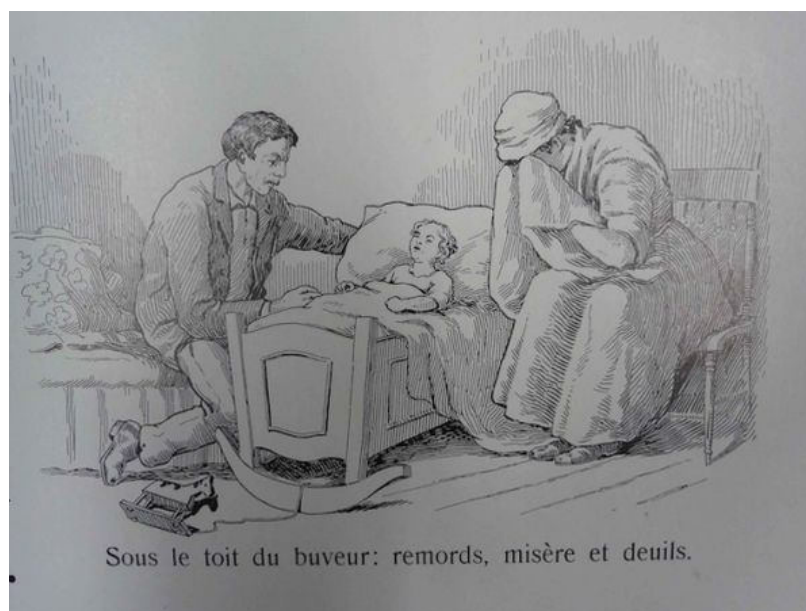


Fig. 2-6 : Tableau antialcoolique 14- *L'alcool et la famille*, détail. Les archives des Clercs de Saint-Viateur du Canada

Le tableau 15 est intéressant à plusieurs égards (fig. 2-7), car il joue sur la question du temps pour souligner l'urgence d'agir (par l'inclusion de la montre en bas à gauche) et porte sur la disparition des races d'individus tués par l'alcool, l'illustration de Lagacé donnant à voir un profil d'Indien en médaillon agrandi, comme un emblème d'une race perdue ou sur le point de l'être (fig. 2-8). Ici aussi, c'est le poupon qui incarne la transition des générations, poupon que Lagacé insère souvent, ici comme dans certains de ses tableaux historiques et de ses aquarelles de la Saint-Jean que nous verrons sous peu, à l'avant-plan, près du récepteur de l'image, de manière à établir un lien physique avec lui, un lien qui permet de dépasser l'espace et le temps de l'image pour l'inscrire dans la destinée de l'écolier, qui en est le principal destinataire. Dans le tableau 2 (fig. 2-3), où Lagacé insère sa signature, on peut imaginer qu'il marque le symbole fort de la thématique de l'ensemble des tableaux antialcooliques, la présence du bébé marquant aussi l'idée d'une image en mouvement, idée véhiculée dans cette série par la composition comme par l'iconographie des images.

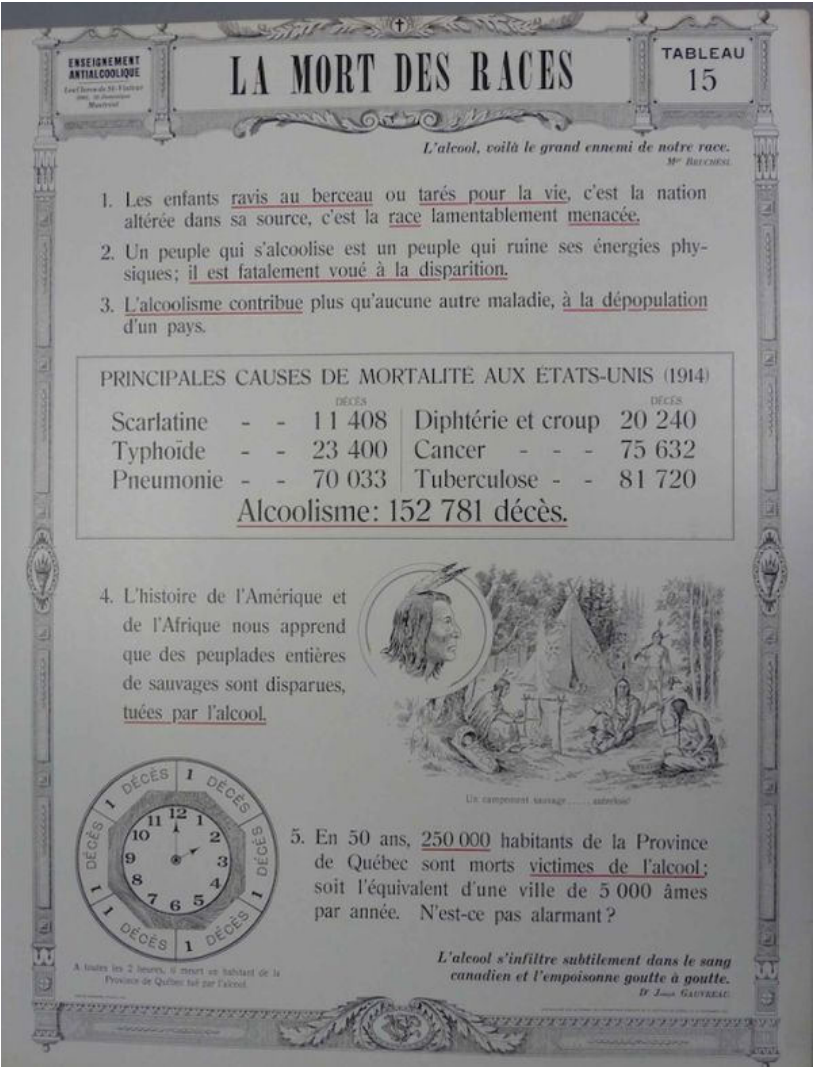


Fig. 2-7 : Tableau antialcoolique 15 - *La mort des races*, 1918. Les archives des Clercs de Saint-

Viateur du Canada

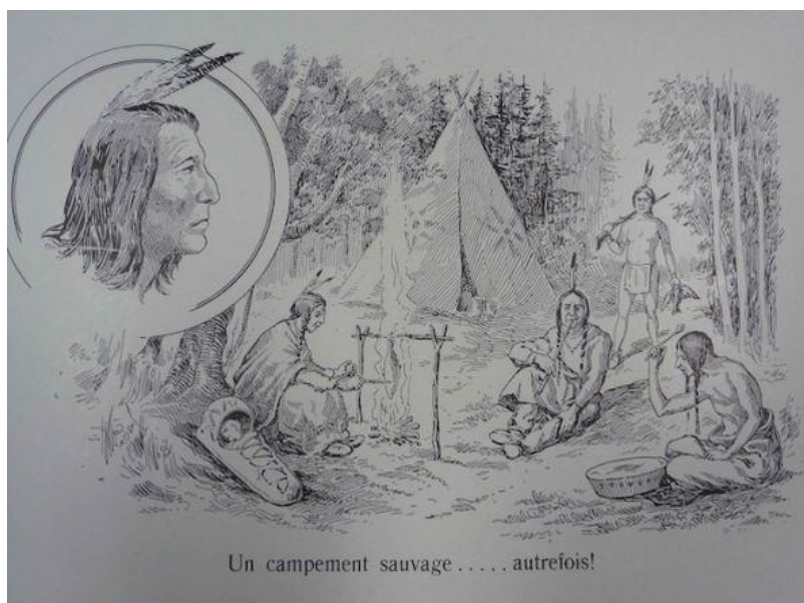


Fig. 2-8 : Tableau antialcoolique 15 – *La mort des races*, détail, 1918. Les archives des Clercs de Saint-Viateur du Canada

3. Sur les bancs d'école, les 36 tableaux historiques en couleur de Lagacé (1921)

Ayant constaté que les protagonistes, bons ou méchants, qui se côtoient dans les illustrations de Lagacé des tableaux antialcooliques (corpus 2) se caractérisent par leur comportement autant que par leur appartenance ethnique, nous pourrions constater, pour les deux corpus suivants (3 et 4), que les enfants des écoles catholiques retrouvent, dans les illustrations didactiques qui accompagnent leurs livres d'histoire de la Nouvelle-France, le même type de distinction normative entre les bons chrétiens et les méchants Sauvages. Alors que l'iconographie de ces trois corpus fait son apparition dans les salles de classe de la Commission des écoles catholiques de Montréal vers 1919, le courant dont elle émane remonte au milieu du siècle précédent. Dans *Portraits des héros de la Nouvelle-France*, Denis Martin note à ce sujet que la diffusion de l'iconographie des héros de la Nouvelle-France est favorisée, à partir de 1850, par la publication, à Paris puis à Montréal, de biographies édifiantes accompagnées de portraits et de scènes. Les biographies du sulpicien Étienne-Michel Faillon, illustrées par des graveurs spécialisés dans l'imagerie d'ouvrages de piété, connaissent ainsi une diffusion continue dans les communautés religieuses de Montréal vouées à l'enseignement (Martin 1998, p. 6).

C'est dans ce contexte que l'on peut situer le corpus des 36 tableaux historiques composés par Lagacé pour accompagner l'enseignement au primaire de l'*Histoire du Canada* de l'abbé Adélar Desrosiers et Camille Bertrand [21]. Imprimés au moins depuis 1921, ces tableaux, qui étaient accrochés dans les salles de classe de la Commission des écoles catholiques de Montréal, constituent le premier corpus d'illustrations en couleurs de l'histoire du Canada (on trouvera l'ensemble du corpus numérisé dans Hazan 2014). Chaque tableau comprend, collé à l'arrière, une étiquette avec plusieurs rubriques informatives détaillées : sur les personnages principaux et secondaires, sur la mise en

scène et sur le fait historique. Associées aux images, ces informations, qui étaient lues en classe, servaient à reconstituer l'histoire canadienne, depuis Jacques Cartier en 1534, jusqu'à la Bataille de Courcellette en 1916.

Cinq de ces tableaux sont brièvement abordés ici, soit ceux sur Jacques Cartier, Champlain, les missionnaires et les martyres canadiens, pour montrer comment l'image et le texte permettent tous deux d'opérer des raccourcis et des condensations des espaces et des temps. Dans le tableau 1 représentant Jacques Cartier (fig. 3-1), le héros est placé dans une position centrale, entre les « Sauvages » à notre gauche et la croix et les soldats à notre droite, pointant du doigt vers les seconds pour bien marquer le lien qu'il préconise entre les deux groupes, un lien de soumission aux soldats et à la croix, si l'on en croit la position en hauteur et la gestuelle de chacune de ses mains. La légende opère le même type de condensation de trois entités, géographique, politique et religieuse, passablement vastes, puisqu'elle se termine comme suit : « C'est ainsi qu'il prit possession du Canada au nom du roi de France pour la civilisation chrétienne. » [22]

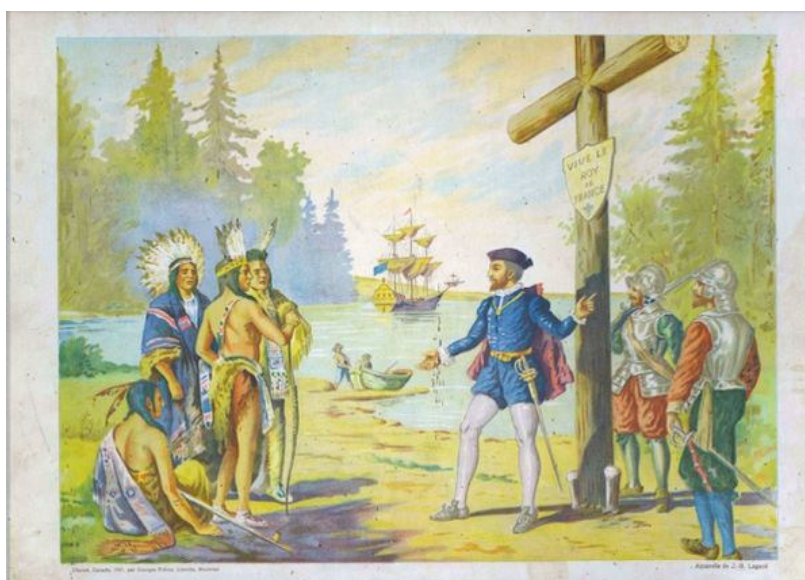


Fig. 3-1 : *Jacques Cartier prend possession du Canada, Tableaux d'histoire Desrosiers-Bertrand. Tableau 1, 1921, archives privées*

Dans le tableau 4, Champlain (fig. 3-2), représenté ici les bras ouverts, embrasse un espace géographique et temporel tout aussi vaste, le « fait historique », dans la légende, le présentant comme suit : « En 1608 Samuel de Champlain est envoyé par le roi de France pour fonder la colonie de la Nouvelle-France. Champlain remonte le Saint-Laurent et vient s'établir à Québec avec quelques familles de Français. Cette habitation fut le berceau du Canada, notre patrie. » Dans le tableau suivant (fig. 3-3), l'exploit de Champlain est souligné par le manque de bravoure de ses ennemis, « qui tombent au premier coup de feu que tire Champlain ».



Fig. 3-2 : *Champlain devant Québec*, *Tableaux d'histoire Desrosiers-Bertrand*. Tableau 4, 1921, archives privées



Fig. 3-3 : *Premier combat de Champlain*, *Tableaux d'histoire Desrosiers-Bertrand*. Tableau 5, 1921, archives privées

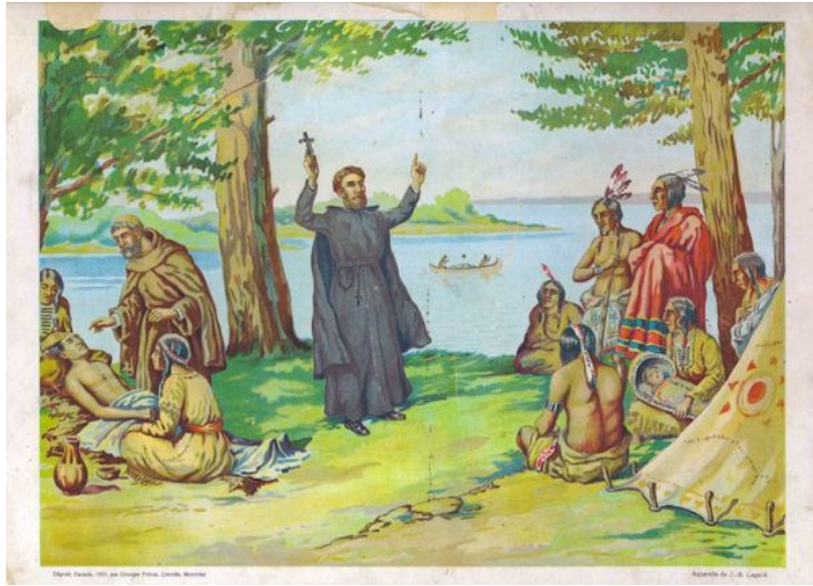


Fig. 3-4 : *Les missionnaires*, Tableaux d'histoire Desrosiers-Bertrand. Tableau 7, 1921, archives privées

Dans le tableau 7, qui représente les missionnaires (fig. 3-4), la description des personnages principaux est, ici aussi, à l'avantage des héros chrétiens : « Au centre un missionnaire jésuite enseignant aux Sauvages réunis les vérités de la religion catholique. À gauche l'on voit un missionnaire récollet baptisant un Sauvage malade sur le point de mourir. » Les personnages secondaires sont décrits comme suit :

À gauche comme à droite du tableau l'on voit des groupes de Sauvages en costumes de couleur avec ornements à la ceinture et au bras, plumes dans les cheveux; ils sont debout ou assis écoutant avec respect la parole de Dieu. La plupart des habits qu'ils portent leur sont fournis par les blancs en échange des pelleteries. L'on voit ici une [S]auvagesse portant son enfant emmaillotté et ficelé sur une planche.

On voit donc comment l'image opère ici une condensation des espaces et des temps, ses protagonistes, idéalisés autant que leur ennemi Sauvage est diabolisé, étant présentés dans une posture ouverte comme pour mieux marquer de leur corps l'expansion géographique et historique qu'ils effectuent dans la narration, expansion dont la portée future est signalée, une fois de plus, par la présence du poupon emmaillotté placé sur le côté droit de l'image. Ce processus, par lequel les espaces et les temps sont condensés en même temps que sont magnifiés les héros, opère d'ailleurs de manière similaire dans les images individuelles et dans le corpus complet de l'histoire du Canada telle qu'enseignée aux élèves des écoles catholiques.

Le tableau 12, sans doute le plus connu, représente le Martyre des Pères Brébeuf et Lalemant (fig. 3-5). Je le reproduis ici sans commentaires, pour ceux qui l'ont observé en salle de classe dans leur enfance, et goûté ainsi à l'efficacité de ce type de rhétorique picturale [23].



Fig. 3-5 : *Martyre des Pères de Brébeuf et Lalemant, Tableaux d'histoire Desrosiers-Bertrand. Tableau 12, 1921, archives privées*

4. Sur les bancs d'école, l'histoire du Canada en 53 images (1923)

Donnant suite à son *Histoire du Canada* publiée avec Camille Bertrand en 1919, l'abbé Adélard Desrosiers récidive, quelques années plus tard, avec un manuel plus condensé (Desrosiers, 1923) qui s'adresse aux élèves du cours moyen (3^e et 4^e années) de la Commission des écoles catholiques de Montréal et qui totalise 53 leçons, chacune comprenant une image et un questionnaire sur la page de gauche, et un résumé et un récit sur la page de droite (fig. 4-1) [24].

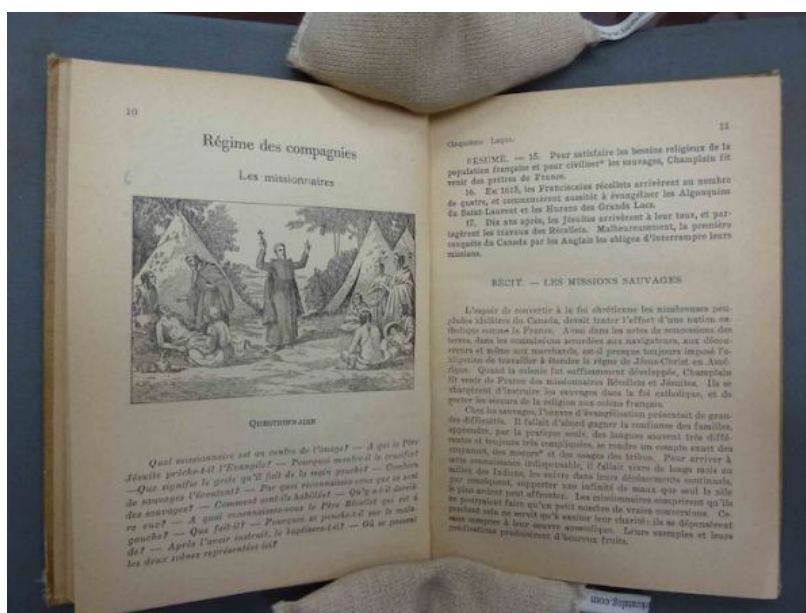


Fig. 4-1 : Modèle de présentation (*Les missionnaires*), p. 10-11, Adélard Desrosiers, *Histoire du Canada depuis les origines jusqu'à nos jours*, 1923

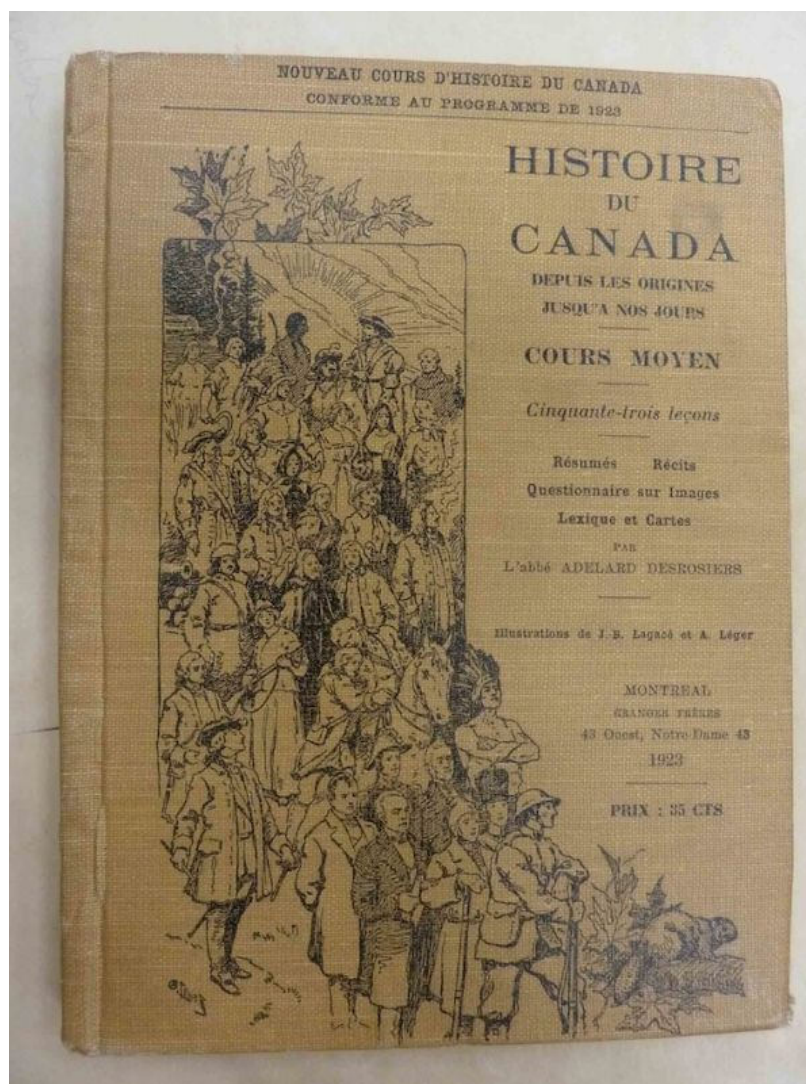


Fig. 4-2 : Première de couverture, Adélarde Desrosiers, *Histoire du Canada depuis les origines jusqu'à nos jours*, 1923

De ce corpus, comprenant une carte (p. 52) et 53 illustrations produites par Jean-Baptiste Lagacé et Onésime-Aimé Léger [25], je n'évoquerai que l'illustration de couverture (fig. 4-2) signée par Léger. Cette illustration réapparaît en page 108, pour accompagner la conclusion de l'ouvrage (fig. 4-3, fig. 4-4 et fig. 4-5). Ici, la combinaison du texte et de l'image met à l'œuvre une stratégie efficace, qui consiste à solliciter l'attention du récepteur par divers moyens, au point d'envahir son espace, visuel, auditif et physique. Les personnages de son histoire vont jusqu'à sortir de leur cadre pour s'avancer vers lui, en plus d'être évoqués et commentés en classe à voix haute. Dans l'image, on voit littéralement une foule compacte de personnages se diriger directement sur le lecteur; placés entre une feuille d'érable et un castor, ces personnages semblent suivre une procession chronologique, ayant vécu à différentes époques dont les plus reculées sont situées à l'arrière-plan.

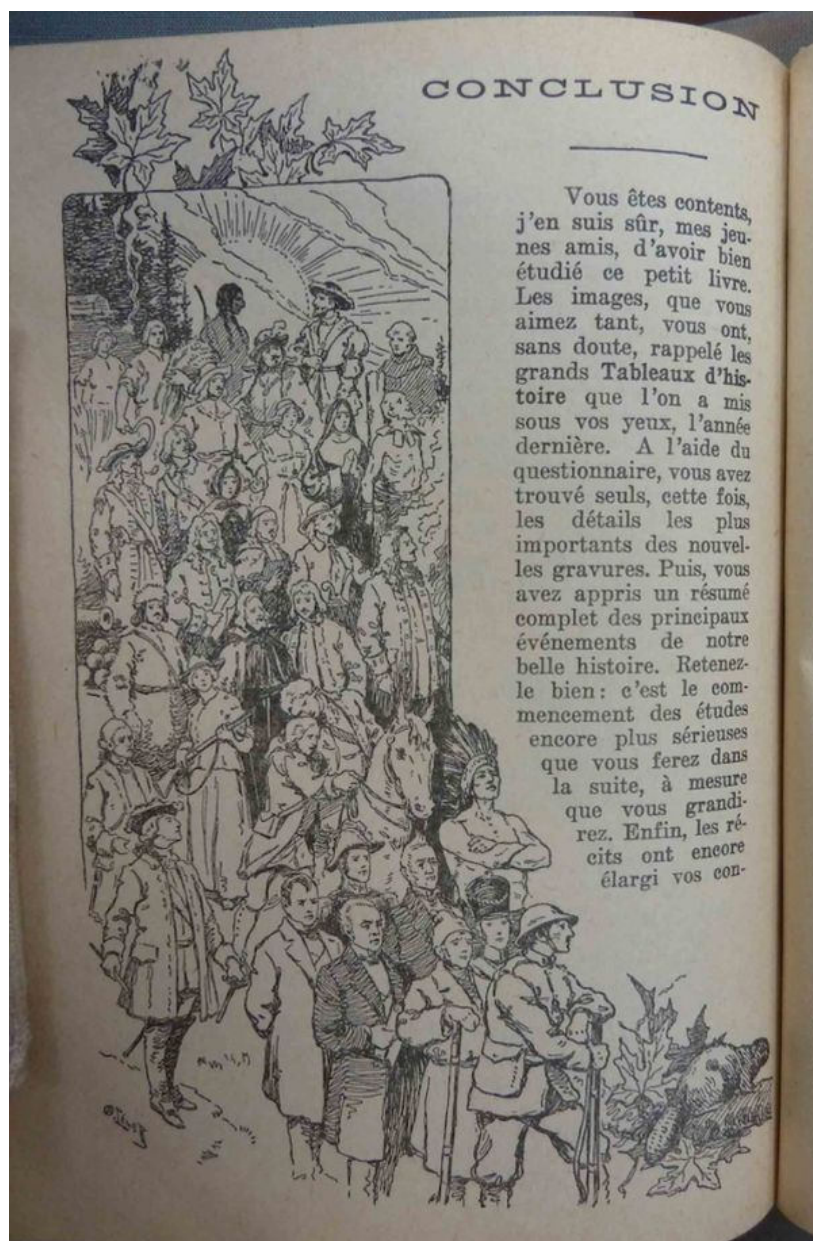


Fig. 4-3 : Conclusion p. 108, Adélarde Desrosiers, *Histoire du Canada depuis les origines jusqu'à nos jours*, 1923

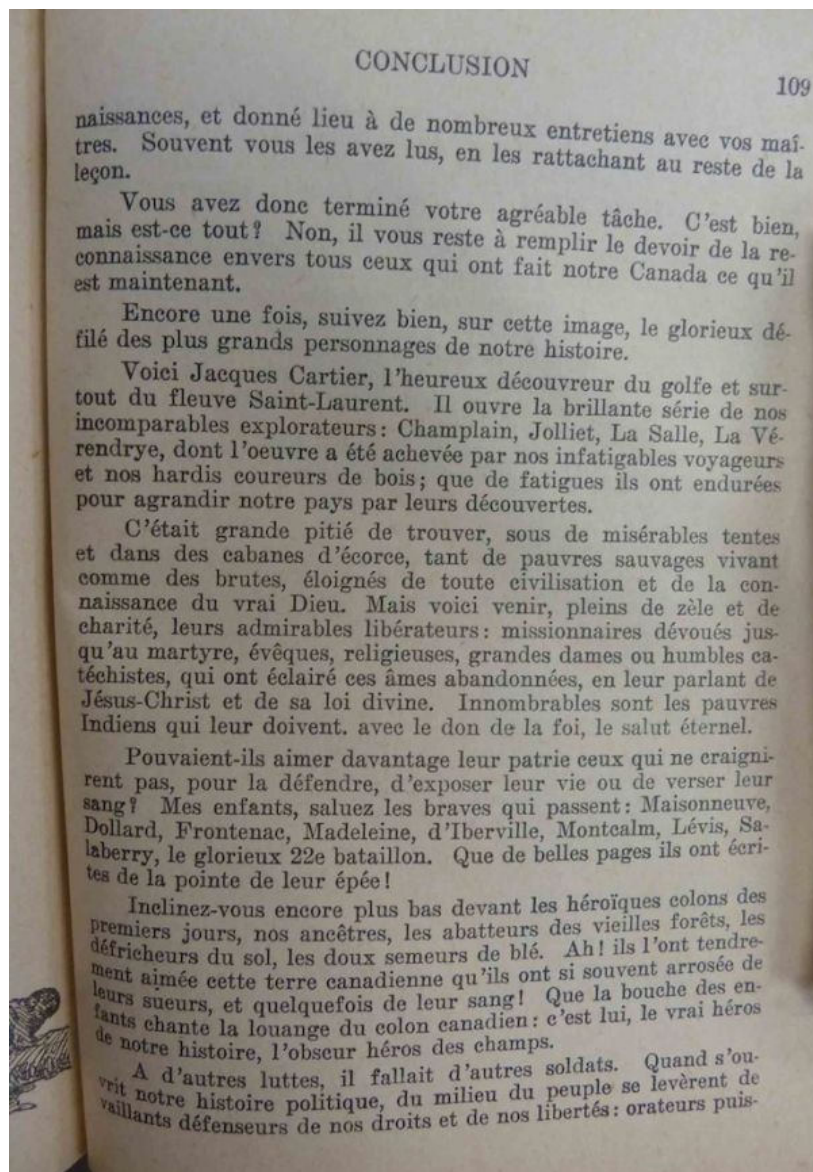


Fig. 4-4 : Conclusion p. 109, Adélard Desrosiers, *Histoire du Canada depuis les origines jusqu'à nos jours*, 1923

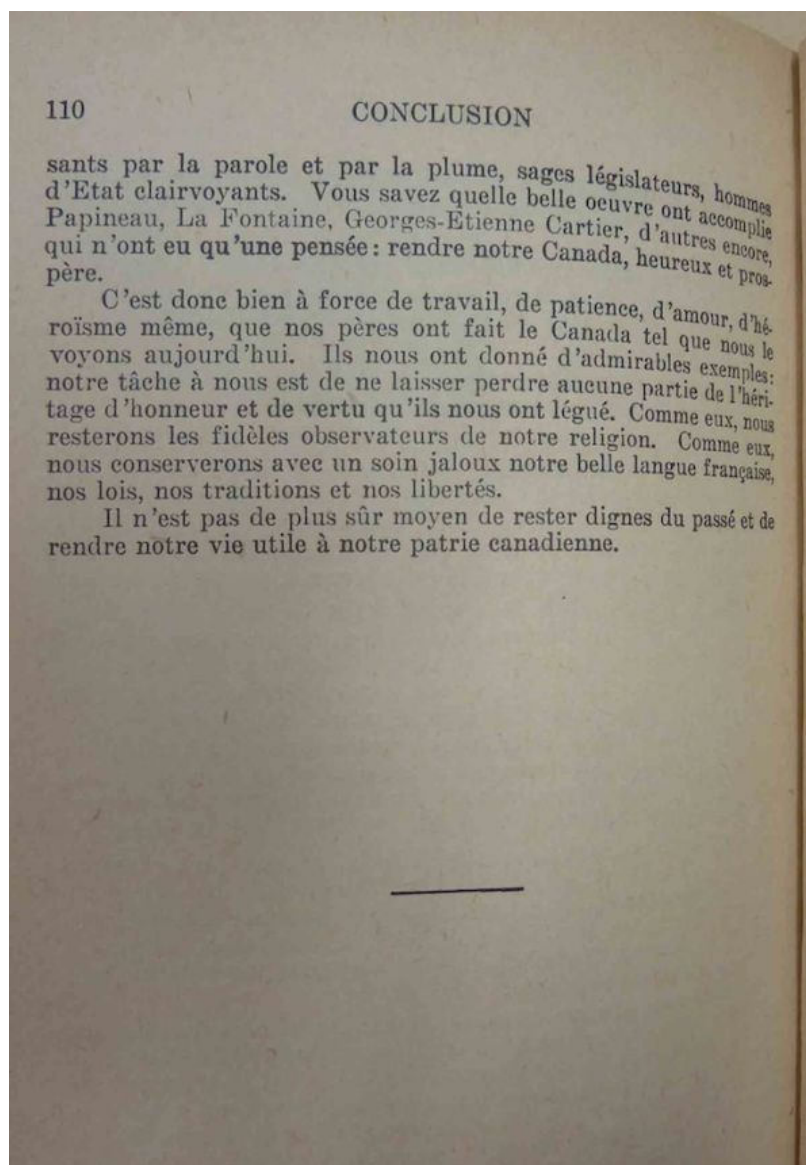


Fig. 4-5 : Conclusion p. 110, Adélarde Desrosiers, *Histoire du Canada depuis les origines jusqu'à nos jours*, 1923

Dans la conclusion de l'ouvrage qu'accompagne cette image, on rappelle à l'enfant sa responsabilité dans la transmission de cet héritage en l'interpellant directement : « Vous avez donc terminé votre agréable tâche. C'est bien, mais est-ce tout? Non, il vous reste à remplir le devoir de la reconnaissance envers tous ceux qui ont fait notre Canada ce qu'il est maintenant. » Sont alors énumérés, en trois phases, les principaux personnages parmi ceux représentés dans l'image : Jacques Cartier, Champlain, Jolliet, La Salle, La Vérendrye, puis Maisonneuve, Dollard, Frontenac, Madeleine, d'Iberville, Montcalm, Lévis, Salaberry, le glorieux 22^e bataillon, et enfin Papineau, Lafontaine, Georges-Étienne Cartier, et d'autres encore. Ces vaillants héros, « incomparables explorateurs », « infatigables voyageurs » et « hardis coureurs de bois », sont opposés à l'ennemi, de « pauvres sauvages vivant comme des brutes, éloignés de toute civilisation et de la connaissance du vrai Dieu. » Le texte se poursuit, emphatique :

Mais voici venir, pleins de zèle et de charité, leurs admirables libérateurs : missionnaires dévoués jusqu'au martyre, évêques, religieuses, grandes dames ou humbles catéchistes, qui ont éclairé ces âmes abandonnées, en parlant de Jésus-Christ et de sa loi divine. Innombrables sont les pauvres Indiens qui leur doivent, avec le don de la foi, le salut éternel.

Les dernières phrases visent à responsabiliser les écoliers en leur montrant comment leurs pères ont fait le Canada :

Ils nous ont donné d'admirables exemples : notre tâche à nous est de ne laisser perdre aucune partie de l'héritage d'honneur et de vertu qu'ils nous ont légué. Comme eux, nous conserverons avec un soin jaloux notre belle langue française, nos lois, nos traditions et nos libertés. / Il n'est pas de plus sûr moyen de rester dignes du passé et de rendre notre vie utile à notre patrie canadienne.

Comme dans les exemples précédents, on constate que la rhétorique mise en place ici consiste à donner vie au texte et à l'image, de manière à émouvoir son récepteur, en vue de lui inculquer, par le biais de l'éducation, des principes qui l'inciteront à agir dans le sens qui lui est indiqué. Pour assurer l'efficacité de ce processus, on fait appel à divers sens ou facultés, l'image, le son et le mouvement contribuant à marquer dans la mémoire des écoliers la dette contractée vis-à-vis de leurs ancêtres héroïques.

5. Les aquarelles des chars des défilés de la Saint-Jean-Baptiste (1924-1944) [26]

Le peuple canadien-français doit puiser dans l'histoire les raisons de sa fierté nationale et préparer par un effort incessant la survivance de sa race. / C'est pour atteindre ce but que nous avons songé[,] en 1924, à donner à notre fête patronale un caractère à la fois instructif et susceptible de produire des résultats féconds, et que nous avons fait appel au concours de compétences en histoire et en art pour nous aider à le réaliser.

C'est par cette phrase, extraite du discours de Victor Morin, président général de la Société Saint-Jean-Baptiste de 1915 à 1924, que s'ouvre le programme des fêtes organisées par la SSJB en 1924 [27]. Cette date marque l'adoption d'une nouvelle politique en matière de festolement [28], politique qui vise à donner vie à l'histoire pour réveiller les ardeurs populaires. En 1924, l'équipe responsable de la nouvelle formule, qui perdurera pendant vingt ans, se compose de trois hommes : Édouard-Zotique Massicotte, « Archiviste du district de Montréal, membre de la Commission des monuments historiques de la province et membre de la Société royale du Canada », Jean-Baptiste Lagacé, « Officier d'Académie, maître ès arts de l'Université Laval, licencié et professeur d'histoire de l'art de l'Université de Montréal » et Élzéar Roy, « Avocat en 1895. Notaire depuis 1903. Greffier du Journal de l'Assemblée législative » (programme de 1925, p. 306-311).

Dans le cadre de cette collaboration, Lagacé a peint lui-même, entre 1924 et 1944, plusieurs centaines d'aquarelles, dont 531 au moins pour les défilés de la SSJB, puis il a supervisé l'exécution des suivantes jusqu'en 1946 (Lagacé a également produit des aquarelles pour d'autres défilés, en 1927 et 1934). Au-delà de leurs qualités esthétiques, auxquelles peu de gens avaient accès

puisqu'elles n'étaient pas produites pour être exposées, ces aquarelles servaient essentiellement à convaincre des commerçants de financer la fabrication de chars historiques et allégoriques, moyennant une publicité pour leur commerce, puis à faciliter, pour les artisans, la fabrication des chars dont les aquarelles auront été sélectionnées [29]. Ces chars, que les foules regardaient défiler le jour de la Saint-Jean-Baptiste, devaient permettre à leurs destinataires de revivre au présent l'histoire de la Nouvelle-France, les défilés du 24 juin étant voués, précisément, à « l'enseignement de notre histoire par l'image vivante » (programme de 1928, p. 31). Les objectifs des organisateurs de la fête annuelle et les fonctions des défilés étant très clairement exposés dans les programmes, j'évoquerai ici dix chars, numérotés par ordre chronologique, dont les thématiques suggèrent, de diverses manières, l'idée de mouvement ou de déplacement, par exemple aquatique, terrestre, aérien ou temporel (voyage en voilier, en calèche, en train, en avion, etc.), l'usage des aquarelles de Lagacé, parfois recyclées d'une année à l'autre, marquant aussi un processus de déplacement, de l'image et du temps.

Pour mon premier exemple, qui date de 1927, mon choix s'est arrêté sur une aquarelle traitant du thème de l'Économie. Ici (fig. 5-1), l'histoire de la cigale et la fourmi permet à la Banque d'Épargne, qui finance la production du char construit à partir de cette composition, de rappeler la date, déjà ancienne, de la fondation de son institution, en 1846, pour mieux se donner en exemple de sauveur du peuple. Cette stratégie, qui consiste à adopter un ton moralisateur en tâchant de faire oublier que la situation profite avant tout à celui qui adopte ce ton, apparaît de manière aussi éloquente dans des publicités présentées dans mon prochain et dernier corpus, où la Banque d'Épargne s'impose comme modèle dont la présence se justifie, naturellement, aujourd'hui comme hier.



Fig. 5-1 : 1846 – *La Cigale et la fourmi*. *L'économie*. Aquarelle du char 25, défilé de 1927, archives privées

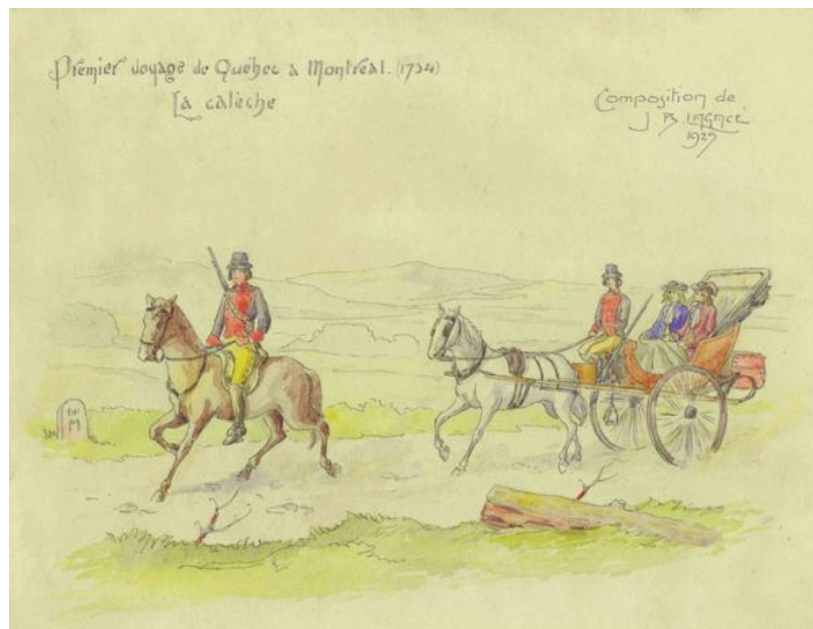


Fig. 5-2 : *Deuxième centenaire. Inauguration d'une voie carrossable entre Québec et Montréal (1734)*, aquarelle du char 15. Défilé de 1934 (char 22, 1925), archives privées



Fig. 5-3 : *Le compérage*, aquarelle du char 19. Défilé de 1930, archives privées



Fig. 5-4 : Char 19, photographie prise durant le défilé de 1930. Archives nationales du Québec, Centre de Montréal, Fonds de la Société Saint-Jean-Baptiste, P82

Pour 1934, pour le défilé de la SSJB consacré aux anniversaires, à l'histoire et au progrès, trois images évoquent l'idée d'une image en mouvement, les aquarelles des chars 12 (sur lequel je reviendrai plus loin), 15 et 16 présentant chacune un type particulier de déplacement, temporel ou géographique. Parmi les représentations de déplacements géographiques, celle du voyage en calèche revient à quatre reprises, la dernière en 1934, pour le char 15 consacré à la commémoration de l'« Inauguration [en 1734] d'une voie carrossable entre Québec et Montréal » (fig. 5-2). Alors que cette aquarelle avait déjà servi pour le char 22 de la procession de 1925 [30], deux autres versions de ce thème ont été peintes par Lagacé en 1930, pour le char 19 financé par la Brasserie Molson, dont une reproduite ici (fig. 5-3), accompagnée d'une photographie de la vraie calèche en mouvement prise durant le défilé de 1930 (fig. 5-4). Outre ces exemples, où l'on voit représentés des déplacements géographiques sur des aquarelles qui portent elles-mêmes des traces de recyclage, tandis que les chars suivent quant à eux la procession le jour de la fête de la Saint-Jean, j'évoquerai trois autres aquarelles qui représentent un déplacement, géographique aussi, puisqu'il s'agit de déplacements aquatiques, du Saint-Laurent (fig. 5-5 et fig. 5-6) ou sur le Saint-Laurent – on voit ici, à nouveau, la présence du poupon qui permet de bien marquer le passage du temps (fig. 5-7) – et ferroviaire (fig. 5-8). Les chars 15 et 16 de la série de 1934 sont financés respectivement par la « Cie de tramways de Montréal » et par « Les chemins de fer Canadien Nationaux » (programme, p. 76-77).



Fig. 5-5 : *Le fleuve Saint-Laurent*, aquarelle du char 3. Défilé de 1935, archives privées



Fig. 5-6 : Photographie du char 3 prise durant le défilé de 1935. Archives privées

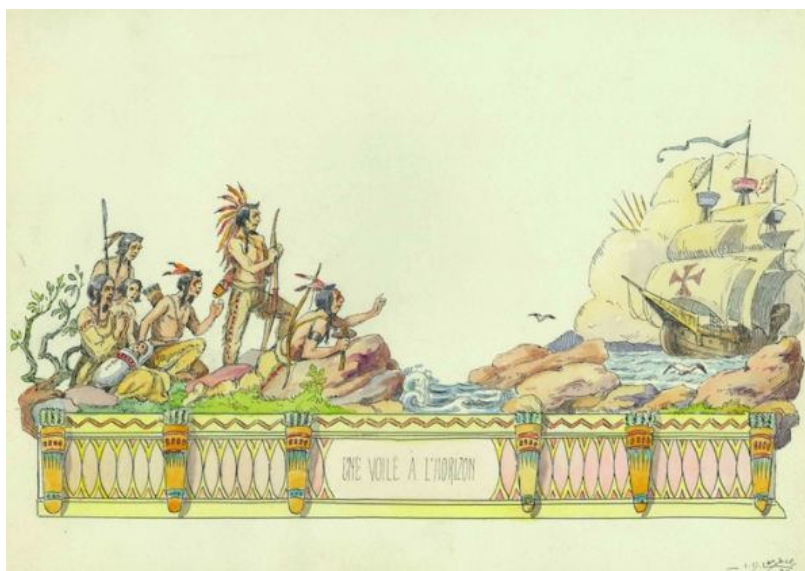


Fig. 5-7 : *Une voile à l'horizon*, aquarelle du char 4. Défilé de 1935, archives privées

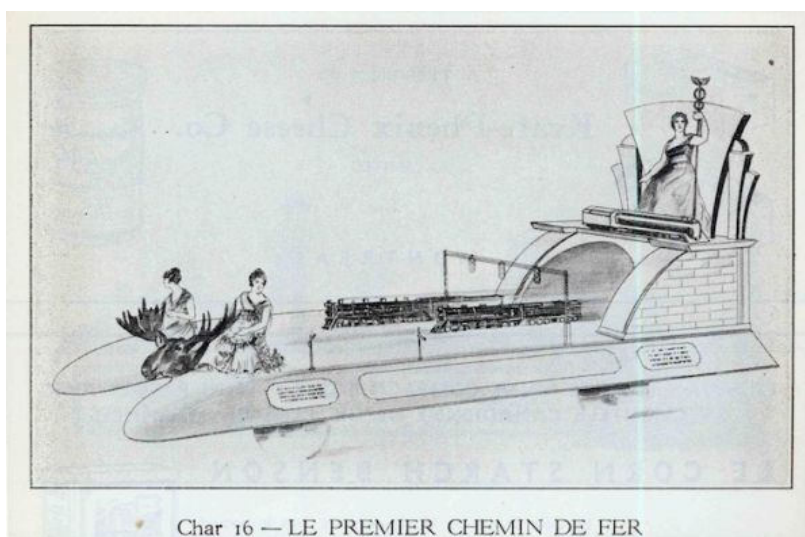


Fig. 5-8 : *Le premier chemin de fer*, aquarelle du char 16. Photographie tirée du programme de 1934, archives privées

Enfin, mes deux derniers exemples dans ce corpus évoquent des déplacements plus recherchés, le char 12 de 1934, mon préféré (*La dactylographie*, fig. 5-9), donnant à voir une condensation à la fois géographique et temporelle. Au centre de la composition, une jeune femme s'active à dactylographier à toute vitesse des textes dont la destinée se partage entre les parties gauche et droite de l'image. Dans la zone de gauche, le facteur récupère des liasses de paperasses, déjà dactylographiées, en vue d'une distribution locale, tandis qu'à droite, le pilote s'apprête à transporter, par voie aérienne, des colis déjà constitués. C'est la division tripartite de la composition qui permet ce découpage du temps en trois phases, en même temps qu'elle ménage, à gauche et à droite, un point d'élan, pour le facteur et pour le pilote, qui vont bientôt s'échapper, chacun de son côté, hors de l'image, par voies terrestre et céleste. Dans le char 10 de 1935 (fig.5-10), le déplacement est encore plus ample, puisque l'idée, ailée, de civilisation chrétienne nous transporte, par voie aérienne, « de l'Atlantique au Pacifique ».

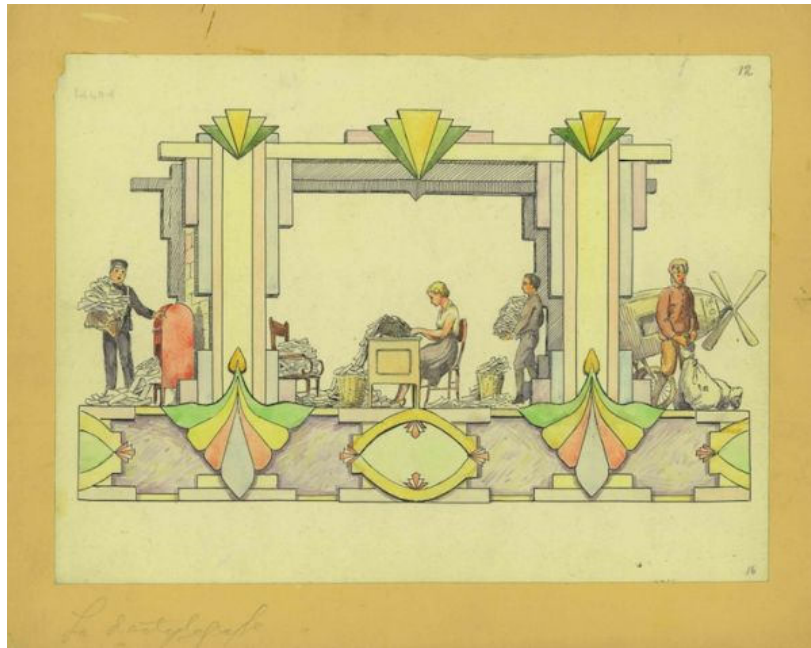


Fig. 5-9 : *La dactylographie*, aquarelle du char 12. Défilé de 1934, archives privées



Fig. 5-10 : *L'idée civilisatrice chrétienne – La paroisse – L'école*. Aquarelle du char 10, défilé de 1935, archives privées

Dans les cinq corpus que nous venons de survoler, nous avons vu à l'œuvre des stratégies rhétoriques mettant à profit la faculté naturelle des images à émouvoir leurs destinataires. Parmi les stratégies associées aux illustrations produites ou manipulées par Lagacé, j'ai évoqué, notamment, la condensation des espaces et des temps, la faculté de l'image à prendre vie et à sortir de son cadre pour envahir l'espace du récepteur et une mise en scène didactique et normative des héros et des méchants. Quant aux types de déplacement que subissent ces images, ils incluent, notamment : le déplacement physique de certains objets (tels les colosses en pierre de Ramsès, la musicienne en plâtre, ou les chars des défilés de la Saint-Jean-Baptiste), la translation d'un support ou d'un médium à un autre (dans le cas de la musicienne en plâtre reprise à partir d'un bas-relief en pierre, ou celui

des impressions en séries des aquarelles historiques, ou pour la confection des chars à partir des aquarelles) et enfin la cristallisation d'une idée ou d'une posture, sous forme condensée mais suffisamment claire pour être transmissible par la mémoire (comme celles du Sauvage, du poupon, des bouteilles d'alcool ou de la civilisation chrétienne). Pour mon dernier corpus, j'analyserai de manière plus détaillée une image publicitaire dont la composition, autant que l'iconographie, permet de voir comment se cristallisent de telles postures sur un support visuel à grand tirage.

6. Le « très joli tableau » : « Honneur aux travailleurs »

Dans les pages d'ouverture du numéro de septembre 1924 de *La Revue nationale*, une publicité pour la Banque d'Épargne occupe une demi-page de texte à gauche et une page entière pour une illustration à droite, l'ensemble des deux mettant en œuvre, de manière explicite, les stratégies évoquées en introduction du présent article. Ces stratégies consistent à présenter, par le texte et par l'image, un ordre social à la fois condensé, hiérarchisé et uni, qui permet à la Banque d'Épargne de promouvoir un idéal de cohésion sociale qui contribue à inciter les lecteurs à lui confier leur argent.



Fig. 6-1 : *Honneur aux travailleurs*, *La Revue nationale*, septembre 1924, p. 291

L'image, désignée dans la légende comme un « très joli tableau » (fig. 6-1), s'intitule « HONNEUR AUX TRAVAILLEURS » et arbore une vignette où l'on peut lire « HOMMAGE DE LA BANQUE D'ÉPARGNE [...] LA GRANDE BANQUE DES TRAVAILLEURS ». Le tableau représente un ensemble de corps de métier, personnifiés, chacun tenant en main un outil de travail dont les dimensions démesurées permettent à la fois de le reconnaître et de le magnifier. Les personnages sont tous placés à l'avant-plan, mais leurs proportions relatives et leur emplacement plus ou moins près du centre donnent à voir un ordre social à plusieurs paliers, établi en fonction de l'importance et de l'utilité de chaque personnage en regard d'un idéal de progrès. Ce progrès sera atteint grâce à la contribution de tous et par la transmission, d'une génération à l'autre, d'un idéal montré comme essentiel et urgent. Parmi tous les personnages, « la femme, dans son rôle de mère », tel qu'évoqué dans la légende qui accompagne le tableau, a la priorité sur les autres, étant monumentalisée et placée, à deux reprises, au centre de la composition, suivie de près par « l'Éducateur » et « l'homme de science », chargés de transmettre la

part intellectuelle de l'héritage dont la femme assure la part biologique. Ici, la femme occupe la place qui revient, dans les tableaux de la Renaissance, à la Madone de la Miséricorde, qui protège de son grand manteau les citoyens de sa ville durant les épidémies de peste (fig. 6-2). Les attributs du personnage féminin de la publicité incluent aussi deux couronnes de gloire; le manteau de la femme mère lui confère en outre des propriétés aériennes, car ce motif rappelle le voile que Michelangelo Buonarroti a placé derrière Dieu le père et les anges dans sa *Création d'Adam* peinte sur la voûte de la chapelle Sixtine (fig. 6-3). Dans la publicité de la Banque d'Épargne, la mère de famille semble ainsi divinisée, étant associée à la fois à la Madone et à Dieu, alors que, dans les faits, cette iconographie la réduit à ses fonctions reproductrices.



Fig. 6-2 : Domenico et Davide Ghirlandaio, La *Madone de la Miséricorde*, chapelle Vespucci, Florence, c. 1472



Fig. 6-3 : Michelangelo Buonarroti, La *Création d'Adam*, voûte de la chapelle Sixtine, Rome, 1508-1512

Quant à la légende qui accompagne le tableau (fig. 6-4), elle expose, par sa structure en sept phrases réparties en autant de paragraphes, la logique de la stratégie picturale qu'elle complète. Après un hommage rendu « aux Travailleurs de toutes les catégories » dans la première phrase, les deux suivantes évoquent les trois protagonistes susmentionnés. Élevés au rang de héros, car ils

assurent la cohésion sociale et la continuité historique, la mère, l'Éducateur et l'homme de science invitent explicitement les ouvriers, évoqués au paragraphe suivant, à honorer, par leur bonne conduite et leur loyauté, l'héritage qui leur est transmis par les trois protagonistes. Flattés par la dernière phrase de la légende, qui associe directement les Travailleurs aux destinataires de la publicité (« Il a été impossible de représenter toutes les classes de Travailleurs, mais à tous, absents comme présents, la Banque d'Épargne offre le même témoignage de son admiration »), ces destinataires sont encouragés à placer leur argent à la Banque d'Épargne, en vue de contribuer à un effort national au bénéfice d'un avenir heureux, pour tous (« Le loyal concours de chacun de ces travailleurs est nécessaire au bon fonctionnement de ce mécanisme compliqué que constitue la société moderne »). De cet avenir heureux, dans les faits, la Banque d'Épargne, qui se présente implicitement comme une institution moderne apte à gérer cette complexité, bénéficiera en premier lieu; les ouvriers, entre temps, n'auront pas de souci à se faire, pourvu qu'ils fassent le mouvement de lui confier leurs économies.

290 LA REVUE NATIONALE

La Banque Provinciale du Canada

Capital autorisé \$5,000,000.
Capital versé et réserve \$4,500,000.

SIEGE SOCIAL:
7 et 9, place d'Armes, MONTREAL, Canada.

CONSEIL D'ADMINISTRATION :

Président: Sir Hormisdas LAPORTE, C.P., ex-maire de Montréal, de la maison Laporte, Martin, Limitée, Vice-Président du Crédit Foncier franco-canadien.
Vice-Président: M. W.F. CARSLY: Vice-Président: M. Tancrède BIENVENU, administrateur de la Lake of the Woods Milling Co., Ltd.
M. G.-M. BOSWORTH, vice-président du Canadian Pacific Steamships Ltd.
L'hon. Némèse GARNEAU, C.L., Québec, Président « Les Prévoyants du Canada ».
M. Emille DAOUST, Président de la Librairie Beauchemin Limitée, Commissaire du Port de Montréal.
M. S.-J.-B. ROLLAND, Président de la Cie de Papier Rolland, Limitée.

325 succursales et sous-agences dans les provinces de Québec, Ontario, Nouveau-Brunswick et l'Île du Prince-Édouard.

LÉGENDE D'UN TRÈS JOLI TABLEAU

LA BANQUE D'ÉPARGNE désire par ce tableau rendre hommage aux Travailleurs de toutes les catégories.

La femme, dans son rôle de mère, est placée au centre et comme à la base, car dans la réalité elle est le fondement de toute la société.

Remarquez l'Éducateur qui façonne l'intelligence de l'enfant aux principes de l'honneur et du devoir, essentiels au bonheur de chacun; l'homme de science qui, la main sur le monde, a entrepris d'en comprendre toutes les lois et d'en découvrir toutes les richesses.

Vous verrez de gauche à droite:

Le charpentier, le tailleur, le boulanger, le cordonnier, le peintre, le comptable, le forgeron, le mécanicien, l'aiguilleur, le vendeur de journaux, le cultivateur, l'électricien, le débardeur, la ménagère, l'officier, l'étudiant, le bûcheron, le matelot, le briqueteur, l'arpenteur, le chauffeur, le soldat, le mouleur, le journalier.

Le loyal concours de chacun de ces travailleurs est nécessaire au bon fonctionnement de ce mécanisme compliqué que constitue la société moderne.

Il a été impossible de représenter toutes les classes de Travailleurs, mais à tous, absents comme présents, la Banque d'Épargne offre le même témoignage de son admiration.

A. P. L.

Montréal, 1er septembre 1924.

Fig. 6-4 : *Légende d'un très joli tableau*, *La Revue nationale*, septembre 1924, p. 290

Exploitant cette même idée de progrès et de modernité, une publicité pour la même Banque d'Épargne parue dans le numéro de mars 1924 de *La Revue nationale* (p. 67) oppose, par l'image, le passé, représenté à gauche par une chandelle et un bas de laine, et le présent, associé, à droite de la composition, à l'électricité et au système bancaire. Le texte de la publicité, encadré au centre, entre les deux temporalités évoquées par l'image, amalgame « Deux Grands Progrès », qui auraient été effectués entre « Autrefois », lorsque « Nos ancêtres s'éclairaient à la chandelle et déposaient leurs ÉCONOMIES dans le traditionnel "Bas de Laine" » et « Aujourd'hui », où « Nous nous éclairons à l'électricité et déposons nos ÉCONOMIES à l'endroit le plus sûr ». L'image donne à voir, à gauche, au-dessous d'une chandelle, une femme penchée sur son bas de laine, et à droite, sous une ampoule électrique, un homme qui pénètre avec assurance dans l'édifice de la Banque d'Épargne. La publicité n'est pas de la plume de Lagacé, mais on retrouvera dans ses aquarelles pour les chars de la Saint-

Jean-Baptiste cette thématique traitée en 1927 (char 25 présenté ci-dessus, fig. 5-1) et en 1934 (chars 4 et 5). Dans le numéro d'avril 1924 de *La Revue nationale* (p. 99), une autre publicité pour la Banque d'Épargne oppose à nouveau de manière contrastée, d'une part, « Le luxe, le plaisir et l'oisiveté » qui « nous proposent une jouissance qui épuise les fortunes, affaiblit le courage et n'offre aucune garantie de paix et de bonheur », et qu'il faut donc bannir de notre foyer, et, d'autre part, « L'ÉCONOMIE qui nous suggère le travail, la sobriété, le bon ordre en toutes choses [et] nous assure une vie heureuse dans le DEVOIR ».

Même si les dessins qui accompagnent ces publicités exploitent des stratégies figuratives similaires à celles qu'utilise Lagacé dans ses images historiques et artistiques, par exemple dans l'aquarelle du char 25 de 1927 financé par la Banque d'Épargne (fig. 5-1), celui-ci manifestera, au seuil du trépas, son amertume vis-à-vis de ses mécènes [31].

Conclusion

Ces quelques analyses visent à montrer comment, dans le milieu de l'éducation et des loisirs au début du XX^e siècle, se constitue, par le texte et par l'image, un discours qui s'adresse aux adultes, mais surtout aux enfants, ce discours étant axé sur la promesse que le maintien des acquis antérieurs permettra celui de la cohésion sociale, le peuple uni pouvant ainsi poursuivre son ascension vers le progrès de la civilisation. Ce discours se caractérise par la manière dont il met à profit des condensations des espaces et des temps, au bénéfice de cet idéal de progrès, dont les images préconisent la transmission, d'une génération à l'autre.

Placée dans son contexte idéologique, la manipulation des images par Jean-Baptiste Lagacé, à qui l'on accorde alors une place importante dans la société canadienne-française, précisément parce qu'il offre des moyens efficaces de répondre à de nouveaux besoins, est intéressante dans la mesure où elle montre l'éventail de supports par la voie desquels se construit ce discours du progrès, chez lui et dans son entourage, discours qui met à profit diverses stratégies de mise en mouvement de l'image.

NOTES

[1] Le corpus quasiment complet des chars allégoriques et des tableaux historiques, qui comprend plusieurs centaines d'images numérisées directement à partir des originaux, sera inclus dans *L'histoire en images du Canada français de Jean-Baptiste Lagacé* (Hazan 2014). L'ouvrage sera en version électronique, laquelle permet un accès exceptionnel à des centaines d'images en couleur et de qualité optimale (au sujet des diapositives, voir ma note 3). Pour mes recherches sur Lagacé, j'ai bénéficié du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Programme de perfectionnement de longue durée de l'UQAM. Grâce aux subventions et aux bourses qui m'ont été octroyées par ces deux organismes, j'ai pu, pendant de nombreuses années, constituer, consulter et analyser un imposant corpus d'archives, comprenant une documentation touffue, mais aussi des œuvres originales, littéraires et picturales.

[2] Hazan 2010, p. 179. À partir de 1884, les lanternes magiques (dont l'usage remonte au XVII^e

siècle, soit bien avant l'apparition de l'électricité) permettent d'effectuer des projections lumineuses en utilisant des rouleaux sur film, lesquels seront remplacés, dans les années 1930, par des diapositives en couleur. D'après le *Dictionnaire historique de la langue française* (1993, p. 600), le mot « diapositive », issu des expressions « cliché diapositif », ou « plaque diapositive », dont l'origine est antérieure à 1892, désigne une épreuve destinée à être vue par transparence, ou projetée. La commercialisation des diapositives en lien avec l'histoire de l'art semble remonter à 1852, lorsque les frères Alinari, à Florence, remplacèrent les gravures et lithographies de copistes professionnels par des reproductions photographiques d'œuvres et de monuments célèbres italiens. Vers la fin des années 1850, Francis Frith se mit à photographier systématiquement des antiquités égyptiennes. Les premières photographies étaient imprimées directement sur le verre, comme le sont les diapositives de Lagacé. Sur les lanternes magiques et les diapositives, voir Michel Auer, *150 ans d'appareils photographiques à travers la collection Michel Auer*, Hermance, Suisse, Camera obscura, 1989; Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma : de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, La Réunion des musées nationaux, 1995; Betty Jo Irvine, with the Assistance of Eileen Fry, *Slide libraries: A Guide for Academic Institutions and Museums*, Colorado, Libraries Unlimited Littleton, 1974, p. 25; Helene E. Roberts (ed.), *Art History through the Camera Lens*, London, Gordon and Breach, 1995 et Linda Bien, "Canadian Copyright Law and Visual Resources Collections", *Positive*, vol. XIV, nos 2-3, July 1990, 1-12; alcor.concordia.ca/~linbien/vr/essay2.html. Merci à Germain Lacasse et à Louis Pelletier, qui m'ont facilité l'accès aux dossiers d'archives du Grafics à l'Université de Montréal et à la Cinémathèque québécoise, où j'ai consulté, au sujet des conférences illustrées à la lanterne magique, des articles parus entre 1895 et 1915 dans *La Presse*, *La Patrie* et le *Montreal Daily Star*.

[3] Ces deux collections sont conservées, respectivement, à la diapothèque du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal (1318 diapositives) et aux archives de l'École des beaux-arts de l'UQAM (1334 diapositives). La seconde série a été numérisée grâce à un financement du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture qui m'a été octroyé dans le cadre d'un projet d'équipe sur les *Pouvoirs et sociétés dans l'Occident médiéval et moderne*. La collection de l'Université de Montréal (dont le projet de numérisation n'a pas abouti) a été constituée à partir de 1904 (Lagacé dit avoir payé, « 75 \$ au fabricant de clichés nécessaires » à son premier cours, donné à l'Université Laval à Montréal en 1904, Hazan, 2010, p. 64). À moins que Lagacé n'y ait transféré une partie de sa première collection, il a dû commencer à constituer celle de l'École des beaux-arts à partir de 1924, date à laquelle il est engagé à l'École; dans cette collection, on voit, sur la bordure de quelques diapositives, les tampons de « Raymond Lewis, 5841 Clarke », « Photo Edgard Gariépy » et « Florentin Lyon », chez qui ces clichés ont sans doute été commandés et tirés à partir de livres.

[4] L'ouvrage de Lagacé est paru en édition critique dans *La culture artistique au Québec au seuil de la modernité* (Hazan 2010, p. 343-564, et 40-47 pour une présentation de l'ouvrage). Lagacé avait lui-même prévu de le publier, au moins dès 1946.

[5] Le survol de Lagacé se divise en deux parties. La première porte sur l'art égyptien, chaldéo-

assyrien, grec (deux chapitres), romain, byzantin et arabe, roman, gothique et renaissant (deux chapitres), ces dix chapitres étant suivis chacun d'une liste de clichés totalisant 449 images; la deuxième partie de l'ouvrage porte sur la peinture uniquement, flamande, hollandaise, allemande, espagnole, française (deux chapitres) et anglaise, mais ne comporte pas de listes d'images. À partir de ces informations, on peut évaluer à au moins un millier le nombre d'illustrations que Lagacé évoque dans son ouvrage; on sait cependant que leur nombre est au moins deux fois plus important, puisque subsistent encore aujourd'hui 2652 diapositives que Lagacé montrait dans ses cours, généralement après la présentation de la matière.

[6] À ce sujet, voir les sections sur l'abbé Adam-Charles-Gustave Desmazures dans Hazan, 2010, p. 87-96; voir aussi l'aquarelle du char 10 du défilé de 1935 de Lagacé, fig. 5-10 ci-dessous.

[7] « Trône Ludovisi, Naissance d'Aphrodite (Vénus), bas-relief marbre (2^e quart, V^e s. av. J.-C.), Musée des Thermes, Rome, Parement d'autel, EBA », tel qu'identifié par Lagacé sur la diapositive n° 2635.

[8] Au sujet du projet visant à constituer un musée d'art rétrospectif, projet sur lequel maints efforts furent déployés entre 1909 et 1922, notamment par Lagacé, voir Hazan 2010, p. 159-177.

[9] « Temple d'Abou Simbel », diapositive n° 2029 (31) [vers 1300-1234, XIX^e dynastie].

[10] « Westernmost Colossus of the Temple of Re, Abu Simbel, 1850, Maxime Du Camp, Salted paper print from paper negative », tel qu'identifié par le Metropolitan Museum of Art, New York (photographie n° 2005.100.376.149).

[11] Merci à Paul Aubin de m'avoir signalé ces tableaux et à Wilfrid Bernier qui m'a aimablement reçue aux archives des Clercs de Saint-Viateur du Canada à Joliette le 20 avril 2012 et permis de photographier les tableaux illustrés par Lagacé.

[12] Sur ce sujet, on pourra consulter un fascicule, dont je citerai plusieurs passages, intitulé *Tableaux d'enseignement antialcoolique publiés par les Clercs de Saint-Viateur*, Montréal, s.d., s.p. Ce fascicule comprend une reproduction en format réduit des tableaux 4, 7, 9, 11, 12 et 14, ainsi qu'une section de quatre pages intitulée « Quelques appréciations », qui comprend des extraits d'articles, dont un paru dans *Le Devoir*, signé Georges Pelletier, et d'autres parus dans *L'Action catholique*, *La Presse*, et *La Patrie*, brochure de 14 pages (si elle est complète), s.d., Service des archives des CSV du Canada.

[13] C'est ce que nous apprend une lettre manuscrite de cinq pages conservée aux archives des CSV, où le frère Joseph Beausoleil s'adresse à son supérieur, le père Émile Foucher, pour l'informer de l'avancement de son travail sur les tableaux antialcooliques; la lettre est datée (ultérieurement et d'une autre main que la sienne) du 10 mars 1916.

[14] « Il existe déjà, et depuis longtemps, des planches françaises fort bien faites, où l'alcoolisme, ses dangers et ses remèdes sont tous indiqués en termes clairs et précis. Ces planches, des éducateurs les ont introduites dans plusieurs de nos classes. Elles y ont produit d'excellents résultats. Il fallait néanmoins plus et mieux encore : un enseignement antialcoolique fondé sur ce qui se passe au

Canada, touchant la vie canadienne, s'appuyant de statistiques et d'arguments canadiens, si l'on peut dire, un enseignement antialcoolique bien canadien. Nous l'avons démontré grâce au travail intelligent des Clercs de Saint-Viateur », Georges Pelletier, dans le fascicule susmentionné, s.p.

[15] Dans sa lettre, Beausoleil indique qu'il a l'intention de produire une version anglaise des tableaux, pour l'Ontario, les provinces maritimes et la Nouvelle-Angleterre, 3^e page.

[16] « Les auteurs ont banni les horreurs qui tiennent trop de place sur des planches analogues publiées ailleurs », Pelletier, s.p.

[17] Dans sa correspondance, Beausoleil désigne par le terme « musée » l'ensemble des tableaux. Par exemple, il écrit, en p. 2 : « Afin de nous permettre de vendre le musée à un prix populaire, il faudrait, ce me semble, faire imprimer 500 musées. / 500 musées x 28 cartons = 1400 cartons ». Le terme « musée » indique ici la série de tableaux, dont le nombre devait initialement s'élever à 28 (p. 1 et p. 4 de la lettre de Beausoleil). Des documents dans les archives des CSV nous apprennent par ailleurs que des tableaux antialcooliques étaient exposés dans les écoles dès 1915. Merci à Wilfrid Bernier de me les avoir signalés.

[18] Dans un article intitulé « La tempérance. L'enseignement antialcoolique », paru dans la *Tempérance*, 1919, p. 259-260, P. Z., qui présente en deux pages la série de tableaux antialcooliques des CSV, cite le contenu de cette résolution : « Les vingt *Tableaux d'Enseignement antialcoolique* soumis à ce comité par les Clercs de Saint-Viateur sont déclarés, par des juges compétents, conformes aux données scientifiques actuelles, à l'enseignement universitaire mondial, et à l'expérience. Ils ont été admirés dans toutes les expositions où ils ont figuré. Ils peuvent avoir la meilleure influence sur la jeunesse. En conséquence, il est proposé par Mgr l'archevêque de Montréal, appuyé par l'honorable juge Robidoux, que le gouvernement soit prié de donner son attention à ces tableaux, et qu'il veuille bien, s'il est possible, les introduire dans les écoles de la province. », p. 260 pour la citation.

[19] Pour un historique de l'implantation des politiques antialcooliques dans la Province de Québec, voir Père Hugolin, 1912, en particulier la section sur l'enseignement antialcoolique à l'école, p. 21-31 (les démarches du Comité catholique du Conseil de l'Instruction publique remontent à 1905).

[20] Curieusement, dans sa lettre à son supérieur, Beausoleil ne mentionne pas la contribution de Lagacé, signalée par contre par P. Z, mentionné ci-dessus (note 18), lequel écrit : « [Ces Tableaux muraux] sont abondamment illustrés de dessins dus à la plume d'un artiste de renom, M. J.-B.te Lagacé. », p. 259. Cette omission par Beausoleil indique sans doute que Lagacé a agi en tant que bénévole, puisque la lettre du CSV indique en détail tous les montants nécessaires pour défrayer les coûts de la production des tableaux. Ceux-ci ont d'ailleurs coûté cher, si l'on en croit les commentaires dans la presse à ce sujet.

[21] Adélard Desrosiers (licencié en lettres de Paris et principal de l'École normale Jacques-Cartier) et Camille Bertrand (archiviste paléologue aux Archives nationales), *Histoire du Canada*, Montréal, Librairie Beauchemin Ltée, 1919 et 1923; Granger frères Ltée, 1925 et 1933 (quatre éditions).

[22] Pour un historique de l'imagerie de Cartier voir Martin, 1988, p. 80–89.

[23] Sur l'imagerie des saints martyrs canadiens, voir Martin, 1988, p. 29 à 35.

[24] Un grand merci à Brigitte Nadeau, qui a attiré mon attention sur l'existence de cet ouvrage.

[25] Les 23 illustrations en pages 22, 32, 46, 54, 58, 62, 64, 66, 68, 72, 76, 80, 84, 86, 88, 90, 94, 96, 98, 100, 102, 104 et 108 sont signées clairement par Onésime–Aimé Léger, tandis que les huit en pages 4, 8, 14, 28, 30, 34, 40 et 74 sont signées par Lagacé (initiales ou nom de famille). Les 22 illustrations en pages 2, 6, 10, 12, 16, 18, 20, 24, 26, 36, 38, 42, 44, 48, 50, 56, 60, 70, 78, 82, 92 et 106 sont sans doute en grande partie de Lagacé; en effet, sa signature est plus discrète et certaines compositions sont reprises du corpus de ses tableaux historiques de 1921.

[26] Un grand merci à Guillaume Sirois et à Brigitte Nadeau, qui ont plongé avec moi il y a dix ans dans les premières étapes de l'étude de ce corpus.

[27] « La fête nationale en 1924. (Extrait d'un message du président général) », dans [SSJB], *Processions...*, p. 137. Ce texte fait aussi l'objet d'une publication dans le numéro de juin de *La Revue nationale*, « l'organe de la Société Saint–Jean–Baptiste de Montréal », où le discours de Victor Morin est publié au complet : « Les enseignements de la fête nationale », p. 178–185. Le ton de Morin donne une idée très claire des responsabilités qui, à ses yeux, incombent à chacun, tandis qu'il rappelle trois questions d'importance majeure : « (A) *Les devoirs actuels à l'égard de notre race*, (B) *La résistance aux infiltrations étrangères*, (C) *Le développement des relations entre nos divers groupes*. », p. 179.

[28] Selon Denis Martin, « c'est à compter de la fin des années 1860 que la Saint–Jean–Baptiste devient le théâtre où la geste héroïque de la Nouvelle–France est représentée en figurations humaines, en tableaux vivants », Martin, p. 15. Pour un bref historique des défilés, voir Diane Joly, s.d.

[29] On trouvera l'ensemble du corpus des aquarelles numérisé dans Hazan 2014.

[30] Cette aquarelle est reprise de la série de 1925, comme l'indique la date notée par Lagacé sur l'aquarelle.

[31] En juin 1946, Jean–Baptiste Lagacé inscrit dans son dernier journal intime une note amère au sujet du « Conseil de la St J.B », qu'il soupçonne de servir d'« antichambre de la Fiducie Nationale ». Sa pensée se précise comme suit : « Depuis que j'ai compris – je suis lent à comprendre – que le Conseil de la StJ.B. est l'antichambre de la Fiducie Nationale, je m'explique mieux le zèle "désintéressé" et le patriotisme casse–cou de certains de mes contemporains louvoyant dans ces parages. [/] Tel qui, debout, n'en finit pas de faire des embarras, qui se tient coi dès le moment qu'il est confortablement installé dans un fauteuil... directorial. [/] Le vent finit toujours en pluie d'or pour quelqu'un. »

BIBLIOGRAPHIE

AUBIN, Paul, *Les manuels scolaires québécois*, www.bibl.ulaval.ca/ress/manscol/.

Bohème dans la ville, vie et œuvre d'Onésime–Aimé Léger, Musée régional de Vaudreuil–Soulanges,

Vaudreuil–Dorion, Québec, exposition virtuelle sur le site de museevirtuel.ca.

CÔTÉ, Gaston, « L'érection de la croix du Mont Royal », *Mens*, vol. 7, n° 1, automne 2006, p. 47–72.

DANAUX, Stéphanie, « *Franges d'autel* ou la tentation du livre de luxe au Québec », *Textimage, Varia* 2, été 2010 (en ligne).

DESROSIERS, Adélard (l'abbé) et Camille BERTRAND, *Histoire du Canada*, Montréal, Librairie Beauchemin Ltée, 1919, 2^e édition, revue et corr., 1923 par Beauchemin. Les 3^e et 4^e éditions sont publiées par Granger frères Ltée en 1925 et 1933.

DESROSIERS, Adélard (l'abbé), *Histoire du Canada depuis les origines jusqu'à nos jours. Nouveau cours d'histoire du Canada conforme au programme de 1923. Cours moyen* (3^e et 4^e années), *cinquante-trois leçons, résumés, récits, questionnaire sur images, lexique et cartes*; illustrations de J.-B. Lagacé et A. Léger, Montréal, Granger Frères, 1923, 128 p. (Bibliothèque des livres rares, Université de Montréal).

GROULX, Patrice, *Pièges de la mémoire : Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Québec, Vents d'Ouest, 1998.

HAGEN, Rose-Marie et Rainer, *L'Égypte : les hommes, les dieux, les pharaons*, trad. de l'anglais Michèle Schreyer, Köln, B. Taschen, 2005, c1999.

HAZAN, Olga, *La culture artistique au Québec au seuil de la modernité : Jean-Baptiste Lagacé, fondateur de l'histoire de l'art au Canada*, Québec, Septentrion, Cahiers des Amériques, 14, coll. Beaux-arts, 2010, 618 p. + cédérom de 187 p.

HAZAN, Olga, *L'histoire en images du Canada français de Jean-Baptiste Lagacé*, Montréal, Fides, à paraître en 2014 (ce livre reproduit plusieurs centaines d'images inédites comprenant des chars allégoriques et des tableaux historiques peints par Lagacé de 1924 à 1944).

HUGOLIN (père, O. F. M.), *La lutte antialcoolique dans la Province de Québec depuis 1906, L'École sociale populaire*, n° 8, Montréal, Secrétariat de l'école sociale populaire, 1912, 31 p. (en ligne).

JOLY, Diane, « Processions de la Saint-Jean-Baptiste à Montréal », *Encyclopédie du Patrimoine culturel de l'Amérique française*, s.d., en ligne (consulté le 1^{er} mai 2012).

LEBRUN, Monique (dir.), *Le manuel scolaire d'ici et d'ailleurs, d'hier à demain*, actes du colloque international tenu à la Bibliothèque nationale du Québec en avril 2006, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 2007.

LEMERISE, Suzanne et Brigitte NADEAU, « Jean-Baptiste Lagacé, inspecteur de l'enseignement du dessin à la Commission des écoles catholiques de Montréal (1928–1942) », dans Olga Hazan 2010 (ci-dessus), chapitre 5.

MARTIN, Denis, *Portraits des héros de Nouvelle-France : images d'un culte historique*, Lasalle, Québec, Hurtubise HMH, 1988.

NADEAU, Brigitte, *Construction identitaire de la figure de l'Habitant au Québec avant 1950*, thèse de doctorat en histoire, Université Laval (en cours).

La Revue nationale, numéros de mars 1924, juin 1924 et septembre 1924.

[Société Saint-Jean-Baptiste (ici SSJB)], *Processions de la Saint-Jean-Baptiste en 1924 et 1925*. « *Ce que l'Amérique doit à la race française* » et « *Visions du passé* », accompagnées de biographies et portraits des présidents généraux de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal depuis sa fondation (1834-1926), Montréal, Librairie Beauchemin Limitée, 1926.

[SSJB], *Soixantenaire de la Confédération*, Ottawa, Imprimerie nationale, 1927.

[SSJB], À partir de 1927, les programmes portent pour titre : le thème de l'année, *Programme-souvenir*, 24 juin [année], Société St-Jean-Baptiste de Montréal.

P. Z., « La Tempérance. L'enseignement antialcoolique », *La Tempérance*, vol. 12, n° 5, p. 259-260.

VERCOUTTER, Jean, "The Rescue of Abu-Simbel", in *The Search for Ancient Egypt. New Horizons*, trad. Ruth Sharman, London, Thames & Hudson, 2005, c1986, p. 172-179.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Olga Hazan est professeure associée en histoire de l'art et en sciences des religions à l'Université du Québec à Montréal. Parmi ses publications, on compte : *Le mythe du progrès artistique*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, 460 p., paru en traduction espagnole chez Akal à Madrid en 2010; *La culture artistique au Québec au seuil de la modernité : Jean-Baptiste Lagacé, fondateur de l'histoire de l'art au Canada*, Septentrion, 2010, 618 p. (accompagné d'un cédérom de 187 p. qui rassemble l'essentiel d'une rétrospective sur Lagacé présentée au Centre d'exposition de l'UdeM en 2004); *Le prophète Muhammad : entre le mot et l'image*, codirigé avec Jean-Jacques Lavoie, Fides, 2011, 188 p.; *L'histoire en images du Canada français de Jean-Baptiste Lagacé*, Fides, à paraître en 2014.