

Université de Montréal

**L'Académie Julian et ses élèves canadiens
Paris, 1880-1900**

par

Samuel Montière

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.)
en Histoire de l'art

Mai 2011

© Samuel Montière, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

**L'Académie Julian et ses élèves canadiens
Paris, 1880-1900**

Présentée par :
Samuel Montiège

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil, président-rapporteur
Lise Lamarche, directeur de recherche
Jean Trudel, co-directeur
Laurier Lacroix, membre du jury
Brian Foss, examinateur externe

Résumé

L'Académie Julian et ses élèves canadiens Paris, 1880-1900

Cette thèse étudie les relations artistiques entre le Canada et la France à la fin du XIX^e siècle et définit la place qu'occupe l'atelier libre qu'est l'Académie Julian dans le réseau artistique parisien, tout en privilégiant comme étude de cas le passage de ses élèves canadiens entre 1880 et 1900. Soucieux d'entreprendre une étude fouillée sur cette institution artistique et de revenir aux documents d'archives et autres témoignages, nous privilégions la voix des étudiants et des journalistes de l'époque pour décrire tant l'atmosphère que le fonctionnement de l'Académie Julian en précisant notamment les stratégies développées par Rodolphe Julian lui-même pour faire de cette école un lieu quasi incontournable pour qui veut suivre une formation artistique de qualité. La personnalité de Rodolphe Julian, tout comme celle de Marie Bashkirtseff – que nous percevons comme le porte-parole « visible » de l'Académie Julian – seront mises à l'avant-plan puisque, en plus des élèves eux-mêmes, ces deux personnes furent les véritables ambassadeurs promotionnels de l'établissement.

Rodolphe Julian, entrepreneur hors norme, doit être étudié pour lui-même afin d'appréhender la complexité propre au personnage et de saisir pleinement l'originalité de son école. Notre étude se penchera sur l'homme et son établissement qui ont incité des générations d'étudiants, dont les peintres canadiens – amateurs curieux ou professionnels accomplis – à cumuler, en plus d'un savoir-faire technique acquis par leur formation dans cet établissement, des labels de promotion et de visibilité (prix, médailles, distinctions) favorables au plein épanouissement commercial d'une carrière artistique au Canada. L'art français est alors fort prisé par la classe dominante canadienne désireuse d'acquérir pour ses

salons un portrait ou un paysage. En cela, l'acquisition d'un enseignement rigoureux basé sur l'étude de la composition et du modèle nu répondra à cette attente de la clientèle tout en ayant par la suite un impact direct dans les méthodes d'apprentissage offertes au pays. Un grand nombre des anciens élèves canadiens de l'Académie Julian chercheront par leur formation à propager et à implanter un système d'enseignement des arts similaire à celui acquis à l'Académie Julian, permettant ainsi à des générations d'artistes de bénéficier de leur expérience outre-Atlantique comme d'autres artistes-professeurs l'avaient fait avant eux.

L'axe principal de la thèse repose sur l'idée selon laquelle l'éclatement progressif de la reconnaissance de l'École des beaux-arts au profit des ateliers privés transforme les prérequis à l'accès à la formation et présente, dans son lien à l'économie – dans le rapport art et industrie – l'artiste comme un entrepreneur qui adapte et développe son discours et sa production à la demande du marché. Au Canada, l'offre d'éducation technique et de formation professionnelle met de l'avant un modèle artistique français. En ce sens, le voyage qu'entreprennent les artistes en direction de la ville de Paris prend tout son sens comme destination d'étude et de labellisation du statut de l'artiste. En plus de faire l'histoire de l'Académie Julian et de son fondateur, Rodolphe Julian, l'objectif de cette thèse est de répertorier la présence des artistes canadiens dans cette école tout en soulignant l'apport qu'offre cette institution dans la reconnaissance de la formation artistique liée au système honorifique que l'école et ses professeurs parviennent à contrôler en favorisant leurs élèves au Salon.

Pour atteindre notre objectif, nous privilégions une division en trois chapitres, reliés l'un à l'autre par une thématique commune, soit l'éducation artistique française. Dans la logique qu'impose le déplacement outre-Atlantique des peintres, le premier chapitre aborde cette question du point de vue canadien pour ensuite définir le contexte français. Dans cette première partie, nous présentons les structures à la disposition des artistes au Canada et nous précisons le réseau de formation disponible au XIX^e siècle. Les figures clés que sont

Napoléon Bourassa ainsi que l'abbé Joseph Chabert sont prises en exemple pour aborder la question de la formation artistique au pays où le modèle pédagogique français est utilisé. La commande du curé Sentenne pour la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal illustre la quasi-nécessité qu'ont les peintres canadiens de devoir faire le voyage en direction de Paris pour poursuivre leur formation artistique et permet de comprendre que le lieu de production est tout aussi important pour l'œuvre que pour l'artiste. À cette époque, la renommée de l'École des beaux-arts de la ville de Paris, avec la réforme de 1863, fait de cet établissement l'un des plus prestigieux du monde. Toutefois, malgré des efforts de restructuration, l'établissement reste en marge de son époque ce qui favorise l'essor des « Académies libres » dont la plus célèbre est l'Académie Julian.

Le second chapitre est entièrement consacré à cette école et à son fondateur, présenté comme un homme d'affaires avisé et un petit maître de la peinture. Jusqu'alors reléguée au second plan par rapport à son Académie, l'étude du personnage permet de saisir l'originalité de son établissement lorsqu'il décide, entre autres, d'y accepter les femmes. Conscient du potentiel qu'offre son école – susceptible d'accueillir des artistes du monde entier – nous analysons les stratégies d'expansion et de promotion de l'Académie mises en place par Rodolphe Julian et nous nous attardons à l'utilisation du personnage de Marie Bashkirtseff pour atteindre ces deux objectifs.

Le troisième chapitre définit pour sa part les motifs et la formation acquise auparavant qui incitent les peintres de notre corpus à vouloir poursuivre leur formation artistique à Paris, et plus particulièrement chez Julian. Le milieu socio-économique (et socio-linguistique, tous deux liés) et l'influence d'un maître de formation européenne apparaissent comme des facteurs propices à leur inscription à l'Académie Julian et c'est par les archives de l'école que nous mettons à jour les différents abonnements et le temps passé dans cet établissement par les peintres canadiens. Les inscriptions disponibles sur les fiches d'abonnement permettent – avec l'analyse de témoignages connexes – de définir le fonctionnement de cette institution de formation artistique. Ainsi, à partir de documents

d'archives, le séjour parisien du peintre canadien Joseph Saint-Charles fait l'objet d'une étude de cas qui permet de relier l'artiste à l'Académie Julian, mais aussi de déterminer les stratégies qu'il met en place pour se faire reconnaître comme peintre professionnel, en France, mais aussi au Canada lorsque ses succès sont rapportés dans les journaux. Malgré la disparition des registres de l'école, nous abordons cependant la question des Canadiennes de passage à l'Académie Julian et soulignons les inégalités qui subsistent entre les sexes. Malgré certaines disparités, il n'en demeure pas moins que même pour la gent féminine, l'établissement se présente comme un tremplin d'insertion et de reconnaissance de la pratique artistique, que ce soit par l'acquisition d'un apprentissage académique traditionnel où prédomine la maîtrise du dessin ou par le fait d'obtenir la « correction » des maîtres consacrés de la peinture française.

Bien qu'il faille reconnaître le fondement des critiques que rapportent les élèves sur leur passage à l'Académie Julian, nous remarquons que, pour la plupart, le but véritable de leur inscription vise à les préparer à leur future carrière comme artistes professionnels et leur permet d'obtenir la consécration qu'offre le fait d'être admis au Salon national des artistes français avec l'appui de l'école et de ses professeurs, qui orienteront ce que certains qualifieront de « produit Julian ».

Mots-clés : Académie Julian, art canadien, enseignement académique, XIX^e siècle, formation artistique, influence française, Rodolphe Julian, Marie Bashkirtseff.

Abstract

The Académie Julian and its Canadian students

Paris, 1880-1900

This thesis examines the artistic relations between Canada and France at the end of the nineteenth century, and the legacy of the ‘ateliers libres’ of the Académie Julian within the Parisian arts network. Through a case study, it focuses on the experience of Canadian students at the institution between 1880 and 1900. A conscious desire to provide a detailed study of this art institution drawing upon its annals and various personal accounts underlies the recourse to testimonies by students and journalists of the time to describe the prevailing atmosphere at the Académie Julian as well as its general management, its origin, and the strategies adopted by Rodolphe Julian himself to shape his school into ‘the institution de rigueur’ for those who sought artistic training of the highest calibre. Along with the students themselves, the personality of Julian as well as that of Marie Bashkirtseff – considered to be the "visible" spokesperson of the Académie – are at the forefront of this research since these two individuals were the true ambassadors of the Académie.

Rodolphe Julian, an exceptional entrepreneur, must be examined in his own right to provide an understanding of his complexity and to fully grasp the originality of his Académie. This research examines both the man and his school, which together enticed generations of students, including Canadian painters (curious amateurs and accomplished professionals alike) to acquire not only the technical know-how during their training at the Académie Julian but also earn accolades and awards (prizes, medals and distinctions) inextricably associated with a commercially successful artistic career in Canada.

During that period, French art was highly valued by the dominant Canadian upper and middle classes eager to purchase portraits and landscapes to adorn their living rooms. Indeed, rigorous instruction based on the study of composition and nudes met students’ expectations and directly influenced training methods in their home country. As a result of

their training, a large number of former Canadian students of the Académie Julian sought to perpetuate an art education system similar to that of the Académie Julian, thus enabling generations of artists to benefit from their transatlantic experiences as other artist-professors had done before them.

The main thrust of this thesis is its contention that the progressive change in perception of the École des Beaux Arts towards recognition of the "ateliers privés" influenced training prerequisites, shifting the artist into an economic space, intertwining the arts with industry: the artist as entrepreneur capable of adapting and developing his discourse and production in response to market conditions. In Canada, the diversification of technical education and professional training favoured the French artistic model. For artists, studying in Paris was meaningful; it was also a means of enhancing their status.

In addition to tracing the history of the Académie Julian and that of its founder, Rodolphe Julian, this thesis also seeks to identify the presence of Canadian artists in the Académie, and to highlight its contribution to the recognition of fine arts training and its interplay with the honorary system of the Salon, which the Académie and its instructors controlled, by favouring their students.

This thesis comprises three chapters, each linked by an overarching theme: the French art education system. Defining the French artistic context from a Canadian perspective, Chapter 1 deals with painters who were compelled to cross the Atlantic. The first section outlines the training possibilities available to artists in Canada and the training network available to artists in the 19th century. In covering the topic of art education in a country where the French teaching model prevailed, key figures such as Napoléon Bourassa and Abbé Joseph Chabert, are cited. Curé Sentenne's commission for Montréal's Notre-Dame Sacré-Cœur chapel of the Notre-Dame Basilica illustrates the near necessity for Canadian painters to travel to Paris to pursue their artistic training and helps explain why the place of production was just as important for an artwork as it was for the artist. At that

time the reputation of the *École des Beaux-Arts* in Paris, consolidated by the reform of 1863, made this establishment one of the most prestigious in the world. However despite restructuring efforts, the *Académie* remained out of touch with the times, and this favoured the rise of the ‘*Académies libres*’, the most famous of all being the *Académie Julian*.

Chapter II is devoted entirely to the *Académie Julian* and its founder, an astute businessman and ‘*petit maître de la peinture*’. The study of the man himself, which has so far served as a backdrop to a more detailed study of the *Académie* reveals the innovative nature of his establishment particularly with regard to his decision to admit women to study in his studios. Aware of the prospects his school offered, he was willing to accommodate artists from all over the world. His strategies for the expansion of the *Académie* are analyzed as well as the role of Marie Bashkirtseff in this respect.

Chapter III describes the motivations and preliminary apprenticeships, which encouraged the artists being studied here to pursue their education in Paris, specifically at the *Académie Julian*. The socio-economic context – perhaps the socio-linguistic as well, since they are interrelated – and the influence of a master of European training appear to be the deciding factors. The institution’s archives shed light on the registration of Canadian painters and the time they spent there. The entries in the records of the *Académie* along with various personal accounts make it possible to understand how this training institution was managed. Based on information retrieved from the archives, the time that Canadian painter Joseph Saint-Charles spent in Paris is used as a case study not only to link the artist to the *Académie Julian* but also to determine the strategies which enabled him to be recognized as a professional painter in France as well as in Canada where his successes were widely reported in the press. Although there is no record of Canadian women in the archives of the *Académie Julian*, their role is nevertheless analyzed, underlining the prevailing gender inequalities. In spite of certain disparities, for female artists the Academy nevertheless constituted a springboard for inclusion and recognition of their artistic practice, whether it was through acquiring a traditional academic apprenticeship where the mastery of drawing

prevailed or by working “under the guiding hands” of acclaimed Masters of French painting.

Although the validity of criticisms leveled by students against their school must be acknowledged, for most of them the real purpose of their enrolment was to prepare their future careers as professional artists, facilitate their rite of passage to the "Salon national des artistes français", thanks to the support of the Académie and its instructors, and be “emblazoned” with the ‘Julian trademark’.

Keywords : Académie Julian, Canadian art, academic training, art teaching, Rodolphe Julian, Marie Bashkirtseff.

Sigles

AAM :	Art Association of Montreal
ACLA :	American Comparative Litterature Association
AGO :	Art Gallery of Ontario
AFEC :	Association française d'étude canadienne
ARAC :	Académie royale des arts du Canada (RCAA)
ASQ :	Archives du Séminaire de Québec
BAC :	Bibliothèque et Archives du Canada
BAnQ :	Bibliothèque et Archives nationales du Québec (2004, ex-BNQ)
BHVP :	Bibliothèque historique de la ville de Paris
BNC :	Bibliothèque nationale du Canada
BNF :	Bibliothèque nationale de France
BNQ :	Bibliothèque nationale du Québec
BPI :	Bibliothèque publique d'information
CWAHI :	Canadian Women Artists History Initiative
CAM :	Conseil des arts et manufactures
CARAN :	Centre d'accueil et de recherche des archives nationales
CELAT :	Centre d'études sur les lettres, les arts et les traditions
CIEREC :	Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine
CNRS :	Centre national de la recherche scientifique
CRCCF:	Centre de recherche en civilisation canadienne-française
CRDP :	Centre de recherche et de développement pédagogique
DEA :	Diplôme d'études approfondies
EBA :	École des beaux-arts
EBAP :	École des beaux-arts de Paris
EAD :	École des arts décoratifs

ENSBA :	École nationale supérieure des beaux-arts
ENS :	École normale supérieure
ESAG :	École supérieure d'art graphique (1968, ex-Académie Julian)
GNC :	Galerie nationale du Canada
IRESKO :	Institut de recherche sur les sociétés contemporaines
MCCCF :	Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine
MBAM :	Musée des beaux-arts de Montréal
MNBAQ :	Musée national des beaux-arts du Québec (2002, ex-MQ)
MBAC :	Musée des beaux-arts du Canada (1984, ex-GNC)
MQ :	Musée du Québec
OSA :	Ontario Society of Artists
PUF :	Presses universitaires de France
PUL :	Presses de l'Université Laval
RCAA :	Royal Canadian Academy of Art
RCIP :	Réseau canadien d'Information sur le Patrimoine
RHAF :	Revue d'histoire de l'Amérique française
RMN :	Réunion des Musées Nationaux
UQAM :	Université du Québec à Montréal
UdM :	Université de Montréal

Table des matières

Volume 1

Résumé	i
Abstract	v
Sigles	ix
Table des matières	xi
Liste des annexes	xv
Liste des figures	xxiii
Remerciements	xxxv
Avertissement	xxxvii
INTRODUCTION	2
Problématique	2
Contexte et formation artistique, la position de l'artiste au XIX ^e siècle	7
Commerce et culture, les relations France-Canada	14
Artistes canadiens à Paris	17
Méthodologie	24
État de la question	27
Plan des chapitres	41
CHAPITRE 1. ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE ET INFLUENCE FRANÇAISE	47
Introduction	48
1.1. Modèle et apprentissage par l'école	50
1.1.1. Étude des beaux-arts et influence française au Canada	54
1.1.1.a. Napoléon Bourassa et Joseph Chabert	57
1.1.1.b. Sociétés d'artistes, écoles et matériel pédagogique français	66

1.2. L’attrait de l’art français	69
1.2.1. Les artistes peintres de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur	71
1.2.1.a. La commande du curé Sentenne	76
1.2.1.b. Construction et mise en place du discours critique	82
1.3. Paris, centre d’apprentissage et de formation artistique	93
1.3.1. L’École des beaux-arts de la ville de Paris	93
1.3.1.a. Concours et cursus de formation	94
1.3.1.b. 1863. Une réforme, des restructurations	96
1.3.2. Ateliers et Académies « libres »	106
1.3.2.a. Ateliers célèbres et modèles à suivre	111
1.3.2.b. Un incontournable : l’Académie Julian	117
Conclusion	121
CHAPITRE 2. L’ACADÉMIE JULIAN	123
Introduction	124
2.1. Rodolphe Julian et son Académie	128
2.1.1. Un artiste homme d’affaires	131
2.1.1.a. Un petit maître de la peinture	135
2.1.1.b. Directeur d’un institut commercial pour tous	143
2.1.1.c. Les Julianes	148
2.2. Promotion et discours critique sur l’Académie	161
2.2.1. Des stratégies publicitaires	162
2.2.1.a. Du mythe à la création de l’Académie	166
2.2.1.b. L’Académie avant l’homme	173
2.2.1.c. Marie Bashkirtseff comme porte-parole de l’Académie	181
Conclusion	192

CHAPITRE 3. LES ARTISTES CANADIENS À L'ACADÉMIE JULIAN	195
Introduction	196
3.1. Le désir de se former à Paris	204
3.1.1. Des facteurs propices au départ	207
3.1.1.a. Étude des milieux socioculturels	208
3.1.1.b. Une formation préalable	215
3.2. Les Canadiens dans les archives de l'Académie Julian	219
Tableaux 1 à 11. Les artistes Canadiens à l'Académie Julian	220
3.2.1. Les registres d'inscription	234
3.2.1.a. Des Canadiens à identifier	234
3.2.1.b. Les Canadiens chez Julian. De Frank Milton Armington à A. Wickens	241
3.2.1.c. Une étude de cas. Joseph Saint-Charles	271
3.2.1.d. La perte des archives des ateliers féminins	284
3.3. L'Académie Julian comme tremplin d'insertion et de reconnaissance artistique	293
3.3.1. Le système d'apprentissage à l'Académie Julian	298
3.3.1.a. Une esthétique traditionnelle privilégiée	307
3.3.1.b. Un élément clé : la correction des professeurs	327
3.3.2. Se préparer à la vie professionnelle	348
3.3.2.a. La question des concours	352
3.3.2.b. Exposer au Salon	357
3.3.3. L'importance d'une école	361
3.3.3.a. Le Salon de l'Académie Julian	366
3.3.3.b. Un « produit Julian »	371
Conclusion	375
CONCLUSION	378

BIBLIOGRAPHIE	396
I Fonds d'archives	398
1 Archives au Canada	398
2 Dossiers d'artistes au Canada	398
3 Archives en France	401
4 Dossiers d'artistes en France	403
II Ouvrages généraux	404
1 Dictionnaires	404
2 Catalogues d'exposition	406
3 Mémoires et thèses	412
III Monographies	418
III Articles de périodiques	452
IV Références Internet	467
ANNEXES	470
FIGURES	605

Liste des annexes

Annexe 1. Les femmes à l'Académie Julian (p. 472)

Annexe 1. 1 – Maximilienne GUYON, *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes* (page de couverture), Paris, décembre 1903, p. 1.

Annexe 1. 2 – Auguste BUISSON, « Mme Maximilienne Guyon », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, décembre 1903, p. 2.

Annexe 1. 3 – Gabrielle RÉVAL, « L'Avenir de nos filles : les artistes », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, décembre 1903, p. 2-4.

Annexe 2. Cours et tarifs à l'Académie Julian (p.477)

Annexe 2. 1 – *Académie Julian. Ateliers de peinture, de sculpture et de dessin. Cours pour Dames*. Bibliothèque historique de la ville de Paris. Fonds Actualités, série « Académie Julian ».

Annexe 2. 2 – *Académie Julian. Ateliers de peinture, de sculpture et de dessin. Cours pour Hommes*. Bibliothèque historique de la ville de Paris. Fonds Actualités, série « Académie Julian ».

Annexe 3. Rodolphe Julian (1839-1907) (p. 480)

Annexe 3. 1 – HARMELIN photographe, « M. RODOLPHE JULIAN », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes* (page de couverture), Paris, mars 1907, p. 1.

Annexe 3. 2 – André CORTUIS (pseudonyme de Andrée Lécuyer, née Husson), « Rodolphe Julian », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, mars 1907, p. 3-4. (volume 1, p. 495-496)

Annexe 3. 3 – André DE TALMOURS, « Chronique », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, novembre 1907, p 2. (volume 1, p. 49).

Annexe 4. L'Académie Julian (p. 485)

Annexe 4. 1 – Riccardo NOBILI. *L'Académie Julian*, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche, 1890, p. 1-20.

Annexe 5. Un atelier de l'Académie Julian (p. 498)

Annexe 5. 1 – « 1.000 francs de prix », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, décembre 1905, p. 1.

Annexe 5. 2 – « 1.000 fcs de prix décernés entre tous les ateliers. Sujet : un atelier de l'Académie Julian », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, décembre 1905, p. 2.

Annexe 5. 3 – « Le concours des 1.000 francs (commande de M. Julian) », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, février 1906, p. 6.

Annexe 6. La Massière (p. 503)

Annexe 6. 1 – Georges VILLA, « Mlle M. Brandès dans “La Massière” », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes* (page de couverture), Paris, février 1905, p. 1.

Annexe 6. 2 – André DE TALMOURS, « La Massière », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, février 1905, p. 2.

Annexe 6. 3 – Georges VILLA, « M. Guitry (dans le rôle de Marèze) », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, février 1905, p. 3.

Annexe 6. 4 – « Tableau inédit de Marie Bashkirtseff communiqué par M. Julian, paru dans la *Vie Illustrée* du 20 janvier 1905 », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, février 1905, p. 4-5.

Annexe 7. Les Canadiens dans les archives de l'Académie Julian (p. 508)

Annexe 7. 1 – Sinaï RICHER, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 1, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 2 – Castle MONTAGUE, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 3 – James Wilson MORRICE, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 4 – Maurice PRENDERGAST, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 5 – John Malcom FRASER, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 6 – Frank Milton ARMINGTON, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 7 – Raoul BARRÉ, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 8 – John William BEATTY, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 9 – Frederick William HUTCHINSON, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 10 – Mc Gillivray Strachan KNOWLES FARQUHAR, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 11 – Lorenzo DE NEVERS, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 12 – Edmond Montague MORRIS, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 13 – Marc-Aurèle DE FOY SUZOR-COTÉ, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 3, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 14 – Marc-Aurèle DE FOY SUZOR-COTÉ, fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian, série 63 AS 3, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 15 – René-Charles BÉLIVEAU, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 16 – Paul DELAUNAY, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 17 – Ernest GIRARD, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 18 – Joseph M. KIDD, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 19 – Charles Henry WHITE, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 20 – Henry ARMSTRONG, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 21 – CAMERON, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 22 – J. S. GORDON, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 23 – O. E. HEWTON, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 24 – MAC-KENZIE, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 25 – MONGOMMERY [sic], fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 26 – Noël SCOVIL, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 27 – Rex STOVEL, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 28 – A. WICKENS, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 7. 29 – Joseph SAINT-CHARLES, fiche d’abonnement de l’artiste, archives de l’Académie Julian, série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 8. Joseph Saint-Charles à l’Académie Julian (p. 549)

Annexe 8. 1 – J. CHAUVIN. *Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin à l’atelier de l’Académie Julian, passage des Panoramas (27, galerie Montmartre)*, abonnement 8 semaines du 20 janvier au 31 mars 1890. Fonds Joseph Saint-Charles (P12\1\13), Musée du CRCCF (Université d’Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 8. 2 – J. CHAUVIN. *Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin à l’atelier de l’Académie Julian, passage des Panoramas (27, galerie Montmartre)* [verso du document], abonnement 8 semaines du 20 janvier au 31 mars 1890. Fonds Joseph Saint-Charles (P12\1\13), Musée du CRCCF (Université d’Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 8. 3 – J. CHAUVIN. *Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin à l’atelier de l’Académie Julian, passage des Panoramas (27, galerie Montmartre)*, abonnement 4 semaines du 31 mars au 28 avril. Fonds Joseph Saint-Charles (P12\1\13), Musée du CRCCF (Université d’Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 8. 4 – J. CHAUVIN. *Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin à l’atelier de l’Académie Julian, passage des Panoramas (27, galerie Montmartre)*, abonnement 8 semaines du 28 avril au 23 juin. Fonds Joseph Saint-Charles (P12\1\13), Musée du CRCCF (Université d’Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 8. 5 – J. CHAUVIN. *Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin à l’atelier de l’Académie Julian, passage des Panoramas (27, galerie Montmartre)*, abonnement 4 semaines du 27 octobre au 24 novembre 1890. Fonds Joseph Saint-Charles (P12\1\13), Musée du CRCCF (Université d’Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 8. 6 – G. CHOMENAY. *Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin à l’atelier de l’Académie Julian, passage des Panoramas (27, galerie Montmartre)*, abonnement 4 semaines du 22 décembre au 19 janvier 1891. Fonds Joseph Saint-Charles (P12\1\13), Musée du CRCCF (Université d’Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 9. Joseph Saint-Charles et l'École des beaux-arts (p. 556)

Annexe 9. 1 – Paul DUBOIS, *Lettre d'autorisation permettant à Mr Saint-Charles de suivre les cours oraux et à fréquenter les galeries de l'École des Beaux-Arts*, 1888. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/10), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 10. Lettres de la famille de Joseph Saint-Charles (Paris, 1888-1890) (p. 558)

Annexe 10. 1 – Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, mai 1888. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 10. 2 – Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, avril 1888. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 10. 3 – Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, mars 1889. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 10. 4 – Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, août 1890. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 10. 5 – Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à son frère Joseph Saint-Charles*, avril 1890. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 10. 6 – François-Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de François-Xavier Saint-Charles* (oncle de l'artiste) *à Joseph Saint-Charles*, juillet 1890. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/4), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 11. Joseph Saint-Charles invité à un banquet (p. 575)

Annexe 11. 1 – *Invitation pour un Banquet. Remise de la Légion d'honneur à Louis-Ernest Barrias*, 1898. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 12. Joseph Saint-Charles et la Légion d'honneur (p. 578)

Annexe 12. 1 – Philippe HÉBERT, *Légion d'honneur demandée par Joseph Saint-Charles*, septembre 1902. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 13. Joseph Saint-Charles copiste au Louvre (p. 581)

Annexe 13. 1 – *Autorisation de copier au Louvre « Illusions perdues » de Charles Gleyre*, Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/10), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 14. L'atelier de Joseph Saint-Charles, 18 bis Impasse du Maine (p. 583)

Annexe 14. 1 – *Sous-location de l'atelier du 18 bis, Impasse du Maine de Rodolphe Julian à Joseph Saint-Charles*. 1892, Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/9), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 14. 2 – *Quittance de loyer de Joseph Saint-Charles*, janvier 1889. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 14. 3 – *Quittance de loyer de Joseph Saint-Charles*, avril 1889. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 14. 4 – *Quittance de loyer de Joseph Saint-Charles*, juillet 1889. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 14. 5 – *Quittance de loyer de Joseph Saint-Charles*, octobre 1889. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 14. 6 – *Quittance de loyer de Joseph Saint-Charles*, décembre 1889. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 15. Recommandation pour Joseph Saint-Charles (p. 591)

Annexe 15. 1 – *Lettre de recommandation valorisant les succès obtenus lors du séjour parisien de Joseph Saint-Charles*, septembre 1902. Fonds Joseph Saint-Charles (P/12/1/7), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 16. L'Académie Julian et l'Amérique du Nord (p. 593)

Annexe 16. 1 – « Le concours Julian-Smith », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, février 1905 p. 3.

Annexe 16. 2 – G. H. WILLIAMS, « J. Francis Smith », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, février 1905, p. 4.

Annexe 16. 3 – « Concours de l'Art Academy de Chicago », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, février 1905, p. 5.

Annexe 16. 4 – « Le concours de l'Art Academy de Chicago », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, mars 1906, p. 2.

Annexe 16. 5 – « Concours de l'École d'art de San Francisco », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, décembre 1913, p. 6.

Annexe 17. L'Académie Julian : mise en place de cours pour enfant (p. 599)

Annexe 17. 1 – « Aux familles. Ouverture d'un cours pour jeunes garçons », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, mars 1906, p. 4-5.

Annexe 17. 2 – « Aux familles. Ouverture d'un cours spécial pour jeunes garçons. Ouverture d'un cours spécial pour fillettes », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, décembre 1906, p. 5.

Annexe 17. 3 – « Les vrais futuristes », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, mars 1912, p. 4-5.

Liste des figures

Figure 1 – *Vue générale de la nef au niveau de la porte d'entrée de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal*, avant décembre 1978, photographie en noir et blanc. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 2 – *Vue du transept gauche de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal*, avant décembre 1978, photographie en noir et blanc. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 3 – *Vue du transept droit de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal*, avant décembre 1978, photographie en noir et blanc. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 4 – *Vue du côté gauche de la nef en direction de la porte d'entrée de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal*, avant décembre 1978, photographie en noir et blanc. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 5 – *Vue du côté droit de la nef en direction de la porte d'entrée de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal*, avant décembre 1978, photographie en noir et blanc. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 6 – Ludger LAROSE, *Portrait de Léon-Alfred Sentenne*, 1895, huile sur toile, 72,80 x 59,50 cm. Fabrique Notre-Dame de Montréal, Montréal, Québec, Canada.

Figure 7 – Ludger LAROSE, *Portrait de Léon-Alfred Sentenne* (détail), 1895, huile sur toile, 72,80 x 59,50 cm. Fabrique Notre-Dame de Montréal, Montréal, Québec, Canada.

Figure 8 – Ludger LAROSE, *Dispute du Saint-Sacrement*, vers 1891, huile sur toile, 500 x 750 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 9 – Ludger LAROSE, *Dispute du Saint-Sacrement* (détail), vers 1891, huile sur toile, 500 x 750 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 10 – Ludger LAROSE, *L'Annonciation*, 1895, huile sur toile, 225 x 450 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 11 – Joseph-Charles FRANCHÈRE, *Le Christ consolateur*, 1894-1895, huile sur toile, 225 x 400 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 12 – Joseph-Charles FRANCHÈRE, *Étude pour « Le Christ consolateur » de la chapelle du Sacré-Cœur de Notre-Dame de Montréal*, 1891, huile sur toile, 48,5 x 73,8 cm. MBAC, Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 13 – Joseph SAINT-CHARLES, *Le serment de Dollard et ses compagnons*, 1895, huile sur toile, 225 x 720 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 14 – Joseph SAINT-CHARLES, *La première messe à Montréal*, 1892, huile sur toile, 225 x 400 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 15 – Joseph SAINT-CHARLES, *L'Adoration des Mages*, 1893, huile sur toile, 225 x 720 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 16 – Ludger LAROSE, *La Sybille de Tibur*, 1893, huile sur toile, 225 x 450 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 17 – Ludger LAROSE, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher de l'Horeb*, 1893, huile sur toile, 225 x 450 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 18 – Ludger LAROSE, *Moïse frappant le rocher de l'Horeb. Étude pour un grand tableau de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur, église Notre-Dame de Montréal*, 1893, huile sur toile, 59,8 x 99,3 cm. MnBAQ, ville de Québec, Québec, Canada.

Figure 19 – Ludger LAROSE, *Le paradis perdu*, 1894, huile sur toile, 225 x 450 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 20 – Joseph-Charles FRANCHÈRE, *La Vierge de l'Apocalypse*, 1892, huile sur toile, 225 x 400 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 21 – Joseph-Charles FRANCHÈRE, *La multiplication des pains*, 1893, huile sur toile, 225 x 450 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 22 – Joseph-Charles FRANCHÈRE, *Étude pour « La multiplication des pains » de la chapelle du Sacré-Cœur de Notre-Dame de Montréal*, 1892, huile sur toile, 49,5 x 86,5 cm. MnBAQ, ville de Québec, Québec, Canada.

Figure 23 – Henri BEAU, *Les Noces de Cana*, 1893-94, huile sur toile, 225 x 450 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 24 – Charles GILL, *La Visitation*, 1894, huile sur toile, 225 x 400 cm. Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada.

Figure 25 – *Portrait de Rodolphe Julian*, photographie en noir et blanc, argentique sur papier. Dossier Rodolphe Julian. Musée d'Orsay, Paris, France.

Figure 26 – *Portrait de Rodolphe Julian*, photographie en noir et blanc, argentique sur papier. Dossier Rodolphe Julian. Musée d'Orsay, Paris, France.

Figure 27 – Rodolphe JULIAN, *Faune prédisant l'avenir aux nymphes*, 1867, huile sur toile, 220 x 150 cm, collection privée. *Nineteenth Century European Paintings, Drawings and Water-colours*, catalogue de vente Sotheby's, Londres, jeudi 27 novembre 1991, lot 201.

Figure 28 – Rodolphe JULIAN, *Une Académie de peinture*, 1876, huile sur toile photographiée par Goupil, département des estampes et de la photographie, BNF, Paris, France. Gérard Schurr, *Les petits maîtres de la peinture 1820-1920*, Paris, s.e, 1985, tome VI.

Figure 29 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 18,7 x 11,3 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 30 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 17,7 x 11 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 31 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 17,6 x 10,8 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 32 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 18 x 11,6 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 33 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 11,5 x 18,6 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 34 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 16,8 x 10,3 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 35 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 18,7 x 12,5 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 36 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 10,2 x 15,5 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 37 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 11,3 x 18,3 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 38 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 11,5 x 17,3 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 39 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 11,6 x 18,8 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 40 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 15,8 x 22 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 41 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 12,7 x 18,5 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 42 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 13,9 x 18,8 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 43 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 11,4 x 17,6 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 44 – Rodolphe JULIAN, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte sur papier, 13 x 19,6 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 45 – Paul LANDOWSKI, *Hercule soulevant Antée*, non daté, graphite sur papier. Deniz Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümeleri : Academie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*, İstanbul, Ali Artun, 2007, p. 231.

Figure 46 – Charles VAN DER STAPPEN, *Mort d'Ompdrailles Le Tombeau des Lutteurs*, 1892, sculpture en bronze sur base de granit gris, avenue Louise, Bruxelles, Belgique. Patrick Derom, *Les sculptures de Bruxelles. Inventaire. Catalogue raisonné*, Bruxelles, Galerie Patrick Derom, 2002, p. 77.

Figure 47 – Gustave COURBET, *Les lutteurs*, 1853, huile sur toile, 198 x 252 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, Hongrie.

Figure 48 – Alexandre FALGUIÈRE, *Lutteurs*, 1875, huile sur toile, 240 x 191 cm, Musée d'Orsay, Paris, France.

Figure 49 – Rodolphe JULIAN, *Les Arènes Maudurques*, 1879, illustration hors-texte pour *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, 1879, eau-forte hors-texte, 13 x 19,6 cm. Léon Cladel, *Ompdrailles : le Tombeau des lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Figure 50 – Benjamin CONSTANT, *Portrait de Jules Clarétie*, 1893, huile sur toile, 46 x 38 cm, Musée national du Château et des Trianons, Versailles, France.

Figure 51 – Amélie BEAURY-SAUREL, *Portrait de Caroline Rémy (dite Séverine)*, 1893, huile sur toile, 121 x 87 cm, Musée Carnavalet, Paris, France.

Figure 52 – André DEVAMBEZ, *L'Académie Julian*, 1889, encre sur papier reproduit par procédé photomécanique, 13,3 x 20,2 cm. Riccardo Nobili, *L'Académie Julian*, Bagnols, 1890, page frontispice.

Figure 53 – Riccardo NOBILI, *Atelier for Men*, 1889, fusain reproduit par procédé photomécanique, 8 x 12,3 cm. Riccardo Nobili, « Account of Concours. The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, vol. 8, s. n°, 1889, p. 748.

Figure 54 – Riccardo NOBILI, *Atelier for Women (Lefebvre and Constant)*, 1889, fusain reproduit par procédé photomécanique, 8 x 13,3 cm. Riccardo Nobili, « Account of Concours. The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, vol. 8, s. n°, 1889, p. 750.

Figure 55 – Riccardo NOBILI, *Atelier of Sculpture*, 1889, fusain reproduit par procédé photomécanique, 12,5 x 8,5 cm. Riccardo Nobili, « Account of Concours. The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, vol. 8, s. n°, 1889, p. 751.

Figure 56 – Riccardo NOBILI, *Atelier for Women (Bouguereau and Robert-Fleury)*, 1889, fusain reproduit par procédé photomécanique, 12,3 x 10,5 cm. Riccardo Nobili, « Account of Concours. The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, vol. 8, s. n°, 1889, p. 752.

Figure 57 – Riccardo NOBILI, 1889, texte et fusain reproduit par procédé photomécanique. Riccardo Nobili, « Account of Concours. The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, vol. 8, s. n°, 1889, p. 746.

Figure 58 – Riccardo NOBILI, *passage des Panoramas* (détail), 1889, fusain reproduit par procédé photomécanique, 6 x 12,3 cm. Riccardo Nobili, « Account of Concours. The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, vol. 8, s. n°, 1889, p. 746.

Figure 59 – Riccardo NOBILI, *M. Julian* (détail), 1889, fusain reproduit par procédé photomécanique, 4 x 6,5 cm. Riccardo Nobili, « Account of Concours. The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, vol. 8, s. n°, 1889, p. 746.

Figure 60 – *Portrait du peintre Rodolphe Julian, fondateur et directeur de l'Académie*, non daté, photographie, argentique sur papier, Fonds d'archives Ernest Marché, Château-musée de Nemours, Nemours, France.

Figure 61 – *Rodolphe Julian* (page frontispice), 1907, photographie reproduite par procédé photomécanique. *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, mars 1907, BNF, Paris, France.

Figure 62 – « Julian's Studios : an Interview with their Creator », 1893. *The Sketch. A Journal of Art and Actuality*, 28 juin 1893, p. 474.

Figure 63 – *Rodolphe Julian* (détail), 1893, photographie reproduite par procédé photomécanique, 8,5 x 10,7 cm. « Julian's Studios : an Interview with their Creator », *The Sketch. A Journal of Art and Actuality*, 28 juin 1893, p. 474.

Figure 64 – *Atelier d'anatomie de l'Académie Julian* (détail), 1893, photographie, reproduite par procédé photomécanique, 9,5 x 12,7 cm. « Julian's Studios : an Interview with their Creator », *The Sketch. A Journal of Art and Actuality*, 28 juin 1893, p. 474.

Figure 65 – Marie BASHKIRTSEFF, *L'atelier*, 1881, huile sur toile, 154 x 186 cm, Musée des beaux-arts de Dnipropetrovsk, Dnipropetrovsk, Ukraine.

Figure 66 – *L'Académie Julian, devanture de l'atelier du passage des Panoramas*, photographie, argentique sur papier, collection André Del Debbio. Gabriel P. Weisberg *et al.* *Overcoming all Obstacles : the Women of the Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999, p. XIII.

Figure 67 – Jefferson David CHALFANT, *Bouguereau's Atelier at the Academy Julian, Paris*, 1891, huile sur bois, 28,6 x 36,8 cm, Young Museum, San Francisco, Californie, États-Unis.

Figure 68 – Alfred MUNNINGS, *A Study of a Male Nude in Julian's Atelier, Paris*, 1902, huile sur toile, 82,4 x 66 cm, Sir Alfred Munnings Art Museums, Essex, Angleterre.

Figure 69 – Alfred MUNNINGS, *First Study in Oils from Life (at Julian's Atelier)*, 1902. Huile sur toile, 53,2 x 35,6 cm, South Kensington Museum, Londres, Angleterre.

Figure 70 – Caleb Arnold SLADE, *Atelier at the Académie Julian*, huile sur toile, 106,7 x 144,8 cm, William Benton Museum of Art, University of Connecticut, Storrs, Connecticut, États-Unis.

Figure 71 – Mina CARLSSON-BREDBERG, *Académie Julian*, 1884, huile sur toile, 53 x 75 cm. K.L. Nichols. *Swedish Women Painters 1893*, exposition [en ligne] <http://members.cox.net/academia/cassatt10e.html>.

Figure 72 – Pedro WEINGÄRTNER, *Atelier Julian*, huile sur toile, Museu de Arte do Rio Grande do sul ado Malagoli, Porto Alegre, Brésil.

Figure 73 – *Sculptors at the Académie Julian. Paris*, début XX^e siècle, huile sur toile, 101 x 111 cm, collection Monarch Gallery, Singapour, République de Singapour.

Figure 74 – Marie BASHKIRTSEFF, *L'Atelier Julian* (reproduction de), « Les ateliers de Femmes », *L'Art Français*, 7^e année, n° 318, 27 mai 1893. Tamar Garb. *Sisters of the Brush : Women Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven/London, Yale University Press, figure 28, p. 82.

Figure 75 – HARMELIN photographe, *Une classe de l'Académie Julian reconstituant en tableau vivant « Caïn » de Fernand Cormon*, vers 1890, photographie, épreuve sur papier albuminé, 17 x 21,7 cm, Fonds Ernest Marché, Château-musée de Nemours, Nemours, France.

Figure 76 – Harmelin photographe, *Une classe de l'Académie Julian reconstituant en tableau vivant « L'entrée à Constantinople » de Benjamin Constant*, 1894, photographie, épreuve sur papier albuminé, Fonds Ernest Marché, Château-musée de Nemours, Nemours, France.

Figure 77 – Georges VILLA, *Le Cake-Walk (affiche du 18^e bal de l'Académie Julian, 1903)* [page de couverture], 1904, dessin à l'encre noire et au crayon. *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, décembre 1904, p.1.

Figure 78 – Louise-Catherine BRESLAU, *Sapristi, Mademoiselle Marie, comme c'est bien !*, crayon graphite sur papier, album de caricatures des élèves de l'Académie Julian, collection André Del Debbio, Paris. Gabriel P. Weisberg *et al.* *Overcoming all Obstacles : the Women of the Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999, p. 71.

Figure 79 – Croquis de M^{lle} GERALDI, *C'est lourd Mademoiselle, j'ai bien peur que nous ayons de la peine à sortir de là*, crayon graphite et fusain sur papier, album de caricatures des élèves de l'Académie Julian, collection André Del Debbio, Paris. Gabriel P. Weisberg *et al.* *Overcoming all Obstacles : the Women of the Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999, p. xi.

Figure 80 – *Jules Lefebvre dans son atelier*, vers 1900, photographie, argentique sur papier, 28 x 21,5 cm, Fonds Joseph Saint-Charles (P12), cote Ph 12-122, Musée du CRCCF, Université d'Ottawa, Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 81 – *Benjamin Constant dans son atelier*, vers 1900, photographie, argentique sur papier, 28 x 21,5 cm, Fonds Joseph Saint-Charles (P12), cote Ph 12-123, Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 82 – Joseph SAINT-CHARLES, *Nu debout*, entre 1885 et 1890, fusain sur papier, 61,5 x 47,3 cm, Fonds Joseph Saint-Charles (P12), cote M4.32/ Ph 1-xcs-74, Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 83 – Joseph SAINT-CHARLES, *Nu assis*, entre 1885 et 1890, fusain sur papier, 62 x 47,4 cm, Fonds Joseph Saint-Charles (P12), cote M4.39/ Ph 1-xcs-77, Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 84 – Joseph SAINT-CHARLES, *Étude*, entre 1885 et 1890, fusain sur papier, 61,5 x 46,9 cm, Fonds Joseph Saint-Charles (P12), cote M4.65/ Ph 1-xcs-82, Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 85 – Joseph SAINT-CHARLES, *Étude de nu*, entre 1885 et 1890, fusain sur papier, 61,5 x 46,9 cm, Fonds Joseph Saint-Charles (P12), cote M4. 35 / Ph 1-xse-80, Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 86 – Luger LAROSE, *Étude d'après l'antique*, vers 1887-1890, fusain sur papier vergé, 62,7 x 46,8 cm. MBAC, Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 87 – *Atelier de sculpture de l'Académie Julian. Les élèves et le modèle*, vers 1902, photographie en noir et blanc, argentique sur papier, dossier Rodolphe Julian. Musée d'Orsay, Paris, France.

Figure 88 – M. GROSS, *Prix de sculpture (torse femme) par M. E. Diosi*, 1906, fusain sur papier, reproduction photomécanique. Journal de l'Académie Julian, février 1906. BNF, Paris, France.

Figure 89 – Joseph SAINT-CHARLES, *Nu de trois-quart*, entre 1885 et 1890, fusain sur papier, 61 x 45,5 cm, Fonds Joseph Saint-Charles (P12), cote M4. 65/Ph 1-xse-79, Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 90 – Joseph SAINT-CHARLES, *Étude de nu*, entre 1885 et 1890, fusain sur papier, 62,2 x 47,2 cm, Fonds Joseph Saint-Charles (P12), cote M4. 38 / Ph 1-xse-83, Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 91 – Joseph SAINT-CHARLES, *Nu aux mains jointes*, entre 1885 et 1890, fusain sur papier, 58,4 x 41,9 cm, Fonds Joseph Saint-Charles (P12), collection Anna Saint-Charles, Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 92 – Joseph SAINT-CHARLES, *Étude de nu sur un tabouret*, entre 1885 et 1890, fusain sur papier, 60,9 x 46,8 cm, Fonds Joseph Saint-Charles (P12), cote M4. 36 / Ph 1-xse-81, Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 93 – Joseph SAINT-CHARLES, *Étude de nu*, entre 1885 et 1890, fusain sur papier, 53,3 x 43,8 cm, Fonds Joseph Saint-Charles (P12), Ph 1-xse-84, Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Figure 94 – Photographies Bouffar, *Une séance de modèle vivant dans un atelier de l'Académie Julian*, vers 1905, photographie, argentique sur papier, 22 x 14 cm. « Les artistes femmes », *L'Illustration*, n° 3234, 18 janvier 1905, p. 102.

Figure 95 – Pierre BONNARD, *La vie du peintre. Enfance de l'artiste – L'Académie Julian – Dans Paris*, vers 1910, crayon graphite, encre et lavis sur papier vélin, 31,5 x 24 cm. Musée d'Orsay, Paris. Actuellement conservé au département des arts graphiques du Musée du Louvre, Paris, France.

Figure 96 – *L'Académie Julian, passage des Panoramas*, photographie, argentique sur papier, collection André Del Debbio, Paris, Gabriel P. Weisberg *et al.* *Overcoming all Obstacles : the Women of the Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999, p. 127.

Figure 97 – Florence CARLYLE, *Étude d'atelier d'un modèle masculin*, vers 1893, pastel brun, bleu et rose sur papier, 41,6 x 34,8 cm, Woodstock Art Gallery, Woodstock, Ontario, Canada.

Figure 98 – Anna BILINSKA-BOHDANOWICZ, *Académie Homme. Demie nue*, 1885, huile et gouache sur toile, 95 x 67 cm, Musée Narodowe, Varsovie, Pologne.

Figure 99 – Antony TRONCET, *La fille d'Hérodiade reçoit la tête de Saint-Jean-Baptiste*, 1904, encre sur papier (reproduction lithographique). *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, octobre 1904, p. 3.

Figure 100 – Achille GODEFROY, *La fille d'Hérodiade reçoit la tête de Saint-Jean-Baptiste*, avant 1904, encre sur papier (reproduction lithographique). *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, octobre 1904, p. 5.

Figure 101 – Louis BILLOTEY, *Virgile s'inspirant devant une scène rustique*, 1907, encre sur papier (reproduction lithographique). *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, novembre 1907, p. 4.

Figure 102 – Florence CARLYLE, *Une Dame hollandaise* (dit aussi, *Une Femme hollandaise*) 1893, huile sur toile, 61,2 x 44,7 cm, Woodstock Art Gallery, Woodstock, Ontario, Canada.

Figure 103 – Florence CARLYLE, *La vieille Victorine*, 1893, huile sur toile, 82 x 70 cm, Woodstock Art Gallery, Woodstock, Ontario, Canada.

Figure 104 – Marc-Aurèle DE FOY SUZOR-COTÉ, *Pastourelle à Vallangoujard (Seine-et-Oise)*, 1898, huile sur toile, 235, 5 x 100, 5 cm, MBAM, Montréal, Québec, Canada.

Figure 105 – Sophie PEMBERTON, *Little Boy Blue*, 1897, huile sur toile, 76 x 51 cm, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria, Colombie-Britannique, Canada.

Figure 106 – Jules BASTIEN-LEPAGE, *Sur le chemin de l'école*, 1882, huile sur toile, 80,9 x 59,8 cm, Aberdeen Art Gallery, Aberdeen, Écosse.

Figure 107 – Clarence GAGNON, *Académie homme*, 1901, fusain sur papier, 61 x 43,2 cm, MBAM, Montréal, Canada.

Figure 108 – Jules LEFEBVRE, *Marie Madeleine dans la grotte*, 1876, huile sur toile, 71,5 x 113,5 cm, Musée de l'Hermitage, Saint-Pétersbourg, Russie.

Figure 109 – William BRYMNER, *Nude Figure*, 1915, huile sur toile, 74,7 x 101,7 cm, MBAC, Ottawa, Ontario, Canada.

À mes parents

Remerciements

Lors de cette étude, plusieurs personnes m'ont aidé dans mes démarches. Je tiens à remercier tout particulièrement mes directeurs de recherche, Madame Lise Lamarche et Monsieur Jean Trudel, pour leur suivi et leur disponibilité. L'expertise de Monsieur Jean Trudel sur la question de la chapelle du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal et sur les artistes canadiens fut particulièrement appréciée ainsi que les relectures attentives et les conseils de Madame Lamarche sans laquelle cette thèse n'aurait pu aboutir.

Mis à part ces personnes, ma reconnaissance s'adresse également aux membres de l'AFEC, de BAnQ et de l'UdM pour les bourses de recherche et de rédaction octroyées ainsi qu'au personnel de UCSB-Irvine, des membres de l'ACLA/Harvard et de l'ACLA/New-Orleans pour m'avoir permis de soumettre à leur attention une partie de cette thèse lors de colloques.

Je témoigne aussi toute ma gratitude aux agents des bibliothèques publiques (BHVP, ENSBA, BNQ, BNF, BPI) et universitaires (UQAM, UdM, McGill, Concordia, Laval) ainsi qu'au personnel compétent des musées (Blérancourt, Orsay, Dahesh Museum, MBAM, MNBAQ, MBAC), des centres d'archives (CARAN, CRCCF, BAnQ, BAC) et des centres de documentation (MCCCF).

Ma gratitude va aussi à la Mairie de Lapalud pour m'avoir communiqué un dossier sur l'Académie Julian, à Monsieur Christian Pailliez, codirecteur de l'ESAG rencontré à l'ancienne succursale de l'école rue du Dragon, aux professeurs Bruno Foucart pour ses conseils au début du projet et Laurier Lacroix pour la mise à disposition de sa documentation de recherche sur Suzor-Coté, ses recommandations pour bénéficier de la

générosité de Madame Marcelle Dufour (petite-fille de Ludger Larose), ses conseils au cours de ma recherche ainsi que le support apporté pour m'intégrer à l'exposition *À la découverte de Raoul Barré* de la Cinémathèque québécoise en 2004.

Pour leur aide, leur confiance, leur soutien sans faille, ainsi que leur amitié, j'exprime mes remerciements aux professeures Nicole Dubreuil et Christine Bernier, sans oublier ma directrice de maîtrise et de DEA, Patricia Plaud-Dilhuit de l'Université de Rennes.

La passion de David Karel pour les artistes de langue française en Amérique du Nord ainsi que celle de Catherine Fehrer pour l'Académie Julian a insufflé l'énergie nécessaire à ce travail académique. Je leur rends ici hommage in memoriam.

En dernier lieu, je ne peux oublier le soutien indéfectible de mes parents Anne-Marie et Daniel Montiège qui ont permis cette recherche ainsi que les encouragements répétés de mon épouse Claudine Albert Montiège qui, par son aide et nos longues conversations, a largement marqué ce mémoire.

Avertissement

Nous privilégions le terme « Canadien français » pour différencier la population francophone de celle des anglophones « Canadiens anglais » qui vit au pays. Hormis des distinctions au niveau de la langue ou de la culture, nous utiliserons la dénomination « Canadiens » pour qualifier l'ensemble de la population. Le qualificatif de « québécois » ne sera pas utilisé¹ dans le cadre chronologique de ce mémoire puisqu'il n'apparaît pas avant 1960, avec les événements de la Révolution Tranquille.

Parmi les artistes qui se disent « Canadiens », certains d'entre eux ne sont pas nés au pays. Le fait qu'ils émigrent dans leur jeunesse au Canada, qu'ils obtiennent leur citoyenneté par mariage et qu'ils en revendiquent la nationalité, tend à les rattacher aux artistes de notre corpus. Parmi les peintres nés en Angleterre, Augustus Frederick Kenderdine (1870-1947) est originaire de Manchester. William Brymner (1855-1925), né à Greenock et les sœurs Berthe et Gertrude Des Clayes à Aberdeen en Écosse, émigre au Canada à l'âge de deux ans. Farquhar McGillivray Knowles (1859-1932) pour sa part est né à Syracuse dans l'État de New York ; Edmund Wyly Grier (1862-1957) est originaire de Melbourne en Australie et Caroline Marie Benedicks-Bruce (1856-1935) est une Suédoise de Stockholm devenue Canadienne par son mariage avec William Blair Bruce (1859-1906).

Mary Hiester Reid (1854-1921) – peintre d'origine américaine, Canadienne par son mariage avec George Agnew Reid (1860-1947) – reflète avec à propos la position de ces artistes émigrants en exprimant l'attachement qu'elle a pour sa terre d'adoption lorsqu'elle se présente comme une artiste canadienne à part entière².

¹ Nous conserverons cependant le terme « québécois » lorsqu'il est utilisé par un auteur que nous citons.

² Dossier « George Reid », Bibliothèque de recherche et archives E. P. Taylor, Art Gallery of Ontario. Cité dans Brian Foss et Janice Anderson. *Quiet Harmony : The Art of Mary Hiester Reid*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 2000, p. 32.

Soucieux d'utiliser et d'inclure au mieux les témoignages des anciens étudiants de l'Académie Julian – Américains, Irlandais, Britanniques et Canadiens pour la plupart – nous avons effectué une traduction libre de leurs écrits dans le corps principal du texte courant, permettant ainsi d'en alléger le contenu et de souligner par la même occasion une certaine cohérence entre ces différents écrits. Nous avons toutefois souhaité conserver le texte original en note de bas de page dans la volonté de retranscrire le plus fidèlement possible la pensée de l'auteur³.

Nous tenons à souligner que les écrits de Marie Bashkirtseff (1858-1884) ne sont pas traduits, la jeune femme ayant rédigé ses mémoires en français. La seule « traduction » fut celle imposée par la famille de l'artiste (principalement sa mère) qui n'hésita pas à censurer certaines parties du journal, peu en accord avec l'image d'une jeune fille de bonne famille à la fin du XIX^e siècle. L'utilisation de différentes éditions du journal, des lettres de Marie Bashkirtseff et de quelques articles de *La Citoyenne* que nous avons pu consulter, permet de donner une idée plus juste de cette femme artiste et nous offre une vision intime (parfois critique) de ce que fut l'Académie Julian.

Rodolphe Julian ne semble pas avoir écrit « officiellement » sur son Académie et c'est par l'intermédiaire de ses anciens élèves (Marie Bashkirtseff, George Moore, Cecilia Beaux, Alphaeus Cole, Kenyon Cox, entre autres), par la voix des journalistes (Riccardo Nobili, Somin, par exemple) et par des chroniqueurs du milieu artistique parisien (Charles Virmaître en tête), que nous sommes parvenu à faire « parler » le personnage lorsque ses

³ Outre la traduction de certains passages pour la plupart tirés des réflexions de chercheurs tels Catherine Fehrer, Susan Butlin, Lori Beavis et Muriel Miller Miner, nous privilégions la « traduction libre » des témoignages des anciens élèves étrangers de l'école et des journalistes de la fin du XIX^e siècle. Nous comptons plus d'une vingtaine d'individus dont les écrits sont en rapport avec l'Académie Julian, à savoir : Kenyon Cox, George Moore, Archibald Standish Hartrick, Albert Rhodes, John Sutherland, Abigail May Alcott Niereker, Riccardo Nobili, Gilbert Parker, Adam Sterner, Marie Adelaïde Belloc, William Rothenstein, John Wycliffe Lowes Forster, George Biddle, Daisy Brown, Alphaeus Philenon Cole, Helen Day Hale, Edmund Wuerpel, Cecilia Beaux, Edward Simmons, Joseph Curtis Sloane, Florence Carlyle et William Brymner.

propos étaient littéralement retranscrits, nous permettant ainsi de mieux connaître l'homme d'affaires et l'artiste dans le lien étroit qu'il eut avec son Académie⁴.

Les différents numéros du journal *L'Académie Julian*, quoique postérieurs à notre champ chronologique, furent d'une aide précieuse pour recueillir les informations éparses sur le fonctionnement de l'établissement et sur l'importance de Rodolphe Julian au sein de son institut de formation artistique.

Certains homonymes peuvent induire le lecteur en erreur. « L'Institut » (Institut de France), par exemple, fait référence à l'institution académique parisienne créée en 1795 dont la vocation première (perpétuée à ce jour) est de réunir et faire travailler de concert les élites scientifiques, littéraires et artistiques de France. Au XIX^e siècle, l'Institut regroupe en son sein, l'Académie française, l'Académie des inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences, l'Académie des sciences morales et politiques et l'Académie des Beaux-Arts. Dans les écrits dix-neuviémistes, cette branche dédiée aux arts et généralement connue sous la désignation « l'Académie ». Dans les dictionnaires de langue française, l'Académie prend un sens plus large et désigne autant les instituts d'apprentissage artistique (de musique, de peinture, du dessin ou de la danse, par exemple) que le travail d'après la figure nue, peinte ou dessinée⁵.

⁴ Nous adoptons une démarche similaire dans notre étude de cas sur l'artiste-peintre Joseph Saint-Charles. Mis à part quelques documents (carnet de notes, dessins, médailles) conservés au CRCCF de l'Université d'Ottawa, c'est par les lettres de la famille Saint-Charles que nous pouvons expliquer le quotidien et les stratégies mises en place par le peintre lors de son séjour d'étude à Paris.

⁵ La majuscule précise le sens qui est donné au mot ou désigne, selon le cas, un lieu précis. Par exemple, la récompense artistique du concours du « Prix de Rome » n'a pas la même connotation que le « prix » que coûte une inscription ou un abonnement. De même, L'École (formule utilisée par les spécialistes pour désigner « l'École des beaux-arts de la ville de Paris »), ne réfère pas à l'établissement d'enseignement en général, mais à une institution en particulier. Dans la majorité des cas, nous privilégions l'utilisation de la formule « École des beaux-arts », pour référer aux différents noms portés par l'établissement de formation au cours de son histoire (École impériale des beaux-arts, École nationale des beaux-arts, École nationale supérieure des beaux-arts, par exemple).

Bien que l'usage du *middle name* en anglais ne doive pas être cité, selon les variantes répertoriées et en l'absence de règle précise, nous avons privilégié une certaine uniformité en ajoutant les prénoms intermédiaires. Il en est de même pour la question des « Mac », « Mc » qui, selon le cas, sont attachés ou pas aux noms de famille.

Par souci de clarté et de maniabilité de consultation, une carte et un graphique sont inclus au texte courant. Les annexes et les figures pour leur part sont reléguées en fin de document et peuvent être consultées pour elles-mêmes ou dans le rapport au texte. Nous avons privilégié de ne pas imposer de cadre rigide entre les annexes et les figures. À cette fin, certains documents comme le portrait photographique de Rodolphe Julian ou *l'Atelier* de Marie Bashkirtseff apparaissent à plusieurs reprises avec, dans certains cas, des variantes au niveau des techniques de reproduction et des supports utilisés.

Introduction

Introduction

La bohème anarchique que l'on attribue volontiers à la création artistique est une nébuleuse trompeuse. Elle est trop souvent l'arbre qui cache la forêt, à savoir un travail acharné et une exigence de tous les instants.

José Frèches. *Art & Cie : l'art est indispensable à l'entreprise.*

L'étude de l'Académie Julian n'est que peu abordée dans son ensemble, et ce, malgré les quelques écrits qui lui furent consacrés⁶. Notre recherche comble cette lacune et reconstitue en détail le fonctionnement de ses « ateliers libres », en compilant et en interprétant des informations qui, jusqu'alors, restaient dispersées. Notre contribution à la recherche s'intègre dans un courant où l'histoire du XIX^e siècle dépasse le rapport à l'École de beaux-arts pour inclure les institutions et les acteurs secondaires. Le déchiffrement de ce marché « connexe » offre un axe de réflexion sur la question de l'atelier privé, perçu au delà du cadre de formation, comme un tremplin de carrière.

Le dépouillement exhaustif des archives de l'Académie Julian permet de constituer un outil de synthèse original à la disposition des chercheurs. Les données et l'analyse inédites de notre recherche précisent la place qu'occupent les ateliers libres de l'Académie Julian dans la formation professionnelle des peintres de notre corpus lors de leur séjour à Paris. Nous avons défini le rapport entre les élèves canadiens et l'Académie Julian à son apogée afin de combler un « oubli », pourtant crucial dans ce que sera la carrière de ces artistes.

⁶ En plus de l'état de la question qui abordera ce sujet, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie.

Problématique

Cette thèse vise à mettre en évidence le rôle de l'Académie Julian⁷ et de son fondateur, Rodolphe Julian (1839-1907), dans la formation des artistes du XIX^e siècle et prend comme étude de cas le passage effectué par les peintres canadiens dans cette école entre 1880 et 1900. Nous suivons l'hypothèse selon laquelle le voyage en direction de Paris ainsi que l'inscription des Canadiens dans un atelier libre marque pour ces artistes la volonté de se placer dans un réseau valorisant, gage de légitimité et de promotion de carrière. Dans la lignée du mouvement historiographique apparu au cours des trente dernières années qui vise à revoir les bases de notre connaissance sur l'art du XIX^e siècle, nous choisissons de nous distancer d'une histoire de l'art formaliste, qui base sa réflexion sur l'oeuvre produite et non sur le processus de création⁸.

Une vision idéalisée de l'art et du monde qui lui est associé tend à présenter l'artiste comme un être singulier, détaché des contingences propres à l'existence de tout un chacun. L'image de l'artiste désargenté devant se battre contre sa famille que l'incertitude et les aléas du métier effraient subsiste et ne se transforme que lentement. L'esprit matérialiste et puritain associé au catholicisme, au protestantisme et aux mentalités bourgeoises du XIX^e siècle n'encourage pas les professions artistiques. Sachant qu'être artiste ne relève pas d'une définition précise, mais davantage d'une condition ou d'un mode de vie, l'éducation acquise par la formation dans une école d'art sérieuse ou recommandable se présente souvent comme la condition nécessaire, préalable à l'accord des familles.

⁷ Le terme générique « l'Académie Julian », regroupe sous une même appellation différents ateliers.

⁸ L'idée énoncée emprunte à la pensée de l'historienne de l'art Marie-Claude Genet-Delacroix qui aborde cette question dans un article relatif aux vies d'artistes en France à la fin du XIX^e siècle. L'auteure propose l'hypothèse que l'itinéraire familial qu'empruntent la critique et l'histoire de l'art va généralement des oeuvres aux chefs-d'oeuvre et utilise à titre accessoire les biographies d'artistes pour structurer son discours. Cette approche convient peu pour définir l'artiste et c'est, selon l'auteure, par l'étude lexicale des éléments du discours (notamment des sources) et le recours à la sociologie que l'artiste et sa création plastique sont plus à même d'être saisis. Voir à ce propos : Marie-Claude Genet-Delacroix. « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. XXXIII, s. n^o, janvier-mars 1986, p. 40.

C'est au XIX^e siècle, en littérature et dans la presse, que tendent à se définir les stéréotypes associés à la figure de l'artiste qui, de façon caricaturale, se cristallise dans la figure du bohème ou du bourgeois selon qu'il est pauvre ou riche ou qu'il est consacré ou non de son vivant par le marché et ses pairs⁹. Dans une dépendance avant tout liée au « bagage » matériel ou acquis par la formation auprès d'un maître, le style de vie adopté caractérise trop souvent l'artiste et sa production. Cette construction, vraisemblable dans les grandes lignes, n'est cependant qu'un modèle schématique et n'inclut pas les nuances nécessaires à l'étude de l'artiste qui cherchera à répondre à la demande du marché. L'exception toutefois est souvent prise pour la norme. Ainsi, par l'image des peintres maudits Van Gogh (1853-1890) et Gauguin (1848-1903), tels qu'abordés par José Frèches dans *Arts & Cie*, l'idée subsiste que l'artiste est par définition « étranger à toutes stratégies commerciales et à tout calcul de notoriété »¹⁰. Cette perception de l'artiste est largement répandue et quoique le sociologue Pierre Bourdieu marque des nuances dans *La production de la croyance*, il n'en définit pas moins le commerce de l'art comme « un commerce de choses dont il n'y a pas de commerce » et vient à le classer dans la veine de pratiques où survit « la logique de l'économie précapitaliste »¹¹.

C'est par des généralités que nous tendons à vouloir classer ce que les créateurs sont et ce qu'ils produisent. Cette vision connaît une réception positive au XIX^e siècle et même si elle n'en constitue pas le point d'origine (puisque'il faut regarder bien avant dans notre histoire occidentale), elle n'en manifeste pas moins le tournant constitutif de la vision « moderne » que nous avons de l'artiste. En cela, nous ne nous référons pas ici à la

⁹ Pour la veine romantique de l'artiste maudit, consulter : Anne Martin-Fugier. *Les Romantiques. Figures de l'artiste, 1820-1848*, Paris, Hachette Littératures, 1998 ; Alexander Sturgis et al. *Rebelles et martyrs, l'image de l'artiste au XIX^e siècle*, Londres, Yale University Press, 2006.

¹⁰ José Frèches et al. *Art & Cie : l'art est indispensable à l'entreprise*, Paris, Dunod, 2005, p. 41.

¹¹ Pierre Bourdieu. « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, s. vol., n° 13, février 1977, p. 4. Bien qu'il faille reconnaître au propos de Bourdieu une certaine justesse, l'idée se doit d'être nuancée puisqu'elle ne reflète qu'un pan de ce qu'est l'art et se voit dissociée de son contexte d'émergence.

chronologie courante de la naissance de l'Art Moderne, généralement circonscrite en 1907 par le tableau de Picasso (1881-1973) *Les Femmes d'Alger*. C'est davantage dans les prémices du texte de Baudelaire (1821-1867), *Le peintre de la vie moderne*, initialement publié dans les pages du journal *Le Figaro* de 1863, ainsi que dans l'ouverture la même année du *Salon des Refusés* sous une directive de Napoléon III (1808-1873) – Salon où est exposé *Le déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet (1832-1883) –, que nous concevons cette idée de modernité.

Le roman ou l'œuvre peinte, en tant que témoins symboliques et matériels d'un contexte historique, en soulignent la portée et tendent à définir le décalage qui s'opère alors, tant vis-à-vis de l'approche novatrice de l'art chez Manet, que dans la vision de la vie citadine chez Baudelaire. Les deux exemples cités, au-delà du rapport art et littérature, se font l'écho des changements sociaux qui s'opèrent à cette époque. L'Académie perd en 1864 de son autorité en ne détenant plus le monopole des beaux-arts. À la même époque, sous l'effet d'une prospérité économique stimulée par le développement de l'industrie en France, s'affirme la montée d'une classe populaire, principalement constituée d'ouvriers et d'employés de commerce.

Dans la démarche qu'adopte la sociologue de l'art Raymonde Moulin, lorsqu'elle aborde la question du marché de l'art, nous entrevoyons la conciliation de l'artiste dans son rapport entre l'art et le commerce. L'auteure reconnaît à l'œuvre d'art un statut économique particulier, de par l'unicité inhérente au produit fabriqué¹², mais tend toutefois à l'inscrire dans une économie de marché (certes légèrement décalée) où s'ordonnent les rapports entre producteur et consommateur au niveau des réseaux institutionnels et humains. À ce titre, Raymonde Moulin présente le XIX^e siècle comme une période charnière où la conciliation art et économie se départage entre public et privé. Les arguments des deux sphères, alors affiliés aux valeurs morales et commerciales, assignent à l'art l'objectif d'éduquer et de

¹² Raymonde Moulin. *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 16.

former les classes populaires, répondant ainsi au souci de démocratisation culturelle du peuple et aux intérêts pratiques et économiques des employeurs¹³. En ce sens, l'alliance visible entre création artistique et produit de commerce participe du décroisement (quelque peu artificiel) de ces deux catégories qui, sans s'opposer l'une à l'autre, sont complémentaires.

L'Exposition universelle de Londres de 1851 constitue, avec le *Crystal Palace* de Joseph Paxton (1803-1865), le point de départ d'une réflexion sur le rapport entre art et industrie et soulève la question de la transformation de l'art sous l'effet de l'économie de marché. L'œuvre d'art serait un produit de commerce comme les autres et pourrait aussi se définir comme tel dans le rapport instauré entre l'artiste vendeur et l'acheteur collectionneur. Avec l'avènement de l'ère industrielle au XIX^e siècle, l'artiste (couplé ou non à un intermédiaire marchand) s'affirme comme un homme d'affaires entrepreneur qui, dans la relation au marché, se doit de produire en vue de satisfaire à une demande, non plus restreinte aux seuls commanditaires, mais comprise dans un réseau plus vaste d'acquéreurs potentiels. Face à une cible plus diversifiée, où le contact direct entre l'artiste et son client n'est parfois plus à l'origine de l'œuvre, les expositions, foires et autres Salons se voudront le lieu d'étude des tendances et des styles à la mode, perceptibles tant dans les thématiques que dans les techniques picturales privilégiées par les artistes. Or, dans la volonté de s'inclure ou de participer au réseau de partenaires et d'acheteurs, l'artiste en quête de succès se verra dans la quasi-obligation de s'associer à un groupe avec qui il partage des intérêts ou une appartenance commune de classe, de sexe, de formation ou de style.

¹³ *Ibid.*, p. 98.

Contexte et formation artistique, la position de l'artiste au XIX^e siècle

À l'image de l'écrivain souvent présenté comme un autodidacte à la fin du XIX^e siècle, l'artiste d'avant-garde que retient l'Histoire de l'art pour retracer le cheminement vers l'art du XX^e siècle ne se réclame d'aucune école¹⁴. Au meilleur cas, il reconnaîtra l'influence d'un maître ou de compagnons d'études, mais non celle d'un enseignement en particulier¹⁵. L'apprentissage par l'école, mentionné comme une expérience banale, doit néanmoins être perçu comme une étape importante dans la définition de l'artiste et de sa carrière. De façon réductrice, c'est trop souvent en fonction de l'approche esthétique privilégiée que l'artiste revendique sa formation ou s'en distance¹⁶. De ce fait, à l'opposé de l'artiste d'avant-garde, le peintre académique, pour qui l'éducation et le cursus d'apprentissage se veulent les éléments déterminants de son approche de l'art et de sa pratique, revendique son parcours scolaire et met de l'avant les attributs de reconnaissance acquis, que ce soit des médailles ou le prestigieux Prix de Rome.

Les peintres dits de l'avant-garde et les académiques ont en commun une volonté partagée de reconnaissance et d'insertion au sein d'un réseau artistique, qu'il soit officiel ou privé (généralement perçu comme marginalisé). Pour y parvenir, la stratégie mise de l'avant reste fidèle à celle plus ancienne du compagnonnage tel qu'elle prévalait jusqu'au XVIII^e siècle en Europe et c'est par le passage par un établissement de formation, l'obtention d'une formation ou d'un apprentissage auprès d'un maître que l'artiste s'intègre au réseau souhaité et met à profit ses ramifications. Le musée, par la copie des chefs-d'œuvre anciens

¹⁴ Il est possible d'affirmer que, dans une telle perspective, l'artiste lui-même fait école et pose les bases d'un nouvel axe esthétique.

¹⁵ L'artiste pourra avouer être passé par quelques ateliers ; avoir pris des cours de dessin, de perspective et d'anatomie, mais au-delà des simples faits nous ne saurons rien de plus.

¹⁶ La volonté d'un Manet, d'un Degas ou d'un Renoir d'obtenir le Prix de Rome en se plaçant sous la direction d'un maître académique est en cela significative. Les frontières entre académisme et impressionnisme ne sont pas aussi rigides qu'elles paraissent et c'est en terme de nuance et d'échange (pas forcément nouveau, à bien y réfléchir, puisqu'ils sont déjà présents dans les courants romantiques et réalistes) qu'il nous faut entrevoir l'histoire de l'art en général et celle du XIX^e siècle en particulier.

(Palais du Louvre) ou ceux plus contemporains du XIX^e siècle (Palais du Luxembourg¹⁷), participe de cette stratégie d'insertion où l'imitation ainsi que l'assimilation aux maîtres présents et passés se veulent à la fois la règle et le modèle à suivre pour l'artiste¹⁸. Par cet exercice fortement encouragé comme complément de formation, le peintre acquiert un répertoire garant d'une certaine culture artistique et d'un savoir-faire plastique dans laquelle l'artiste doit ultimement s'intégrer.

Cette idée d'une filiation liée à la notion d'héritage affiche un certain décalage par rapport au concept d'autodidaxie artistique¹⁹; et même si l'apprentissage est possible en dehors d'un quelconque maître ou de compagnons d'atelier par l'étude au musée, la copie de gravures et l'étude plus théorique d'écrits sur l'art, à l'exemple de ceux de l'historien, graveur et critique d'art Charles Blanc (1813-1882)²⁰ ou du dessinateur Frédéric Goupil (1817-1878)²¹, il n'en demeure pas moins que ces solutions alternatives ne sont présentées qu'à titre de support ou de complément de formation. Au milieu du XIX^e siècle, l'apprentissage artistique doit passer par une école, une académie ou un atelier.

La question de l'éducation est un élément clef de la refonte sociale dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France. Ainsi, à l'image des réformes haussmanniennes qui restructurent le vieux Paris en un centre principalement dédié à une élite bourgeoise et marchande, les réformes de l'enseignement, instituées par Jules Ferry (1832-1893) entre

¹⁷ Caroline Edde. *La copie au musée du Luxembourg entre 1872 et 1935*, M.A. (Histoire de l'art), Université Paris-I, 1994, 2 vol.

¹⁸ Soulignons pour nuancer notre propos que les copies produites par les peintres privilégient davantage l'interprétation que la copie fidèle.

¹⁹ La valorisation de la figure de l'autodidacte en littérature au XIX^e siècle tend à présenter l'artiste en dehors de tout cursus de formation et présente ce refus d'apprentissage au sein d'une institution comme un acte de rébellion contre un système éducatif dominant. Cette approche largement représentée est toutefois réductrice et se doit d'être nuancée.

²⁰ Nous nous référons ici aux écrits de Charles Blanc relatifs à la peinture, à la sculpture et à l'architecture et principalement à son ouvrage le plus célèbre. *Grammaire des Arts du Dessin*, Paris, H. Laurens, 1880.

²¹ À titre informatif, voir les deux ouvrages de Frédéric Auguste Antoine Goupil : *Manuel général du modelage en bas-relief et en ronde-bosse de la sculpture et du moulage*, Paris, Des Loges, 1860 et *Manuel général et complet de la peinture à l'huile*, St-Quentin, 1884.

1879 et 1882, mènent à l'idéal républicain de l'école laïque et obligatoire. L'enseignement qui vise à l'acquisition d'une culture générale pour les enfants de six à treize ans comprend un volet consacré aux « travaux manuels et usage des outils des principaux métiers » parmi lesquels figurent le dessin, le modelage et la musique. L'éducation artistique délivrée à l'école répond à la demande qui prévaut au sein de l'industrie et favorise en ce sens l'étude des arts appliqués sans pour autant rejeter complètement une culture de type beaux-arts. En ce sens, la distinction entre ces deux approches se définit certainement dans la teneur même des aspirations revendiquées, qu'elles soient professionnelles ou vocationnelles, et se départage alors dans le rapport entre art et artisanat²².

Ainsi que l'ont démontré l'historien de l'art allemand Nikolaus Pevsner dans *Les Académies d'art*²³ et la sociologue française Nathalie Heinich dans son ouvrage *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*²⁴, l'enseignement des techniques artistiques qui jusqu'au XVIII^e siècle se fait au sein de guildes, d'organisations et de confréries, par la formation d'un apprenti employé auprès d'un maître attitré, tend à évoluer vers un panorama plus simplifié distribué en trois types d'écoles d'art²⁵. Dans le lien à l'industrie, l'État incite la classe ouvrière à développer des habiletés liées aux arts et aux métiers dans le but revendiqué d'accroître la qualité des produits manufacturés, ce qui détermine la création de l'École royale gratuite de dessin en 1766 par le peintre français Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), puis de l'École gratuite de dessin pour les jeunes

²² La frontière assignée tant à l'industrie qu'aux beaux-arts par l'Académie n'est cependant pas rigide et c'est davantage en termes d'échanges qu'il faut penser la position de l'artisan. Les Expositions universelles et autres foires internationales font preuve de ce rapprochement en se présentant sous le double volet de la science et de la culture. À ce titre, notons que la création en Angleterre du mouvement Arts & Crafts en 1862 par John Ruskin et William Morris, l'ouverture en 1885 de la Tiffany Glass Co. aux États-Unis ainsi que la fondation en France de la Cristallerie Émile Gallais en 1894 mettent en évidence cette position intermédiaire de l'artisanat qui emprunte tant aux arts appliqués qu'aux beaux-arts.

²³ Nikolaus Pevsner. *Les Académies d'art*, Paris, G. Monfort, 1996, p. 193-194.

²⁴ Nathalie Heinich. *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993, 302 p.

²⁵ L'apprentissage est ici défini selon trois structures de formation, soit l'École, l'Académie et l'Atelier. Pour clarifier le modèle d'approche et le but assigné à ces différents types d'établissements, nous limitons notre propos à l'École gratuite de dessin, l'École des beaux-arts et les ateliers privés.

personnes en 1803²⁶, qui débouchera sur la création de l'École nationale des arts décoratifs en 1877. L'apprentissage tout d'abord axé sur la maîtrise du dessin à la ligne de modèles gravés (la figure humaine, des animaux, des fleurs et de l'ornement), évolue sous l'impulsion du peintre français Jean Hilaire Belloc (1786-1866) dans les années 1820 par l'introduction du dessin d'objets en relief et du dessin ombré, ce qui tend à rapprocher l'enseignement de celui en vigueur à l'École des beaux-arts dont elle devient dès 1850 un tremplin pour y accéder et se voit qualifiée en ce sens de « petite école ».

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, le pendant privé des ateliers d'artistes, ouverts au public contre une rétribution monétaire, peut être perçu comme un intermédiaire nécessaire pour pallier au système de formation en vigueur à l'École nationale des arts décoratifs et de l'École des beaux-arts qui restent pour une large part confinées aux arts appliqués et aux beaux-arts. Le circuit parallèle ainsi proposé offre une filière en marge (mais non en retrait) du circuit dominant de formation et permet tour à tour de s'y intégrer ou de s'en éloigner. Contrairement à l'enseignement des écoles de dessin, principalement créées pour l'ouvrier artisan, c'est davantage comme artiste que l'élève souhaite être qualifié dans sa pratique professionnelle ainsi que dans le contenu de sa production créative. Sans pour autant refuser d'être associé aux métiers de l'industrie et de la consommation en général, nous remarquons que c'est avant tout au niveau culturel et moins au niveau commercial que l'artiste souhaite être intégré (et ce, bien qu'il faille reconnaître sa contribution au niveau des arts décoratifs ainsi que dans les domaines de l'illustration d'édition de roman ou de presse par exemple.) L'apprentissage pour un artiste peintre²⁷ vise à acquérir du maître une formation similaire à la sienne sachant que dans la majorité des cas il est un ancien élève de l'École des beaux-arts et se présente, bien souvent – s'en servant comme d'une réclame – comme récipiendaire d'un Prix de Rome²⁸.

²⁶ L'école sera rebaptisée en 1810, École gratuite de dessin pour les jeunes filles.

²⁷ Nous excluons ici la sculpture en raison de son lien plus étroit avec l'artisanat.

L'École des beaux-arts est sans conteste le lieu de formation le plus prestigieux de la capitale française et connaît un rayonnement international grâce à la réputation de ses professeurs et de ses anciens élèves. Créée dès 1648 et alors baptisée Académie Royale de peinture et de sculpture, l'établissement au XIX^e siècle maintient les traditions académiques et la pérennité de la hiérarchie des genres telle que préconisée par l'architecte et historiographe français André Félibien (1619-1695) dans une préface aux conférences de l'Académie en 1667. Remise en cause au XIX^e siècle par les Romantiques (et par les Impressionnistes par la suite), l'École des beaux-arts n'en demeure pas moins le lieu de formation d'une élite artistique, prisé pour qui veut embrasser une carrière artistique officielle, départagée entre des commandes publiques de l'État et de riches collectionneurs privés qui adhèrent aux valeurs et à l'esthétique des productions de cette école. Sans faire de distinction spécifique quant à l'origine sociale de l'aspirant, l'École des beaux-arts ne s'inscrit pas dans le rapport à l'industrie, tel que décrit dans la lignée des enjeux socio-industriels qui précèdent à la création de l'École gratuite de dessin. Dans l'idéal souhaité par l'École, l'enseignement délivré privilégie le Grand Art et vise à la création d'une élite artistique. Ici, l'œuvre plastique en tant que produit résultant d'une formation acquise, n'entre plus dans la gamme des articles de masse, mais s'apparente davantage à un produit de luxe, original et unique en dehors du circuit de vente traditionnel des produits de consommation courante²⁹.

Le système tripartite, de l'École gratuite de dessin, de l'École des beaux-arts et des ateliers privés, affiche cependant ses limites au XIX^e siècle et ne peut s'adapter à l'arrivée croissante des étudiants et des artistes aspirants qui prévaut à cette époque³⁰. Sous le poids de la demande et des limites du système institutionnel (tant au niveau des disponibilités, de l'accessibilité et des frais encourus dans le cas des ateliers privés), de nouvelles écoles non

²⁸ Jules Guiffrey. *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome : donnant les noms de tous les artistes récompensés dans les concours du Prix de Rome de 1663 à 1907*, Paris, Firmin-Didot, 1908.

²⁹ Raymonde Moulin. *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 253.

³⁰ Harrison White et Cynthia White. *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991, p. 45.

officielles appelées « ateliers libres » émergent et cherchent à attirer cette part croissante de clientèle. À l'origine, au contraire de l'artiste reconnu qui ouvre son atelier à des élèves qui se mettent sous sa tutelle et suivent ses conseils ou ses « cours » en échange d'une rétribution conséquente, l'atelier « libre » – à savoir l'Académie Suisse ou l'Académie Julian par exemple – ne se situe pas dans cette ligne de services et n'offre rien d'autre qu'un atelier et un modèle. Cependant, par la suite et avec le succès que rencontreront ces institutions, la distinction entre « atelier libre » et « atelier privé » est moins visible et réside, par l'ajout de « professeurs », sans doute dans le fait qu'il ne s'agit pas de l'atelier personnel de l'artiste et qu'il n'y produit aucune œuvre personnelle. Des peintres et sculpteurs célèbres en leur temps endossent à l'occasion ce rôle de « professeur » et visitent, en vue de « corrections » les élèves.

La formation institutionnelle, jusqu'alors dominante, n'est plus la seule disponible. Il en résulte une multiplication des services de formation offerts ainsi qu'un enseignement moins rigide créé non pas en fonction d'un code esthétique imposé, mais davantage lié aux désirs et aux goûts d'une clientèle cible d'artistes. Le renversement instauré alors au niveau de l'approche pédagogique et du contenu de la formation marque le déclin de la structure oligarchique de l'appareil officiel et préfigure par là même la perte de contrôle de ses représentants ainsi que celle d'un style académique jusqu'alors privilégié par le système. Dans *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Harrison et Cynthia White voient dans la dynamique d'alors une double conséquence : négative lorsque l'artiste n'est qu'à demi formé et positive, pour les meilleurs d'entre eux, lorsque l'élan créateur et novateur n'est plus étouffé³¹. L'Académie « libre », telle que nous la concevons, répond aux besoins d'une époque et parvient à se démarquer par son approche pédagogique de l'étroitesse du programme de formation officiel de l'École des beaux-arts où l'objectif revendiqué n'est pas tant de stimuler la créativité de l'artiste que de lui enseigner un répertoire de codes et de techniques picturales.

³¹ *Ibid.*, p. 46.

Au XIX^e siècle, l'importance du passage par une école étrangère s'impose³². Le mouvement enclenché en Amérique du Nord touche particulièrement les États-Unis³³, tandis qu'au Canada, la mise en place des infrastructures d'enseignement artistique apparaît avec un certain décalage et n'apparaît véritablement que dans les années 1860 et 1870³⁴. L'historien de l'art John Russell Porter remarque qu'auparavant il restait difficile pour un artiste ambitieux de faire carrière au Canada et décrit le contexte des années 1825 et 1850 comme peu favorable à une formation artistique³⁵. L'absence d'académies est manifeste et les moyens d'apprentissage sont souvent déficients. L'éloignement et les difficultés d'accès aux grands centres d'art n'encouragent pas les artistes à y étudier et les commandes sont qualifiées de « rares », « dispersées » et « monotones »³⁶. C'est du côté de la France que certains artistes canadiens iront chercher un complément de formation.

La bonne entente entre les deux pays apparaît propice pour les artistes canadiens désireux de poursuivre leur formation artistique et la France, plus particulièrement la ville de Paris, est considérée comme une métropole culturelle. Pour les catholiques nord-américains, le rapport à la France républicaine reste toutefois ambigu. L'expulsion des congrégations religieuses de France à partir de 1880³⁷ ainsi que la série de réformes

³² Laura H. Chapman. *Approches to Art in Education*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

³³ Frederick M. Logan. *Growth of Art in American Schools*, New York, Harper & Brothers, 1955.

³⁴ Notons qu'en 1860, l'Art Association de Montréal souhaite créer une bibliothèque ainsi qu'un cours « Art and Design ». Pour sa part, l'Ontario Society of Artists de Toronto (1872) met en place des cours d'art dès 1876. Les initiatives de ce genre se multiplient dans les grands centres urbains du Canada. À cela s'ajoutent les répercussions qu'occasionne la refonte du système d'éducation sous l'impulsion de réformes mises en place par Egerton Ryerson (1830-1882) ainsi que l'essor de l'imprimé (presse, roman, etc.) qui favorise les professions artistiques et le développement général d'une culture visuelle au pays. Lori Beavis. *An Educational Journey : Women's Art Training in Canada and Abroad, 1880-1929*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université Concordia, 2006, p. 12-21.

³⁵ John R. Porter. « La société québécoise et l'encouragement aux artistes de 1825 à 1850 », *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian History*, vol. IV, n° 1, printemps 1977, p. 13.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Guy Laperrière. *Les congrégations religieuses : de la France au Québec 1880-1914*, T.1, *Premières bourrasques 1880-1900*, Québec, PUL, 1996 ; T. 2 *Au plus fort de la tourmente 1901-1904*, Québec, PUL, 1999 ; T. 3 *Vers des eaux plus calmes 1905-1914*, PUL, 2005.

scolaires, qui aboutit à l'école laïque et obligatoire, n'attire pas leur sympathie. À cela s'ajoute la peur qu'inspire Paris, alors considérée comme un lieu de débauche, de luxure et de perte. Les différends entre religion et société restent toutefois minimes en ce qui concerne le choix des artistes d'y poursuivre ou non leurs études. Ainsi, malgré les mises en garde d'usage de la part des familles canadiennes-françaises en particulier, les jeunes gens partent pour la France en quête d'une structure d'apprentissage plus à même de leur fournir les outils nécessaires au développement de leurs pratiques et de leurs carrières artistiques.

Commerce et culture, les relations France-Canada

Dans le rapport entre culture et commerce, le déplacement en direction de Paris doit être remis en contexte et ne peut être compris sans prendre en compte la multiplication des échanges commerciaux qui prévalent initialement au renouveau d'intérêt qu'ont l'un pour l'autre, la France et le Canada. Les élites francophiles canadiennes, conscientes du climat qui leur est favorable, clament leur appartenance à la culture, au patriotisme et au nationalisme français dans le but affirmé d'attirer au pays des investisseurs. Au XIX^e siècle, la France permet aussi aux Canadiens de les distancer de l'Empire britannique par le biais des affaires et du commerce³⁸ et c'est dans cette recherche d'émancipation que le Canada revendique un héritage et une culture « à la française »³⁹.

Le resserrement des relations franco-canadiennes débute symboliquement en 1855. À la demande de Napoléon III, qui souhaite connaître le potentiel commercial des anciennes colonies d'Amérique, le capitaine de La Capricieuse – première corvette à se rendre au

³⁸ Philippe Garneau. *Les relations entre la France et le Canada à la fin du XIX^e siècle, La revue de Paris-Canada (1884-1909)*, Mémoire de M.A. (Histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 6.

³⁹ La présence de la France reste importante au Québec et se reflète de façon quotidienne dans les structures héritées du régime français, que ce soient celles de la paroisse ou du régime seigneurial. De même, l'accès aux journaux d'Europe et la présence d'ouvrages français disponibles dans les librairies canadiennes dès le début du XIX^e siècle font de la France un centre intellectuel et culturel de référence. Consulter les ouvrages de Sylvain Simard en bibliographie pour approfondir le sujet.

Canada depuis la Conquête – reçoit un accueil favorable lors de son passage sur le Saint-Laurent. La mission ne répond toutefois pas aux attentes initiales, mais ravive le lien identitaire qui existe entre les deux pays. De l'autre côté de l'Atlantique, le Canada, présent à l'Exposition universelle de Paris (1855), affirme par sa présence son désir de reconnaissance sur une scène internationale, européenne et spécifiquement française. Le lien avec la France est fortement revendiqué et c'est certainement dans cet ordre d'idée que l'homme politique, poète et journaliste québécois, Joseph-Guillaume Barthe (1818-1893), publie *Le Canada reconquis par la France*, ouvrage fantaisiste où la reconquête pacifique du Canada se fait par l'immigration, la culture et les arts⁴⁰.

L'alliance franco-britannique lors de la guerre de Crimée (1853-1856) ouvre sur une Entente Cordiale entre les deux pays. Il résulte des rencontres entre Napoléon III et la reine Victoria (1819-1901), un certain assouplissement des lois commerciales, permettant au Canada d'entretenir des liens marchands au-delà de la Grande-Bretagne et de ses colonies. La perte de l'Alsace-Lorraine lors de la Guerre franco-prussienne de 1870 vient ranimer l'attachement des Français à ses anciennes possessions d'Amérique, ce qui réactualise la portée du mythe américain où l'élévation sociale est toujours possible⁴¹. Dans ce courant de revalorisation, certains auteurs catholiques et monarchistes français reconnaissent la survivance des anciennes traditions françaises au Canada et considèrent le pays comme l'unique exemple d'un peuplement français qui ait réellement « réussi » outre-Atlantique⁴².

L'affirmation d'un patrimoine commun, quant aux traditions, à la langue et la culture, défend l'idée d'appartenance à une même famille telle qu'exprimée dans la métaphore des « Deux Frances ». Ainsi, la rencontre entre la France et le Canada se situe dans un désir de reconnaissance de la part de la province de Québec et répond en retour à

⁴⁰ Joseph-Guillaume Barthe. *Le Canada reconquis par la France*, Paris, Ledoyen, 1855.

⁴¹ Serge Courville. *Immigration, colonisation et propagande. Du rêve américain au rêve colonial*, Québec, Éditions Multimondes, 2002.

⁴² Philippe Garneau. *Les relations entre la France et le Canada à la fin du XIX^e siècle, La revue de Paris-Canada (1884-1909), op. cit.*, p. 46.

l'attachement de la France pour son ancienne colonie. Il en résulte davantage un lien affectif qu'une réelle communauté d'intérêts commerciaux. Le souhait demeure néanmoins d'entretenir des liens d'affaires avec la France et c'est en terme de ce qu'Yvan Lamonde qualifie de « nostalgie commerciale »⁴³ que le rapprochement entre les deux pays se voit concrètement exprimé en 1859 par la création d'un consulat dans la ville de Québec⁴⁴.

À Paris, la participation du Canada à l'Exposition internationale de 1878 marque les débuts d'une véritable présence canadienne dans la capitale française⁴⁵. Bien qu'il faille reconnaître que la stratégie de déplacement des artistes canadiens en direction de la France remonte à la fin du XVIII^e siècle⁴⁶, c'est vers 1870 que la présence des artistes canadiens à Paris – qualifiés par Gérard Morisset de « rapins de la fin de siècle »⁴⁷ – débute officiellement. Laurier Lacroix affirme à ce propos dans *France. Québec : Images et Mirages* :

Au tournant du vingtième siècle (...) [l]e pouvoir d'attraction des capitales européennes se fait sentir (...). Cet attrait donne naissance à un nouveau « Grand Tour. » Pour les artistes québécois, un séjour d'études à Paris semble obligatoire. Alors qu'avant 1870 ces déplacements sont exceptionnels, ils s'imposent à partir de cette date pour devenir la norme dès 1885.⁴⁸

Les années 1880 inaugurent une période où la migration des artistes canadiens (voire plus spécifiquement Canadiens français) en direction de la France connaît un engouement sans véritable précédent. C'est dans cet ordre d'idées que certains auteurs de l'époque qualifient

⁴³ Yvan Lamonde et Didier Poton. *La Capricieuse* (1855), Québec, Presses de l'Université Laval, 2006.

⁴⁴ Pierre Savard. *Le consulat général de France à Québec et à Montréal 1859-1914*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970.

⁴⁵ Louis-Philippe Audet. « Le Québec à l'Exposition Internationale de Paris en 1878 », *Cahiers des Dix*, s. vol., n° 32, 1967, p. 125-178.

⁴⁶ François Beaucourt (1740-1794), François Baillargé (1759-1830), Antoine Plamondon (1804-1895), Théophile Hamel (1817-1870), Napoléon Bourassa (1827-1916) et Eugène Hamel (1845-1932) feront à cette époque le voyage à Paris.

⁴⁷ Gérard Morisset. *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1960.

⁴⁸ Laurier Lacroix. « De la tradition française à l'espace francophone », dans Marie-Charlotte de Koninck (dir.) *France-Québec, images et mirages*, Québec, Musée de la Civilisation, Paris, Fides, 1999, p. 156-157.

le phénomène de « migration » des artistes en direction de la France en terme de « communautés » ou de « colonies » artistiques, et ce, bien qu'aucune organisation structurée ne permette de réunir véritablement cette population d'écrivains, de peintres ou de sculpteurs.

Le développement des arts et de la culture canadienne, en accord avec celui des infrastructures de commerce entre la France et le Canada, s'affirme de plus en plus dans le dernier quart du XIX^e siècle. En 1880, la création du Crédit foncier franco-canadien négocié par Joseph Adolphe Chapleau (1840-1898) est un véritable succès : Québec emprunte quatre millions sur la place de Paris et la société a un capital actif de quarante millions de francs. Sur les recommandations dudit Chapleau, le gouvernement fédéral accepte d'établir un poste permettant de représenter le Canada à Paris dans le but de promouvoir le commerce et les échanges diplomatiques entre les deux pays. Deux ans plus tard est créé un Commissariat canadien à Paris. Hector Fabre (1834-1910) – journaliste et propriétaire du journal *L'Événement* – est nommé successivement, agent général du Québec puis du Canada, poste qu'il occupera pendant vingt-sept ans jusqu'à sa mort en 1910.

Artistes canadiens à Paris

Dans l'exercice de ses fonctions de représentant du Canada et du Québec en France, Hector Fabre fonde, en 1884, une revue intitulée *Paris-Canada* et lui assigne la mission de servir de trait d'union entre les deux pays⁴⁹. Le journal est perçu comme une « œuvre de propagande » par Gérard Parizeau dans *La chronique des Fabre*,⁵⁰ mais constitue toutefois l'archive la plus importante pour qui veut comprendre les relations franco-canadiennes.

⁴⁹ Le sous-titre, « organe international des intérêts canadiens et français », illustre l'intention d'Hector Fabre de s'adresser autant aux lecteurs français que canadiens. À cette fin, en plus des bureaux parisiens situés au commissariat, la revue possède des bureaux dans la ville de Québec ainsi qu'à Montréal. Plus tard, des abonnements seront disponibles dans les villes de Londres, Bruxelles et Genève. *Paris-Canada* est vendue 25 centimes en France et 5 cents au Canada. Philippe Garneau. *Les relations entre la France et le Canada à la fin du XIX^e siècle, La revue de Paris-Canada (1884-1909)*, op. cit., p. 37.

⁵⁰ Gérard Parizeau. *La chronique des Fabre*, Montréal, Fides, 1978, p. 169.

Outre les réclames relatives à la colonisation au Canada, la signature de traités commerciaux ou les publicités de l'éphémère *Compagnie franco-canadienne* de navigation et de ses concurrentes reliant l'Europe et les États-Unis⁵¹, la revue accorde une large place à la culture et à ses manifestations. Daniel Chartier remarque à ce propos que le Commissariat canadien et *Paris-Canada* constituent « à la fois une vitrine du Canada en France, une porte d'entrée pour les artistes canadiens et un refuge qui leur permet de se rencontrer et de développer des réseaux d'amitié, de soutien et d'influence dans la capitale française »⁵². Dans la rubrique intitulée « Les Canadiens à Paris », où il est fait mention du nom, de l'adresse et parfois de la profession des individus inscrits, nous retrouvons ainsi un nombre significatif d'artistes et d'hommes de lettres canadiens de passage à Paris. À l'exception de religieux et de personnalités politiques⁵³ canadiennes présentes lors de conférences ou de manifestations festives, telle la Saint-Jean Baptiste⁵⁴, le groupe des artistes est le plus visible au sein de la revue.

Aux comptes-rendus de *La Boucane* (cercle créé par le sculpteur canadien français Louis-Philippe Hébert [1850-1917] en 1893)⁵⁵, les réunions mensuelles de *La Canadienne* ou celles du cercle artistique et dramatique, *Le Gardénia*, fondé en 1887 par Paul Fabre (1892-?), viennent s'ajouter les chroniques de Maurice O'Reilly qui rédige pour le journal des articles élogieux sur les artistes canadiens à Paris. La prépondérance des écrits sur les liens culturels, l'histoire, la littérature et les rapports individuels entre Canadiens et Français démontre que Paris constitue une référence culturelle avant d'être un partenaire économique. C'est en raison de ce statut de centre de la culture française, auquel s'identifient surtout les

⁵¹ En 1864, est inaugurée la ligne New York - Le Havre (avec une escale à Brest) par le *Washington*, sistership de *L'Impératrice Eugénie*, premier paquebot transatlantique construit en France.

⁵² Daniel Chartier. « Hector Fabre et le Paris-Canada au cœur de la rencontre culturelle France-Québec de la fin du XIX^e siècle », *Études françaises*, vol. 32, n° 3, 1996, p. 52.

⁵³ À titre d'exemple, *Paris-Canada* souligne la présence de Sir Wilfrid Laurier lors de ses séjours à Paris.

⁵⁴ En 1887, Hector Fabre, qui a fondé une section de la Société Saint-Jean-Baptiste à Paris, prend l'habitude de souligner la fête nationale par un banquet où sont conviés Canadiens et amis du Canada.

Canadiens français, que le journal *Paris-Canada* se fait l'écho des allées et venues des artistes entre la France et le Canada, relate leurs succès au Salon et précise l'endroit où il est possible de voir leurs productions. Le journal rapporte aussi le succès des écrivains : en 1880, le poète Louis Fréchette (1839-1908) obtient le prix Montyon de l'Académie française pour son ouvrage *Les fleurs boréales. Oiseaux de neige* et en 1889, l'abbé Henri-Raymond Casgrain (1831-1904) remporte un prix Marcelin-Guérin pour son roman intitulé *Un pèlerinage au pays d'Évangéline*.

Les peintres Suzor-Coté (1869-1937) et Henri Beau (1863-1949), le sculpteur Louis-Philippe Hébert et des écrivains tels Henri-Raymond Casgrain, Louis Fréchette et William Chapman (1850-1917) sont décrits comme des habitués de la Ville Lumière et fréquentent assidûment le Commissariat canadien. À la mesure de l'intérêt que porte Paul Fabre aux arts et aux lettres, le journal devient à partir de 1893 une véritable chronique des variétés parisiennes. À l'opposé, le commerce et l'immigration présentent des obstacles difficiles à surmonter⁵⁶. Dans de telles conditions, comme le remarque Philippe Garneau :

Les relations culturelles, marquées de part et d'autre par le patriotisme et le colonialisme, constituent le seul domaine où les relations franco-canadiennes peuvent connaître un réel succès. Aussi, il n'y a rien de surprenant à ce que la dimension culturelle du rapprochement franco-canadien constitue, bien plus que les intérêts économiques, le thème dominant de la revue du commissariat canadien⁵⁷.

La revue affiche toutefois ses limites en ne répertoriant qu'une fraction des peintres actifs dans la capitale. La liste annuelle des Canadiens inscrits au commissariat permet de chiffrer approximativement leur nombre à Paris qui passe de deux cents à deux mille noms entre 1882 et 1896⁵⁸. Sylvain Simard évalue pour sa part la population canadienne ayant vécu à

⁵⁵ *Le Cercle de la Boucane* est présenté comme « un pied-à-terre pour les Canadiens de passage en France » et les artistes Louis-Philippe Hébert et Suzor-Coté en sont les plus fidèles animateurs. *Paris-Canada*, 16^e année, s. vol., n° 23, Paris, 1^{er} décembre 1898, p. 4.

⁵⁶ La distance, la difficulté du transport des marchandises et la non-complémentarité des économies des deux pays ne facilitent pas les échanges commerciaux entre la France et le Canada.

⁵⁷ Philippe Garneau. *Les relations entre la France et le Canada à la fin du XIX^e siècle, La revue de Paris-Canada (1884-1909)*, op. cit., p. 95.

⁵⁸ Gérard Parizeau. *La Chronique des Fabre*, op. cit., p. 158.

plus ou moins long terme à Paris entre 1882 et 1910 à environ dix mille individus⁵⁹, ce qui représente une communauté peu nombreuse par rapport à celle des Américains ayant vécu dans la capitale française⁶⁰. Parmi les artistes canadiens anglais, il faut souligner que seuls James Wilson Morrice (1865-1924), George Agnew Reid, William Blair Bruce et Maurice Cullen (1866-1934), sont signalés dans *Paris-Canada*. L'inscription au commissariat n'étant pas obligatoire, la liste publiée des arrivées et des départs entre l'Europe et l'Amérique est incomplète. Les Canadiens anglais, alors plus présents à Paris fréquentent peu les célébrations mises en place par Hector Fabre qui privilégie davantage – malgré sa double fonction de représentation – les intérêts canadiens français. Les Canadiens anglais, principalement les Ontariens, fréquentent pour leur part les cercles réunis autour des ambassadeurs britanniques ou américains en poste à Paris⁶¹.

Ceci s'explique du fait que certains d'entre eux ont poursuivi une partie de leur formation aux États-Unis⁶² et que d'autres n'ont qu'une connaissance plutôt limitée de la langue française⁶³. Augustus Bridle, dans son livre intitulé *Sons of Canada*, souligne dans l'essai qu'il consacre au peintre, graveur et sculpteur canadien français Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté que, contrairement aux artistes anglophones qui se tournent plus facilement vers les écoles anglaises, hollandaises et belges, les Canadiens français privilégient « *L'École de*

⁵⁹ Sylvain Simard. « Les visiteurs canadiens à Paris 1884-1908 », dans Yolande Grisé et Robert Major. *Mélanges de littératures canadiennes-françaises et québécoises offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 302.

⁶⁰ Delphine Oudin. *La société américaine de Paris à la Belle Époque par le « New-York-Herald », édition parisienne (1897-1905)*, M.A. (Histoire), Université de Paris I, 1992, p. 12. Nous retrouvons dans l'*Annuaire statistique de la ville de Paris* qu'en 1881, les Américains présents dans la capitale française composent une population de presque six mille individus. *Annuaire statistique de la ville de Paris. Deuxième année 1881*, Paris, Imprimerie Nationale, 1882, p. 146 (tableau).

⁶¹ Caroline François. « Les artistes canadiens à Paris entre 1878 et 1914 » dans Institut Pierre Renouvin, *Bulletin du Centre de recherche en histoire des relations internationales* [en ligne], <http://ipruniv-paris1.fr/spip.php?article338> (consulté le 22 juillet 2009).

⁶² Paul Peel a étudié à la Pennsylvania Academy of Fine Arts of Boston ; Wyatt Eaton à la National Academy of Design of New York et Alexander Young Jackson à l'Art Institute of Chicago.

⁶³ Nicole Cloutier. Sous la direction de. *James Wilson Morrice 1865-1924*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1986, p. 20.

Paris »⁶⁴. Il n'en demeure pas moins qu'un nombre important d'anglophones canadiens sont présents à Paris dans le dernier quart du XIX^e siècle alors que cette ville devient au cours des années 1890 un lieu de pèlerinage pour « les jeunes artistes canadiens ambitieux »⁶⁵ selon Harper. Les premiers artistes canadiens, Robert Harris (1849-1919), William Brymner et Wyatt Eaton (1849-1896), d'origine anglophone, apparaissent comme les précurseurs de la première vague migratoire en direction de Paris⁶⁶. En 1893, environ vingt-cinq artistes canadiens sont présents dans la capitale française⁶⁷.

Toutefois, ce recensement reste incomplet et ce n'est véritablement qu'avec les écrits de Laurier Lacroix intitulés *Essai de définition des rapports entre la peinture française et la peinture canadienne au XIX^e siècle*⁶⁸ et *The Arts in Canadian Society During the Age of Laurier : Painting*⁶⁹ que nous pouvons mieux circonscrire la présence des artistes canadiens dans cette ville⁷⁰. Pour la période comprise entre 1800 et 1905, Laurier Lacroix répertorie quatre-vingt-cinq artistes canadiens en Europe et précise que de 1875 à 1905 soixante-quatorze d'entre eux séjournent dans la capitale française⁷¹. Sylvain Allaire, pour sa part, dénombre pour cette même période soixante-quatre noms dans les livrets

⁶⁴ Augustus Bridle. *Sons of Canada. Short Studies of Characteristic Canadians*, Toronto, J. M. Dent and Sons, 1916.

⁶⁵ John Russell Harper. *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1966, p. 217.

⁶⁶ Wyatt Eaton (1849-1896) attiré par la France est présent dès 1869, William Brymner (1855-1925) en 1877 et Robert Harris (1849-1919) l'année suivante. Charles Huot (1855-1930), arrivé en 1874, serait le premier Canadien français à Paris.

⁶⁷ John Russell Harper. *La peinture au Canada des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 217.

⁶⁸ Laurier Lacroix. « Essai de définition des rapports entre la peinture française et la peinture canadienne au XIX^e siècle », *Les Cahiers du Centre culturel canadien*, s. vol., n° 3, Paris, avril 1974, p. 39-43.

⁶⁹ Laurier Lacroix. *The Art in Canada during the Age of Laurier : Papers from a Conference Held in Edmonton*, Edmonton, University of Alberta et Edmonton Art Gallery, 1988, p. 1-14.

⁷⁰ S'ajoutent à ces textes trois articles de fond : Laurier Lacroix. « Les artistes canadiens copistes au Louvre (1838-1908) », *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian History*, vol. 2, n° 1, été 1975, p. 54-70 ; Sylvain Allaire. « Les Canadiens au Salon Officiel de Paris entre 1870 et 1910 : sections peinture et dessin », *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian History*, vol. IV, n° 2, 1977/78, p. 141-154 et Sylvain Allaire. « Élèves canadiens dans les archives de l'École des beaux-arts et de l'École des Arts Décoratifs de Paris », *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian History*, vol. VI, n° 1, 1982, p. 88-111.

⁷¹ Laurier Lacroix, « Essai de définition des rapports entre la peinture française et la peinture canadienne au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 40.

d'expositions du Salon⁷². Le recoupement des différentes sources et l'apport des dépouillements entrepris par les chercheurs⁷³ permettent d'estimer le nombre d'artistes présents à Paris, de la fin du XIX^e siècle à 1914, à une population d'environ deux cents personnes, majoritairement originaires des provinces de l'Ontario et du Québec⁷⁴.

Dans la dernière recherche à ce jour, Caroline François établit dans un article une synthèse de ces différentes données. Il ressort que 43 % des étudiants canadiens sont originaires de l'Ontario, 30 % du Québec, 12 % des provinces maritimes et 4,3 % de Colombie-Britannique, ce qui reflète la répartition de la population canadienne sur l'ensemble du pays à la fin du XIX^e siècle⁷⁵. Remarquons que les anglophones, notamment les Ontariens, sont majoritaires parmi les artistes présents à Paris⁷⁶, précédant les canadiens français moins fortunés. Les femmes, toutes anglophones, composent à elles seules 40 % de l'effectif global et appartiennent à une élite pour qui un voyage en France permet de se libérer, le temps du séjour, des règles sociales qu'impose leur milieu⁷⁷. Par rapport à l'ensemble des Canadiens à Paris, les artistes ne représentent que 2 % de l'effectif total et apparaissent en ce sens comme une minorité. À cela s'ajoute que sur l'ensemble des artistes répertoriés, seuls une centaine d'entre eux poursuivent leurs études dans une école d'art et

⁷² Sylvain Allaire. « Élèves canadiens dans les archives de L'École des beaux-arts et de l'École des Arts Décoratifs de Paris », *op. cit.*, p. 98 et Sylvain Allaire. « Les Canadiens au Salon Officiel de Paris entre 1870 et 1910 : sections peinture et dessin », *op. cit.*, p. 141.

⁷³ Sylvain Allaire. « Élèves canadiens dans les archives de l'École des beaux-arts et de l'École des Arts Décoratifs de Paris » et John Russell Harper. *Early Painters and Engravers*, Toronto, University of Toronto Press, 1972.

⁷⁴ Laurier Lacroix. *Suzor-Coté (1869-1937). Lumière et matière*, Québec, Musée du Québec, 2002, p. 55.

⁷⁵ Les autres étudiants qui se déclarent « Canadiens » ne sont pas nés dans ce pays. 4,3 % sont américains, 2,2 % sont anglais. Les autres 1 % sont d'Écosse, de Suède et d'Australie. Caroline François. « Les artistes canadiens à Paris entre 1878 et 1914 » dans Institut Pierre Renouvin, *Bulletin du Centre de recherche en histoire des relations internationales* [en ligne], <http://ipruniv-paris1.fr/spip.php?article338> (consulté le 22 juillet 2009).

⁷⁶ À cela s'ajoute un lien de parenté avec l'esprit bourgeois et aristocrate britannique et américain pour qui un voyage en Europe constitue traditionnellement un passage à l'âge adulte. Margaret W. Westley. *Grandeur et déclin, l'élite anglo-protestante de Montréal 1900-1950*, Montréal, Libre Expression, 1990.

⁷⁷ Nadia Fahmy-Eid et Nicole Thivierge. « L'éducation des filles au Québec et en France (1880-1930) » dans Nadia Fahmy-Eid et Micheline Dumont. *Maîtresses de maison, maîtresses d'école : femmes, famille et éducation dans l'histoire au Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 191-219.

présentent leur production dans l'un des quatre principaux salons parisiens⁷⁸ où Sylvain Allaire répertorie vingt-sept exposants canadiens entre 1870 et 1914⁷⁹ et repère cinquante-cinq étudiants canadiens à l'École des beaux-arts de Paris entre 1793 et 1920⁸⁰.

En plus du cadre officiel de l'École des beaux-arts, Allaire souligne que l'Académie Julian apparaît comme le foyer artistique le plus fréquenté par les Canadiens, mais n'en fait pas le décompte. Le fonds des registres d'inscription de cette école, déposé au Centre Historique des Archives nationales à Paris, permet de répertorier à ce jour trente-neuf artistes canadiens. Catherine Fehrer dans le catalogue qu'elle consacre à cette école n'en dénombre pour sa part pas moins d'une quarantaine, dont une quinzaine se répartissent dans les ateliers de Gustave Boulanger (1824-1888), William Bouguereau (1825-1905), Benjamin Constant (1845-1902), Jean-Paul Laurens (1838-1921), Jules Lefebvre (1836-1911) et Tony Robert-Fleury (1837-1912) entre 1880 et 1900⁸¹. Nos recherches tendent à augmenter ce nombre à une cinquantaine d'individus, ce qui rend légitime à elle seule l'étude dont découle notre thèse *L'Académie Julian et ses élèves canadiens. Paris, 1880-1900* puisqu'elle offre un aperçu inédit sur la question de la formation des artistes canadiens dans un institut de privé tout en revalorisant la position centrale de Rodolphe Julian dans la définition des stratégies de carrières artistiques. Le corpus étudié dans cette thèse se veut représentatif de la dualité linguistique canadienne partagée entre francophones et anglophones et s'attarde à l'étude des différences entre masculin et féminin dans l'apprentissage artistique, tout en insistant sur ce qu'offre l'Académie Julian par rapport aux distinctions et restrictions liées à l'âge, à la culture et au sexe.

⁷⁸ Caroline François. « Les artistes canadiens à Paris entre 1878 et 1914 », dans Institut Pierre Renouvin, *Bulletin du Centre de recherche en histoire des relations internationales* [en ligne] *op. cit.*

⁷⁹ Sylvain Allaire. « Les Canadiens au Salon officiel de Paris entre 1870 et 1910 : section peinture et dessin », *op. cit.*, p. 141.

⁸⁰ Sylvain Allaire. « Élèves canadiens dans les archives de l'École des beaux-arts et de l'École des arts décoratifs de Paris », *op. cit.*, p. 98.

⁸¹ Catherine Fehrer, Robert Kashey, Elisabeth Kashey et. *The Julian Academy, Paris, 1868-1939* : New York, Sheperd Gallery, 1989, p. 38-145.

Méthodologie

L'origine de l'intérêt que nous portons à l'Académie Julian et aux artistes canadiens à Paris entre 1880 et 1900 découle des cours d'introduction, *L'art en Amérique du Nord* et *L'art au Québec et au Canada* enseignés par David Karel, professeur d'Histoire de l'art de l'Université Laval. Cette première initiation à l'art nord-américain a mis en évidence l'omniprésence de l'Europe et de la France dans la formation et la production des artistes nord-américains en général, et canadiens en particulier, sans pour autant permettre de faire un lien précis entre les lieux d'études cités et les répercussions visibles dans la démarche plastique, voire stratégique, des peintres canadiens présents à Paris à la fin du XIX^e siècle.

Le fait de passer par une école justifie à elle seule l'influence française présente dans la production graphique et picturale des artistes sans pour autant mettre en évidence le rôle joué par l'enseignement acquis ou l'influence de ses professeurs. À croire que l'apprentissage – que ce soit à l'École des beaux-arts de la ville de Paris, à l'Académie Suisse ou à l'atelier Gustave Moreau, par exemple – était similaire dans toutes ces institutions, ce qui impliquait une standardisation et une uniformisation des résultats de formation. Bien qu'il faille reconnaître l'attachement de ces écoles – avec plus ou moins de décalage – à une approche commune de l'académisme, des nuances devaient être apportées quant au choix de fréquenter telle ou telle école, entre autres parce que certaines étaient difficiles d'accès aux Canadiens, comme l'École des beaux-arts de Paris ; de même, la célébrité du professeur pouvait inciter certains artistes à fréquenter son atelier. Pour d'autres, la présence d'élèves expérimentés ou la volonté de se préparer au Salon prévalait.

Au-delà des noms associés aux écoles célèbres, la récurrence avec laquelle apparaissait l'Académie Julian démarquait cet institut du panorama général des institutions concurrentes. Une liste des artistes canadiens présents à l'Académie Julian incluse en

appendice du *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*⁸² et les encouragements répétés de David Karel ont stimulé notre désir d'en savoir plus sur cette école qui jusqu'alors n'avait fait l'objet d'aucune étude spécifique sur le passage des artistes canadiens.

Notre contribution à la recherche en histoire de l'art souhaite s'inscrire dans la veine de celles de Laurier Lacroix (Les artistes canadiens copistes au Louvre) et Sylvain Allaire (Salons, EBA, EAD) qui se sont penchés sur l'étude des lieux de formation fréquentés par les Canadiens et cherche à revaloriser la figure de Rodolphe Julian, représentant type de l'artiste homme d'affaires, sans laquelle il paraît impossible de comprendre la renommée et le rayonnement international de l'Académie Julian, qui explique pour une large part le fait que les artistes de notre corpus s'y soient inscrits⁸³.

Les artistes canadiens n'ont laissé que peu de traces faciles à répertorier de leur passage en France⁸⁴ ; en revanche les collections des musées du Québec et du Canada comptent de nombreuses oeuvres témoins de leurs voyages d'études en Europe. De la fin du XIX^e au début du XX^e siècle, des artistes tels Suzor-Coté, James Wilson Morrice ou Sophie Pemberton (1869-1959), pour ne nommer qu'eux, s'inscrivent à l'Académie Julian et rapportent de leur séjour de formation un riche bagage artistique et culturel présent dans leur production et visible notamment dans le choix de thèmes privilégiant la figure humaine, que ce soit le portrait et plus rarement le nu. La problématique privilégiée par la thèse, en

⁸² David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec/Presses de l'Université Laval, 1992.

⁸³ Notre étude ne fait pas l'analyse des œuvres produites par les artistes du corpus, mais insiste davantage sur le mode de fonctionnement de l'Académie et la nature de la formation acquise, tout en soulignant les stratégies de valorisation associées à l'inscription des Canadiens dans cet établissement.

⁸⁴ Il ne reste dans les musées nationaux français qu'une dizaine de tableaux. Caroline François. « Les artistes canadiens à Paris entre 1878 et 1914 » dans Institut Pierre Renouvin, *Bulletin du Centre de recherche en histoire des relations internationales* [en ligne], <http://ipruniv-paris1.fr/spip.php?article338> (page consultée le 22 juillet 2009). Il y aurait des tableaux dans des collections privées en Europe et en Amérique du Nord, en particulier dans les familles des artistes.

plus de définir les fondements de la formation reçue par les artistes canadiens chez Julian, visera à replacer leur présence à Paris et leur inscription à l'Académie Julian.

Tributaire, entre autres, de l'histoire, de la géographie, de la linguistique, de la sociologie, de l'anthropologie culturelle et des sciences politiques, l'histoire de l'art est une discipline carrefour qui la prédispose à jouer la carte de la pluridisciplinarité. Nous privilégions une approche méthodologique à la fois historiographique et sociologique, perçue comme favorable pour définir les stratégies de valorisation d'une carrière artistique. En plus des travaux de Raymonde Moulin, Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich et Howard Becker sur la définition de l'artiste et du champ artistique, les travaux des spécialistes de l'apprentissage de l'art en France au XIX^e siècle, Albert Boime, Alain Bonnet, Monique Segré, Harrison et Cynthia White, viennent compléter notre réflexion et permettent de préciser la place de l'Académie Julian au sein des écoles de formation officielle privilégiées par les Canadiens. Malgré l'importance que nous accordons aux trajectoires individuelles, que ce soit celle des Canadiens en général, de Rodolphe Julian en particulier ou de Marie Bashkirtseff pour définir le statut de la « femme artiste » au XIX^e siècle, cette thèse ne se réduit pas à la compilation d'informations bibliographiques relatives à la période d'étude des Canadiens à Paris et vise davantage à analyser leur présence à l'Académie Julian. La thèse cible la période comprise entre 1880 et 1900 – marquée symboliquement par la création du Musée des beaux-arts du Canada et l'ouverture du Pavillon canadien à l'Exposition universelle⁸⁵ – s'inscrit dans un contexte historique précis, représentatif du resserrement des liens économiques et culturels entre la France et le Canada et du

⁸⁵ Les nombreux ouvrages édités par le Canada à l'occasion de l'exposition universelle de 1900 (*The Province of Quebec at the Paris Universal Exhibition, France-Canada. Bibliographie canadienne. Catalogue d'un choix d'ouvrages canadiens-français, accompagné de notes bibliographiques, et préparé à l'occasion de l'exposition universelle*) marquent à eux seuls l'importance que revêt l'événement, lorsqu'il permet notamment au pays de se distancer de l'Empire Britannique, en se présentant comme un incontournable au niveau économique. L'industrie est mise de l'avant, mais l'art sera aussi mis à l'honneur avec les œuvres des peintres canadiens, pour la plupart présents à cette époque à Paris. Nous renvoyons le lecteur qui voudrait approfondir cette question aux cartes postales du pavillon du Canada (BANQ) ainsi qu'au *Catalogue officiel des œuvres d'art exposées dans le pavillon canadien* (1900, 12 p.). Le sujet mériterait d'être développé lors de recherches ultérieures.

développement progressif des structures de formation artistique au Canada. L'Académie Julian est à cette époque à son apogée et bien que de nombreux canadiens – dont la plupart des membres du Groupe de Sept – fréquenteront cet établissement au début du XX^e siècle, c'est davantage par l'acquisition d'un art académique (sur le modèle d'enseignement de l'École des beaux-arts) que nous avons privilégié l'étude de la période transitoire 1880-1900.

État de la question

Des travaux de recherche importants tant canadiens qu'internationaux – puisque le phénomène de déplacement vers Paris s'inscrit à la fin du XIX^e siècle comme un prérequis quasi généralisé – permettent de circonscrire le sujet de la recherche. L'étude préliminaire de l'Académie Julian réalisée dans le cadre de notre maîtrise⁸⁶ et celle relative à la formation parisienne de Suzor-Côté⁸⁷ en DEA ont posé les bases de la réflexion de notre thèse de doctorat et permis de répertorier les ouvrages principaux sur le sujet que nous divisons en trois temps. Depuis les années 1970, de nombreuses études cherchent à comprendre cet « autre XIX^e siècle », celui qui ne correspond pas aux seules figures ou mouvements qui ont participé à la définition de la modernité mais qui engage les institutions, la critique et des esthétiques mal connues. Ce mouvement a même rejoint le Québec et le Canada et quelques historiens se sont intéressés à connaître les composantes d'un art qui s'est développé à la périphérie et les rapports qu'il entretient avec les centres de production et des figures comme mineures dans le champ de l'art et qui étaient pourtant les repères des artistes canadiens. Nous poussons plus avant les différents travaux⁸⁸ en nous intéressant aux artistes canadiens qui ont fréquenté l'Académie Julian à Paris au cours de la

⁸⁶ Samuel Montière. *L'Académie Julian et son fondateur : ses cours du soir de croquis et d'illustrations*, M.A. (Histoire de l'art), Rennes, Université de Rennes II Haute-Bretagne, 2000.

⁸⁷ Samuel Montière. *La formation parisienne des artistes canadiens et ses répercussions dans leurs œuvres. Un exemple : la production de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté*, DEA (Histoire de l'art), Rennes, Université de Rennes II Haute-Bretagne, 2001.

⁸⁸ Nous renvoyons le lecteur à l'état de la question présentée dans la thèse.

période 1880-1900. En mettant à jour un groupe de documents importants sur la présence des artistes canadiens dans cet établissement, nous apportons une contribution à l'avancement des connaissances et aidons à mieux comprendre la place de l'institution dans leur développement au niveau de leur études⁸⁹.

Les récits d'artistes apparaissent comme des documents indispensables pour qui veut saisir l'atmosphère et dénombrer la présence des artistes étrangers dans des académies de beaux-arts. Plusieurs auteurs non canadiens, parmi lesquels on peut citer l'Américaine Cecilia Beaux (1855-1942)⁹⁰, l'Irlandais George Moore (1852-1929)⁹¹, le Britannique William Rothenstein (1872-1945)⁹² ou l'Ukrainienne Marie Bashkirtseff (1858-1884)⁹³, ont décrit dans leurs mémoires – ou dans des chroniques – leur passage à l'Académie Julian. Au Canada, les écrits du sculpteur Alfred Laliberté (1878-1953)⁹⁴, ceux du peintre illustrateur Rodolphe Duguay (1891-1973)⁹⁵, de même que la correspondance de William Brymner à sa famille⁹⁶, les écrits de John Wycliffe Lowes Forster (1850-1938)⁹⁷, de Robert

⁸⁹ Nous avons privilégié de restreindre notre étude au seul passage des Canadiens à l'Académie Julian, sans vouloir analyser l'impact de leur formation une fois de retour au Canada. Les hypothèses lancées quant à l'impact de leur formation sur leur carrière seraient facilement vérifiables au regard de leur production au pays. Nous aborderons cet axe ultérieurement, préférant cibler notre propos à leurs seules activités de formation à Paris.

⁹⁰ Cecilia Beaux. *Background with Figures*, Boston/New York, Houghton Mifflin, 1930.

⁹¹ George Moore., (1^{re} édition 1913), New York, B. Blum edition, 1972 et George Moore. *Confession d'un jeune anglais*, (1^{re} édition 1936), Paris, Ch. Bourgeois, 1986.

⁹² William Rothenstein. *Men and Memories. Recollections of William Rothenstein (1872-1900)*, vol. 1, Cambridge, Faber and Faber, 1934.

⁹³ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff*, (1^{re} édition 1887), Paris, édition Mazarine, 1980.

⁹⁴ Alfred Laliberté. *Les artistes de mon temps*, (présenté par Odette Legendre), Montréal, Boréal, 1986.

⁹⁵ Rodolphe Duguay. *Carnets intimes*, (présenté par Hervé Biron), Montréal, Boréal, 1978.

⁹⁶ Le service des archives de l'Université Queen's (Kingston, Ontario) conserve un important fonds consacré à William Brymner (1878-1921) composé de lettres écrites par l'artiste à ses parents lors de son séjour d'étude à Paris. Des copies de ces lettres sont déposées au Musée McCord de Montréal. Les recherches de Janet Braide et le catalogue d'exposition qu'elle consacre au peintre (*William Brymner, 1855-1925. A Retrospective / William Brymner, 1855-1925 : aperçu rétrospectif de l'artiste*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1979), ainsi que le récent catalogue collectif dirigé par Alicia Boutilier (*William Brymner. Peintre, professeur et confrère*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 2010) puisent pour une large part leurs informations dans ce fonds d'archives. Le travail de recherche et de dépouillement étant déjà effectué – à l'instar des études consacrées à George Agnew Reid ou Florence Carlyle par exemple –, nous avons privilégié l'étude d'archives jusqu'alors moins étudiées pour aborder la question des artistes canadiens à Paris (Fonds Joseph Saint-Charles du CRCCF et Fonds William Brymner du MBAM).

Harris⁹⁸, ainsi que ceux en rapport avec George Agnew Reid⁹⁹, peuvent être cités à titre d'exemple puisqu'ils donnent de précieux renseignements sur le passage des Canadiens à Paris.

De nombreux comptes-rendus du passage des Canadiens dans la capitale française sont encore inédits et restent pour certains aux mains des familles comme celui de Ludger Larose (1868-1915) étudié par Alison Longstaff qui consacre au peintre son mémoire de maîtrise¹⁰⁰, puis sa thèse¹⁰¹ en études québécoises. Les musées canadiens, ayant entre autres constitué sur les œuvres de leurs collections des dossiers d'artistes pertinents dans le cadre de recherche, conservent aussi la correspondance de plusieurs peintres, comme celle d'Henri Beau au MNBAQ. Les centres d'archives publiques pour leur part, que ce soit ceux de BAC, ou de BAnQ conservent eux aussi des lettres et autres documents relatifs aux peintres canadiens. À cela s'ajoute l'important fonds Joseph Saint-Charles (1868-1956) du CRCCF de l'Université d'Ottawa qui contient des informations, des études de portrait et de nu en lien direct avec le travail effectué par l'artiste lors de son passage à l'Académie Julian. Bien qu'il faille reconnaître la part anecdotique de ces écrits, ils n'en demeurent pas moins une source de première importance lorsque le propos énoncé se démarque du discours officiel à visées promotionnelles, en plus de décrire les particularités de l'Académie Julian où, excepté Alfred Laliberté, les artistes cités suivent leur formation.

⁹⁷ John Wycliffé Lowes Forster. *Under the Studio Light : Leaves from a Portrait Painters' Sketch Book*, Toronto, Macmillan, 1928.

⁹⁸ Robert Harris. *Some Pages from an Artist's Life*, Charlottetown, Robert Harris Memorial Gallery and the Public Library, 1937, 45 p.

⁹⁹ Citons à titre d'exemple le fonds d'archives George Agnew Reid conservé à l'AGO (Edward P. Taylor Research Library and Archives) ainsi que l'ouvrage de Muriel Miller Miner. *G. A. Reid : Canadian Artist*, Toronto, Ryerson Press, 1946.

¹⁰⁰ Alison Longstaff. *Vie intellectuelle et libre pensée au tournant du XX^e siècle : le cas de Ludger Larose*, M.A. (Études québécoises), Université de Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 1999.

¹⁰¹ Alison Longstaff. *Un artiste au quotidien au tournant du XX^e siècle : le cas de Ludger Larose, 1868-1915*, Ph. D. (Études québécoises), Université de Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 2008.

Lors de son passage en France, Cecilia Beaux évoque l'aspect cosmopolite des ateliers libres parisiens où des artistes des deux sexes et de diverses nationalités travaillent en commun. Sans aucune sélection préalable quant à l'âge, au sexe ou à certaines aptitudes au dessin, les artistes aspirants y travaillent contre des frais mensuels ou hebdomadaires¹⁰². Les structures – décrites comme novatrices par rapport à celles qui existent alors à l'étranger – permettent à tout un chacun de prendre un certain recul par rapport aux critères exigés par le cadre officiel de formation. Les ateliers parisiens et les artistes qui y professent jouissent d'une renommée exceptionnelle au niveau international : ainsi, « [dans] tous les ateliers (...) les élèves [sont] (...) instruits et initiés par des professeurs éclairés et illustres dans le monde entier (...) »¹⁰³ et « la plupart des États étrangers [qui] envoyaient leurs boursiers à l'école de Munich ; aujourd'hui (...) les envoient faire leurs études à l'Académie de Julian, reconnaissant ainsi la supériorité de l'École française et de ses maîtres éminents. »¹⁰⁴ Les lieux sont décrits comme accessibles à tous et George Moore remarque la facilité avec laquelle il est possible de s'intégrer au sein de ces académies d'art. Par simple recommandation, le peintre aspirant intègre l'école comme ce fut le cas pour Rodolphe Duguay suivant les recommandations de Suzor-Coté qui encourage l'artiste à se rendre à Paris pour y poursuivre son apprentissage¹⁰⁵.

Dans cette étude, nous croyons inutile de diviser les écrits selon la nationalité de leurs auteurs, mais souhaitons y puiser des informations communes permettant de mieux circonscrire l'activité des artistes en général et des Canadiens en particulier au sein de cette école de formation artistique. Hormis quelques allusions à l'Académie Julian, citées dans les ouvrages généraux en histoire de l'art canadien¹⁰⁶, les dictionnaires spécialisés¹⁰⁷,

¹⁰² Cecilia Beaux. *Background with Figures*, *op. cit.*, p. 117-18.

¹⁰³ Charles Virmâtre. *Paris-Médaille*, Paris, L. Genonceaux, 1890, p. 145.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰⁵ Rodolphe Duguay. *Carnets intimes*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁶ Voir à ce propos, les ouvrages de Harper, Reid, Ostiguy en bibliographie.

¹⁰⁷ Voir à ce propos les dictionnaires de Harper, Karel et MacDonald en bibliographie.

catalogues d'expositions¹⁰⁸, mémoires de recherches¹⁰⁹, et monographie d'artistes¹¹⁰, la formation des peintres canadiens dans cette école reste peu étudiée. C'est donc à partir des études sur l'enseignement artistique au XIX^e siècle, la mise à profit des recherches sur l'Académie Julian et celles qui abordent la question des Canadiens à Paris, qu'il faut utiliser l'information disponible et ouvrir la voie à la relation signalée par le titre même de la thèse : *L'Académie Julian et ses élèves canadiens. Paris, 1880-1900.*

Les ouvrages de John Rewald (*Le post-impressionnisme : de Van Gogh à Gauguin*, 1961) et de Jacques Lethève (*La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, 1968) doivent être classés parmi les premières études importantes permettant de définir le contexte dans lequel les artistes vivent à Paris et précisent leurs activités à l'École des beaux-arts et dans les ateliers libres de la capitale. Présentés comme des ouvrages synthèses à l'attention des spécialistes et d'un public averti, les travaux des deux historiens privilégient l'utilisation des sources dans le but de dépeindre l'atmosphère artistique d'une époque et de ses acteurs retenus par l'histoire. Au début des années 1970, deux recherches américaines font date. La première est la thèse de Lois Marie Fink (*The Role of France in American Art, 1850-1870*¹¹¹) qui mit en évidence l'importance de l'influence de la France sur les artistes américains et la seconde, l'ouvrage d'Albert Boime (*The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*¹¹²) qui eut le mérite de poser les bases d'une réflexion sur l'art français dans son rapport à la formation des artistes, entre Académie et pouvoir officiel, École des beaux-arts et ateliers privés. Sur la base de ces recherches, les écrits de Jeanne Laurent¹¹³ puis la préface que rédige Bruno Foucart pour la réédition des textes de Ludovic

¹⁰⁸ Voir la section « Catalogues d'exposition » en bibliographie.

¹⁰⁹ Voir la section « Mémoires et thèses » en bibliographie.

¹¹⁰ Voir notre bibliographie.

¹¹¹ Lois Marie Fink. *The Role of France in American art, 1850-1870*, Ph. D. (History of Art), Chicago, University of Chicago, 1970.

¹¹² Albert Boime. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1986.

¹¹³ Jeanne Laurent. *La République et les beaux-arts*, Paris, Julliard, 1955 ; Jeanne Laurent. *Art et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, Saint-Étienne, CIEREC, 1983 et Jeanne Laurent. *À propos de l'École des beaux-arts*, Paris, ENSBA, 1987.

Vitet (1802-1873) et d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) sur la réforme des beaux-arts de 1863 (*À propos de l'enseignement des arts du dessin*¹¹⁴), ainsi dans les catalogues d'expositions de Philippe Grunhech (*Les concours d'esquisses peintes 1816-1863* et *Les concours de Prix de Rome*¹¹⁵) permettent de comprendre la complexité du système académique de l'École des beaux-arts.

La thèse de Pierre Vaisse (*La Troisième République et les peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*¹¹⁶) propose un important chapitre sur la question de la formation artistique par l'école (*L'Institut et l'enseignement de la peinture*). À cela s'ajoutent les contributions de Marie-Claude Genet-Delacroix (*Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle*¹¹⁷; *Le statut social de l'artiste professionnel au XIX^e et XX^e siècle*¹¹⁸) ainsi que sa remarquable thèse (*Art et État sous la Troisième République : le système des Beaux-arts 1870-1940*¹¹⁹), les écrits de Gérard Monnier¹²⁰ et, dans une moindre mesure, la parution en 1994 d'un ouvrage sur la formation artistique au primaire et au secondaire (*Du dessin aux arts plastiques : histoire d'un enseignement*¹²¹).

¹¹⁴ Ludovic Vitet et Eugène Viollet-le-Duc (Textes réunis par Bruno Foucart). *Débats et polémiques : à propos de l'enseignement des arts du dessin*, Paris, École nationale des beaux-arts, 1984.

¹¹⁵ Philippe Grunhech. *Les concours d'esquisses peintes 1816-1863*, Paris, ENSBA, 1986 ; Philippe Grunhech. *Le Grand Prix de peinture. Les Concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, ENSBA, 1989.

¹¹⁶ Pierre Vaisse. *La Troisième République et les peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*, thèse de doctorat (Histoire de l'art), Paris-IV Sorbonne, 1980.

¹¹⁷ Marie-Claude Genet-Delacroix. « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 40-73.

¹¹⁸ Marie-Claude Genet-Delacroix. « Le statut social de l'artiste professionnel aux XIX^e et XX^e siècles » dans Jérôme de la Gorce, Françoise Levailant et Alain Mérot. *La condition sociale de l'artiste aux XVI^e-XX^e siècles. Actes du Groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985*, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1987, p. 87-105.

¹¹⁹ Marie-Claude Genet-Delacroix. *Art et État sous la Troisième République. Le système des Beaux-arts 1870-1940*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1992.

¹²⁰ Gérard Monnier. *Des beaux-arts aux arts plastiques*, Lyon, La Manufacture, 1991 ; Gérard Monnier. *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

¹²¹ Marie-Claude Genet-Delacroix et Claude Troger. *Du dessin aux arts plastiques. Histoire d'un enseignement*, Orléans, Imprimerie du Centre régional de documentation pédagogique de la région Centre, 1994.

En 1993, la thèse d'Alain Bonnet sous la direction de Pierre Vaisse (*La Réforme de l'École des beaux-arts de 1863, problèmes dans l'enseignement artistique au XIX^e siècle*¹²²) et ses écrits sur la vie d'artistes (*Devenir peintre au XIX^e siècle : Baudry, Bouguereau, Lenepveu*¹²³, *Artistes en groupe : la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*¹²⁴) offrent un nouvel aperçu de l'histoire de l'éducation et en décrivent les mécanismes et les enjeux artistiques, politiques et économiques puisqu'ils prennent la Réforme de 1863 comme point névralgique menant vers la réorganisation et l'éclatement du modèle académique. Renaud d'Enfert, spécialiste de l'enseignement artistique, décrit avec justesse la contribution de Bonnet sur la question du rapport entre arts et pouvoir par la formation à l'École des beaux-arts¹²⁵ et c'est à un niveau plus large, relatif à la question de l'éducation des arts et de leur professionnalisation, que la thèse de Renaud d'Enfert (*De la figure humaine au dessin géométrique : enseignement du dessin et formation ouvrière 1750-1850*¹²⁶) souligne la volonté des pouvoirs publics français de populariser l'enseignement du dessin dans le but de l'inclure comme élément à part entière dans la formation des ouvriers et des artisans, ce qui enclenche une réévaluation des modalités didactiques de l'apprentissage de cette discipline, calqué sur l'étude du corps tel qu'enseignée à l'Académie Royale de peinture et de sculpture.

¹²² Alain Bonnet. *La Réforme de l'École des beaux-arts de 1863, problèmes dans l'enseignement artistique au XIX^e siècle*, thèse (Histoire de l'art), Paris, Paris-X Nanterre, 1993. Remanié et publié : Alain Bonnet. *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La Réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

¹²³ Alain Bonnet, Véronique Goarin, Hélène Jabot et al. *Devenir peintre au XIX^e siècle : Baudry, Bouguereau, Lenepveu*, Lyon, Fage, 2007.

¹²⁴ Alain Bonnet. *Artistes en groupe : la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

¹²⁵ Renaud d'Enfert. « Bonnet Alain. L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique », *Histoire de l'éducation* [En ligne], <http://histoire-education.revues.org/index1283.html> (page consultée le 13 août 2009).

¹²⁶ Renaud d'Enfert. *De la figure humaine au dessin géométrique. Enseignement du dessin et formation ouvrière, 1750-1850*, thèse de doctorat (Histoire), Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 2001. Remanié et publié : Renaud d'Enfert. *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique 1750-1850*, Paris, Belin, 2003.

À cela s'ajoutent les contributions de Frédéric Chappey (*Histoire de l'enseignement de la sculpture à l'École des beaux-arts au XIX^e siècle : les concours de Composition et de Figures modelées, 1816-1863*¹²⁷), les recherches de Patrick Reynaud (*Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs 1766-1941*¹²⁸) sur l'enseignement artistique par l'école ainsi que celles de Laure Chabanne (*Union des arts et enseignement artistique : l'École des beaux-arts, 1857-1914*¹²⁹) et de Laurent Stéphane (*Art et industrie : la question de l'enseignement des arts appliqués, 1851-1940*¹³⁰) sur le rapport entre les arts et l'industrie.

L'ouvrage coécrit par le sociologue des réseaux sociaux, Harrison C. White et de l'historienne de l'art, spécialiste de l'impressionnisme français, Cynthia A. White pose les bases dès 1965 d'une réflexion sur le système de formation et de distribution de l'art dans leur ouvrage *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World*¹³¹ préfacé admirablement dans sa version française (*La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché impressionniste*) de 1991 par l'historien de l'art Jean-Paul Bouillon¹³². Maintes fois réédité, révisé et augmenté, l'ouvrage développe un axe jusqu'alors peu développé et avive l'intérêt que portent les sociologues pour le XIX^e siècle dans son rapport au marché de l'art et à la formation des artistes¹³³. Outre les recherches de l'américain Howard S. Becker (*Les mondes de l'art*¹³⁴) qui établissent avec évidence la

¹²⁷ Frédéric Chappey. *Histoire de l'enseignement de la sculpture à l'École des beaux-arts au XIX^e siècle. Les concours de Composition et de Figures modelées (1816-1863)*, thèse (Histoire de l'art), Paris, Paris IV Sorbonne, 1992.

¹²⁸ Patrick Reynaud, sous la direction de. *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004.

¹²⁹ Laure Chabanne. *Union des arts et enseignement artistique. L'École des beaux-arts (1857-1914)*, thèse de doctorat (Sciences historiques et philologiques), Paris, École pratique des hautes études, 1998.

¹³⁰ Laurent Stéphane. *Art et industrie. La question de l'enseignement des arts appliqués (1851-1940). Le cas de l'École Boule*, thèse de doctorat (Histoire de l'art), Paris, Université de Paris I, 1995.

¹³¹ Harrison White et Cynthia White. *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World*, New York, Wiley, 1965.

¹³² Harrison White et Cynthia White (Préface de Jean-Paul Bouillon). *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché impressionniste*, Paris, Flammarion, 1991.

¹³³ Harrison White et Cynthia White. *Careers and Creativity : Social Forces in the Arts*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1993.

¹³⁴ Howard S. Becker. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

pertinence du modèle sociologique pour examiner l'art, ses producteurs et définir l'artiste en tant que professionnel (*Les professions artistiques*¹³⁵), c'est du côté des sociologues français comme Pierre Bourdieu (*La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques*¹³⁶; *L'invention de la vie d'artiste*¹³⁷), et particulièrement avec les travaux de Raymonde Moulin sur les conditions sociales des artistes, des liens entre l'art et l'État, de l'histoire de l'appréciation, du goût et du rapport art et commerce, tels que développés dans *L'artiste, l'institution et le marché*¹³⁸, puis dans ceux de Monique Segré (*L'École des beaux-arts : l'institution et la formation des artistes*¹³⁹; *L'Art comme institution, l'École des beaux-arts XIX^e-XX^e siècle*¹⁴⁰; *Professeurs et étudiants de l'École des beaux-arts au 19^e et 20^e siècle*¹⁴¹) ; de Nathalie Heinich (*Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*¹⁴²; *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*¹⁴³; *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'Âge classique*¹⁴⁴) et, plus largement dans les recherches de Pierre-Michel Menger (*Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*¹⁴⁵; *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*¹⁴⁶) que l'essentiel des réflexions sur l'artiste, l'école, l'enseignement et le marché des œuvres d'art est défini.

¹³⁵ Howard S. Becker, Françoise Dubost, Antoine Hennion, Pierre-Michel Menger et al. *Les professions artistiques*, Paris, Dunod, 1983.

¹³⁶ Pierre Bourdieu. « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *op. cit.*, p. 3-43.

¹³⁷ Pierre Bourdieu. « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 2, 1975, p. 67-93.

¹³⁸ Raymonde Moulin. *L'artiste, l'institution et le marché*, *op.cit.*

¹³⁹ Monique Segré. *L'École des beaux-arts : l'institution et la formation des artistes*, Paris, CNRS-IRESO, 1990.

¹⁴⁰ Monique Segré. *L'Art comme institution, l'École des beaux-arts XIX^e-XX^e siècle* Paris, Éd. de l'ENS-CACHAN, 1993.

¹⁴¹ Monique Segré. *Professeurs et étudiants de l'École des beaux-arts au 19^e et 20^e siècle*, Paris, Éd. de l'ENS-CACHAN, 1994. (Supplément. à Monique Segré. *L'art comme institution : L'École des beaux-arts, XIX^e-XX^e siècle.*)

¹⁴² Nathalie Heinich. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.

¹⁴³ Nathalie Heinich. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005

¹⁴⁴ Nathalie Heinich. *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minit, 1993.

¹⁴⁵ Pierre-Michel Menger. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/le Seuil, 2009.

¹⁴⁶ Pierre-Michel Menger. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

La présence des artistes étrangers à Paris à la fin du XIX^e siècle en dehors du cadre institutionnel de l'École des beaux-arts n'a pas fait l'objet d'études particulières sauf quelques rares articles ou catalogues d'expositions. L'information se veut plus diversifiée et apparaît soit dans des études consacrées à l'artiste au dix-neuvième, à l'exemple de celle d'Anne Martin-Fugier (*La vie d'artiste au XIX^e siècle* ; *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris* ; *Les salons de la III^e République*¹⁴⁷) ou telle qu'abordée par John Milner (*The Studios of Paris*¹⁴⁸) qui décrit les principaux ateliers parisiens que fréquentent les artistes étrangers. Les recherches menées par Barbara Weinberg sur la présence des artistes américains à Paris (*The American pupils of Jean-Léon Gérôme* ; *The Lure of Paris*¹⁴⁹) et sa récente collaboration au catalogue dirigé par Kathleen Adler (*Américains à Paris*¹⁵⁰) tendent à définir le bagage acquis puis rapporté par les artistes américains de formation parisienne. Les écrits de Gabriel Weisberg, complémentaires à ceux de Barbara Weinberg, abordent pour leur part la question du réalisme académique tel qu'enseigné à l'École des beaux-arts et l'influence plastique, visible au niveau des tendances et des styles présents en France à la fin du XIX^e siècle (*The Realist Tradition : French Painting and Drawing, 1830-1900* ; *Beyond Impressionism : the Naturalist Impulse in European Art 1860-1905* ; *Redefining genre : French and American painting 1850-1900*¹⁵¹).

¹⁴⁷ Anne Martin-Fugier. *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, L. Audibert, 2007 ; Anne Martin-Fugier. *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Fayard, 1990 ; Anne Martin-Fugier. *Les salons de la III^e République : art, littérature, politique*, Paris, Perrin, 2003.

¹⁴⁸ John Milner. *Ateliers d'artistes. Paris, capitale des arts à la fin du XX^e siècle*, Paris, Du May, 1990 [1988].

¹⁴⁹ Helene Barbara Weinberg. *The American Pupils of Jean-Léon Gérôme*, Fort Worth Texas, Amon Carter Museum, 1984 ; Helene Barbara Weinberg. *The Lure of Paris. Nineteenth-Century American Painters and their French Teachers*, New York/Londres, Abbeville Press, 1991.

¹⁵⁰ Kathleen Adler, sous la direction de. *Américains à Paris, 1860-1900*, Milan, 5 continents, 2006.

¹⁵¹ Gabriel P. Weisberg. *The Realist Tradition. French Painting and Drawing, 1830-1900*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1980 ; Gabriel P. Weisberg. *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse in European Art 1860-1905*, London, Thames and Hudson, 1992 ; Gabriel P. Weisberg. *Redefining Genre. French and American Painting 1850-1900*, Washington, D.C., University of Washington Press, 1995.

L'École des beaux-arts, comme le souligne la remarquable étude de Marina Sauer (*L'Entrée des femmes à l'École des beaux-arts*)¹⁵², n'accepte pas les femmes avant 1897 et même à cette date, le nombre des élues à pouvoir prétendre y entrer reste restreint¹⁵³. C'est vers les ateliers privés et les ateliers libres que les femmes cherchent à obtenir une formation de qualité, qui leur permettra de dépasser le statut d'amateur. Le questionnement que Linda Nochlin pose dès 1971 sur la place de la femme artiste dans l'histoire de l'art¹⁵⁴ et celui du statut qu'elle occupe au XIX^e siècle¹⁵⁵, documentant avec pertinence le milieu de l'enseignement pédagogique extérieur à l'École des beaux-arts et permettent d'appréhender un contexte spécifique d'une société où l'artiste masculin fait la loi. Les recherches de Nochlin, inscrites dans la lignée des écrits en étude du genre (gender studies) se voient développées, entre autres, par les spécialistes Griselda Pollock (*Féminisme, art et histoire de l'art ; Vision and Difference ; Old Mistresses*)¹⁵⁶, Tamar Garb (*Sisters of the Brush, The Body in Time*)¹⁵⁷ et finalement par Michelle Perrot qui, en tant qu'autorité sur l'histoire sociale des femmes (*Travaux de femmes dans la France du XIX^e siècle ; Histoire de la vie privée ; Histoire des femmes en Occident*)¹⁵⁸) offre un regard plus large sur la question et analyse la condition féminine au quotidien.

¹⁵² Marina Sauer. *L'Entrée des femmes à l'École des beaux-arts : 1880-1923*, Paris, ENBA, 1990.

¹⁵³ Marie Bashkirtseff souligne cette discrimination dans son journal : « On voyait l'École des beaux-arts. C'est à faire crier. Pourquoi ne puis-je aller étudier là ? Où peut-on avoir un enseignement aussi complet que là ? (...) Si jamais je suis riche, je fonderai une école pour femmes. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 384.

¹⁵⁴ Linda Nochlin. *Why Have There Been No Great Women Artists? (1971)*, dans Linda Nochlin. *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, Harper and Row, 1988, p. 145-178.

¹⁵⁵ Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris. *Art des femmes 1550-1950*, Paris, édition Des Femmes, 1981 ; Linda, Nochlin. *Femmes, art et pouvoirs et autres essais*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.

¹⁵⁶ Marcia Tucker et al. *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1994 ; Griselda Pollock. *Vision and Difference. Femininity, Feminism, and Histories of Art*, London/New York, Routledge, 1988 ; Rozsika Parker et Griselda Pollock. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London, Pandora Press, 1992.

¹⁵⁷ Tamar Garb. *Sisters of the Brush*, New Haven/London, Yale University Press, 1994 ; Tamar Garb. *The Body in Time. Figures of Femininity in the Late Nineteenth-Century France*, Lawrence, Spencer Museum of Art, 2008.

¹⁵⁸ Michelle Perrot, sous la direction de. *Travaux de femmes dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Éditions ouvrières, 1978 ; Michelle Perrot, sous la direction de. *Histoire de la vie privée, de la Révolution à la Grande*

En ce qui concerne la place qu'occupent les artistes canadiennes, plusieurs mémoires de maîtrise abordent la question (*Strategic Spaces : Towards a Genealogy of Women Artists' Groups in Canada*¹⁵⁹ et *Canada's First Professional Women Painters, 1890-1914 : Their Reception in Canadian Writing on the Visual Arts*¹⁶⁰, par exemple) mais la recherche académique la plus pertinente par rapport à notre sujet est sans conteste celle que propose Lori Beavis (*An Educational Journey : Women's Art Training in Canada and Abroad, 1880-1929*¹⁶¹) qui étudie l'importance que revêt l'apprentissage artistique au Canada, en Angleterre et en France dans l'affirmation du statut professionnel des artistes canadiennes.

La thèse de doctorat de Denise Noël que dirige Michelle Perrot en 1997 (*Les femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*¹⁶²) fait le lien entre les deux approches de l'étude des femmes dans l'art – histoire de genre et histoire sociale – et souligne avec évidence la place qu'elles occupent au sein des ateliers libres parisiens de la fin du XIX^e siècle, notamment à l'Académie Julian où elles sont décrites comme les plus nombreuses. L'intérêt marqué pour les études féminines permet de cerner la place des structures d'enseignement artistique existantes hors de l'École des beaux-arts et tend à présenter l'Académie Julian comme l'institut le plus en mesure d'offrir une formation de qualité aux femmes et leur permet de se revendiquer comme professionnelles des arts plastiques – peinture et sculpture confondues – ainsi que le présente le catalogue d'exposition de Weisberg (*Overcoming All Obstacles : the Women of the Académie Julian*¹⁶³) ou l'ouvrage important que Germaine Greer consacre aux femmes artistes (*The Obstacle Race : the Fortunes of Women Painters and their*

Guerre, Éditions du Seuil, 1999 ; Michelle Perrot et Georges Duby, sous la direction de. *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991.

¹⁵⁹ Maura Lesley Broadhurst, *Strategic Spaces : Towards a Genealogy of Women Artists' Groups in Canada*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université Concordia, 1997.

¹⁶⁰ Anne Mandely Page. *Canada's First Professional Women Painters, 1890-1914 : Their Reception in Canadian Writing on the Visual Arts*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Concordia University, 1991.

¹⁶¹ Lori Beavis. *An Educational Journey : Women's Art Training in Canada and Abroad, 1880-1929*, op. cit.

¹⁶² Denise Noël. *Les femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*, thèse de 3^e cycle (Histoire), Paris, Paris VII, 1997.

¹⁶³ Gabriel P. Weisberg et al. *Overcoming all Obstacle : the Women of the Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999.

*Work*¹⁶⁴). Mis à part l'historique général de l'école proposé dans le catalogue de la Sheperd Gallery (*The Julian Academy, Paris, 1868-1939*¹⁶⁵), prolongé par le récent ouvrage de Deniz Artun sur les artistes turcs à l'Académie (*Paris'ten Modernlik Tercümeleri*¹⁶⁶) et du catalogue intitulé *Le voyage de Paris*¹⁶⁷, les études sur l'Académie Julian restent rares. Des chercheurs américains abordent pour une part la question du passage du sculpteur Mahonri Macintosh Young (1877-1957)¹⁶⁸, du peintre américain Julius Garibaldi Melchers (1860-1932)¹⁶⁹, des artistes peintres de l'Utah John Hafen (1856-1910), Louis Pratt, John Boylston Fairbanks (1855-1940)¹⁷⁰ ou de Cornelia Field Maury (1866-1938)¹⁷¹ dans cette école.

Sur la question des Canadiens à Paris et sur l'influence de leur formation, des titres pertinents sont disponibles. Hormis les ouvrages précédemment cités, la contribution de Laurier Lacroix (*Les artistes canadiens copistes au Louvre entre 1838 et 1908*¹⁷²) est de première importance pour notre thèse puisqu'elle permet, au-delà du goût personnel des artistes, de définir ceux des collectionneurs canadiens. Sur la question des modes artistiques privilégiée et de l'influence européenne, il faut nécessairement consulter les écrits de

¹⁶⁴ Germaine Greer. *The Obstacle Race : the Fortunes of Women Painters and their Work*, New York, Farrar Strauss Giroux, 1979.

¹⁶⁵ Catherine Fehrer, Robert Kashey et Elisabeth Kashey. *The Julian Academy, Paris, 1868-1939 : op. cit.*

¹⁶⁶ Deniz Artun. *Paris'ten Modernlik Tercümeleri. Academie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*, İstanbul, Ali Artun, 2007.

¹⁶⁷ *Le voyage de Paris : les Américains dans les Écoles d'art 1868-1918/Paris Bound : American in Art Schools 1868-1918*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

¹⁶⁸ Thomas Ernest Toone. *Mahonri Young : His Life and Sculpture*, Ph. D. (Histoire de l'art), Pennsylvania, Pennsylvania State University, 1982.

¹⁶⁹ George Mesman. *Julius Garibaldi Melchers (1860-1932). A Survey of his Dutch Paintings with Emphasis on his Religious Works*, Ph. D. (Histoire de l'art), New York, City University of New York, 1990.

¹⁷⁰ Jeffrey D. Andersen. *Portrait of the 1890-1892 LDS Paris Art Mission. An Andragogical Perspective*, Ph. D. (Education), Moscow, University of Idaho, 2006.

¹⁷¹ Elaine C. Tillinger. *The Lure of the Line, Influences, Tradition and Innovation in the Education and Career of a Woman Artist : Cornelia Field Maury (1866-1942)*, Ph. D. (Histoire de l'art), Saint-Louis, Saint-Louis University, 1995, 354 p.

¹⁷² Laurier Lacroix. « Les artistes canadiens copistes au Louvre (1838-1908) », *art. cit.* p. 54-70.

Dennis Reid (*Collector's Canada*¹⁷³), William R. Watson (*Retrospective : Recollection of a Montreal Art Dealer*¹⁷⁴), Gloria Lesser (*The R.B. Angus Art Collection*¹⁷⁵), Robert Hubbard (*European Painting in Canadian Collections*¹⁷⁶), Louise d'Argencourt et Douglas Druick (*The Other Nineteenth Century*¹⁷⁷), Janet Brooke (*Études et petits formats du 19^e siècle*¹⁷⁸; *Le Goût de l'art*¹⁷⁹), ou les recherches sur le marché de l'art canadien entreprises par Hélène Sicotte (*Le Rôle de la vente publique dans l'essor du commerce d'art à Montréal au XIX^e siècle*¹⁸⁰, *L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de W. Scott & sons, 1894-1914*¹⁸¹.) La question de l'influence française sur l'art canadien, présentée dans l'exposition de 1960, *Canada Collects*¹⁸² est aussi analysée par John Russell Harper, dans un chapitre qu'il consacre à *L'influence de la peinture française*¹⁸³, Gérard Morisset pour sa part aborde le sujet des peintres de formation parisienne¹⁸⁴ et Jean-René Ostiguy

¹⁷³ Dennis Reid. *Collector's Canada. Selections from a Toronto Private Collection*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1988.

¹⁷⁴ William R. Watson. *Retrospective. Recollection of a Montreal Art Dealer*, Toronto, University of Toronto Press, 1974.

¹⁷⁵ Gloria Lesser. « The R.B. Angus Art Collection : Painting, Watercolours and Drawings », *Les Annales d'histoire de l'art canadien/ The Journal of Canadian Art History*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 108-123.

¹⁷⁶ Robert Hamilton Hubbard. *European Painting in Canadian Collections*, Toronto, Oxford University Press, 1956.

¹⁷⁷ Louise d'Argencourt et Douglas Druick. *Un autre XIX^e siècle. Peintures et sculptures de la collection de M. et Mme Joseph Tanenbaum*, Ottawa, Musée National du Canada, 1978.

¹⁷⁸ Janet Brooke. *Études et petits formats du 19^e siècle. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal/ 19th Century Small Paintings and Oil Sketches. The Montreal Museum of Fine Arts Collection*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1980.

¹⁷⁹ Janet Brooke. *Le Goût de l'art. Les collectionneurs montréalais, 1880-1920*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989.

¹⁸⁰ Hélène Sicotte. « Le rôle de la vente publique dans l'essor du commerce d'art à Montréal au XIX^e siècle. Le cas de W. Scott & Sons ou comment le marchand d'art supplanta l'encanteur », *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian History*, vol. XXIII, n° 1-2, 2002, p. 6-33.

¹⁸¹ Hélène Sicotte. *L'implantation de la galerie d'art à Montréal. Le cas de W. Scott & Sons, 1894-1914. Comment la révision du concept d'œuvre d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art*, 2 vol., Ph. D. (Histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003.

¹⁸² *Canada Collects : European Painting 1860-1960/Le Canada collectionne : peinture européenne 1860-1960*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1960.

¹⁸³ John Russell Harper. *La peinture au Canada des origines à nos jours*, op. cit., p. 217.

¹⁸⁴ Parmi les artistes canadiens de formation parisienne, Gérard Morisset cite Joseph Franchère, Suzor-Coté, Georges Delfosse (1869-1939), William Brymner, Ludger Larose et Clarence Gagnon (1881-1942). Gérard Morisset. *La peinture traditionnelle au Canada français*, op. cit.

approfondit le sujet des influences artistiques France-Québec (*The Paris Influence on Quebec Painters*¹⁸⁵).

Plan des chapitres

Cette thèse est divisée en trois parties, initialement définies en termes d'enjeux pédagogique, socio-économique et esthétique. Bien que cette subdivision transparaisse dans cette version de l'étude – indissociable selon nous pour l'analyse des rapports franco-canadiens et l'étude du processus de formation artistique par l'école – nous avons toutefois privilégié une approche moins cloisonnée où notamment la référence à l'esthétique ou à un style précis (ici académique) se doit d'être comprise comme une part intégrante de ce qui est enseigné à l'Académie Julian. L'œuvre produite est ici perçue comme un exercice scolaire nécessaire à l'apprentissage d'un métier, et non forcément comme une position personnelle que revendique l'artiste. C'est davantage comme document – au même titre que les autres sources à notre disposition – que nous avons recours aux illustrations de roman et de presse, aux photographies et autres peintures. Contrairement aux recherches qui mettent de l'avant l'œuvre (ou la « perception » qui est faite de l'œuvre), nous concevons cet « objet » comme le témoin d'une époque et donc nécessairement comme un produit (même s'il s'agit là d'un produit culturel) devant répondre à une attente de la part de l'artiste ou du réseau connexe (jury, collectionneurs, par exemple).

Dans le premier chapitre, nous nous interrogeons sur le processus qui mène à la professionnalisation des arts et nous tentons de comprendre comment la formation artistique passe de l'apprentissage maître/élève à une structure axée autour de l'école. Nous décrivons les lieux de formation artistique au Canada avant 1880, tout en expliquant comment le modèle pédagogique français s'impose et encourage par la suite les artistes à vouloir

¹⁸⁵ Jean-René Ostiguy. « The Paris Influence on Quebec Painters », *Canadian Collector*, vol. 13, n° 1, janvier-février 1978, p. 50-54.

poursuivre leur formation à Paris à l'École des beaux-arts et dans des ateliers libres. Pour souligner cette influence du modèle français, l'étude de la commande du curé Sentenne pour la chapelle du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal est prise en exemple.

La période comprise entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle apparaît comme une période d'échange et de prospérité économique en Amérique du Nord. Le resserrement des liens diplomatiques entre la France et le Canada (souligné auparavant) et l'amélioration des réseaux de transports maritimes contribuent à ces vagues de migrations successives en direction de Paris¹⁸⁶. Or, avec la croissance économique, le marché de l'art canadien devient plus « dynamique », mais ne peut cependant répondre à la demande de riches collectionneurs en quête d'œuvres d'inspiration et de facture européennes¹⁸⁷. Suivant l'hypothèse avancée par Thiébauld-Sisson dans *La première exposition d'art canadien à Paris*¹⁸⁸, nous supposons que l'essor économique transforme les moeurs et permet à l'élite financière d'orienter ses centres d'intérêt vers les loisirs et la culture, une carrière artistique pouvant alors être une source de débouchés financiers.

Forts de ce rayonnement artistique et du prestige de l'art français, l'État et les représentants de l'École des beaux-arts dictent, par l'intermédiaire de l'Institut et du Salon

¹⁸⁶ Rappelons que l'hebdomadaire *Paris-Canada* met en évidence l'essor des rapports entre la France et le Canada au tournant des XIX^e-XX^e siècles et fait état des différentes compagnies maritimes et des prix de la traversée dans des encarts publicitaires.

¹⁸⁷ Le goût pour l'art français qui domina aux États-Unis se retrouve au Canada dans la collection Georges A. Drummond à Montréal. Voir à ce propos : René Brimo. *L'évolution du goût aux États-Unis, d'après l'histoire des collections*, Paris, James Fortune, 1938, p. 55.

¹⁸⁸ « Les pays neufs n'ont d'art propre qu'au bout d'un temps très long d'existence. Tant que le sol ne s'est pas peuplé jusqu'à ses extrêmes limites, tant que la nature et l'homme sont en lutte au lieu de se confondre, comme dans la vieille Europe, en une paisible et harmonieuse unité, il n'y a pas de place chez eux pour un art autochtone. Trop de soucis envahissent l'âme des habitants et requièrent leurs énergies pour qu'ils aient l'occasion et le loisir de goûter la sérénité d'un beau ciel bleu ou de s'émouvoir devant un paysage au point d'être tenté de le traduire. » François Thiébauld-Sisson. *La première exposition d'art canadien à Paris*, Paris, Musée du Jeu de Paume, 1927, p. 13.

des Artistes français¹⁸⁹ et des Artistes indépendants, la norme esthétique dominante en matière de goût et de style.

Qualifiée de « forteresse » par Monique Segré¹⁹⁰, l'École des beaux-arts de Paris se présente comme la gardienne des traditions académiques et apparaît comme garante d'un niveau d'excellence artistique prisée par les Canadiens. Or, malgré la hausse du taux de fréquentation des étudiants, des restructurations pédagogiques et des agrandissements successifs de ses locaux, ce lieu de formation restreint le nombre des admissions pour maintenir sa renommée et le sérieux de sa formation¹⁹¹. Ainsi, face à l'augmentation croissante des aspirants français et étrangers au métier artistique, des « artistes/entrepreneurs » ouvrent des ateliers payants. L'apparition de ces écoles répond à plusieurs facteurs. Leur ouverture marque, d'une part, la volonté de créer un « art indépendant », plus libre par rapport à la formation académique officielle en vigueur à l'École des beaux-arts. D'autre part, elle permet aux artistes amateurs et professionnels de trouver pour la journée un local où ils peuvent étudier le modèle nu et travailler auprès d'artistes de tous âges et horizons.

Le deuxième chapitre examine pour sa part la place qu'occupe l'Académie Julian par rapport aux ateliers libres concurrents que fréquentent les artistes canadiens et s'attarde à définir comment cette école se démarque pour s'imposer comme l'institut de formation le plus prisé pour qui veut suivre une formation de qualité et s'insérer dans le réseau artistique des maîtres influents de la capitale française. Parmi les écoles d'art parisiennes de la fin du

¹⁸⁹ Le Salon de peinture et de sculpture est une manifestation artistique parisienne, créée au XVIII^e siècle et vise à exposer les œuvres des artistes agréées par les beaux-arts. D'abord nommée « Salon de l'Académie royale des beaux-arts », puis « Salon de peinture et de sculpture » à la Révolution (époque où l'exposition devient ouverte à tous), en 1881 l'exposition change à nouveau de nom et se voit rebaptisée « Salon des artistes français » – dit aussi « Salon des artistes vivants » –, mais garde le mandat d'exposer l'art officiel. Sous Napoléon III, les artistes indépendants seront regroupés dans le « Salon des Refusés ».

¹⁹⁰ Monique Segré. *L'École des beaux-arts, XIX^e-XX^e siècle*, op. cit.

¹⁹¹ En plus de la maîtrise des règles du dessin et de l'anatomie, s'ajoutent des critères de sélection tels l'âge, le sexe, la culture et, dans une certaine mesure, la nationalité. Voir sur la question : Annie Jacques. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

XIX^e siècle, l'Académie Julian occupe une place toute particulière par sa renommée en France et dans les milieux artistiques du monde entier. Fondée par Rodolphe Julian en 1868, elle accueille pendant près d'un siècle des milliers d'élèves, hommes et femmes, français et étrangers. Sur place, les étudiants s'initient aux traditions de l'art français sous la direction de peintres, sculpteurs et graphistes éminents. La renommée de cette école est telle que, sans aucune subvention de l'État, elle parvint à rivaliser avec celle des beaux-arts et devint même un tremplin pour y accéder.

Aborder et définir la place de l'Académie Julian au tournant du XX^e siècle sans présenter son fondateur n'offre selon nous qu'une vision partielle et incomplète de cette institution. L'une et l'autre sont liées dans un tout fusionnel, voire passionnel, si l'on s'attache aux récits des anciens élèves de l'école et aux articles de journaux français et étrangers. La reconnaissance de cet institut d'art au niveau international est pour les amateurs d'art un gage d'excellence et de prestige. Cette approche où la personnalité et les stratégies de promotion mises de l'avant (que nous associons plus à la « microhistoire » qu'à la simple recherche d'anecdotes) est souvent négligée par les historiens de l'art. Or, comment comprendre l'impact de l'Académie Julian sur la scène artistique internationale sans connaître son contexte d'émergence et le « caractère » de son fondateur ? À travers l'étude de l'Académie Julian, nous cherchons à « réhabiliter » le personnage qu'est Rodolphe Julian en le présentant comme un homme d'affaires du milieu artistique parisien, tout en analysant les stratégies qu'il met en place pour favoriser et développer son établissement lorsqu'il se sert de ses élèves pour parvenir à ses fins. Plus qu'une simple analyse des faits historiques retraçant les origines de l'école, nous tentons de définir les rouages de son fonctionnement : ce qui permet selon nous de saisir le contexte artistique de l'époque où les bases de l'enseignement artistique, face à l'émergence de nouvelles clientèles, se voient transformées.

Le troisième et dernier chapitre analyse quant à lui la place qu'occupent les Canadiens au sein de l'Académie Julian et souhaite définir ce qui prévaut à leurs inscriptions dans cette

école, après avoir défini la classe socioculturelle à laquelle appartiennent les artistes et leurs formations préalables à leurs études à Paris. Pour certains d'entre eux, l'Académie Julian se présente comme le seul substitut valable à l'École des beaux-arts et permet de leur donner une formation équivalente à l'institut qui leur est pour une part refusée. Pour d'autres, l'Académie Julian et ses maîtres ne seront qu'un moyen pour mieux pénétrer le réseau artistique, travailler avec des peintres expérimentés et accéder plus facilement aux cimaises du Salon.

L'étude de la population artistique canadienne à Paris se place dans un contexte historique donné¹⁹² et c'est par le dépouillement des archives de l'Académie Julian que nous connaissons plus en détail le séjour des Canadiens dans cette école. Ceci nous offre la possibilité de décrire tant l'atmosphère que le mode de fonctionnement de l'établissement. Pour atteindre cet objectif, les témoignages des élèves canadiens – auquel nous ajoutons celui d'étudiants et de journalistes de différentes nationalités – nous permet de dresser un portrait inédit de cet institut. Le passage de Joseph Saint-Charles à Paris et plus précisément à l'Académie Julian est utilisé comme exemple type et permet d'introduire la question du « Salon Julian » où la majorité des Canadiens exposeront.

En conclusion, nous présentons un bilan de notre recherche et choisissons d'ouvrir notre réflexion sur l'enseignement artistique. Au retour d'Europe, la plupart des artistes deviennent des professeurs reconnus et poursuivent la tradition d'un enseignement à la

¹⁹² Au tournant du XIX^e et du XX^e siècles, le rôle de la France sur la scène internationale est prépondérant puisqu'elle fait figure de pôle dominant en matière d'art et de culture. Or, lorsque nous

française tel que dispensé à l'Académie Julian, favorisant ainsi la création d'écoles de formation artistique, mais aussi le développement de l'École canadienne de peinture.

considérons la France comme Mère de la Culture, c'est en fait à Paris, capitale des Arts et des Lettres, qu'il est fait référence.

CHAPITRE 1 :

ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE ET INFLUENCE FRANÇAISE

Introduction

Le premier chapitre présente les possibilités d'éducation artistique au Canada et aborde la question du départ des artistes canadiens en direction de la France aux débuts des années 1880. À cette date, les choix de formations alors offerts aux dessinateurs et aux peintres se multiplient au Canada où l'enseignement des arts passe d'un statut essentiellement privé – présent sous la forme d'ateliers, d'associations ou d'écoles éphémères – à une généralisation de l'enseignement public. L'inventaire des possibilités d'apprentissage au pays reste toutefois limité dans son ensemble. Cependant, sous l'effet d'une prospérité économique stimulée par l'industrie, un système d'associations et de cercles de formation des artistes est établi sous l'impulsion d'une élite anglophone composée principalement de marchands et d'industriels dès la première moitié du XIX^e siècle. Le désir qui prévaut à la mise en place de ces infrastructures cherche à doter et à développer au Canada un milieu culturel actif. Même si les premières expositions s'apparentent davantage à des événements mondains où l'artiste local n'est que peu représenté, les artistes sociétaires tendent à promouvoir rapidement l'art réalisé au pays¹⁹³.

Au début du XIX^e siècle, c'est donc avec un certain décalage par rapport aux États-Unis, et à l'initiative de quelques particuliers qu'apparaissent au Canada des lieux d'exposition et d'enseignement destinés aux arts plastiques. L'époque, alors caractérisée par une certaine indigence artistique¹⁹⁴, est décrite comme celle de l'utilitarisme où les biens de première nécessité priment sur l'éducation et la culture. Malgré tout, lentement, le processus tend à vouloir se transformer puisque les « métiers » artistiques (inclus ici dans leur lien au commerce et à l'industrie) apparaissent progressivement comme une source potentielle de revenus qui confère au statut d'artiste ou de professeur d'art une certaine

¹⁹³ Pour aborder cette question, nous renvoyons le lecteur au début de la thèse de doctorat d'André Comeau. *Institutions artistiques du Québec de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*.

¹⁹⁴ Bruno Hébert. *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 48.

respectabilité dont la reconnaissance suscite des vocations. Le statut du professionnel se voit ainsi transformé et l'instituteur canadien français du début du siècle qui restait méprisé jusqu'alors, ne l'est plus dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁹⁵ avec l'essor économique que connaît le pays. C'est à cette époque que des artistes canadiens, comme Napoléon Bourassa (1827-1916), John A. Hammond (1843-1939), ou des étrangers, comme le français Joseph Chabert (1831-1894), mettent à profit le changement qui s'opère dans la perception de l'enseignant ainsi que dans la reconnaissance du statut professionnel de l'artiste et cherchent à affirmer l'importance que revêt l'enseignement des arts et métiers dans l'essor du pays en s'appuyant dans cette tâche sur un modèle pédagogique emprunté à l'Europe et tout particulièrement à la France.

Pour aborder la question de l'enseignement artistique, de l'influence de la France et de ses modèles de formation, nous avons divisé ce chapitre en trois sous parties avec pour objectif de définir l'importance que revêt l'apprentissage artistique par l'école. Nous démontrons, dans une étude de cas, quel est l'attrait que suscite l'art français dans la commande du curé Alfred-Léon Sentenne pour la chapelle du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal. En dernier point, nous présentons la place qu'occupe Paris comme centre d'apprentissage et de formation artistique en soulignant l'importance de l'École des beaux-arts et des ateliers « libres » émergents, en insistant sur la place qu'occupe l'Académie Julian dans ce réseau institutionnel.

¹⁹⁵ Rodrigue Bédard. *Napoléon Bourassa et l'enseignement des arts au XIX^e siècle*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1979, p. 29.

1.1. Modèle et apprentissage par l'école

En 1867, alors que la Confédération canadienne¹⁹⁶ est instituée, les territoires de l'est du pays sont décrits comme industriels, actifs et prospères. Les grandes fortunes établies au pays concourent au développement de ce que Paul Rainville définit comme « l'apparat d'une civilisation urbaine bien établie »¹⁹⁷; la conquête du territoire par le chemin de fer facilite les déplacements et repousse les frontières du Nord et de l'Ouest¹⁹⁸. Le contexte se voit ainsi plus favorable aux artistes et il s'ajoute à la population des peintres locaux, des artistes venus pour la plupart de Grande-Bretagne¹⁹⁹. Le nombre d'artistes augmentant – auquel s'ajoute l'effet positif de la conjoncture économique – permet l'essor de réseaux de présentation et de formation en arts visuels²⁰⁰ situés majoritairement dans les capitales économiques que sont Montréal, Toronto, Québec et Ottawa²⁰¹.

¹⁹⁶ La population canadienne de 1867 est estimée à 3,4 millions d'habitants répartis principalement dans quatre provinces : l'Ontario, le Québec, la Nouvelle-Écosse et le Nouveau-Brunswick. Le Canada en tant que pays n'a alors véritablement d'existence que dans l'Est, puisque 76 % des Canadiens vivent en Ontario et au Québec, les autres dans les provinces Maritimes. *Le Canada politique en 1867*, http://www.salic_slmc.ca/, (page consultée le 14 juillet 2009.)

¹⁹⁷ Paul Rainville, sous la direction de. *The Development of Painting in Canada/Le développement de la peinture au Canada, 1665-1945*, Toronto, Ryerson Press, 1945, p. 22.

¹⁹⁸ Le développement des infrastructures de transport facilite la circulation des biens, des personnes et des idées. L'axe du Saint-Laurent aux Grands Lacs constitue l'épine dorsale du réseau de communication. Dès 1850, le chemin de fer devient le principal instrument d'unification du pays. Le premier réseau est achevé en 1854 et relie Sarnia en Ontario à Rivière-du-Loup au Québec. Le second, baptisé l'*Intercolonial*, est construit entre 1868 et 1876 et relie le Québec, le Nouveau-Brunswick et la Nouvelle-Écosse. Dès 1885, la compagnie du *Canadien Pacifique (Canadian Pacific)* permet l'expansion du chemin de fer vers l'ouest du pays et met en contact les provinces centrales à l'océan Pacifique. Le pays se voit ainsi unifié. En dehors de ses frontières terrestres, l'exportation des biens de consommation en direction de l'Empire britannique est pour sa part grandement facilitée par le développement du réseau maritime.

¹⁹⁹ Paul Rainville, sous la direction de. *The Development of Painting in Canada, op. cit.*, p. 22.

²⁰⁰ Laurier Lacroix. « Associations d'artistes », *L'Encyclopédie canadienne* [en ligne] <http://www.thecanadianencyclopedia.com>, (page consultée le 27 juillet 2009). Voir aussi : Newton MacTavish. *The Fine Arts in Canada*, Toronto, Coles, 1973, p. 52-53.

²⁰¹ Montréal en tant que plaque tournante du transport fluvial, maritime et ferroviaire au XIX^e siècle devient alors la ville la plus importante de l'Amérique du Nord britannique. Elle se présente comme le berceau de la révolution industrielle canadienne et accueille les grandes institutions financières du pays en concurrence avec Toronto et Québec dont l'essor économique est à la même époque significatif.

Historiquement, la plus importante institution artistique voit le jour en 1880 par l'acte de création de l'Académie Royale des Arts du Canada à l'initiative de l'Ontario Society of Artists (1872), à laquelle s'ajoute la collaboration de l'Art Association of Montréal (1860)²⁰² et le parrainage prestigieux du gouverneur général, le Marquis de Lorne et de son épouse, son Altesse Royale la princesse Louise. C'est à cette initiative qu'est fondé la même année par les membres de l'Académie Royale des Arts du Canada, le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa (dont le noyau initial de la collection est constitué par les dons, les « morceaux de réception » des académiciens membres) ainsi que la création de cours de dessin axés sur le modèle vivant dans les villes d'Ottawa, Montréal et Toronto et plus tard dans celles de Hamilton, Winnipeg et Halifax. L'Académie Royale des Arts du Canada joue un rôle de première importance dans l'histoire de l'art au Canada, se démarquant auprès des cercles artistiques reconnus comme garante du « bon goût » en art et s'imposant tant par ses expositions annuelles que par ses concours au niveau national, en plus de diffuser l'art canadien à l'extérieur des frontières du pays vers des expositions mondiales ou à l'échelle de l'Empire britannique²⁰³.

En 1860, l'évêque anglican Francis Fulford (1803-1868) aidé de riches concitoyens met en place l'école d'art de l'Art Association of Montreal²⁰⁴. Napoléon Bourassa, alors membre francophone de la société, s'adresse à ses compatriotes et souligne que l'esprit d'association présent chez les Canadiens anglophones n'est que peu développé chez les Canadiens français²⁰⁵. Le propos réapparaît dans un article du journal *La Minerve* de 1868

²⁰² Jean Trudel. « Aux origines du Musée des beaux-arts de Montréal. La fondation de l'Art Association de Montréal en 1860 », *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. XVI, n° 1, 1992, p. 33-34 ; Pierre Leduc. *Les origines et le développement de l'Art Association de Montréal (1860-1912)*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1963.

²⁰³ Voir Laurier Lacroix. « Associations d'artistes », [en ligne], *art. cit.*

²⁰⁴ L'histoire du Musée des beaux-arts de Montréal commence dès 1860 avec la création de l'Art Association of Montreal. Dans un premier temps, les ressources des collectionneurs n'étant pas à la mesure de leurs intentions, les activités proposées sont limitées jusqu'en 1879 à des expositions et à quelques rares cours de dessin.

²⁰⁵ Napoléon Bourassa. « Quelques réflexions critiques à propos de l'Art Association de Montréal », *La Revue Canadienne*, 5 mars 1868, p. 210.

et c'est avec à propos que l'auteur souligne le retard qu'ont les Canadiens français sur la question de l'éducation des beaux-arts²⁰⁶. L'abbé Verbist, dans une allocution publique prononcée à Montréal le 5 février 1873, sollicite l'aide des Canadiens français pour la création d'une École des beaux-arts à Montréal²⁰⁷. Son projet éveille peu l'intérêt des francophones et sans affirmer qu'il rencontre de l'indifférence – comme le prétend l'abbé Chabert – nous n'en trouvons aucune trace après ce discours.

L'initiative qui prévaut à la création des écoles d'art est à l'origine principalement privée : la Nova Scotia College of Art and Design de l'Université d'Halifax – anciennement appelée Victoria School of Art and Design (1887) est intimement liée à la personnalité de l'écrivaine britannique Anna Leonowens (1831-1915) et l'Owens Art Institution (1895) de Saint-John au Nouveau-Brunswick a comme principal mécène le constructeur naval canadien, John Owens (1790-1846)²⁰⁸. Les francophones, en tant que population moins fortunée par rapport à la population anglophone²⁰⁹, ne peuvent s'engager efficacement dans un développement des infrastructures nécessaires à l'éducation artistique. Au milieu du XIX^e siècle, les provinces ou les villes ne donnent que peu d'aide financière ; ainsi l'Art Association ne reçut de la province que 3 000 \$ dollars pendant des années alors que des organismes paroissiaux de moindre envergure recevaient entre 300 \$ et 1 500 \$ par an²¹⁰. À une plus large échelle, le phénomène n'est pas isolé : ainsi, l'Ontario School of Art and

²⁰⁶ *La Minerve*, 8 février 1868, cité dans Pierre Leduc. *Les origines et le développement de l'Art Association de Montréal (1860-1912)*, op. cit., p. XI.

²⁰⁷ Pascal-Joseph Verbist (Abbé). *Projet d'organisation d'une Académie des beaux-arts à Montréal*, Montréal, Presses de la Minerve, 1873, p. 5,7. (Conférence faite à Montréal le 5 février 1873, sous le patronage de l'Institut des Artisans Canadiens).

²⁰⁸ « Owens Art Gallery. Canada's First University Art Gallery opened to the public in 1895 », [en ligne], <http://www.mta.ca/owens/history/index.php>, (page consultée le 15 juillet 2009).

²⁰⁹ René Durocher et Paul-André Linteau. *Le « retard » du Québec et l'infériorité économique des Canadiens français*, Trois-Rivières, Éditions du Boréal Express, 1971.

²¹⁰ *The Montreal Daily Star*, 29 janvier 1955, cité dans Pierre Leduc. *Les origines et le développement de l'Art Association de Montréal (1860-1912)*, op. cit., p. XI.

Design (1876) – comptant parmi l’une des plus anciennes et des plus importantes écoles d’art du pays – ne reçut du gouvernement que 1 000 \$ par année²¹¹.

Face au gigantisme du pays, à la jeunesse des infrastructures et aux moyens réduits des différents cercles associatifs – visant à promouvoir et diffuser l’art – les résultats escomptés sont modestes dans leur ensemble. Le seul manque de maturité des institutions naissantes apparaît comme le facteur le plus probant pour entrevoir les limites du système et malgré les efforts de mise en place, la portée des résultats n’est que rarement à la hauteur des attentes. Il n’en demeure pas moins qu’au regard d’un marché de l’art en expansion, les professions artistiques sont plus à même d’offrir des débouchés. Avec la révolution industrielle initiée vers 1850, c’est sous une nouvelle ère de l’histoire de l’art canadien que s’ouvre cette période.

Jusqu’au milieu du XIX^e siècle, l’apprentissage apparaît comme le mode de formation privilégié pour les jeunes gens désireux d’acquérir la maîtrise d’un métier ou d’une profession. La formation se veut avant tout pratique et vise à l’acquisition d’un savoir-faire technique auxquels s’ajoute la maîtrise de « recettes du métier » héritées de l’expérience du formateur et de ses prédécesseurs. Les hommes sont privilégiés dans l’accès aux moyens d’instruction à l’opposé des femmes pour qui il est plus difficile de prétendre se situer en tant que professionnelles²¹². Hors de tous rapports avec la pratique d’un art au sein de la famille, l’apprentissage se voit alors délégué à un membre connexe de la communauté d’appartenance ou d’intérêts. L’artiste aspirant désireux de faire carrière se place sous la protection d’un maître de qui il apprend, par la copie et l’acquisition d’un répertoire de formes, les bases de son futur métier. Sur un modèle maître/élève apparenté à la tradition

²¹¹ Newton MacTavish. *The Fine Arts in Canada*, op. cit., 1973, p. 52.

²¹² La famille se présente à cette époque comme le principal pourvoyeur dans l’apprentissage d’un métier artistique ou se positionne secondairement comme l’élément déclencheur à l’adoption d’une carrière liée aux arts. Voir entre autre sur cette question, Pierre Leduc, *Les origines et le développement de l’Art Association de Montréal (1860-1912)*, op. cit, p. X, XI.

européenne du compagnonnage dont les racines remontent avant la période médiévale, le Canada s'inscrit dans un continuum de formation établi qui ne lui est pas spécifique²¹³. L'apprentissage hiérarchisé tel qu'il prévaut en France et plus largement en Europe par l'organisation des métiers en corporations et en guildes ne peut toutefois s'appliquer dans le domaine de la formation artistique au Canada. Il n'existe en effet pas de règlement commun qui vienne régir l'apprentissage des artistes aspirants, pas plus qu'un système hiérarchisé entre apprentis et compagnons. C'est à titre individuel que l'artiste ou l'artisan formateur définit le programme pédagogique qu'il délivre à l'élève.

1.1.1. Étude des beaux-arts et influence française au Canada

Il n'en ressort pas moins que la formation du peintre s'inscrit véritablement dans une filiation de maître à élève et prend pour référence principale des œuvres européennes, pour la plupart françaises. Il émerge en ce sens de véritables lignées d'artistes. Par exemple, le maître canadien de Joseph Saint-Charles, le peintre décorateur François-Xavier Édouard Meloche (1855-1914) fut l'élève du peintre et architecte Napoléon Bourassa qui eut lui-même pour professeur le peintre d'histoire et de portrait Théophile Hamel (1817-1870), qui étudia sous la direction d'Antoine Plamondon (1804-1895). Au-delà d'une parenté canadienne-française des artistes cités, le point commun entre tous ces artistes réside dans l'apport d'une formation académique outre-Atlantique.

Tous ont fait le voyage vers Paris pour y perfectionner leurs acquis et sont revenus plus tard au pays. Ainsi, sur une période donnée d'une cinquantaine d'années environ – soit l'écart entre la formation de Bourassa et celle de Saint-Charles – l'intérêt pour la France tend à se préciser et bien qu'il soit prématuré de parler de « tradition » à cette époque, il n'en demeure pas moins que l'École Française –notamment à cause du passage par l'École

²¹³ Sur cette question, voir l'excellent ouvrage de Nathalie Heinich. *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 302 p.

des beaux-arts de la ville de Paris – fait office de référence pour qui veut bien se former. L’art académique français et sa pratique se présentent comme la norme d’apprentissage et d’influence pour ces peintres canadiens français, mais ce n’est cependant pas un calque servile des maîtres européens qu’ils proposent dans leur œuvre. Sans se présenter comme des créateurs innovateurs ou des suiveurs, et quoique le modèle d’apprentissage soit conservateur, il n’en transparaît pas moins dans leur production une recherche de distanciation et d’adaptation par rapport au genre emprunté lorsqu’ils sont de retour au Canada.

Ce type de formation maître/élève reste la norme et domine jusque dans les années 1880. Le rapport à l’Europe, lié à la formation du maître, est particulièrement visible chez les artistes-artisans canadiens français tandis qu’il est moins manifeste chez les Canadiens anglais alors plus attirés par l’influence de l’Empire britannique. À cette époque, l’apprentissage par l’école s’affirme davantage comme un système parallèle d’éducation artistique et tend à donner aux artistes une formation à la fois uniformisée et structurée où l’enseignement n’est plus réduit à la seule copie ou à la spécialisation d’un motif ou d’un thème. L’essor économique, en lien avec certaines influences britanniques – dont la création du Mechanics’ Institute of Montreal (1828)²¹⁴, premier Mechanics’ Institute²¹⁵ et celui du Bureau des arts et manufacture (1857) – a pour conséquences de remodeler les structures de formation ainsi que les conditions d’apprentissage en faveur des ouvriers. Le but revendiqué par les industriels marchands, avec l’appui du gouvernement, est de rivaliser avec les produits d’importation en vue d’affirmer une position dominante au sein du marché local de consommation.

²¹⁴ Au sujet du Mechanics’ Institute of Montreal, consulter : Thomas Miles Gordon. *The Mechanics’ Institute of Montreal : One Hundredth Anniversary 1840-1940*, Montréal, Gazette Print, 1940, 54 p.

²¹⁵ Le modèle du *Mechanics’ Institute* est implanté tant en Angleterre qu’aux États-Unis ou en Australie. Au Canada, ce système permet l’implantation d’un réseau d’écoles à Toronto ainsi qu’à Peterborough en Ontario.

L'art et sa production participent pleinement au processus de professionnalisation et visent par l'école à former et perfectionner les techniques et le rendement d'artisans spécialistes²¹⁶. Comme le remarquent Hardy et Ruddel dans leur étude sur l'apprentissage au Canada du XVII^e au XIX^e siècle, les sociétés de tempérance de la première moitié du XIX^e siècle appuient les institutions nouvellement créées dans les années 1840 et prennent pour objectif commun d'apprendre à utiliser ses heures de loisir pour mieux travailler ensuite²¹⁷. L'instauration des premiers cours du soir en 1841 au Québec s'inscrit dans un courant où l'ouvrier en tant que professionnel se doit de se spécialiser dans le but de mettre à jour ses connaissances et d'atteindre ainsi un plus haut rendement de production. Graduellement, les écoles vont se charger de la formation des professionnels, d'où la création d'associations de médecins, de notaires et même d'artistes, qui permet d'assurer la standardisation et la qualité de la formation requise²¹⁸.

Le Conseil des arts et manufactures pour la formation des travailleurs apparaît en 1869 sous l'impulsion du gouvernement du Québec et s'inscrit dans la veine de la première initiative instaurée par la création du Lower Canada Board of Arts and Manufactures par une loi du Canada-Uni de 1857, ainsi que par la création d'un cours de génie civil à l'Université McGill la même année²¹⁹. La mission de l'organisme est de répondre à la demande croissante de formation spécialisée qui prévaut dans la province au cours des années 1870 et son mandat est de créer des écoles ; d'assurer la gestion des établissements ;

²¹⁶ Jean Trudel. « Aux origines du Musée des beaux-arts de Montréal. La fondation de l'Art Association de Montréal en 1860 », *op. cit.*, p. 33-34.

²¹⁷ Jean-Pierre Hardy et David-Thierry Ruddel. « Apprentissage au Canada du XVII^e au XIX^e siècle » dans Fondation Historica du Canada, *L'Encyclopédie canadienne* [en ligne], www.thecanadianencyclopedia.com, (page consultée le 26 juillet 2009).

²¹⁸ Robert Heap. « Un chapitre de l'histoire de l'éducation aux adultes au Québec : les écoles du soir, 1889-1892 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 34, n° 4, mars 1981, p. 597-625 et Jean-Pierre Charland. *Histoire de l'enseignement technique et professionnel*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982.

²¹⁹ À la même époque, les universités de Toronto et du Nouveau-Brunswick commencent elles aussi à offrir des cours de génie civil à leurs étudiants. Yves Gingras. « Compte-rendu », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 39, n° 3, 1986, p. 428.

de sélectionner les professeurs ainsi que d'approuver et choisir les matières enseignées. Le Conseil ouvre ainsi, de 1877 à 1928, dix-huit écoles de formation spécialisée²²⁰. À l'initiative de l'État, ces écoles de métiers concurrencent la formation jusqu'alors aux mains du clergé et posent les bases de l'Instruction publique au service de l'industrie. Au départ, l'enseignement dispensé au sein de l'école privilégie le domaine des arts mécaniques et ses dérivés et n'a qu'un faible pourcentage consacré à l'étude des beaux-arts. Il n'en demeure pas moins que la base de l'enseignement repose sur la pratique du dessin à main levée à l'instar des écoles d'art américaines et européennes. À cet égard, l'étude des trajectoires du peintre canadien Napoléon Bourassa et de son homologue le Français Joseph Chabert souligne l'influence des modèles de référence et montre les rebondissements liés à la création des instituts de formation des arts et métiers qui, plus tard, permettront d'implanter un enseignement plus spécifiquement lié à l'apprentissage des beaux-arts.

1.1.1.a. Napoléon Bourassa et Joseph Chabert

L'apport de Napoléon Bourassa à la formation aux arts et métiers au Québec est significatif. Tout d'abord professeur de dessin à l'École Jacques-Cartier (1861), puis enseignant de peinture et de dessin au Collège Sainte-Marie de Montréal (vers 1863-1864), l'artiste axe sa carrière professorale sur la mise à profit du dessin au service de l'artisanat et de l'industrie et souligne cet intérêt en se présentant comme l'un des membres fondateurs de l'Institut canadien français des arts et métiers de Montréal en 1866. Dès 1868, il y enseigne le dessin et poursuit cette activité au Conseil des arts et manufactures lors de la fusion de la Société des artisans canadien français aux alentours de 1869 ou 1871²²¹. Dans la recherche de modèles pédagogiques susceptibles d'être implantés au pays,

²²⁰ UQAM. « Histoire administrative ou notice biographique (du Conseil des arts et manufactures) » dans *Fonds d'archives du conseil des arts et manufacture (32p)* [en ligne], www.archivesuqam.ca/pages/archives_privees/genere, (page consultée le 9 juin 2009).

²²¹ David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord, op. cit.*, p. 112.

Bourassa effectue à la demande du Conseil des arts et manufactures un voyage aux États-Unis en 1876 afin de recueillir des renseignements sur l'enseignement dispensé dans des écoles d'art des villes de Boston et New York²²² et part pour la France l'année suivante comme chargé de mission auprès du gouvernement provincial en vue de réaliser un rapport sur l'enseignement des arts et des métiers. Les buts du voyage sont multiples, mais visent essentiellement à étudier l'organisation ainsi que le fonctionnement et les méthodes d'enseignement suivies dans les écoles d'arts et métiers ainsi que dans celles du dessin appliqué à l'industrie, à l'architecture et à la mécanique ; mais cherche aussi à se procurer les instruments et les livres en usage dans ces institutions.

La rencontre du photographe, peintre et sculpteur Frédéric-Auguste Bartholdi (1834-1904) – présent aux États-Unis lors des fêtes du centenaire à Philadelphie où est dévoilé ce qui sera le bras droit de la Statue de la Liberté – lors de la traversée New York/Paris est déterminante pour Bourassa, car l'artiste français s'engage à l'aider dans ses démarches à Paris. En vue de remplir la mission qui lui est assignée, Bourassa rencontre le peintre académique Alexandre Cabanel (1823-1889) professeur à l'École des beaux-arts et visite des institutions de province comme les écoles spéciales de dessin de Reims et Saint-Étienne et l'École des arts et métiers de Châlons-sur-Marne²²³. À cela s'ajoute, selon Rodrigue Bédard, la visite de diverses institutions parisiennes telles l'École des Mines et l'École Monge ainsi que le Conservatoire des arts et métiers et l'École centrale des arts et manufactures²²⁴. Cet emprunt au modèle pédagogique français n'est toutefois pas isolé et sans aucun doute trouve sa meilleure expression dans l'apport donné par l'ecclésiastique français Joseph Chabert pour la promotion des arts au Canada.

²²² « Rapport du Comité nommé le 9 novembre 1875 afin de recueillir des renseignements au sujet des écoles d'art établies dans les villes de Boston et de New York », Montréal, *La Gazette*, janvier 1876, s. p.

²²³ David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, op. cit., p. 112.

²²⁴ Rodrigue Bédard. Napoléon Bourassa et l'enseignement des arts au XIX^e siècle, op. cit., p. 50-54.

C'est avec l'arrivée du Français l'abbé Joseph Chabert, peintre, dessinateur, modelleur, écrivain conférencier et professeur d'art qu'apparaît selon Maximilien Bibaud un véritable enseignement de type beaux-arts au Québec²²⁵. Sa formation de trois ans à l'École impériale de dessin, de mathématiques, d'architecture et de sculpture d'ornement pour l'application des beaux-arts – aujourd'hui l'École des arts décoratifs de Paris – associée à son entrée dans la congrégation religieuse de Sainte-Croix dans la ville du Mans (Sarthe) le prédispose, semble-t-il, à son futur rôle de professeur. Après son noviciat, de 1861 à 1864, Chabert dirige pendant deux ans ce qu'il définit comme une « Institution des Arts » ou une « École des beaux-arts » à Neuilly (Paris). Il s'agit en fait selon Karel du Collège des Ternes où il enseigne le dessin²²⁶. Le désir de gloire pousse vraisemblablement Chabert à rejoindre l'équipe de Monseigneur Henri Faraud (1824-1890) actif auprès de la population indienne au Canada. Pressenti comme missionnaire auprès des autochtones du Manitoba, il émigre au Canada au printemps de l'année 1865, mais s'arrête à Montréal en raison d'une santé trop fragile.

Dans la mise à profit du savoir-faire acquis, il entreprend de venir en aide aux pauvres de confession catholique par l'enseignement des arts appliqués. Le but affirmé est de redresser le statut économique de cette population face à la suprématie économique imposée par les protestants anglophones²²⁷. Au Séminaire de Sainte-Thérèse (Québec), Chabert pose les bases de son projet et restructure le cours de dessin du Collège. Il poursuit ensuite cette entreprise au Collège Masson de Terrebonne. Dès 1865, il enseigne le dessin au Collège d'Ottawa puis parvient l'année suivante à ouvrir sa propre école de dessin. Son désir initial de mettre en place un enseignement pratique du dessin consacré à l'avancement

²²⁵ Maximilien Bibaud. *Le panthéon canadien : choix de biographies*, Montréal, J. M. Valois, 1891, cité dans David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord, op. cit.*, p. 112.

²²⁶ *Ibid.*, p. 155.

²²⁷ *Ibid.*

de la classe ouvrière se voit alors concrétisé²²⁸ et c'est lors de la conférence qu'il prononce à l'Institut canadien en février 1867 qu'il précise les visées de l'entreprise.

Les réactions aux propos de Chabert trouvent un vif écho dans la presse de l'époque sur la question relative de l'éducation du prolétariat par l'instauration de cours gratuits à la fois techniques et artistiques²²⁹. Un journaliste de l'époque, Carl Tom, met en doute la validité de l'initiative de Chabert et le présente comme un imposteur dont les idées révolutionnaires sont susceptibles de « plonger les classes ouvrières dans une misère à la fois physique et morale. »²³⁰ Afin de légitimer ses idées sur la question, Chabert met à profit le discours de Napoléon Bourassa sur l'importance de la création d'une École des beaux-arts pour la classe ouvrière de 1868²³¹ et achète l'année suivante quelques tableaux de l'artiste canadien dont il loue la production et les qualités de dessin comme des exemples tangibles de l'enseignement qu'il souhaite développer au pays²³².

Chabert s'installe dans cette ville vers la fin de 1870 et inaugure le 29 décembre de la même année – dans les locaux de la Compagnie Pratt de la rue Saint-Jacques – une exposition dont les recettes permettent l'ouverture en 1871 de l'École des arts et manufactures de Montréal (School of Arts and Manufacturers). La présence de Monseigneur Ignace Bourget (1799-1885) évêque de Montréal, du maire William Workman (1807-1878) et du consul de France de l'époque souligne l'importance de

²²⁸ Céline Larivière-Derome. « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle : l'abbé Joseph Chabert », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 28, n° 3, décembre 1974, p. 348. Voir aussi : Bernard Mulaire. « Chabert, Joseph », *Dictionnaire du Canada* [en ligne], http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?&id_nbr=6022&&PHPSESSID=ychzfqkvzape, (page consultée le 27 juillet 2009).

²²⁹ *La Minerve*, 8 février 1867, p. 2.

²³⁰ Le journaliste Carl Tom, cité par Céline Larivière-Derome, « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 350.

²³¹ Napoléon Bourassa. « Du développement du goût dans les arts en Canada », *La Revue canadienne*, 5 mars 1868, p. 210.

²³² ASQ. Fonds Verreau 23, n° 333. Lettre de Joseph Chabert à l'abbé Verreau datée du 8 septembre 1869, cité dans Céline Larivière-Derome. « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 350.

l'événement et du bien-fondé de l'entreprise de Chabert²³³. Au-delà du seul aspect économique, favorable en lui-même à cette entreprise, c'est aussi en terme de « ralliement » religieux, culturel et sociolinguistique qu'il faut entrevoir la création de cette école.

L'établissement dont les noms diffèrent selon les sources imprimées – il est dénommé tour à tour « École de dessin tenue par la Chambre des arts et métiers »²³⁴, « Institution des beaux-arts appliqués à l'industrie »²³⁵ et « Institut national des beaux-arts »²³⁶ – n'en est pas moins reconnu et Chabert reçoit des commentaires élogieux dans la presse de l'époque sur la pratique de son art et de son enseignement du dessin :

[Chabert] pratique la grande méthode des habiles professeurs de Paris, qui ont formé en peu de temps des élèves distingués dans toutes les branches de l'art, de l'architecture, de la mécanique et de l'industrie. Il s'attache à donner à ses élèves, le sentiment de la ligne et de l'ombre, par l'exécution large et intelligente des grands chefs-d'oeuvre [...].²³⁷

Dans la lignée du modèle européen privilégié, Joseph Chabert – avant Napoléon Bourassa – entreprend un voyage en France au printemps 1871 dans le but d'acquérir le matériel pédagogique nécessaire à l'enseignement des beaux-arts. Sans connaître les démarches qu'il entreprit à cette fin sur le sol français, à l'automne de la même année le critique et théoricien d'art Charles Blanc (1813-1882) – alors directeur de l'École des beaux-arts (1870-1873), membre de l'Académie (dès 1868), fondateur et rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts* (dès 1860) – fait savoir à Chabert que le gouvernement français lui accorde en don une collection de livres et de moulages estimée entre 6 000 \$ et 8 000 \$²³⁸.

²³³ *La Minerve*, 5 janvier 1871, p. 2.

²³⁴ *Journal de l'instruction publique*, 5 octobre 1871, p. 172.

²³⁵ *La Minerve*, 5 janvier 1871, p. 2.

²³⁶ *L'Opinion publique*, 28 septembre 1871, p. 476.

²³⁷ *La Minerve*, 21 décembre 1870, p. 3.

²³⁸ *L'Opinion publique*, 23 novembre 1871, p. 569.

Un second envoi du gouvernement français suit en septembre 1872 et se compose d'une autre collection de statues, modèles antiques et dessins²³⁹. L'influence de Charles Blanc n'est pas à minimiser dans la réussite du projet à l'origine du voyage de Chabert. L'abbé connaît sans doute les écrits de Blanc parus dans *La Gazette des beaux-arts* ainsi que sa *Grammaire des arts du dessin* éditée de 1867²⁴⁰ et partage probablement des idées similaires à celles que l'auteur développe en 1881 dans *La grammaire des arts décoratifs*²⁴¹ où l'art est décrit comme étant au service du beau et de l'utile.

Le prestige lié à l'importante donation du gouvernement français à Chabert a un impact positif sur son école. Bien que l'institution dépende du support de mécènes privés – puisque les cours offerts sont gratuits – le matériel pédagogique acquis ainsi que la reconnaissance du travail de Chabert suscitent une alliance avec le Conseil des arts et manufactures avec qui son école partage ses locaux du 75, de la rue Saint-Jacques et le matériel d'enseignement²⁴². Dans cette recherche d'appui, Chabert parvient à placer son institut sous le patronage du troisième gouverneur général du Canada, Lord Dufferin (1826-1902). Il obtient de sa main une médaille académique en 1874 et eut l'honneur de recevoir le Premier ministre Gédéon Ouimet (1823-1905) comme président d'honneur de la collation des grades des élèves de l'école à la fin de l'année académique 1873-1874²⁴³.

Une loi d'incorporation en faveur de l'école (février 1875) octroie à Chabert une aide financière de 1 000 \$ de la part du gouvernement provincial²⁴⁴. La collaboration avec le Conseil des arts et manufactures ne dure cependant que peu de temps et Chabert quitte, ce

²³⁹ *L'Opinion publique*, 26 septembre 1872, p. 465.

²⁴⁰ Charles Blanc. *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.*

²⁴¹ Charles Blanc. *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris, Renouard, 1882.

²⁴² David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, *op. cit.*, p. 155.

²⁴³ *Ibid.*, p. 116. Voir aussi : Céline Larivière-Derome. « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 357.

²⁴⁴ *L'Opinion publique*, 12 novembre 1874, p. 561 ; *L'Opinion publique*, 10 décembre 1874, p. 610 et *L'Opinion publique*, 25 février 1875, p. 94.

qui est défini comme « l'École des beaux-arts » par David Karel, avant le début de l'année 1873-1874. La concurrence et la mésentente avec ses collègues – notamment avec Napoléon Bourassa qui le remplacera comme professeur après son départ²⁴⁵ – apparaissent comme la cause de la rupture du partenariat. À cela s'ajoute le désir d'indépendance de Chabert qui met en place une nouvelle école connue sous le nom d'Institution nationale - École spéciale des beaux-arts, sciences, arts et métiers et industrie. Le titre bien qu'évocat du rapport entre arts et industrie privilégie toutefois davantage l'étude des beaux-arts comme le souligne le programme de formation publié en 1874²⁴⁶.

L'annuaire détaillé de 1874 démontre que l'apprentissage est calqué sur celui qui prévaut alors en Europe. L'influence marquée de la formation de l'abbé à l'École impériale de dessin ainsi que la connaissance de l'enseignement en vigueur à l'École des beaux-arts de Paris – décrit dans les écrits de l'époque et connu plus directement avec la rencontre de Charles Blanc en 1871 – valident l'adoption d'un modèle de formation à la française. Sur l'ensemble du corps professoral recensé, sept professeurs sur dix sont d'ailleurs d'origine française.

Sur les bases de l'enseignement académique privilégié dans les écoles techniques ou de beaux-arts en France, l'abbé Chabert insiste sur l'importance du dessin en tant qu'élément essentiel à toute formation et dirige cette section en plus de donner des cours d'histoire de l'art et de peinture²⁴⁷. Rodolphe Bresdin (1822-1885) s'occupe de la section gravure²⁴⁸, Ernest Cleff de la sculpture, J. Escoubés de l'architecture civile avec des cours d'algèbre, de géométrie et d'arithmétique et A. Massy de l'architecture navale, hydraulique

²⁴⁵ *La Minerve*. 26 mai 1874, p. 2.

²⁴⁶ Joseph Chabert. Programme de l'Institution nationale. École spéciale des Beaux-Arts, Sciences, Arts et Métiers et Industrie, Montréal, Imprimerie du National, 1874, 16 p.

²⁴⁷ Tel qu'indiqué dans le programme, malgré la similitude de l'enseignement par rapport à celui des écoles de type beaux-arts, les sujets à l'huile, au pastel ou à l'aquarelle se voient restreints à l'art décoratif et à la peinture de genre.

et militaire. J. Kieffer et J. Gillet enseignent pour leur part la mécanique. S'ajoutent trois professeurs : Édouard Bénac, le docteur Guillaume Sylvain de Bonald ainsi que Joseph Alexandre Crevier (1824-1889) qui enseignent les sciences appliquées et professent autant les mathématiques que l'arpentage et la levée de plans pour le premier tandis que le second et le troisième privilégient un enseignement davantage axé sur la physique, la chimie, la géologie et la connaissance du corps humain²⁴⁹. Malgré la mise en place de cours en rapport avec l'apprentissage de métiers liés à l'artisanat et l'industrie comme le soulignent les spécialités enseignées par les différents professeurs, il n'en demeure pas moins que les sections beaux-arts sont les mieux représentées au sein de l'école.

Le programme d'apprentissage du dessin et de la sculpture se divise en deux niveaux (élémentaire et supérieur) selon la maîtrise acquise par l'élève. Comme le remarque Céline Larivière-Derome :

Le premier cycle était structuré de la façon suivante : dessin copié (exercices préliminaires, méthode, principes élémentaires de la figure, esquisses de la tête de grandeur nature) ; dessin d'animaux, de paysage, de fleurs, de fruits et de nature morte ; dessin de l'ornement ; dessin de mémoire. Le programme du cycle supérieur était beaucoup plus chargé : travail fini de la tête de grandeur nature ; « dessin de l'académie et des groupes académiques » ; étude des proportions du corps humain ; étude de l'ostéologie et de la myologie (à l'usage des étudiants en médecine) ; dessin de mémoire et d'après la peinture ; composition d'ornement et de sujets académiques ; dessin d'après nature et d'après la bosse (bustes et statues antiques) ; dessin de l'ornement d'après l'antique ; étude de la plante vivante et du modèle vivant. (...) Comme celle du dessin, la section sculpture comprenait deux cycles. À l'élémentaire, on donnait les leçons suivantes : exercices préliminaires ; réparations d'argile ; méthode classique du modelage ; modèles copiés (ébauches de fragments et de figures humaines de grandeur nature) ; modelé de l'ornement d'après l'antique ; modelé de la tête d'après l'antique ; modelé esquissé d'après la plante vivante. Au cycle supérieur, le programme des cours comportait : modelé de la figure d'après l'antique, la plante vivante, la nature

²⁴⁸ Laurier Lacroix, « Le séjour montréalais du graveur français Rodolphe Bresdin, 1873-1877 », *Les Cahiers des Dix*, n° 60, s. vol, 2006, p. 129-164.

²⁴⁹ Joseph Chabert. *Programme de l'Institution nationale*, *op. cit.*, p 5-7 et Céline Larivière-Derome. « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle », *op. cit.*, p 355. En ce qui concerne la mention de Joseph Alexandre Crevier, voir : Léon Lortie. « Joseph Alexandre Crevier (1824-1889) », *Dictionnaire biographique du Canada* [en ligne], <http://www.biographie.ca/009004-119.01-f.php?BioId=39576&query=crevier>, (page consultée le 27 juillet 2009).

morte, la gravure ; leçons sur les divers genres et styles de l'ornement ; explications et démonstrations au tableau noir ; composition (exécution en bas-relief et motifs d'ornement) ; étude des proportions du corps humain ; ostéologie et myologie ; démonstration sur nature et fac-similé ; modelé d'après l'académie antique et le modèle vivant ; esquisses de sujets académiques ; exercices pratiques de sculpture de l'ornement et de la figure sur bois, pierre, plâtre, marbre et métaux, aux ateliers de l'École.²⁵⁰

L'école de Chabert connaît un franc succès de 1875 à 1877. L'enseignement alors réduit à celui des beaux-arts fait de l'Institution Nationale un passage quasi obligé pour qui veut suivre une formation artistique dans la province de Québec. En 1886, les efforts de Chabert sont couronnés lorsque ses élèves forment une association professionnelle dont l'objectif est de promouvoir auprès du public le rôle éducatif de l'école²⁵¹.

Malgré un succès croissant, l'Institution Nationale ferme cependant ses portes sans que nous en connaissions la cause. Chabert quitte le Canada pour l'Europe en 1877 dans le but de trouver des appuis nécessaires à la poursuite de son oeuvre. De retour en 1880, il se résigne cependant à offrir son école à la ville de Montréal. Sa demande ne semble pas avoir eu la suite favorable escomptée²⁵². Il rouvre alors rapidement son établissement²⁵³ qui se maintient avec certaines périodes de fermeture jusqu'en 1888, année de son internement à l'Hôpital Saint-Jean-de-Dieu²⁵⁴.

John Russell Harper reconnaît à Chabert un rôle de pionnier dans l'histoire de l'art au Canada²⁵⁵ et souligne tout comme Céline Larivière-Derome, qu'il suscite plusieurs carrières en incitant ses étudiants à se rendre en Europe et tout particulièrement à Paris en vue de se perfectionner à l'École des beaux-arts ou dans les académies libres de la

²⁵⁰ Céline Larivière-Derome. « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 355-356.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, p. 362 ; David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, *op. cit.*, p. 156.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Céline Larivière-Derome. « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 365.

²⁵⁵ John Russell Harper. *La peinture au Canada : des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 442.

capitale²⁵⁶. Le contexte est favorable aux déplacements transatlantiques pour les artistes canadiens. L'Angleterre, l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne et les Flandres, alors présentées comme des pôles d'attractions et de formation forts dans la première moitié du XIX^e siècle, perdent de leur attrait au profit de Paris. La peinture française atteint des prix élevés sur le marché de l'art ; l'infrastructure des musées ainsi que les lieux de formation, dans l'idéal de l'École des beaux-arts, tend à valider cette position dominante. Face à un modèle que l'artiste doit assimiler, ou tout au moins connaître puisqu'il s'agit d'une norme à suivre, beaucoup d'artistes, indépendamment de leur sexe ou de leur position sociale, en viennent à considérer comme indispensable un séjour parisien.

1.1.1.b. Sociétés d'artistes, écoles et matériel pédagogique français

À l'exemple de l'enseignement de Napoléon Bourassa et de l'abbé Joseph Chabert, qui dotent leurs écoles d'un matériel pédagogique d'importation outre-Atlantique (plâtres, sculptures, ouvrages d'apprentissage du dessin, de l'anatomie, de la perspective), les instituts de formation au Canada anglais sont eux aussi influencés par le modèle français. En ce sens, à la fin du XIX^e siècle, les écoles créées et dirigées par des sociétés artistiques – l'Ontario Society of Artists, l'Art Association of Montreal ou l'Académie royale des arts du Canada – dispensent des cours aux artistes et aux amateurs conçus selon l'approche académique européenne et utilisent un matériel pédagogique similaire à celui de l'École des beaux-arts de la ville de Paris ou des écoles techniques de dessin.

À titre d'exemple, chez les Canadiens anglais, la Toronto Normal School, dirigée par Egerton Ryerson (1803-1882) vers 1847 utilise des copies pour instruire les futurs enseignants. Il en est de même à l'Owens Art Institution de Saint-John (Nouveau-Brunswick), dirigée par Robert Reed, qui demande à l'artiste canadien John

²⁵⁶ Émile Falardeau, cité dans Céline Larivière-Derome. « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle »,

Hammond de constituer une collection dans le but de faciliter l'enseignement des arts graphiques. De mai 1884 à septembre 1885, John Hammond effectue à cette fin un voyage en Grande-Bretagne et en Europe (incluant la France) et y achète des œuvres qu'il expédie par bateau à Saint-John. La collection d'œuvres d'art et de statuaire, par la suite transférée en 1893 à la Mount Allison University de Sackville (Nouveau-Brunswick), est exposée en permanence à l'Owens Art Gallery comme exemple proposé aux élèves et c'est en ce sens qu'aujourd'hui encore de nombreuses œuvres originales de la collection conservent la trace des coups de pinceaux laissés par les élèves, essayant de définir au plus près leur palette chromatique, avant de passer à la copie²⁵⁷.

Hormis quelques exceptions relatives à la présence de tableaux importés sur le sol canadien (églises, bâtiments publics, collections d'art publiques et privées), ou aux quelques annonces dans les journaux, comme celles parues dans *L'Événement* ou le *Journal de Québec* qui soulignent que Dubeau et Asselin possèdent une collection d'ouvrages parisiens sur les beaux-arts en rapport avec l'enseignement de tous les genres picturaux²⁵⁸, les chefs-d'œuvre et les exemples européens restent pour la plupart hors de portée des artistes canadiens. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la démarche entreprise par les écoles qui cherchent à constituer une collection d'outils pédagogiques pour favoriser l'apprentissage de leurs élèves. Dans le journal *Le Courrier du Canada* daté de 1882, un bref article consacré à l'enseignement du dessin et à son apprentissage met en évidence cette nécessité de collectionnement et souligne l'emprunt fait aux méthodes européennes où l'enseignement laisse davantage place à la technique qu'à une libre expression de la pensée créative :

op. cit., p. 366.

²⁵⁷ « Owens Art Gallery : Canada's first university art gallery opened to the public in 1895. History », [en ligne], <http://www.mta.ca/owens/history/index.php> (page consultée le 1er septembre 2009).

²⁵⁸ *L'Événement*, 30 décembre 1870, p. 1 ; *Le Journal de Québec*, 30 décembre 1870, p. 3.

Le dessin est un art, et pour l'apprendre à un élève, il faut dessiner devant lui, développer son goût à produire quelque chose, répéter souvent sous ses yeux le maniement du crayon, de la règle, du compas, du tire-ligne, et le rendre témoin des résultats merveilleux qu'il devra chercher à obtenir. D'abord embarrassé de ses instruments, il regarde avec empressement comment son maître manoeuvre, et, par un instinct d'imitation que seconde très utilement un légitime amour-propre, il s'exerce à répéter chaque mouvement, et à produire l'effet qu'il en voit résulter. Pour développer des surfaces des corps géométriques ; la pénétration des solides, les projections, la perspective et les ombres, il y a nécessairement un côté scientifique et un enseignement technique : les Frères ont pour cela des tableaux tout préparés, et un matériel considérable, qui ont fait en ce point l'honneur de la France aux grandes expositions, et que les gouvernements étrangers se sont empressés d'acquérir pour leurs grandes écoles.²⁵⁹

Ici, l'adaptation du modèle emprunté se veut davantage associée aux arts appliqués plutôt qu'aux beaux-arts et doit être compris dans le rapport art et industrie qui prévaut au XIX^e siècle en Occident dans la lignée des écrits du Britannique William Morris (1834-1896) fondateur du mouvement *Arts & Crafts* et ceux du français Charles Blanc qui participent du phénomène de réunification des liens entre artiste et artisan. En 1856 en France, la parution *De l'Union des Arts et de l'industrie*²⁶⁰ du comte Léon de Laborde (1807-1869) tend à définir plus précisément la réflexion sur le rapport art, économie et commerce et met en évidence que la formation artistique n'est plus à même de répondre aux exigences de l'ère industrielle. L'art doit s'adapter aux lois du marché et se voit mis à profit à grande échelle pour la fabrication des produits de consommation les plus divers. L'origine de la réflexion de Laborde sur le rapport entre art et industrie découle, semble-t-il, de l'Exposition universelle de Londres de 1851 et c'est à différents titres que la primauté de l'Angleterre sur la question des arts manufacturés suscite de vives réactions.

²⁵⁹ « L'enseignement du dessin », *Le Courrier du Canada*, Montréal, 7 janvier 1882, p. 2.

²⁶⁰ Léon Laborde (comte de). *De l'union des arts et de l'industrie*. 2 vol. (Tome I : *le passé*, Tome II : *L'avenir*), Paris, Imprimerie Impériale, 1856.

1.2. L'attrait de l'art français

La France reconnaît la suprématie de l'Angleterre dans le domaine de l'industrie et cherche à rattraper le temps perdu. Loin de vouloir assujettir l'art à la science ou aux techniques, de Laborde met de l'avant que l'un et l'autre doivent s'unir pour créer un pont entre le décoratif et le fonctionnel. L'auteur préconise le retour à un apprentissage par le dessin, souhaitant ainsi réaffirmer le « bon goût » français dans les secteurs de l'industrie du luxe et du demi-luxe²⁶¹. Bien que l'orientation donnée par Léon de Laborde puisse paraître novatrice pour l'époque, dans le domaine des beaux-arts, la seule référence au « bien dessiné » s'inscrit dans l'idéal des maîtres classiques et de leur plus grand représentant au XIX^e siècle, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Ainsi, dans la *Réponse au rapport sur l'École impériale des beaux-arts* qu'Ingres donne en 1863, le maître souligne la suprématie de la ligne en tant qu'élément essentiel que doit maîtriser tout artiste et affirme que « le dessin est tout, c'est l'art tout entier. Les procédés matériels de la peinture sont très faciles et peuvent être appris en huit jours »²⁶², ce qui explique l'importance qu'on lui accorde à cette époque.

Le dessin doit être perçu comme l'élément commun aux formations techniques et artistiques et permet de concilier ces deux pans du métier de la création visuelle. Ainsi, l'apprentissage de base – commun tant à l'ouvrier qu'à l'ingénieur, au peintre ou à l'architecte – illustre en lui-même la multiplication des débouchés pour les différents professionnels de l'art à la fin du XIX^e siècle, tant dans les domaines de l'illustration que dans ceux plus larges des arts décoratifs. Au niveau international, la position de la France sur la question des arts et de leur enseignement a un rayonnement positif et touche

²⁶¹ Renaud d'Enfert. « De l'École royale gratuite de dessin à l'École nationale des arts décoratifs (1806-1877) », *Journal des arts déco*, s. vol., n° 24, 2004 (éd. spéciale), p. 67.

²⁶² Dominique Ingres. *Réponse au rapport sur l'École impériale des beaux-arts adressée au maréchal Vaillant*, Paris, Didier, 1863, p. 4-5.

particulièrement les États-Unis et, par extension son proche voisin le Canada qui, face à un contexte favorable à une économie ouverte sur l'exportation, subit cette influence. Bien qu'il faille reconnaître l'engouement manifeste du modèle français appliqué à l'enseignement des arts, certaines nuances doivent toutefois être soulignées. Laurier Lacroix parlant des « Québécois » (ici associés aux Canadiens français), remarque avec pertinence que l'Angleterre, l'Italie, les États-Unis et le Mexique, entre autres, ont été au XIX^e siècle des pôles d'attraction pour les artistes²⁶³.

Notons que l'attrait des Canadiens est différent, selon qu'ils appartiennent aux communautés francophones ou anglophones du pays, ce qui tend à diversifier l'impact du modèle emprunté lorsqu'il n'est plus pris pour seul exemple. Alors que, pour les Canadiens français, l'intérêt marqué pour la France découle d'un lien quasi filial de l'ancienne colonie pour sa mère patrie, qualifiée au XIX^e siècle de « pays dominant dans le secteur culturel francophone et dans le milieu des arts plastiques »²⁶⁴, les Canadiens anglais restent fortement attachés à la Couronne et à ses anciennes possessions. Si le rapport à la langue, la culture, la religion, l'histoire, l'économie participe dans le choix de partir ou non en direction de la France²⁶⁵, il n'en demeure pas moins que l'artiste soucieux de réussites professionnelles se voit dans la quasi-obligation de « passer par Paris ». Le contexte artistique international est propice à un tel engouement et malgré la nuance ajoutée selon laquelle les artistes canadiens anglais cherchent à parfaire leur formation aux États-Unis, comme Sophie Theresa Pemberton qui poursuit la sienne brièvement à San Francisco²⁶⁶, il est possible d'affirmer que ces écoles apparaissent comme des tremplins (parfois, des pis-aller) devant l'attrait qu'exercent les institutions phares du système « officiel » de l'art européen²⁶⁷. Parmi les artistes canadiens appartenant à cette

²⁶³ Marie-Charlotte de Koninck (dir.) *France-Québec : images et mirages*, op. cit., p. 143.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 157.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 143.

²⁶⁶ Nicholas Tuele. *Sophie Theresa Pemberton, 1869-1959*, Victoria (Colombie-Britannique), Art Gallery of Greater Victoria, 1978, p. 9.

²⁶⁷ Helene Barbara Weinberg. *The Lure of Paris*, op. cit., p. 13-23.

génération de peintres à faire le voyage en direction de Paris et à s'inscrire dans cette école, se remarquent des noms tant anglophones que francophones qui pour certains sont aujourd'hui connus : George Bridgman (1865-1943), Ludger Larose, Joseph Saint-Charles, Joseph-Charles Franchère (1866-1921), Marc-Aurèle Suzor-Coté, Charles Gill (1871-1918), Ulric Lamarche (1867-1921), Frederick Simpson Coburn (1871-1960) et Jobson Paradis (1871-1926)²⁶⁸. Le passage par Paris pour les artistes canadiens permet de valoriser leur formation et d'obtenir des commandes qu'ils n'auraient pu obtenir s'ils n'avaient pas fait le voyage outre Atlantique.

1.2.1. Les artistes peintres de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur

Les artistes canadiens de la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale voyageront en Europe pour compléter leur formation artistique²⁶⁹, tout comme leurs voisins américains pour qui la fin d'un apprentissage artistique doit être fait sous la direction des maîtres européens. Le cas des artistes envoyés se former en France dans le cadre de la commande du curé Sentenne pour la chapelle du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal est représentatif du rapport qu'entretiennent les artistes canadiens de la fin du XIX^e siècle avec la France et souligne – au-delà d'un choix personnel – la volonté d'une collectivité à vouloir s'approprier un modèle et un savoir-faire « à la française ».

Les oeuvres prises à titre d'exemple pour souligner l'influence de la France et de la formation de type beaux-arts sur l'art et les artistes canadiens n'existent malheureusement

²⁶⁸ Sylvain Allaire. « Élèves canadiens dans les archives de l'École des beaux-arts et de l'École des Arts Décoratifs de Paris », *op. cit.*, p. 99-101.

²⁶⁹ David Wistow. *Canadians in Paris 1867-1914*, Toronto, The Gallery, 1978, p. 4, 48. Pour approfondir cette question, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie. Voir à ce propos le catalogue d'exposition *Canadian Artists in Paris and the French Influence* de Catharine Mastin (Glenbow Museum, 2000) ainsi que l'article de Caroline François, *Le Paris canadien de la Belle-époque (1882-1910)*.

plus, suite à l'incendie de la chapelle le 7 décembre 1978, soit pratiquement quatre-vingt-sept ans jour pour jour après l'inauguration de l'édifice. Les éléments décoratifs et architecturaux qui constituaient le bâtiment nous sont parvenus par l'intermédiaire de photographies (figures 1 à 5), d'archives et d'ouvrages consacrés à la chapelle. C'est à rebours que nous devons saisir l'importance de la démarche du curé Sentenne lorsqu'il choisit de recourir à cinq artistes canadiens français en France pour réaliser une copie et un cycle de toiles religieuses de grand format devant compléter le décor alors en cours d'élaboration.

Dans l'ensemble des textes recensés, les sources primaires du début du XX^e siècle apparaissent comme les documents les plus pertinents pour aborder la question de la commande du curé Sentenne. Les brochures et les notices, rédigées par des membres du clergé à l'intention des touristes et des fidèles, ainsi que les articles de presse de l'époque constituent un fonds d'informations et de photographies essentiel pour mener à bien cette réflexion²⁷⁰ sur la place qu'occupe la France dans cette commande tout en permettant de souligner le dynamisme des échanges entre la France, le Québec et le Canada. En deuxième lieu, les écrits de Monseigneur Olivier Maurault sur la basilique Notre-Dame et la Chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur nous éclairent sur les circonstances de la commande, le choix des artistes et la personnalité du commanditaire, suivant ainsi la démarche que nous assignons à notre recherche en voulant mettre de l'avant la part importante que revêtent les décisions personnelles dans une création destinée à une communauté, voire dans un sens plus large, à une collectivité.

²⁷⁰ Voir à ce propos les archives de la basilique Notre-Dame ainsi que l'article d'André Laberge, « Un nouveau regard sur l'ancienne chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal », *Annales de l'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n°1, 1984, p. 26-47.

Aux documents cités ci-dessus, il faut ajouter l'apport d'historiens de l'art canadiens et québécois, tels John Russell Harper²⁷¹, Dennis Reid²⁷², Gérard Morisset²⁷³, Franklin Toker²⁷⁴, Laurier Lacroix²⁷⁵ et Jean Trudel²⁷⁶. Nous pouvons citer à titre d'exemple les informations que John Russell Harper et Gérard Morisset exposent, en guise d'introduction à cette étude de cas sur l'influence française dans l'origine et la réalisation de la commande à Paris. Harper dans *La peinture au Canada des origines à nos jours*, présente les peintres, leur filiation artistique et l'impact de la commande dans leur production :

Un groupe d'élèves de Chabert, de l'École des arts et manufactures, fut envoyé en Europe pour y peindre des tableaux pour la chapelle et bénéficier en même temps de l'enseignement de la peinture française. Ludger Larose et J. C. Franchère s'embarquèrent ainsi en décembre 1890, et ils peignirent chacun trois grandes toiles sous la direction d'un professeur des beaux-arts. Larose s'en fut ensuite à Rome copier les toiles des vieux maîtres. Charles Gill, Henri Beau et Joseph Saint-Charles, qui avaient déjà fait un bref séjour à Paris, y furent également envoyés au cours des deux années suivantes. Les tableaux qu'ils exécutèrent pour la chapelle, dans la tradition française, sont d'un dessin net et précis, avec une étude parfaite des ombres et des lumières. (...) Le geste éclairé de ces prêtres montréalais n'eut pas l'heureuse conséquence qu'il méritait. L'enseignement académique que reçurent les jeunes peintres québécois en Europe eut sur eux une influence plus stérilisante que féconde.²⁷⁷

Gérard Morisset, quant à lui, aborde le thème de la chapelle dans le chapitre qu'il consacre à ceux qu'il dénomme « les rapins de la fin de siècle » :

En 1890, l'abbé Sentenne, curé de Notre-Dame de Montréal, prend la décision d'orner la chapelle du Sacré-Coeur de douze grands tableaux ; à l'instigation de Chabert, il choisit cinq jeunes artistes et les envoie tous frais payés, à Paris et à Rome ; il leur fournit des

²⁷¹ John Russell Harper. *La peinture au Canada des origines à nos jours*, op. cit.

²⁷² Dennis Reid. *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973.

²⁷³ Gérard Morisset. *La peinture traditionnelle au Canada français*, op. cit.

²⁷⁴ Franklin Toker. *The Church of Notre-Dame in Montreal. An Architectural History*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1970.

²⁷⁵ Laurier Lacroix. « Essai de définition des rapports entre la peinture française et la peinture canadienne au XIX^e siècle », *Cahier du Centre culturel canadien*, s. vol., n° 3, Paris, 1975, p. 39-43.

²⁷⁶ Jean Trudel. *La chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur de la basilique Notre-Dame de Montréal*, manuscrit inédit, Montréal, 2001-2002 et Jean Trudel. *Du passé au présent : la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Les Éditions de la Fabrique de la paroisse Notre-Dame de Montréal, 2009.

²⁷⁷ John Russell Harper. *La peinture au Canada des origines à nos jours*, op. cit., p. 239-240.

instructions précises sur les sujets qu'ils ont à traiter, sur les esquisses qu'ils doivent soumettre à tel ou tel professeur ; les artistes acceptent le marché et l'exécutent en trois ans. En réalité, la plupart de ces peintures murales sont mal meublées ; de plus, elles sont trop grandes et trop haut placées. Ce qu'il faut retenir du geste de Sentenne, c'est l'intention qui est louable ; c'est aussi l'influence certaine de Chabert.²⁷⁸

Sans citer leurs sources, les deux auteurs s'accordent pour souligner la filiation des artistes à l'école de Chabert et louent la démarche du curé Sentenne, tout en soulignant l'effet négatif de leur formation en France. Le mémoire de maîtrise de Gabrielle Méthot²⁷⁹ sur la commande du curé Sentenne, celui de Marie-Chantal Leblanc sur la formation et le contexte social des peintres de la chapelle à Paris²⁸⁰ et la remarquable étude de Jean Trudel²⁸¹ sur la chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur de la basilique Notre-Dame de Montréal, apparaissent comme les écrits les plus importants à ce jour lorsqu'ils abordent le propos de l'influence française des artistes canadiens à Paris dans le cadre de la commande du curé Sentenne.

Les ouvrages en rapport avec la Chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur sont rares et nous pouvons nous interroger sur la raison pour laquelle cet édifice n'a pas été l'objet d'études approfondies. Comme le souligne avec pertinence Jean Trudel, l'absence de recherche peut s'expliquer par trois facteurs. En effet, la chapelle Notre-Dame Du Sacré-Cœur est une partie ajoutée à la basilique Notre-Dame et, par conséquent, l'analyse qui lui est consacrée dans les textes est secondaire par rapport au bâtiment principal, qui capte toute l'attention des chercheurs. En second lieu, l'intérieur de la chapelle ne semble pas avoir été unanimement apprécié en raison de la surcharge de son décor et, comme en France, il semble que l'époque comprise entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e

²⁷⁸ Gérard Morisset. *La peinture traditionnelle au Canada français*, op. cit., p. 180.

²⁷⁹ Gabrielle Méthot. *La commande du Curé Sentenne pour la chapelle du Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame de Montréal (1890-1895)*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1985.

²⁸⁰ Marie Chantal Leblanc. *Formation et contexte social des peintres canadiens à Paris (1887-1895)*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Québec à Montréal, 2008.

²⁸¹ Jean Trudel. *La chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur de la basilique Notre-Dame de Montréal*, op. cit.

siècle apparaisse comme une période transitoire longtemps méprisée par les historiens de l'art²⁸². Reflet d'une époque en pleine mutation, sous le signe de l'éclectisme du style *Revival* international et des innovations techniques empruntées à l'industrie, la Chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur s'inscrit, par sa construction et sa décoration intérieure, parmi les églises les plus importantes dans l'histoire de l'art au Québec²⁸³.

Intimement associé à l'élaboration de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur, dont la construction débuta en 1888, le curé Alfred-Léon Sentenne se présente sous la figure emblématique du mécène et du commanditaire lorsqu'il apparaît comme l'agent le plus important de la commande²⁸⁴. À travers une chaîne de médiateurs, que nous pouvons définir comme un ensemble structuré de coopérations entre des individus dont le but tend vers un objectif commun, nous centrons notre propos sur la commande de tableaux destinés à être situés dans les transepts et dans la nef de la chapelle au troisième niveau sous les espaces à claire-voie, en ajoutant à cela les toiles placées à l'arrière de la chapelle et au dessus du maître-autel pour souligner l'influence française dans le processus de création et de valorisation des œuvres produites.

Dans le rapport qu'entretient l'art avec le contexte d'une époque, plusieurs facteurs tendent à expliquer la volonté du curé Sentenne de recourir à de jeunes artistes montréalais.

²⁸² Jean Trudel signale cet aspect par une citation qu'il emprunte à un guide de la basilique Notre-Dame publié avant 1978 : « Certains critiques ont déploré l'extravagance de ce décor et des détails qui attirent l'oeil de tous les côtés à la fois. (...) la carence d'un thème convergeant dans les quatre étages de la nef (...) les galeries massives supportées par de solides colonnes romanes (...) la multiplicité et la variété des arcs (...) les escaliers jumeaux en spirale (...) la profusion des peintures (...) et la même carence dans l'originalité même du concept qui a voulu restreindre la largeur pour élever la voûte. Tout de même, l'effet total en est un de couleur, de gaie louange, de joie exubérante dans la gloire de la chrétienté. C'est une réalisation peu ordinaire et, dans l'opinion de plusieurs, destinée à gagner de plus en plus de prestige avec le temps qui passe. » *Guide Notre-Dame de Montréal*, cité par Jean Trudel. *La chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur de la basilique Notre-Dame de Montréal*, *op. cit.*, p. 97-98.

²⁸³ *Ibid.*, p. 96-99.

²⁸⁴ Alfred-Léon Sentenne est l'intermédiaire/régisseur et l'organisateur des différents acteurs (architectes, artisans, artistes, etc.) sans lequel cette construction, achevée en 1895, serait restée à l'état de projet.

Nous supposons que les tableaux qu'ils exécutent en Europe apparaissent comme une résurgence du modèle français et participent alors au mouvement nationaliste²⁸⁵ et au renouveau de l'historiographie en vigueur au Québec à cette époque. En plus d'étayer notre hypothèse de départ, nous tâcherons de comprendre comment cette commande s'inscrit dans un réseau économique et culturel où des hommes, des institutions, des normes et des conventions interviennent. Dans cet ordre d'idées, nous organisons notre étude de cas en deux phases. Dans un premier temps, nous chercherons à retracer le processus de création à Paris et d'installation des oeuvres à Montréal pour mettre en évidence l'échange actif qui s'instaure entre la France, le Canada et plus précisément le Québec ; dans un deuxième temps, nous chercherons à définir les éléments de construction et de diffusion du discours de promotion associé aux œuvres.

1.2.1.a. La commande du curé Sentenne

Lors de l'assemblée générale des marguilliers le 15 avril 1888, les représentants de l'ordre abordent pour la première fois le projet de construction d'une nouvelle chapelle²⁸⁶ qui serait utilisée à l'occasion de cérémonies solennelles à caractère intime, comme les mariages et l'Adoration du Saint-Sacrement, ainsi que pour les réunions de confréries, associations et congrégations, pour lesquelles l'espace gigantesque de la basilique ne semble pas adapté. La construction d'une chapelle apparaît alors comme une nécessité afin d'assurer le bon fonctionnement du culte et de répondre aux besoins de la communauté religieuse montréalaise. Sous la direction des architectes Perrault et Mesnard, et après maints remaniements des plans, la forme définitive de l'édifice, les moyens de construction et de financement se mettent en place. Le 9 octobre 1888, les journaux montréalais *La*

²⁸⁵ Pour approfondir cette question et lui donner à un sens plus large, consulter : Michel Sarra-Bournet et Jocelyn Saint-Pierre. *Les nationalismes au Québec, du XIX^e au XIX^e siècles*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001, 364 p.

²⁸⁶ Jean Trudel cite à ce propos les archives de la paroisse Notre-Dame de Montréal, *Livre de comptes et délibérations 1878-1929*, 15 avril 1888, p. 86.

Minerve et *La Presse* soulignent le début des travaux de construction²⁸⁷ qui s'achèveront au mois de juin 1889 comme l'atteste la bénédiction de la nouvelle sacristie et, plus tard, celle de la chapelle en 1891²⁸⁸.

Principal protagoniste de cette construction, Alfred-Léon Sentenne (figures 6 et 7), curé de la basilique Notre-Dame entre 1882 et 1894, apparaît comme un personnage-clef dans la décoration intérieure de l'édifice et tout particulièrement dans le cycle de toiles dont il définit le programme iconographique. La production artistique qui découle de la commande devient – à l'image du commanditaire défini par Michael Baxandall dans *L'oeil du Quattrocento* – le produit d'une relation sociale entre des peintres et un client/mécène qui lui impose un sujet à représenter, détermine les critères esthétiques qu'il souhaite retrouver dans sa commande et fournit les fonds nécessaires pour sa réalisation. Loin d'être un médiateur neutre entre le peintre et l'oeuvre d'art, le commanditaire apparaît comme un agent actif, pas nécessairement bienveillant, dans la réalisation d'une peinture conforme à ses prescriptions²⁸⁹. Agissant dans le cadre de l'institution catholique et répondant à des conventions religieuses, conceptuelles et sociales, nous pouvons noter que le curé Sentenne souscrit, lui aussi, à des facteurs liés à son époque, son milieu et sa fonction, lorsqu'il impose certains impératifs aux artistes²⁹⁰. En effet, bien qu'unique commanditaire des tableaux dont il semble avoir pris les frais à sa charge²⁹¹, le curé Sentenne s'inscrit dans un réseau de médiateurs où des éléments hétérogènes, tels le vocable de la chapelle, le cadre architectural de l'édifice et l'influence de ses collaborateurs, s'entremêlent. Profitant de la réalisation d'un monument imposant dans ses dimensions et

²⁸⁷ « La nouvelle chapelle de Notre-Dame. Commencement des travaux », *La Minerve*, 9 octobre 1888 ; « Nouvelle chapelle », *La Presse*, 9 octobre 1888.

²⁸⁸ Voir à ce propos : *La Presse*, 30 novembre 1891 et *La Minerve*, 4 décembre 1891.

²⁸⁹ Michael Baxandall. *L'oeil du Quattrocento. Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985, p. 9.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Olivier Maurault. *Marges d'histoire : l'art du Canada*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française, 1929, p. 301.

dans le luxe déployé dans l'ornementation, le curé Sentenne voulut faire participer des peintres montréalais à ce projet pour favoriser et valoriser ces artistes ainsi que le développement de l'art au Québec. En plus de cet objectif altruiste, nous pouvons noter que cette commande de tableaux de grands formats apparaît aussi comme un moyen d'obtenir un décor de qualité à peu de frais. Il s'inscrit dans une époque où émergent les prémises d'une pensée identitaire et nationaliste au Québec, comme semblent l'attester les toiles intitulées *La première messe à Montréal* et *Dollard et ses compagnons* que réalisera Joseph Saint-Charles. En dernier point, ce cycle de tableaux, symbole de l'« âme » du nouveau bâtiment permit sans doute d'entretenir un lien direct avec la communauté des fidèles montréalais et canadiens français en général dans la mise en place d'un lien « affectif » avec le lieu.

Jugeant la tâche trop considérable pour des artistes sans grande expérience dans la décoration d'édifices religieux, le curé Sentenne eut recours à cinq peintres montréalais, Ludger Larose²⁹², Joseph Saint-Charles²⁹³, Joseph-Charles Franchère²⁹⁴, Charles Gill²⁹⁵ et Henri Beau²⁹⁶, dont le dénominateur commun est l'abbé Joseph Chabert puis leurs études à Paris. Comme le souligne Jean Trudel, l'influence de Chabert dans le choix de ces artistes semble être prépondérante puisque le curé Sentenne avait déjà eu recours à deux de ses élèves, Arthur Vincent (1852-1903) et Joseph-Olindo Gratton (1855-1941)²⁹⁷. Le choix des artistes s'inscrit donc dans une chaîne de médiateurs, voire de connaissances communes, qui recommandent les artistes en mettant de l'avant leurs capacités et leurs virtuosités à réaliser le programme demandé. De même, le lieu où devront être réalisées les oeuvres est

²⁹² David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, op. cit., p. 465-466.

²⁹³ *Ibid.*, p. 722.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 312.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 346.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 49-50.

²⁹⁷ Jean Trudel. *La chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur de la basilique Notre-Dame de Montréal*, op. cit., p. 36.

déterminé par un ensemble de valeurs idéologiques, culturelles et esthétiques lorsque le commanditaire de recourir à des artistes canadiens à Paris.

La réputation des institutions artistiques et de ses professeurs, alors renommés pour leur production académique, pousse des jeunes gens à aller en France. Outre le fait d'acquérir une formation de qualité, leur inscription dans un établissement reconnu ou sous la direction d'un artiste prestigieux, répond à des normes et conventions qui permettent aux artistes de bénéficier d'une certaine crédibilité une fois de retour dans leur pays. Dicté par l'influence de l'abbé Chabert et l'attrait international de Paris, le choix du curé Sentenne prend alors une tout autre dimension. Sans nier l'originalité de sa démarche, celle-ci semble toutefois s'intégrer dans un réseau de médiateurs humains, institutionnels et culturels assez commun à son époque puisque, dans le contexte idéologique et social du Québec des années 1880, la France demeure pourvoyeuse de modèles et d'un label d'excellence.

Une lettre d'entente datée du 6 décembre 1890 entre le curé Sentenne et les peintres Ludger Larose et Joseph-Charles Franchère – tous deux de retour à Montréal après un séjour dans des instituts d'art parisiens²⁹⁸ – permet de retracer les éléments de la commande. Le rôle déterminant du commanditaire est clairement mis en évidence dans ce document qui permet de définir l'accord entre les trois parties. En effet, selon les termes du contrat, le curé Sentenne formule ses exigences en déterminant le choix des sujets, les étapes de la création et cherche à s'assurer de la qualité esthétique des oeuvres lorsqu'il exige que la version finale des tableaux soit approuvée par des professeurs d'art français. D'autre part, les différents versements pour l'élaboration des tableaux financent pour une part le séjour

²⁹⁸ Admis en 1889 à l'École des beaux-arts comme élève du peintre Gustave Moreau, Ludger Larose rentre à Montréal en 1890 avec une lettre de recommandation de son professeur. Pour sa part, Joseph-Charles Franchère, à Paris depuis 1888, où il poursuit des études aux Académies libres Julian et Colarossi, est de retour à Montréal la même année. David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord, op. cit.*, p. 722.

des peintres à Paris et leur permettent de compléter leur formation artistique. Nous pouvons supposer que les trois autres artistes bénéficièrent du même type d'entente. Joseph Saint-Charles semble avoir eu un statut un peu particulier puisque François-Xavier Saint-Charles (1833-1910), président de la banque d'Hochelaga et marguillier à la basilique Notre-Dame depuis 1885, aurait recommandé son neveu auprès de Sentenne²⁹⁹. De même, il apparaît que Charles Gill obtient la commande de Sentenne sur la recommandation de ses parents qui seuls devront défrayer les coûts de production de l'œuvre³⁰⁰.

À Paris depuis 1888, Joseph Saint-Charles, qui étudie successivement aux Académies Julian et Colarossi, puis à l'École des beaux-arts sous la direction de Jean Léon Gérôme (1824-1904), apprend par une lettre que lui adresse son frère le 24 avril 1890 qu'il vient d'obtenir une partie de la commande pour la décoration de la nouvelle chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur. Quelques mois plus tard, soit le 4 décembre 1890, son frère lui écrit de nouveau à Paris pour lui préciser le contenu de l'entente avec le commanditaire et lui demande de revenir à Montréal afin de rencontrer le curé Sentenne pour définir avec lui les détails du contrat :

Je viens d'avoir une entrevue avec Mons St Charles qui lui aussi venait d'avoir une entrevue définitive avec Mr Sentenne. Il a été décidé que pour la réussite des trois tableaux qu'il t'a réservés que tu viennes à Montréal pour prendre tes mesures, voir le jour là où ils seront destinés à être placés et principalement pour que Mr Sentenne te donne ses idées et impressions et enfin, afin que tu en fasses une réussite complète, puiser dans son érudition par des conversations réitérées. Naturellement, si tu avais un empêchement majeur causé par ton tableau que tu me dis ou par tes cours (...) ne te force pas de venir, mais s'il n'y a pas d'obstacles viens. Chose remarquable c'est que l'un des trois sujets est un que je t'ai suggéré et si tu y as déjà songé tant mieux. C'est la première Messe à Montréal, drôle de coïncidence, n'est-ce pas ? Le deuxième est la communion de [...] Dollar avant le Combat et le troisième une Nativité de l'enfant Jésus - à raison de \$500, \$500, \$750, en tout \$1750 soit environ 9050 francs. Ainsi, tu vois il y a une bonne étude à faire sur ton histoire du Canada. Ton voyage ne te coûtera pas plus de \$100 en tout et pour tout. Je ne te donne pas les détails du contrat vu que Franchère l'apporte avec

²⁹⁹ Lettre citée dans Gabrielle Méthot. *La commande du Curé Sentenne pour la chapelle du Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame de Montréal (1890-1895)*, op. cit., p. 26.

³⁰⁰ Marie Chantal Leblanc. *Formation et contexte social des peintres canadiens à Paris (1887-1895)*, op. cit., p. 21.

lui et qu'il part lundi. Tu attendras donc leur arrivée avant de partir. Si tu viens, tu pourras peut-être louer à Franchère ou Larose ton atelier pendant ton absence [...].³⁰¹

En plus de décorer avantageusement la chapelle, le curé Sentenne explique son objectif à Joseph Saint-Charles dans une lettre qu'il lui adresse le 14 janvier 1892 où il souligne que la commande ne cherche pas à enrichir l'artiste, mais à lui permettre de se perfectionner dans son art à Paris, tout en lui fournissant les moyens de subvenir à ses besoins durant la réalisation des tableaux³⁰². Cette somme semble avoir été insuffisante, car, en même temps qu'ils exécutent les travaux académiques (à l'École des beaux-arts de Paris et dans les Académies libres où ils sont tenus de participer à divers concours), les peintres cherchent à augmenter leurs revenus en réalisant des copies ou en devenant massier d'un atelier³⁰³. Les derniers peintres à se voir attribuer la commande d'un tableau par Alfred-Léon Sentenne, Charles Gill en 1892 et Henri Beau en 1893, tous deux élèves de Jean Léon Gérôme, firent comme leurs confrères à Paris pour tenter d'augmenter leurs moyens financiers³⁰⁴.

La commande iconographique se divise en deux sujets principaux, soit le Christ et la Vierge³⁰⁵. Le premier tableau à être mis en place lors de la bénédiction de la chapelle le 8 décembre 1891 est la copie, réalisée au Vatican par Ludger Larose, d'une œuvre de Raphaël (1483-1520), *La dispute du Saint-Sacrement* (figures 8 et 9) et les deux dernières toiles à être installées en 1895 sont une *Annonciation* (du même auteur) (figure 10) et un

³⁰¹ Gabrielle Méthot. *La commande du Curé Sentenne pour la chapelle du Sacré-Cœur de l'église Notre-Dame de Montréal (1890-1895)*, op. cit., p. 214-216. [Photocopie d'une lettre conservée au Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa (CRCCF)].

³⁰² Il semble que le curé Sentenne ait été équitable dans la répartition des honoraires entre les artistes, comme le souligne la lettre qu'il adresse à Saint-Charles le 25 mars 1892 : « Quelle que soit votre décision pour vos honoraires, je ferai pour vous ce que je fais pour M. Franchère. Dès ce mois et jusqu'au premier juillet prochain inclusivement, je vous enverrai cinquante piastres chaque mois. » CRCCF., Lettre du curé Sentenne à Joseph Saint-Charles datée du 14 janvier 1892, cité dans Gabrielle Méthot. *La commande du Curé Sentenne pour la chapelle du Sacré-Cœur de l'église Notre-Dame de Montréal (1890-1895)*, op. cit., p. 30, 35.

³⁰³ *Ibid.*, p. 31-32.

³⁰⁴ Laurier Lacroix. « Les artistes canadiens copistes au Louvre (1838-1908) », art. cit., p. 54-70.

Christ Consolateur (figures 11 et 12), exécuté par Joseph-Charles Franchère. Jean Trudel résumant les étapes de la commande de Sentenne à chacun des peintres les organise ainsi : en 1890, Sentenne commande trois tableaux à Joseph Saint-Charles, dont deux toiles à thème historique (figures 13 et 14) et une troisième, *la Nativité de l'Enfant Jésus*, remplacée plus tard par *l'Adoration des mages* (1893) (figure 15). La même année, il fait appel à Ludger Larose pour trois tableaux, *La Dispute du Saint-Sacrement* (vers 1891), *La Sibylle de Tibur* (1893) (figure 16) et *Jésus ordonnant à Saint-Pierre de faire paître ses brebis*, dont le sujet sera abandonné au profit de trois autres toiles : *Le rocher de l'Horeb* (1893) (figures 17 et 18), *Le paradis perdu* (1893) (figure 19) et *L'Annonciation* (1895). Aux trois oeuvres stipulées dans l'entente avec Joseph-Charles Franchère, datée du 6 décembre 1890, *La Vierge de l'Apocalypse* (1892) (figure 20), *La Transfiguration* (abandonnée) et *Le Christ Consolateur* (1894-95), s'ajoute une quatrième intitulée *La multiplication des pains* (1893) (figures 21 et 22). Les deux derniers peintres contactés pour cette commande, Henri Beau avec *Les Noces de Cana* (1893-1894) (figure 23) et Charles Gill, *La Visitation* (figure 24), mettent en place leurs toiles en 1894. Ce n'est qu'en 1895 que le cycle de tableaux sera entièrement installé, complétant ainsi le programme élaboré par Sentenne³⁰⁶.

1.2.1.b. Construction et mise en place du discours critique

La construction et la mise en place du discours relatif à la commande du curé Sentenne se divisent en deux phases distinctes qui s'organisent, dans un premier temps, autour de la réalisation des toiles à Paris et soulignent, dans un deuxième temps, la fortune critique des oeuvres une fois installées à Montréal. Nous remarquons que le propos et les auteurs diffèrent selon le lieu et l'état du projet. En effet, les écrits des journalistes parisiens,

³⁰⁵ Notons qu'il s'agit là de l'axe principal privilégié par le curé Sentenne. Les sujets traités comprennent aussi des références à l'Ancien Testament, à la théologie et à l'histoire canadienne.

³⁰⁶ Jean Trudel. *La chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur de la Basilique Notre-Dame de Montréal*, op. cit, p. 41-42.

que sauront reprendre à leur compte leurs confrères outre-Atlantique (en s'inspirant notamment de *Paris-Canada*), tendent à souligner l'aspect esthétique des oeuvres, tandis que ceux rédigés par les ecclésiastiques montréalais insistent davantage sur le contenu didactique et narratif des tableaux. Dans le cas présent, la constitution « sociale » de l'œuvre exécutée s'adapte aux milieux et au public visés, que ce soit l'amateur d'art ou le fidèle montréalais. Tel que le définit Howard Becker dans *Outsiders*³⁰⁷, l'œuvre et le sens qui lui est associé changent selon les différents moments de l'objet (production/diffusion/appropriation) et des "users" ou du "focus group" qui se l'approprient. Cette appropriation par un groupe social, que nous pouvons souligner par la notion d'usage, transforme ainsi le produit et soulève la question de la réception de l'œuvre lorsqu'elle vise la polarité culturelle et spirituelle des Canadiens français en général et des Montréalais en particulier. Proche du concept de « traduction » proposé par Bruno Latour dans *La science en action*³⁰⁸ et de la notion « d'intérêt » soulevée par Madeleine Akrich dans son article « *Le jugement dernier. Une sociologie de la beauté* »³⁰⁹, nous pouvons noter que la légitimation des oeuvres change selon le dispositif d'appréciation qui leur est associé. Ainsi, nous verrons comment les oeuvres et leur dispositif d'appréciation sont construits simultanément par l'action d'intermédiaires qui cherchent à définir et à constituer leur statut.

Avant l'installation des tableaux dans la chapelle du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal, les journaux de l'époque soulignent l'attrait de la commande du curé Sentenne et, sous la forme de chroniques, informent le lecteur de l'élaboration du travail des peintres à Paris. Dans cet ordre d'idées, le journal bimensuel *Paris-Canada*, dirigé par Hector Fabre³¹⁰, apparaît comme l'organe de presse le plus important pour

³⁰⁷ Howard S. Becker. *Outsiders*, Paris, Métailié, 1985.

³⁰⁸ Bruno Latour. *La science en action*, Paris, Gallimard Folio, 1989.

³⁰⁹ Madeleine Akrich. « Le jugement dernier. Une sociologie de la beauté », *L'Année sociologique*, 1986, s. vol., n° 36, p. 239-277.

³¹⁰ Sylvain Simard et Denis Vaugeois. « Fabre Hector », *Dictionnaire biographique du Canada, vol. XIII (1901-1910)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 354-358.

aborder le discours relatif aux artistes et à la commande du curé Sentenne. Les propos de Maurice O'Reilly³¹¹ permettent de mettre en valeur le travail des cinq artistes montréalais lors de leur séjour en France et leur assurent une certaine notoriété auprès de la communauté canadienne tant à Paris qu'au Canada. Dans son travail de labellisation, de légitimation et de consécration des peintres canadiens français, l'auteur affiche ses goûts et définit une norme esthétique³¹² qui ne sera pas sans influencer le lecteur.

Les articles de Maurice O'Reilly ont des répercussions directes sur les journalistes montréalais puisqu'ils réutilisent son propos et se font les porte-paroles des artistes à Paris. Ainsi, la presse comme outil de médiation et de diffusion de l'information confère une visibilité locale et internationale à la commande de tableaux d'Alfred-Léon Sentenne dans un but promotionnel³¹³. Ainsi, entre 1890 et 1894, période où le journal *Paris-Canada* consacre des mentions et des chroniques aux artistes Saint-Charles, Franchère, Larose, et Gill, nous pouvons nous demander quelle est la place accordée à la commande du curé Sentenne et quelles en furent les répercussions sur la carrière des artistes.

De nombreux articles de fond et de brèves citations font mention du contrat entre Alfred-Léon Sentenne et ces peintres montréalais. C'est ainsi que dans deux articles

³¹¹ Maurice O'Reilly est le critique et chroniqueur d'art principal de *Paris-Canada*.

³¹² Voir à ce propos : Francis Haskell. *La norme et le caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986 et Raymonde Moulin. *Le marché de la peinture en France*, Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 151-183.

³¹³ En plus des articles de journaux, nous pouvons cependant constater qu'un discours différent apparaît dans les guides postérieurs à la mise en place des oeuvres dans la chapelle entre 1891 et 1896. Attribués, selon Jean Trudel, à Alfred-Léon Sentenne, les ouvrages *Copie d'une fresque de Raphaël placée sur le mur de la grande porte de la chapelle de Notre-Dame du Sacré-Coeur à Notre-Dame* (1891), *Chapel of Our Lady of the Sacred Heart. Short Explicative Notices of Two Paintings : "The Transfiguration" and "The Dispute of the Sacrament"* (1893) et *Chapel of Our Lady of the Sacred Heart*. Le livret *Notre-Dame Church* (1896) offre des notes explicatives sur l'iconographie des tableaux et les présente comme des vignettes illustratrices des textes religieux. À de rares moments, il est fait mention des qualités esthétiques des œuvres ; toutefois, il semble que les tableaux, ainsi que les brochures qui leur sont consacrées visent avant tout à démontrer l'adéquation des détails de la peinture avec les textes religieux. Plus proches de la forme du prêche que de la notice à usage touristique, les oeuvres et les textes du curé Sentenne visent plutôt l'élévation spirituelle du fidèle que la contemplation esthétique.

intitulés « *Nos Artistes à Paris* », le critique d'art Maurice O'Reilly présente un portrait élogieux de Joseph Saint-Charles, tout en soulignant la participation de Ludger Larose et de Joseph-Charles Franchère :

Dernièrement aussi, on pouvait voir exposée dans les bureaux du *Star* [à Montréal], une belle copie de la *Défense de la barrière de Clichy*, qui était due également au pinceau du jeune artiste canadien. Ces diverses productions attirèrent l'attention des amateurs sur le talent original et vigoureux de M. Saint-Charles ; aussi ne sommes-nous pas surpris d'apprendre que trois tableaux des plus importants viennent de lui être commandés pour décorer la chapelle qui se trouve à l'arrière de l'église Notre-Dame de Montréal. Disons en passant, que deux commandes du même genre ont été données en même temps à deux artistes-peintres du Canada, MM. Larose et Franchère, actuellement en route pour la France et dont, nous aurons l'occasion de parler prochainement, lors de leur retour. M. Saint-Charles ne s'est pas confiné exclusivement dans la grande peinture historique et religieuse, il a abordé le portrait de la façon la plus heureuse ; le portrait du docteur Lespérance, de Montréal, et celui de M. Larose, l'artiste déjà nommé, sont des mieux réussis. D'ici quelque temps, M. Saint-Charles ira visiter les musées célèbres de l'Italie et de l'Allemagne. Nous le félicitons de cette détermination qui ne pourra que faire mûrir et progresser un talent déjà apprécié de tous. On admira beaucoup à la Kermesse qui avait alors lieu, *L'Aumône*, une composition exquise du jeune peintre, et trois ou quatre jours après qu'elle eut été livrée au jugement du public, elle était achetée un haut prix par un amateur de goût, M. Mesnard, un des principaux architectes de Montréal. (...) Il n'est donc pas étonnant que la Fabrique de Notre-Dame de Montréal, anxieuse de trouver des peintres de talents pour la décoration de la chapelle du Sacré-Coeur, ait jeté les yeux sur M. Franchère. Elle lui a commandé le grand tableau du maître-autel, une Transfiguration qui n'aura pas moins de dix-neuf pieds sur douze et demi, composition qui est laissée toute entière à l'inspiration de l'artiste. En outre, M. Franchère devra exécuter deux originaux de treize pieds sur sept et demi : *la Vision de saint Jean* et *le Christ consolateur des Affligés* ; ce sont là deux sujets un peu vagues qui laissent à M. Franchère une certaine latitude dans l'interprétation et dont il se tirera certainement à son honneur. M. Franchère ne compte pas avoir terminé ces trois importants tableaux avant deux ans. Une fois achevés, il ira lui-même au Canada pour en surveiller la pose dans la chapelle du Sacré-Coeur. (À suivre.) M.O'R.³¹⁴

Dans cette citation, le chroniqueur de *Paris-Canada* souligne la virtuosité de l'artiste comme une garantie de reconnaissance et, dans un lien de cause à effet, appuie ainsi le choix du curé Sentenne. Maurice O'Reilly utilise un procédé rhétorique similaire lorsqu'il souligne l'habileté, les dons et le savoir-faire technique de Joseph-Charles Franchère. L'artiste est présenté comme un être singulier doué dans son art. De prime abord, il semble que la reconnaissance des artistes en France et dans leur propre pays soit pour eux le gage

de commandes et de ventes, ce qui permet de mieux comprendre la participation des artistes à un travail d'une telle envergure sachant que leurs rétributions restent minimales et ne leur permettent, pour l'essentiel, de payer qu'une partie des frais rattachés à leur séjour en France. En ce qui concerne le peintre Ludger Larose, les mentions dans les journaux sont récurrentes et semblent être proportionnelles à l'ampleur du travail qu'il doit réaliser pour la Chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur. Dans cette perspective, les copies de l'artiste font état des capacités du peintre et soulignent ses aptitudes pour confirmer subtilement le choix « judicieux » du curé Sentenne lorsqu'il lui assigne le rôle de copier *La Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël :

Aussi, quand, en septembre 1890, il retourna au Canada, emporta-t-il avec lui deux tableaux de sa composition, très achevés et très intéressants, qui furent exposés au *Star* : une *Perspective du Louvre* et une *Vénus de Milo* d'après le célèbre antique. On remarqua également les belles copies que l'artiste avait faites au Louvre, entre autres : *Le tombeau du Christ* d'après Ribeira, un *Portrait de Rembrandt* et le chef-d'oeuvre de Proud' hon, le *Christ en croix*. Les connaisseurs furent frappés des qualités que présentaient ces diverses oeuvres, et la fabrique de Notre-Dame de Montréal n'hésita pas à lui confier l'exécution de trois grandes toiles destinées à décorer la nouvelle chapelle du Sacré-Coeur. Elle fit preuve d'une grande sûreté de goût en demandant au jeune artiste la copie de la dispute du Saint-Sacrement, oeuvre capitale de Raphaël, qui se trouve, comme on sait, au Vatican. Si, comme nous n'en doutons pas, M. Ludger Larose se montre digne de son modèle, les Montréalais auront sous les yeux un des plus admirables morceaux de peinture qui puisse se voir (...).³¹⁵

Après avoir présenté les différents médiateurs « humains » (professeurs, peintres de renom), « institutionnels » (l'École des beaux-arts, les Académies libres Julian et Colarossi et les ateliers d'artistes), « techniques » (copies, maîtrise du dessin et de la perspective) et « esthétiques » (normes académiques ou d'avant-garde)³¹⁶, pour légitimer et labelliser la formation des artistes à Paris, les chroniqueurs soulignent les différentes phases dans la

³¹⁴ Maurice O'Reilly. « Nos artistes », *Paris-Canada*, 8^e année, n° 9, Paris, 24 janvier 1891, p. 2-3.

³¹⁵ Maurice O'Reilly. « Nos artistes à Paris », *Paris-Canada*, 8^e année, n° 8, Paris, 17 janvier 1891, p. 2.

³¹⁶ Rappelons que la typologie des médiateurs (humains, institutionnels, techniques, esthétiques) est empruntée à Nathalie Heinich. Voir les ouvrages de Nathalie Heinich cités en bibliographie pour approfondir cette question.

constitution des éléments de la commande qu'ils divisent en trois étapes : l'élaboration³¹⁷, la production et la réception des oeuvres à Montréal. Bien que les qualités esthétiques des tableaux ne soient qu'indirectement soulignées dans les articles de presse, la valeur des artistes est cependant toujours associée à celle de leur production et de leur formation parisienne.

Le dépouillement de *Paris-Canada* ne permet de signaler qu'un seul article où Maurice O'Reilly décrit en détail *Le Christ consolateur des affligés*, de Joseph-Charles Franchère et loue les qualités de l'œuvre :

Nous savions que M. Franchère venait de terminer un des trois tableaux destinés au Sacré-Coeur, *Le Christ consolateur des affligés*, et c'est ce qui nous attirait tout d'abord chez lui. Quand nous écrivions l'année dernière à cette même place « c'est là un sujet un peu vague qui laisse à l'artiste une certaine latitude dans l'interprétation et dont il se tirera certainement à son honneur » nous ne pensions pas être si bon prophète. M. Franchère a, en effet, interprété le sujet qui lui était donné avec beaucoup d'art et de virtuosité. L'artiste a longtemps hésité pour savoir s'il devait traiter ce tableau d'une façon purement allégorique et symbolique, ou s'il devait, au contraire, en faire une scène terrestre, comme une page d'histoire en quelque sorte. Il s'est arrêté à cette dernière idée et, selon nous, il a eu raison. Il nous montre le Christ dans les environs de Jérusalem, entouré de tous les malheureux, infirmes et déshérités de l'existence, qui viennent chercher auprès de lui la guérison, le soulagement ou la consolation. Au premier plan, un tout jeune enfant étendu mort est d'un aspect saisissant et vous étreint d'une émotion poignante. Il y en a peut-être qui trouveront cette partie du tableau de M. Franchère un peu réaliste. À notre avis, ils auraient tort. Comme détail et facture, c'est d'une supériorité incontestable et la note de douleur et de souffrance que ce petit cadavre jette sur toute l'oeuvre nous donne bien l'impression voulue par le sujet. C'est un contraste saisissant avec l'allure noble et sereine du Christ. Les autres personnages du tableau sont

³¹⁷ « M. L. Larose est rentré à Paris après un séjour de cinq mois à Rome, où il a exécuté plusieurs commandes de tableaux. M. Larose partira prochainement pour le Canada. » *Paris-Canada*, 9^e année, n^o 3, Paris, 4 juillet 1891, p. 4. « (...) Pour copier cette gigantesque composition qui n'a pas moins de vingt pieds, le peintre devrait se rendre à Rome et y faire un long stage. Ce ne sera peut-être pas avant un an ; les copistes de ce tableau renommé sont nombreux et il faut s'inscrire longtemps à l'avance avant de pouvoir obtenir une permission et une place. En attendant, M. Ludger Larose travaillera aux deux autres toiles qu'il doit exécuter d'après sa propre inspiration. Ces deux tableaux qui auront huit pieds sur sept et demi représenteront, l'un, Jésus-Christ remettant les clefs à Saint-Pierre, l'autre, la Sybille Tiburtine annonçant la naissance de Jésus à l'empereur Auguste. Ce dernier sujet est bien fait pour séduire un artiste consciencieux comme l'est M. Ludger Larose. Le luxe effréné de cette époque, la grande vanité des costumes, le milieu où la scène se passe, tout lui fournira l'occasion de déployer sans crainte son imagination et de nous montrer les richesses de sa palette. » Maurice O'Reilly. « Nos artistes à Paris », *Paris-Canada*, 8^e année, n^o 8, Paris, 17 janvier 1891, p. 2.

également bien traités et nous avons beaucoup aimé le fond de la toile, qui est très intéressant, très éclairé, et donne beaucoup d'air et d'espace au groupe principal. En ce moment, M. Franchère, travaille à une autre oeuvre destinée à la même chapelle, *la Vision de Saint-Jean*. Souhaitons qu'il la réussisse avec autant de bonheur que la première.³¹⁸

Les qualités plastiques des oeuvres réalisées dans le cadre de la commande du curé Sentenne, semblent être manifestes dans les propos de Maurice O'Reilly. Or, ne pouvons-nous pas nous interroger sur l'impartialité du critique lorsqu'il n'émet aucune note négative à l'encontre des artistes et de leur production, alors que Henri Beau, selon Gérard Morisset, parlait de ses *Noces de Cana* comme d'une « erreur de jeunesse »³¹⁹? Sachant que les premiers articles consacrés aux artistes montréalais apparaissent suite à la commande du curé Sentenne, nous pouvons nous questionner sur le fait que, de 1884 (date du premier numéro du journal) jusqu'en 1890 (commande à Ludger Larose), nous ne trouvons aucune mention des artistes alors que Henri Beau est à Paris depuis 1880, Ludger Larose depuis 1887, Joseph Saint-Charles et Joseph-Charles Franchère depuis 1888, et Charles Gill depuis 1890. Dans cet ordre d'idée, il apparaît que la commande du curé Sentenne et l'élaboration du discours sur les oeuvres religieuses s'inscrivent dans la constitution d'un discours de promotion, garant des qualités de l'oeuvre réalisée et des peintres mis à contribution³²⁰. En plus de vouloir souligner le dynamisme de la « communauté » canadienne-française en général et des artistes-peintres à Paris en particulier – dont les représentants les plus illustres semblent être liés aux groupes d'artistes présents lors des réunions de *La Boucane* – les propos de Maurice O'Reilly s'inscrivent dans l'objectif principal du journal dont le titre complet est : *Paris-Canada, organe international des intérêts canadiens et français*.

³¹⁸ Maurice O'Reilly. « Chez nos artistes », *Paris-Canada*, 9^e année, n° 30, Paris, 13 février 1892, p. 1.

³¹⁹ L'auteur ajoute que les artistes qui ont orné la chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur n'ont pas dû entretenir d'illusions sur le caractère décoratif de leurs oeuvres. Gérard Morisset. *La peinture traditionnelle au Canada français, op. cit.*, p. 180.

³²⁰ Un lien possible entre les Sulpiciens (dont le curé Sentenne) et Hector Fabre pourrait permettre d'approfondir cette question.

Dans les relations entre la France et le Canada à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, il est fort probable de penser que la démarche du curé Sentenne, lorsqu'il choisit d' « envoyer » cinq artistes à Paris, ne découle pas uniquement d'un but altruiste, comme l'ont souligné Gérard Morisset³²¹ et John Russell Harper³²², ainsi que bon nombre d'auteurs de la seconde moitié du XX^e siècle. Nous avons mis en évidence que l'allégeance à la France est encore très vive au Québec à cette époque et que, dans le domaine des arts plastiques, la France, et surtout la ville de Paris, restent pourvoyeuses de modèles et définissent, avec l'Italie, la norme internationale dans le domaine des arts. La démarche du curé Sentenne s'inscrit dans le contexte de son époque et permet de mettre en valeur la nouvelle chapelle en cours d'élaboration.

Installée en 1891 à Montréal, la copie de Ludger Larose d'après une oeuvre de Raphaël, *La Dispute du Saint-Sacrement*, est la seule toile à être en place lors de la bénédiction de la chapelle le 8 décembre de la même année. Une brochure, *Copie d'une fresque de Raphaël placée sur le mur de la grande porte de la chapelle de Notre-Dame du Sacré-Coeur à Notre-Dame*³²³, rédigée par Alfred-Léon Sentenne, donne une explication détaillée du sens général de l'oeuvre. Pour comprendre le choix et l'importance de ce tableau, le curé Sentenne insiste, dans un premier temps, sur les qualités artistiques de la composition de la toile de Raphaël en appuyant son propos sur l'ouvrage intitulé *L'art chrétien* (publié de 1861 à 1867) de l'historien d'art Alexis François Rio (1797-1874)³²⁴. Ce recours à un intermédiaire, par le biais d'un ouvrage d'histoire de l'art, lui permet d'étayer et de valider son propos. Dans un deuxième temps, il met en évidence la qualité de la copie de Ludger Larose pour justifier la place d'honneur que cette toile occupe dans la chapelle. En

³²¹ *Ibid.*, p. 180.

³²² John Russell Harper. *La peinture au Canada des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 239.

³²³ *Copie d'une fresque de Raphaël placée sur le mur de la porte de la chapelle de Notre-Dame du Sacré-Coeur à Notre-Dame*, *op. cit.*

³²⁴ Selon Laurier Lacroix, c'est probablement par l'intermédiaire de Napoléon Bourassa que Sentenne s'est familiarisé avec l'oeuvre d'Alexis François Rio. À ce sujet, le lecteur pourra consulter la thèse de doctorat d'Élisabeth Vallée (2009), citée en bibliographie.

plus de souligner « l'amour de l'art », l'énergie et le travail de l'artiste pour justifier la valeur du tableau, le curé Sentenne retranscrit des lettres de recommandation de Larose rédigées par le peintre d'histoire, d'origine française, Antoine-Auguste-Ernst Hébert (1817-1908), directeur de l'Académie de Rome de 1867 à 1873 et de 1885 à 1891³²⁵ et celles de son homologue espagnol, Vincente Palmaroli (1834-1896), directeur de l'Académie Royale des beaux-arts d'Espagne, comme marque de reconnaissance et de label du travail de l'artiste montréalais. La reconnaissance des qualités de l'œuvre produite par des personnalités influentes dans leur milieu en Europe valide le professionnalisme et le savoir-faire des peintres canadiens mis à contribution dans la commande de Sentenne.

En 1893, soit deux ans après la bénédiction de la chapelle, Sentenne réitère ce procédé de mise en valeur de sa commande dans une notice intitulée, *Chapel of Our Lady of the Sacred Heart. Short explicative notices of two paintings : "The Transfiguration" and "The Dispute of the Sacrament"*³²⁶. L'auteur ajoute dans sa notice « publicitaire » une note explicative sur *La Transfiguration* de Joseph-Charles Franchère, installée au dessus du maître-autel en 1892 (ou 1893). Le curé Sentenne cite les sources de *l'Évangile* et s'inspire de nouveau de l'ouvrage sur Raphaël de l'historien d'art Alexis-François Rio, prenant ainsi à témoin le public pour reconnaître les qualités de l'œuvre de l'artiste :

Un jeune Montréalais, Mr J. C. Franchère, après avoir étudié trois ans à Paris, a tenté de représenter ce magnifique sujet de notre Écriture Sainte. Nous laissons au visiteur de dire si son travail est réussi, comme beaucoup, tous les jours, l'ont jusqu'ici proclamé.³²⁷

³²⁵ Emmanuel Bénézit. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, tome V, p. 448-449.

³²⁶ *Chapel of Our Lady of the Sacred Heart. Short Explicative Notices of Two Paintings : "The Transfiguration" and "The Dispute of the Sacrament"*, op. cit.

³²⁷ « A young Montrealer, Mr. J.C. Franchère, after having studied three years in Paris, has tried to represent this great subject of our Holy Scripture. We leave to the visitors to pronounce if his work is a success, as many, every day, proclaim it to be. » Cité par Jean Trudel. *La chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur de la Basilique Notre-Dame de Montréal*, op. cit., p. 52.

Les dates de publications des brochures rédigées par Alfred-Léon Sentenne sur la copie de Ludger Larose, *La Dispute du Saint-Sacrement* et *La Transfiguration* de Joseph-Charles Franchère semblent coïncider avec l'installation des tableaux des deux peintres dans la chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur. Nous pouvons alors supposer que ces écrits cherchent à assurer la visibilité de ces oeuvres à Montréal afin d'établir leur consécration dans le nouvel édifice. Le curé Sentenne insiste sur le sujet religieux des deux tableaux et présente la production de Raphaël comme un âge d'or de la peinture religieuse, où le thème se fond avec la forme dans une symbiose inégalée jusqu'alors. Ainsi, il justifie la mise en place de la copie de *La Dispute du Saint-Sacrement* à la place d'honneur de la chapelle. Le propos est similaire en ce qui concerne *La Transfiguration* de Joseph-Charles Franchère, ce qui permet à Sentenne de se présenter comme un intercesseur entre le monde religieux et le monde de l'art. Le curé apparaît ainsi comme un médiateur important au croisement de deux réseaux (l'art et la religion) et entre deux pays intimement liés (La France et le Canada) par leur culture et leur histoire. Or, sans nier qu'il reconnaît aux peintres et à leurs oeuvres des qualités artistiques, il semble que cette part du discours soit de peu d'importance par rapport à la description détaillée des sujets. Le curé Sentenne ne souhaite pas développer son propos dans ce domaine qu'il juge ne pas bien maîtriser puisqu'il préfère recourir – comme « argument d'autorité » – aux citations de l'historien de l'art Alexis-François Rio et cite des peintres de renom pour juger de la qualité des oeuvres.

En 1896, une fois que tous les tableaux furent installés dans la chapelle du Sacré-Coeur, le curé Sentenne publie une nouvelle brochure, *Chapel of Our Lady of the Sacred Heart. Notre Dame Church*³²⁸, où il présente le sujet des différentes oeuvres qu'il numérote de I à XIV. Commencant son récit par *La Dispute du Saint-Sacrement*, il divise le programme iconographique en deux phases et décrit les toiles du côté gauche de la chapelle dans un premier temps. Il développe son propos sur *La Transfiguration*, située au-dessus du maître-autel, et poursuit, dans un deuxième temps, son récit sur les toiles qui occupent le

pan droit de la chapelle. La structure du texte souligne la cohérence du programme iconographique, l'auteur ayant choisi de suivre la mise en espace des oeuvres. Tel un microcosme, la chapelle participe à une propagande visuelle et symbolise l'écrin protecteur dans lequel les « icônes » de la religion catholique et d'un art d'influence européenne (gage d'un savoir-faire acquis lors de la formation des artistes à Paris) sont mises en valeur.

La relation oeuvre/artiste dans le cadre de la commande du curé Sentenne est bien plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord et apparaît comme une étude de cas pertinente pour aborder la question des influences françaises au Canada³²⁹. Pour l'époque, il s'agit là d'un exemple rare pour aborder la question des visées didactiques et promotionnelles de l'image dite « à la française », lorsque Sentenne cherche à attirer en plus du fidèle, le « touriste » amateur d'art³³⁰. Les toiles exécutées lors du séjour de formation dans la capitale française ne se présentent cependant pas comme un prétexte au voyage, mais contribuent à mettre en pratique l'enseignement des maîtres, que ce soit à l'École des beaux-arts où dans des académies libres comme l'Académie Julian et participent aussi de la construction de la « valeur de l'artiste », légitimant ainsi la « qualité » de sa production au Canada par la reconnaissance des pairs et des aînés influents dans le cercle artistique européen, français et parisien. L'école devient un passage obligé pour l'artiste en quête de renommée et c'est par l'analyse du contexte de formation à Paris qu'il nous poursuivons notre analyse.

³²⁸ *Chapel of Our Lady of the Sacred Heart. Notre-Dame Church, op. cit.*

³²⁹ Les artistes canadiens-français qui composent le groupe de la commande sont davantage touchés que les peintres anglophones qui ne furent pas sollicités.

³³⁰ L'influence française est manifeste par le contexte de production des oeuvres réalisées (hormis la copie de Raphaël, les oeuvres furent produites pour le plus grand nombre à Paris) mais aussi par le style académique auquel elles se doivent d'être conformes.

1.3. Paris, centre d'apprentissage et de formation artistique

Le seul fait de se présenter comme élève de l'École des beaux-arts et d'associer son nom aux célèbres artistes-professeurs qui y enseignent, que ce soit aux Salons, auprès des collectionneurs, des critiques, tend à accroître le rayonnement de cet institut³³¹. L'École ne laisse toutefois pas entrer l'aspirant inexpérimenté ou dépourvu d'un certain talent et c'est par un système de triage longuement éprouvé depuis sa fondation que les moins doués sont rejetés.

1.3.1. L'École des beaux-arts de la ville de Paris

L'École des beaux-arts de la ville de Paris est l'une des plus anciennes écoles de formation artistique au monde et connaît une renommée tant en France qu'à l'étranger. Créée pour répondre à la suppression de l'Académie royale de peinture et de sculpture et de l'Académie royale d'architecture en 1793, l'École telle que nous la connaissons aujourd'hui apparaît réellement avec la création de l'Institut de France en 1795 et vise à enseigner les trois arts que sont la peinture, la sculpture et l'architecture. Le statut officiel de l'École n'est toutefois officiellement reconnu qu'en 1819 par une ordonnance royale. Dès lors, l'École connaît un succès grandissant auprès de la jeunesse artistique dont l'objectif premier est d'étudier dans ses locaux comme le fera Alexis Lemaistre, qui laissera de son passage une des études les plus poussées au XIX^e siècle sur cette institution dans son célèbre ouvrage intitulé *L'École des beaux-arts racontée et dessinée par un élève*, où l'auteur décrit avec force détails le fonctionnement de l'école³³².

³³¹ « Le titre d'élève des beaux-arts de Paris pouvait également suffire à la gloire de beaucoup, surtout s'il était assorti de la mention d'une médaille gagnée à l'un des nombreux concours qu'elle organisait. Il y avait, par exemple, des exposants aux Salons qui ne se réclamaient que de l'enseignement de l'école. » Alain Bonnet. *L'enseignement des arts au XIX^e siècle*, op. cit., p. 50.

³³² Alexis Lemaistre. *L'École des beaux-arts racontée et dessinée par un élève*, Paris, Firmin-Didot, 1889.

1.3.1.a. Concours et cursus de formation

En plus d'une sélection liée à des critères comme l'âge ou le sexe, la barrière du concours d'admission – dit « concours d'entrée » ou « concours des places » – rebute plus d'un postulant. Le candidat potentiel doit faire preuve d'habiletés et de compétences techniques préalables acquises auprès d'un maître³³³, ce qui suppose que le futur étudiant possède un certain niveau de formation lorsqu'il choisit de se présenter au concours, à une époque où l'acquisition d'une parfaite maîtrise du dessin est le sésame d'entrée de l'École des beaux-arts et permet d'y suivre un enseignement d'anatomie, de perspective, d'histoire et d'Antiquité, en même temps que l'apprentissage de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture, selon l'orientation souhaitée par l'élève.

Le « concours des places », examen semestriel, a lieu entre les mois de septembre et mars. Malgré des agrandissements successifs de l'École, l'espace au sein de l'institut se fait de plus en plus rare devant l'affluence des étudiants français et étrangers, ce qui explique en partie la difficulté d'y être admis et l'établissement d'un concours des places. Sur le nombre total des participants, seul un tiers des candidats sont acceptés³³⁴.

L'examen consiste à réaliser « en loge » un dessin d'anatomie et une épure de perspective en deux heures chacune, suivi d'une épreuve orale ou écrite d'histoire³³⁵. L'épreuve est éliminatoire pour le candidat ne répondant pas aux exigences requises et s'organise en fonction d'un classement hiérarchisé en différents niveaux selon le mérite des candidats. Les quinze premiers, et celui qui a obtenu une médaille lors d'autres concours de l'École, se voient considérés comme « élèves définitifs » tandis que les candidats suivants sont classés comme « élèves temporaires », ce qui leur permet d'assister aux cours pendant

³³³ Carl Goldstein. *Teaching Art : Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 58.

³³⁴ *Ibid.*, p. 59.

³³⁵ Monique Segré. *L'École des beaux-arts XIX^e-XX^e siècles*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 53.

six mois et les oblige, passé ce délai, à repasser le « concours d'entrée ». Pour leur part, les élèves classés parmi les derniers du rang sont qualifiés d'« élèves supplémentaires » et n'ont la possibilité de suivre les cours qu'en fonction des places disponibles³³⁶.

Selon le règlement de l'École, les candidats ayant eu des notes suffisantes dans les trois épreuves accèdent au second niveau et doivent, pour les peintres, effectuer un dessin d'après nature ou d'après l'antique en loge durant douze heures, puis réaliser en six heures une étude élémentaire d'architecture. Selon les résultats obtenus, la répartition entre « élèves titulaires », « élèves temporaires » et « élèves supplémentaires » est la même que pour la première épreuve. En 1892, le Conseil décide d'inverser les épreuves et revendique par là même l'importance du dessin artistique (et non pas seulement technique) par la place donnée à la représentation du nu³³⁷ ainsi que Boime le décrit magistralement dans *Strictly Academic*³³⁸. L'anatomie en tant qu'expression graphique liée à une connaissance d'ordre scientifique tout comme la perspective, davantage rattachée à l'enseignement de l'architecture, passent au second plan par rapport à l'étude proprement artistique de la représentation du corps et de l'idéal antique³³⁹. Ce n'est cependant pas vers le passé que l'École base son enseignement. Fervents défenseurs d'un art académique rattaché aux normes classiques de l'art de la Renaissance italienne, les maîtres consacrés proposent une version de cet art plus en accord avec leur époque – que ce soit par les sujets abordés ou les normes de représentation.

³³⁶ *Ibid.*, p. 52.

³³⁷ *Ibid.*, p. 55.

³³⁸ Albert Boime. *Strictly Academic : Life Drawing in the Nineteenth Century*, Binghamton (New York), University Art Gallery, 1974.

³³⁹ Alain Bonnet. *L'enseignement des arts au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 65-67.

1.3.1.b. 1863. Une réforme, des restructurations

Afin de comprendre la place de l'École des beaux-arts et le prestige qui l'entoure tant pour les élèves français que pour les étrangers – à l'exemple des artistes canadiens liés à la commande du curé Sentenne – il nous faut aborder la question de l'enseignement des beaux-arts en France au XIX^e siècle. Comme souligné précédemment, l'École des beaux-arts est l'institution la plus prisée pour l'artiste en quête de célébrité et offre une véritable « formation » lors de la refonte qu'occasionne la Réforme de 1863³⁴⁰. Cette dernière, par son échec relatif, débouche sur le maintien de la main mise de l'Institut sur le contenu, les méthodes et le contrôle de l'apprentissage³⁴¹, mais insuffle cependant un courant de liberté et d'innovation jusqu'alors peu présent à l'École. La lutte engagée par l'Institut pour la préservation des standards de l'esthétique académique se voit remise en cause par la montée du mouvement industriel tant en France qu'en Angleterre et c'est sans véritablement chercher à s'adapter aux mutations, au niveau de la fabrication, de la diffusion et du commerce en général, que l'École affiche la volonté d'être la forteresse d'un savoir-faire traditionnel. Le décalage affirmé par rapport au contexte d'une époque, où l'art se doit d'être pour une large part au service de la production et de la consommation, préfigure en lui-même la fin du système qui, bien qu'encore auréolé de prestige, s'éloigne inéluctablement des contingences de la vie moderne.

Les critiques sont virulentes et certains auteurs reprochent par exemple à l'École de détourner les jeunes gens de « métiers d'art utiles pour en faire des artistes médiocres et des traînes la faim. »³⁴² L'axe économique-esthétique revendique la primauté de l'artisanat dans son rapport à l'industrie et vient à qualifier cet art comme « populaire » et « égalitaire » en l'opposant à celui de l'École jugée trop élitiste. Certaines nuances peuvent être apportées

³⁴⁰ Monique Segré. *L'École des beaux-arts XIX^e-XX^e siècles*, op. cit., 1998, p. 35-56.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 7.

³⁴² Pierre Vaisse. *La III^e République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 60.

parmi les partisans d'un « juste milieu » relatif – dans la veine de la pensée démocratique d'un Charles Blanc – pour qui le grand art se doit d'être profitable non pas au niveau individuel, mais collectif, à l'image des « grandes machines » dont la mission est moralisante et civilisatrice. En ce sens, la peinture de chevalet, représentante d'une société individualisée³⁴³, est rejetée. Cette position sur la question des arts, bien qu'elle puisse paraître comme un compromis dans la restructuration souhaitée au niveau de l'enseignement – voire de l'art en général – s'attache en fait à conserver le statut de l'art académique, garant des hautes valeurs de la République, profitable à la nation entière et non ciblé sur le particulier.

Alain Bonnet³⁴⁴, Stéphane Laurent³⁴⁵ ainsi que Marie-Claude Genet-Delacroix et Claude Troyer³⁴⁶, en développant leurs recherches sur le rapport instauré entre art et métiers, mettent en évidence le refus de l'École des beaux-arts de s'adapter, malgré la Réforme, aux exigences du commerce. Contrairement à l'enseignement technique du dessin pour l'ouvrier, développé dans les arts appliqués, l'École ne se porte pas comme le défenseur d'une classe d'artisans, mais cherche à créer une élite, formant à son tour des maîtres protecteurs du « Grand Art français », de la peinture d'histoire (historique, mythologique ou religieuse).

La position d'Ingres sur la question de la place de l'industrie au sein de l'École est symptomatique de l'opinion des professeurs-académiciens : « Maintenant, on veut mêler l'industrie à l'art. L'industrie ! Nous n'en voulons pas ! Qu'elle reste à sa place et ne vienne pas s'établir sur les marches de notre école, vrai temple d'Apollon, consacré aux arts seuls

³⁴³ *Ibid.*, p. 64.

³⁴⁴ Alain Bonnet. *La réforme de l'École des beaux-arts de 1863*, *op. cit.*

³⁴⁵ Stéphane Laurent. *Art et industrie, la question de l'enseignement des arts appliqués (1851-1940)*, *op. cit.*

³⁴⁶ Marie-Claude Genet-Delacroix et Claude Troyer. *Du dessin aux arts plastiques. Histoire d'un enseignement*, *op. cit.*

de la Grèce et de Rome ! »³⁴⁷ Dans la défense d'une beauté classique héritée de l'Antiquité, l'esthétique ne se veut pas au service de l'utile ou du trivial, mais aspire à conserver l'idéal de noblesse et d'intellectualisme – relatif si l'on en juge par les analyses d'un Jacques Thuilier³⁴⁸ – attaché à l'art académique. L'art et son institutionnalisation au XIX^e siècle en France n'ont jamais eu autant l'attention et le support des pouvoirs publics qui l'utilisent comme moyen de persuasion et de légitimation des gouvernements successifs³⁴⁹, ce qui explique pour une part l'importance qui lui est accordée à cette époque dans les événements du quotidien³⁵⁰. C'est dans la volonté de maîtriser cet outil de communication, de propagande et de pouvoir que l'État cherche à promouvoir l'art et les artistes.

La Réforme de 1863, qu'il nous faut maintenant définir, est traditionnellement associée au *Salon des Refusés* – et au scandale de Manet qui y présente *Le bain* (connu aujourd'hui sous le titre *Le Déjeuner sur l'herbe*) – et marque officiellement l'entrée de l'art dans ce que certains définissent comme le « passage de la tradition à la modernité en France »³⁵¹. Sans toutefois se présenter comme un événement que rien n'annonce, que l'on songe aux revendications d'un Gustave Courbet (1819-1877) par exemple ou à celles plus lointaines des romantiques, il ne s'agit là que d'une date butoir ; d'un tournant symbolique, qui illustre certes une « victoire » (quoique le terme soit impropre pour qualifier l'événement) de l'art d'avant-garde par rapport à l'art académique, mais n'en définit toutefois pas moins un point de « cassure » (et non de « rupture » comme nous le verrons). Pendant longtemps, systèmes académiques et avant-garde coexisteront et s'influenceront

³⁴⁷ Jean-Dominique Ingres. *Réponse au rapport sur l'École Impériale des beaux-arts*, Librairie académique Didier et cie, 1863. Cité dans Monique Segré. *L'École des beaux-arts : XIX^e-XX^e siècles*, op. cit., p. 9.

³⁴⁸ Philippe Grunhec. *Le Grand Prix de peinture : le Concours des Prix de Rome de 1797 à 1893*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1989, 2 vol. (Préface de Jacques Thuilier, p. 9-17.)

³⁴⁹ Harrison White et Cynthia White. *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit., p. 37, 39.

³⁵⁰ Albert Boime. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *The Art Quarterly*, nouvelle série I, n°1, automne 1977, p. 1.

³⁵¹ Annie Champagne. « Comptes rendus. Alain Bonnet : L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique », *Historical Studies in Education/ Revue d'histoire de l'éducation*, [En ligne], library.queensu.ca/ojs/index.php/edu-hse-rhe, (page consultée le 9 avril 2010).

mutuellement, à l’opposé de la vision manichéenne qu’ont longtemps proposée bon nombre d’historiens de l’art et c’est dans cette ligne de pensée que nous devons appréhender la question de la restructuration de l’École des beaux-arts.

La réforme, largement sous-estimée quant à son impact sur la vie artistique est depuis peu remise à l’honneur par les recherches d’Alain Bonnet³⁵² dans la prolongation de celles de son directeur de thèse Pierre Vaisse³⁵³ et des travaux d’Albert Boime³⁵⁴ qui retracent les grandes lignes de cette lutte vers la modernité, synonyme de liberté artistique. L’histoire paraît simple au premier abord, mais les résultats de la réforme – abrogés pour la plupart après-coup et rejetés par beaucoup lors de son institution – semblent avoir été par la suite beaucoup plus complexe. C’est à l’aide d’un article que Bonnet consacre à ce sujet que nous éclairons ce pan important de l’histoire de l’enseignement des beaux-arts³⁵⁵.

Le 13 novembre 1863, Napoléon III signe un décret visant à réformer l’organisation de l’École beaux-arts³⁵⁶. Le préambule rédigé par le maréchal Jean-Baptiste Philibert Vaillant (1790-1872), alors ministre de la Maison de l’Empereur et des beaux-arts, est explicite :

L’organisation de l’École impériale des beaux-arts, qui date de 1819 [...] a cessé d’être en harmonie avec la marche des idées et les besoins de l’époque actuelle. J’ai l’honneur de soumettre un projet de décret qui, en séparant les attributions administratives de celles de l’enseignement, reconstitue cet établissement sur des bases nouvelles et normales, et dont les dispositions principales ont pour but de faire disparaître des privilèges et des

³⁵² Alain Bonnet. *La Réforme de l’École des beaux-arts de 1863. Problèmes de l’enseignement artistique au XIX^e siècle*, *op. cit.*

³⁵³ « L’Institut et l’enseignement de la peinture » dans : Pierre Vaisse. *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.* p. 66-93.

³⁵⁴ Albert Boime. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *op. cit.*, p. 1-39.

³⁵⁵ Alain Bonnet. « La réforme de l’École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture », *Romantisme*, vol. 26, n° 93, 1996, p. 27-38.

³⁵⁶ Le décret est publié dans *Le Moniteur Universel* du 15 novembre 1863. Il est reproduit dans son intégralité dans Émile Galichon. « École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts », *Gazette des beaux-arts*, 15 novembre 1863 ainsi que dans Ernest Chesneau. *Le Décret du 13 novembre et l’Académie des Beaux-arts*, Paris, 57 p.

restrictions incompatibles aujourd'hui avec les principes libéraux qui dirigent le gouvernement de V.M.³⁵⁷

La volonté affirmée de retirer à l'Académie le contrôle de la formation artistique, apparaît à plusieurs titres comme une décision politique de la part de Napoléon III pour minimiser le pouvoir des adversaires au régime ; une revanche personnelle de la part du comte de Nieuwerkerke (1811-1892), surintendant général des beaux-arts, critiqué par les membres de l'Académie pour sa mauvaise gestion des affaires culturelles lors de la restauration jugée abusive de deux tableaux du Louvre et pour sa responsabilité dans la fermeture du musée Campana³⁵⁸; idéologique et économique pour Prosper Mérimée (1803-1870), si l'on en juge par l'intérêt qu'il porte à la question des beaux-arts³⁵⁹ et de l'industrie³⁶⁰, lorsqu'il défend en 1862 la France à l'Exposition universelle de Londres et constate la progression de l'industrie britannique déjà remarquée en 1854 et 1857³⁶¹. Enfin, elle est purement pédagogique pour Viollet-le-Duc qui remet violemment en cause la structure de l'enseignement à l'École des beaux-arts³⁶².

La « petite guerre », telle que définie par le comte de Nieuwerkerke, est davantage au service de quelques hommes aux vues et aux objectifs dissemblables, ce qui préfigure la mise à mal de la réalisation du décret, qui malgré la volonté de réunir art et industrie et d'être plus démocratique tant au niveau de la structure administrative que de celle du corps

³⁵⁷ Décret du 13 novembre 1863. Cité dans : Préface de Bruno Foucart. *Débats et polémiques : à propos de l'enseignement des arts du dessin. Louis Vitet, Eugène Viollet-le-Duc*, Paris, ENSBA, 1984.

³⁵⁸ Albert Boime. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *op. cit.*, p. 2.

³⁵⁹ Prosper Mérimée. « De l'enseignement des beaux-arts en France. L'École de Paris et l'École de Rome », *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1848.

³⁶⁰ Prosper Mérimée. « Considérations sur les applications de l'art à l'industrie à l'Exposition universelle », *Exposition de Londres, Rapport du Jury, Classe XXX, « Ameublement et décoration », section I, II*, juin 1862. Repris dans Prosper Mérimée. *Études anglo-américaines*, Champion, 1930, p. 203-204.

³⁶¹ Prosper Mérimée. « Architecture et sculpture peinte au Palais de Sydenham », *Le Moniteur Universel*, 2 septembre 1854 ; Prosper Mérimée. « De l'état des beaux-arts en Angleterre en 1857 », *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1857.

³⁶² Eugène Viollet-le-Duc. « L'enseignement des beaux-arts. Il y a quelque chose à faire », *Gazette des Beaux-arts*, vol. XII, s. n°, mai-septembre 1862.

dirigeant, ne parvient pas à trouver une ligne directrice assez forte pour maintenir l'engagement de l'État et l'appui des personnages politiques influents³⁶³. Le sens de la réforme apparaît véritablement dans la critique du système administratif et pédagogique. Les professeurs, tous liés à l'Académie, lui assurent un pouvoir sur l'École, en plus de l'Académie de France à Rome et du Salon³⁶⁴, ce qui tend à imposer un style que les élèves doivent adopter pour plaire aux différents professeurs³⁶⁵ et remporter prix et concours en vue du Prix de Rome, élément de consécration de leurs études³⁶⁶. À cela s'ajoute un système d'enseignement dépassé, défenseur d'un style passéiste où la pleine maîtrise du genre qu'est la peinture d'histoire reste valorisée³⁶⁷. Face au contrôle quasi absolu de l'Académie sur l'École, l'administration jusqu'alors assurée par le conseil des professeurs passe aux mains d'un directeur « nommé pour cinq ans par l'administration, qui désignait également les membres du corps enseignant » et il est créé un conseil supérieur de l'enseignement en vue d'« inspirer et guider les innovations pédagogiques et définir le nouveau règlement. »³⁶⁸ Les mesures instaurées cherchent à insuffler plus de liberté au sein de l'École et visent à « développer l'originalité artistique [jusqu'alors] brimée par les

³⁶³ Alain Bonnet. « La Réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : peinture et sculpture », *Romantisme*, vol. 26, n° 96, 1996, p. 27-38.

³⁶⁴ Albert Boime. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *op. cit.*, p. 2.

³⁶⁵ À l'opposé de l'originalité en art, telle qu'elle est souhaitée lors de la réforme, les auteurs du décret de 1863 revendiquent les limites du système d'enseignement maintenu par l'Académie : « cette originalité personnelle, qualité si essentielle aux artistes, que l'enseignement tend si peu à développer aujourd'hui, est encore entravée de la manière la plus regrettable par les systèmes des concours en usage dans notre école. Qu'arrive-t-il ? L'élève ne tarde pas à reconnaître les goûts et les préférences de ses juges. Pour lui, il s'agit de réussir ; il sacrifiera son sentiment personnel, pour prendre la manière qu'il sait approuvée, et qui seule peut lui procurer le succès. » Cité dans Albert Boime. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *op. cit.*, p. 20-21.

³⁶⁶ « Les critiques qui frappaient l'École visaient à la fois son organisation administrative et son système d'enseignement. L'organisation de l'École était jugée défectueuse parce que l'établissement était dirigé par le collège de professeurs recruté par cooptation et qui était soumis de fait à l'Académie des beaux-arts, bien que les deux institutions fussent légalement séparées. Ce qui était en jeu, c'était en fait la domination absolue de l'Académie des beaux-arts sur la vie artistique, la compagnie détenant à la fois les institutions de formation (l'École de Paris grâce au contrôle du collège des professeurs, l'Académie de France à Rome) et de diffusion (le Salon). » Alain Bonnet. « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture », *op. cit.*, p. 29.

³⁶⁷ Cette idée est abordée dans les catalogues de Philippe Grunhech répertoriés en bibliographie.

³⁶⁸ Alain Bonnet. « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture », *op. cit.*, p. 30.

contraintes rhétoriques du classicisme académique »³⁶⁹ dans le but, quoiqu'un peu flou selon Bonnet, de redistribuer par la suite cette créativité dans l'industrie³⁷⁰.

Le concours du Prix de Rome et la direction de la Villa Médicis se voient alors retirés à l'Académie des beaux-arts, ce qui lui enlève tout pouvoir sur la question de l'enseignement. Au niveau du cursus, l'enseignement des différents arts est renforcé par la création d'ateliers préparatoires (confiés à des artistes désignés par le Ministre). Des chaires d'esthétique et d'histoire de l'art, d'histoire et d'archéologie, venant s'ajouter aux cours d'anatomie et de perspective préexistants sont alors créées. La limite d'âge de l'inscription au Prix de Rome est abaissée de trente à vingt-cinq ans ce qui réduit considérablement le nombre des inscrits³⁷¹. À cela s'ajoute que le jugement des concours est retiré à l'Académie et confié à un jury spécial. Le prix du paysage historique est supprimé et les élèves à Rome se voient autorisés à voyager à travers l'Europe. Enfin, la création la plus importante parmi l'ensemble des réformes est sans doute l'ajout de trois ateliers de peinture et de trois ateliers de sculpture³⁷².

Les professeurs de l'École associés à la sculpture restent les mêmes [Augustin Alexandre Dumont (1801-1884), François Jouffroy (1806-1882) et Francisque Joseph Duret (1804-1865)] tandis que s'ajoutent de nouveaux professeurs pour les ateliers de peinture, à savoir comme chefs d'atelier : Isidore Pils (1813-1875) le peintre de sujets militaires, Alexandre Cabanel le mondain et Gérôme le néo-grec, ce qui souligne la

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁷⁰ Albert Boime est plus explicite sur le rapport art et industrie et définit avec brio ce que comprend cette « originalité artistique » tant souhaitée par les réformateurs. Voir à ce propos : Albert Boime. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *op. cit.*, p. 3-8.

³⁷¹ Selon Albert Boime, l'abaissement de l'âge pour le Prix de Rome à 25 ans passe pour une erreur tactique de la part de Viollet-le-Duc qui se met ainsi les élèves à dos et fait en sorte que ce groupe renforce la position de l'Académie sur la question de la réforme. Cette décision est rapidement abandonnée et Viollet-le-Duc démissionne de sa charge de professeur à l'École. Albert Boime. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *op. cit.*, p. 10-11, 18.

³⁷² Alain Bonnet. « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture », *op. cit.*, p. 30.

diversité des approches dorénavant souhaitées. Le romantique Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890) est pour sa part nommé à la direction de l'École³⁷³. L'innovation principale proposée dans la réforme pédagogique est certainement la création d'ateliers de peinture en février 1864 dans l'actuelle bibliothèque de l'École où les professeurs acceptent l'élève « aspirant » selon les projets de son portfolio, lui font pratiquer la copie des antiques et suivant ses dispositions lui autorisent l'accès au modèle vivant. Le chemin est long avant d'aborder la peinture et quoique le dessin reste l'élément prioritaire que doit maîtriser tout bon artiste, il n'en demeure pas moins que les professeurs affichent une certaine ouverture d'esprit, moins rétrograde par rapport à l'ancien système pédagogique, et accordent un enseignement des techniques de la peinture, palliant un manque paradoxal pour une école d'art d'un tel prestige :

N'est-il pas extraordinaire que, dans une École où les peintres sont en majorité, il n'y ait point de professeur de peinture ? Ne serait-il pas nécessaire cependant que les élèves apprennent de quels procédés se sont servis les grands maîtres qu'on leur propose pour modèles ? Il y a là une regrettable lacune à combler.³⁷⁴

Ce retour au système des guildes dans l'esprit des ateliers de la Renaissance où l'artiste compagnon est formé par un maître tend à redéfinir la frontière entre art et artisanat à cette époque. Dans le rapport à l'industrie dont les réformateurs se réclament, il faut aussi voir un des points saillants vers la professionnalisation de l'artiste et de son métier. Dans ce courant de changement, Boime insiste sur la part qu'occupe la pratique de l'esquisse (dessinée ou peinte) au sein de l'École et y voit l'expression d'une certaine modernité, où l'idée saisie sur le vif prime sur le produit fini, trop étudié pour être l'expression de la réalité³⁷⁵. Sans contredire, ni nous opposer de façon radicale à la position

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ Archives de l'École des beaux-arts. *Conseil d'administration et commissions II*, réunion du 12 avril 1854, cité dans Albert Boime. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *op. cit.*, p. 11, 33.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 14. L'idée est développée dans le chapitre intitulé « The Aesthetic of the Sketch ». Albert Boime. *The Academy and French Painting in Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 166-181.

de l'auteur, il nous faut noter que bien que l'esquisse puisse paraître plus libre, elle n'est cependant pas le résultat de la réforme puisqu'elle est pratiquée bien avant – comme le mettent en évidence les recherches de Philippe Grunhec dans *Les concours d'esquisses peintes 1816-1863*³⁷⁶ – et c'est possiblement du côté de l'approche technique « hachurée » qu'il nous faut entrevoir la position novatrice que revendique l'historien de l'art américain. Hormis les nouveautés techniques par la création d'ateliers de peinture, esthétiques et pédagogiques dans l'approche de l'esquisse, l'autre apport significatif de la réforme se présente sous la forme de cours gratuits et ouverts à tous, dispensés par « toute personne présentant à l'administration un programme qui promette un enseignement utile » dont bénéficie par exemple Hippolyte Taine (1828-1893)³⁷⁷ et c'est sans doute dans cet esprit de « profit » aux arts et à leur enseignement que Mathias Duval (1844-1907), professeur d'anatomie à l'École, véhicule les théories du célèbre Jean-Martin Charcot (1825-1893) et de son assistant Paul Richer (1849-1933)³⁷⁸.

Au regard des changements institués, les revendications de l'Académie qui se juge lésée par la perte de ses pouvoirs sur l'enseignement des beaux-arts et le contrôle du Prix de Rome, ainsi que la volonté de supprimer les petits concours de l'École font croître les plaintes des opposants de la réforme. Le 16 janvier 1864, le nouveau règlement publié manifeste l'échec de ses partisans par le retour au système des concours, symbole de l'ancien système pédagogique et paradoxalement, force est de constater que c'est véritablement par les contestations des élèves que le nouveau système échoue³⁷⁹. Ces derniers restent majoritairement attachés aux études classiques et ne souhaitent pas s'adapter, pour une large part, aux cours d'esthétique et d'histoire de l'art enseignés par

³⁷⁶ Philippe Grunhec. *Les concours d'esquisses peintes 1816-1863*, *op. cit.*

³⁷⁷ Albert Boime. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *op. cit.*, p. 17.

³⁷⁸ Anthea Callen. « The Body and Difference : Anatomy Training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the Late Nineteenth Century », *Art History*, vol. 20, n° 1, mars 1997, p. 23-60.

³⁷⁹ Albert Boime. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *op. cit.*, p. 18.

Viollet-le-Duc, qui démissionne dès la septième leçon³⁸⁰. Le désengagement de l'État et tout particulièrement celui de Napoléon III, mènent rapidement à l'abrogation du décret de réforme et seules une modification administrative et quelques innovations pédagogiques seront conservées tandis que la plupart « furent en fait abolies huit ans après, le 13 novembre 1871, quand un décret rendit à l'Académie des beaux-arts le contrôle du Prix de Rome qui déterminait le cours de la scolarité »³⁸¹.

Malgré l'échec (relatif) de la réforme, il n'en demeure pas moins un effet positif quant à la place des arts dans la société. L'apport de cours théoriques et pratiques ajoute à la renommée internationale de l'École tout en favorisant l'émergence d'ateliers privés susceptibles d'accueillir la masse des artistes aspirants désireux de se former selon les principes en vigueur à l'École sans pouvoir toutefois y entrer, comme le remarquent judicieusement Harrison et Cynthia White lorsqu'ils affirment que « trois mille peintres ne pouvaient entrer dans un système prévu pour trois cents »³⁸². C'est donc par l'attrait qu'exerce l'École des beaux-arts, celui de l'art et des maîtres français, en plus de l'essor industriel tel que le définit Nathalie Heinich dans *L'élite artistique*³⁸³ qu'il nous faut comprendre l'arrivée massive des artistes aspirants à Paris. À cela s'ajoute l'accroissement progressif d'ateliers d'art au XIX^e siècle en dehors de l'École des beaux-arts qui introduisent à la fois plus de liberté et de diversité dans la pratique artistique tout en permettant la confrontation d'idées et de personnes jusqu'alors exclues de l'École. Les chefs de ces ateliers, dénommés aussi « patrons », choisissent librement et sans formalité

³⁸⁰ « Les élèves ne voulaient pas sortir du cercle étroitement circonscrit des études classiques pour embrasser une toute nouvelle doctrine ; l'examen d'esthétique semblait marquer la fin de la permissivité théorique qui prévalait sous le régime précédent. Jusque-là en effet, les élèves venaient à l'École s'affronter dans des concours purement pratiques qui n'impliquaient pas une conception particulière de l'art, de sa définition ou de son histoire. » Alain Bonnet. « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture », *op. cit.*, p. 34.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

³⁸² Harrison White et Cynthia White. *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 108.

³⁸³ Nathalie Heinich. *L'élite artistique. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 59.

leurs élèves, et ce, sans qu'il en découle obligatoirement une inscription à l'École des beaux-arts. Il en résulte ainsi, selon Jeanne Laurent, un renouveau du système officiel qui s'organise dans l'axe pivot de la réforme. Avant 1863, les élèves fréquentaient déjà des ateliers « extérieurs » afin de se préparer au concours de l'École. Souvent tenus par des peintres-professeurs aux beaux-arts, la tradition se poursuit et les artistes apprennent dorénavant à l'École en plus du dessin, les bases de la peinture ou, selon le cas, de la sculpture³⁸⁴.

1.3.2. Ateliers et Académies « libres »

Avec l'apparition des ateliers officiels – dits ateliers « intérieurs » – créés en 1863, le mode de fonctionnement de l'École des beaux-arts emprunte aux modalités des ateliers privés et se réfère dorénavant davantage aux normes d'apprentissage en vigueur dans les corporations³⁸⁵. Annie Jacques remarque que les ateliers présentent « les mêmes caractéristiques que les ateliers extérieurs. Les conditions de travail y étaient identiques, à ceci près que l'École offrait des locaux et finançait le salaire du professeur »³⁸⁶ et c'est sans restriction qu'un professeur pouvait diriger un atelier « intérieur » (officiel, gratuit) et un atelier « extérieur » (privé, payant)³⁸⁷. Le résultat de l'installation de ces ateliers périphériques a un impact direct sur la présence croissante d'étudiants français et étrangers qui viendront à Paris le temps d'acquérir ce qu'ils jugent utile à leur pratique³⁸⁸.

Comme nous l'avons déjà énoncé, l'École des beaux-arts représente au XIX^e siècle le pôle dominant de la formation académique et attire de toutes les régions de France, d'Europe et d'ailleurs, de jeunes gens en quête d'une formation sérieuse. Or, sous

³⁸⁴ Annie Jacques. *Les Beaux-arts, de l'Académie aux quat'z'arts*, op. cit., p. 42.

³⁸⁵ Jeanne Laurent. *Art et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, op. cit., p. 72.

³⁸⁶ Annie Jacques. *Les Beaux-arts, de l'Académie aux quat'z'arts*, op. cit., p. 42.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ Jeanne Laurent. *Art et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, op. cit., p. 72.

l'impulsion et le bouleversement des structures sociales des métiers artistiques et du renouveau du statut de l'artiste, « l'éclipse » progressive que connaît l'École des beaux-arts auprès du public et des créateurs à l'approche du XX^e siècle laisse place à la libre émergence d'une classe d'amateurs et de dilettantes qui, de par leur non-professionnalisme, parviendra à se distancer des poncifs et des impératifs du métier³⁸⁹. Ce creuset est propice à la création de nouvelles vocations artistiques qui jusqu'alors n'auraient pu s'épanouir. Ainsi, malgré la réforme de 1863, qui restructure l'organisation de l'École des beaux-arts et met en place une formation plus scientifique, visant à s'adapter à la forte demande de formation artistique, force est de constater que l'apprentissage se limite pour l'essentiel à la transmission de règles mécaniques et de formules de métiers. L'École ne cherche pas véritablement à former des esprits critiques, ni à éveiller la capacité créatrice des artistes qu'elle éduque³⁹⁰. En ce sens, les formules toutes prêtes que l'on retrouve dans le travail des anciens élèves, artistes-peintres reconnus ou non, reflètent la situation qui prévaut à cette époque et tend, à long terme, à discréditer l'institution remettant en cause son monopole.

Dans les années 1860-1870, l'École se repose sur la renommée de ses professeurs et de ses cours et subit la critique de ses contemporains. Le journaliste et romancier français Camille Debans (1834-1910) écrit à ce propos :

[On] reçoit les enseignements d'artistes arrivés aux réputations universelles. (...) Le gouvernement a la persuasion qu'on ne peut recevoir nulle part une éducation artistique plus complète ; dans le public, on entoure la vénérable institution d'un respect un peu superstitieux... Et puis on n'y va pas, ou du moins, on y va peu. (...) Les vocations cherchent un autre terrain (...) ³⁹¹.

³⁸⁹ Signalons par exemple ce détail significatif : « L'invention de la peinture en tube dans les années 1840, en éliminant les corvées manuelles, favorisera l'arrivée des praticiens plus amateurs que professionnels. » Nathalie Heinich. *L'élite artistique, op. cit.*, p. 60.

³⁹⁰ Alain Bonnet. *L'enseignement des arts au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 16.

³⁹¹ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris : guide humoristique et pratique*, Paris, E. Kolb, 1889, p. 187.

L'instauration par les ateliers libres d'un système scolaire indépendant offre aux artistes aspirants ou professionnels les moyens de se détacher du contrôle institutionnel exercé par l'École des beaux-arts³⁹². À l'opposé de la formation spécialisée de l'École, la démocratisation de la pratique artistique cherche à promouvoir un enseignement technique élémentaire, pourvoyeur des bases nécessaires à la connaissance d'un savoir-faire requis pour valider sa position en tant qu'artiste. L'éclectisme des références et l'élaboration de nouvelles méthodes d'apprentissage dans les ateliers libres, en opposition aux procédés didactiques traditionnels en vigueur à l'École des beaux-arts, cherchent à mettre à la disposition d'un nouveau public de praticiens (amateurs, dilettantes et ouvriers des industries d'art) un éventail de méthodes graphiques accélérées ou abrégées visant à réduire les frais qu'un long apprentissage académique réclamait au profit d'une instruction rapide et professionnalisée³⁹³.

À la fin du XIX^e siècle, même s'il est difficile d'associer formellement le phénomène de migration des artistes au traditionnel « Grand Tour », il n'en demeure pas moins une volonté de vouloir se former à l'étranger. Suite au rayonnement des écoles allemandes (Munich, Düsseldorf) et italiennes (Rome et Florence), c'est au tour de la France (Paris) d'être un lieu de formation et d'enseignement prestigieux. La ville offre à l'artiste aspirant un système de formation reconnu et démocratique : les grandes écoles comme celle des beaux-arts sont gratuites et il règne un climat de liberté au sein des ateliers privés dont les plus importants sont les académies Colarossi et Julian. L'admission dans ces écoles marque pour beaucoup le véritable but du déplacement vers Paris, ce qui explique la multiplication des « ateliers libre » dans cette ville à cette époque. Une entrée du *Petit Larousse de la Peinture* (1979) permet d'appréhender avec justesse le statut de ces écoles et situe leur création dans leur contexte d'émergence :

³⁹² Michel Laclotte, sous la direction de. *Le Petit Larousse de la peinture*, Paris, Librairie Larousse, 1979, p. 8.

³⁹³ Alain Bonnet. *L'enseignement des arts au XIX^e siècle*, op. cit., p. 16-17.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la formation d'un art « indépendant » entraîne la fondation à Paris de nombreuses académies privées. Certaines sont libres et permettent aux artistes de venir y faire des croquis de nus pour une seule journée, d'autres sont constitués de plusieurs ateliers, où quelques professeurs corrigent les élèves tant en dessin qu'en peinture ; enfin, quelques-unes sont dirigées par un maître influent qui dispense un enseignement plus théorique. La plupart des artistes fréquentent conjointement plusieurs académies. Ils y trouvent des locaux bien éclairés, des modèles et les conseils de professeurs réputés ; mais s'opposant à un enseignement officiel trop fondé à leurs yeux sur des recettes, ils y rencontrent surtout assez de liberté pour satisfaire leur quête de valeurs idéologiques et de modes d'expression nouveaux.³⁹⁴

L'apparition de ces écoles marque d'une part, la volonté de créer un art plus libre que la formation académique officielle en vigueur à l'École des beaux-arts, permettant aux artistes amateurs et professionnels de trouver pour la journée un local où ils étudient le nu et travaillent auprès d'artistes d'âges et d'horizons différents. À cela s'ajoute le phénomène de professionnalisation de l'artiste tel que décrit par le sociologue américain Eliot Freidson dans son article « *Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique* » qui, à la suite de Magali Sarfati Larson (*The Rise of Professionalism*), signale que :

Les métiers qui se sont organisés sur le modèle professionnel au cours des cent dernières années se sont constitués comme des associations privées et ont construit eux-mêmes leurs définitions et leurs marchés tout en recourant à l'État pour protéger leurs positions économiques.³⁹⁵

L'exemple des ateliers libres parisiens de la fin du XIX^e siècle à Paris en tant qu'associations privées à but lucratif relève du modèle soulevé par Freidson et marque dans le contexte de l'ère industrielle la transformation du domaine artistique. Contrairement à l'École des beaux-arts ou aux ateliers d'artistes – ouverts sous l'impulsion première d'étudiants désireux de suivre les conseils d'un maître de prestige³⁹⁶ –, les « ateliers libres » ou « Académies privées » mettent à profit les limites de la structure de l'État (tout en s'en réclamant partiellement en ce qui concerne la formation artistique) et proposent leurs

³⁹⁴ Michel Laclotte, sous la direction de. *Le Petit Larousse de la peinture*, op. cit., p. 8.

³⁹⁵ Eliot Freidson. « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. XXVII, n° 3, juillet-septembre 1986, p. 433.

³⁹⁶ Annie Jacques. *Les Beaux-arts, de l'Académie aux quat'z'arts*, op. cit, p. 42.

services en échange d'une redevance financière. Les bases d'un enseignement jusqu'alors gratuit, mais réservé aux plus doués, se trouvent ainsi transformées et viennent pallier le hiatus qui existe alors entre l'offre et la demande. À la fin du XIX^e siècle, ces institutions s'intègrent, au niveau économique, dans une stratégie de marché et cherchent à répondre à l'attente d'agents et de clients diversifiés légitimant par une professionnalisation scolaire, une pleine maîtrise du métier.

Avec l'essor de l'industrialisation et l'effet « positif »³⁹⁷ de la réforme sur l'attrait qu'exerce le métier d'artiste, le succès des établissements privés auprès de la jeunesse artistique internationale est retentissant. Tamar Garb affirme qu'en 1889, le nombre d'étudiants qui fréquentent les académies libres surpasse de beaucoup celui des élèves présents dans les ateliers de l'École des beaux-arts³⁹⁸. Ainsi, aux environs de 1890, rien que pour la ville de Paris, l'historienne et sociologue de l'art Monique Segré dénombre une trentaine d'ateliers ou d'académies dans l'étude importante qu'elle consacre à l'histoire de l'École des beaux-arts. Bien qu'il puisse paraître surprenant de trouver une telle information dans un ouvrage dont le sujet principal vise à faire l'histoire de l'École des beaux-arts de la fin du XIX^e au XX^e siècle (et non celles des écoles concurrentes), il nous faut comprendre le bien-fondé de cette remarque puisque la part croissante des établissements rivaux permet d'entrevoir les changements relatifs à l'attrait et au rayonnement qu'exerce l'École des beaux-arts auprès des artistes de la fin du XIX^e siècle. La transformation et la diversification des lieux de formation proposées aux artistes facilitent aux alentours des années 1880 l'expression de tendances esthétiques en marge de l'art académique et répondent aux modifications du goût social dominant³⁹⁹. L'augmentation rapide du nombre des académies libres a pour point positif de répondre aux demandes croissantes d'artistes en quête de formation ou d'un complément

³⁹⁷ En réaction à la réforme de l'École des beaux-arts, les ateliers privés se multiplient pour répondre à la demande croissante de formation artistique.

³⁹⁸ Tamar Garb. *Sisters of the Brush*, op. cit., p. 80.

³⁹⁹ Monique Segré. *L'École des beaux-arts : XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 125.

d'enseignement. Malgré le succès rencontré, notons que la prolifération trop rapide de ces établissements entraîne la fermeture d'un bon nombre d'entre eux. Sans aucune subvention de l'État, ces académies « libres » subissent les vicissitudes de la loi du marché et cherchent à s'y adapter. Ainsi, malgré des réclames vantant le mérite de leurs institutions, peu d'écoles resteront ouvertes sous l'effet de la concurrence. Charles Virmaître, chroniqueur, journaliste, historien et lexicographe de la seconde moitié du XIX^e siècle à qui l'on doit des « tableaux de mœurs » sur les différents aspects Paris – vraisemblablement la source du chiffre d'une trentaine d'ateliers avancé par Segré – ajoute sans doute pour en faire la publicité que l'Académie Julian parvient seule à se distinguer du lot des ateliers libres parisiens, tant par le nombre d'inscrits que par la diversité des services offerts.

1.3.2.a. Ateliers célèbres et modèles à suivre

Parmi les nombreux ateliers libres dispersés à travers la ville de Paris, certains d'entre eux sont devenus célèbres et ont marqué l'histoire de l'art par leur libéralisme esthétique et idéologique ainsi que par la renommée des artistes qui y ont professé ou étudié. Les plus célèbres de la fin du XIX^e siècle sont sans conteste l'Académie Suisse (fondée en 1815) située sur l'Île de la Cité qui, plus tard changera son nom en Académie Colarossi lors de son déménagement 10, rue de la Grande Chaumière en 1870, et l'Académie Julian (créée en 1868) au 36, rue Vivienne. Dans l'état actuel des connaissances et en s'appuyant sur les recherches entreprises par l'historien de l'art Jacques Lethève dans son ouvrage remarquable intitulé *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, il est possible de présenter un bref historique de ces institutions afin d'en retracer la filiation commune.

L'Académie Suisse serait le plus ancien atelier libre de Paris. Son fondateur, un ancien modèle de David, dit le « Père Suisse », mécontent de l'art officiel, prône un retour à la nature et attire des artistes académiques comme Ingres et Préault (1809-1879), et des artistes d'avant-garde tels Courbet, Monet, Manet, Pissarro (1830-1903) et Cézanne

(1839-1906). Dans son atelier du 4, Quai des Orfèvres, pour sept francs par mois, et plus tard dix francs, l'établissement offre un local bien éclairé où les futurs artistes des deux sexes s'entraînent à loisir à dessiner ou peindre le modèle vivant, sans conseils ni sanctions⁴⁰⁰. Après la guerre franco-allemande de 1870, l'Académie Suisse déménage rue de la Grande-Chaumière où pose un modèle et sculpteur italien nommé Colarossi. Ce dernier, avec une aide financière du peintre Ernest Meissonier (1815-1891), prend la direction des ateliers qui porteront son nom. L'enseignement propose une approche artistique académique, mais mis à part des maîtres de l'Institut qui viennent grossir les rangs de cette école, d'autres professeurs moins conventionnels tels Auguste Rodin (1840-1917) et James McNeill Whistler (1834-1903) contribuent à diffuser les idées et le fruit du travail des peintres de l'avant-garde⁴⁰¹.

La création de l'Académie Julian est pour sa part datée de 1868. Seuls les historiens de l'art John Milner dans son ouvrage sur les ateliers d'artistes⁴⁰², John Rewald dans son étude pertinente sur le postimpressionnisme⁴⁰³ et plus récemment Marie-Jo Bonnet dans son livre *Les femmes dans l'art*⁴⁰⁴, donnent la date improbable de 1873. Tous trois tendent à confondre cette date avec celle de la présence des femmes au sein des ateliers mixtes de l'Académie Julian⁴⁰⁵. Le fonctionnement de l'Académie Julian est similaire dans les grandes lignes à celui des Académies Suisse puis Colarossi. Rodolphe Julian emprunte à la

⁴⁰⁰ Jacques Lethève. *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968, p. 21-22.

⁴⁰¹ Pierre Courthion. « Ateliers et Académies : De Julian à la Grande Chaumière », 18 novembre 1932, dans dossier « Académie Julian », série « Actualité ». Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

⁴⁰² John Milner. *Ateliers d'artistes : Paris, capitale des arts à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Du May, 1990.

⁴⁰³ John Rewald. *Le postimpressionnisme : de Van Gogh à Gauguin*, Paris, Albin Michel, 1961.

⁴⁰⁴ Marie-Jo Bonnet. *Les femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art*, Paris, La Martinière, 2004.

⁴⁰⁵ L'erreur doit néanmoins être soulignée, car Rodolphe Julian ouvre son premier local du passage des Panoramas cinq ans plus tôt et cherche à rivaliser avec l'Académie Colarossi qui ouvre à la même époque ses ateliers aux femmes. Avant 1880, les aspirantes-artistes étudient principalement dans des ateliers privés dirigés par des peintres à succès tels Léon Cogniet (1794-1880), Charles Chaplin (1825-1891), Carolus-Duran (1837-1917) et Jean-Jacques Henner (1829-1905).

première le modèle de l'atelier libre, caractérisé par la mise à disposition pour les artistes d'un modèle et d'un local contre un abonnement fixe et s'inspire rapidement de la nouvelle Académie Colarossi en proposant à sa clientèle de lui fournir des professeurs. Julian cherche aussi à situer son établissement dans la lignée de l'École des beaux-arts de la ville de Paris et vise à en devenir non pas le compétiteur, mais *l'alter ego* commercial en tirant avantage du prestige de la formation conservatrice qu'elle délivre.

La réforme de 1863 influence directement Julian dans la mise en place de son école⁴⁰⁶ lorsqu'il choisit de privilégier uniquement l'enseignement du dessin. Bien que conservateur dans l'approche proposée, Julian n'en fera pas moins preuve d'initiative en acceptant les femmes dans ses locaux. Même si l'Académie Colarossi et les ateliers de Henry Mosler (1841-1920) et Luc Olivier Merson (1846-1920) les accueillent, le système établi chez Julian reste toutefois novateur puisque parmi ces écoles, certaines ne proposent que l'étude du « modèle drapé » ou restent malgré tout réfractaires à la présence de la gent féminine. Ce n'est cependant qu'avec la constitution d'ateliers séparés pour les femmes, l'apport de professeurs et la création de cours ciblés – comme l'illustration et l'art publicitaire – que l'Académie Julian se démarque pleinement des ateliers concurrents

Dans cette veine, Rodolphe Julian parvient à créer une institution originale et se donne les moyens nécessaires pour répondre à la demande croissante de formation et d'apprentissage artistique à l'internationale, maintes fois qualifiée dans les textes des chercheurs américains de "Parisian training"⁴⁰⁷. Il réussit à créer une « formule hybride » – empruntant au système privé et au système officiel – qui lui permet de se distinguer des autres écoles tant par la flexibilité de son organisation institutionnelle que par la renommée qu'acquiert son Académie au sein du monde de l'art. La reconnaissance de cette institution

⁴⁰⁶ Albert Boime. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰⁷ Voir à titre indicatif l'ouvrage de Helene Barbara Weinberg ainsi que son index bibliographique concernant l'intérêt des historiens de l'art et des sociologues nord-américains sur le sujet. Helene Barbara Weinberg. *The Lure of Paris*, *op. cit.*

parisienne est rapidement assurée auprès des artistes et des représentants de l'art officiel et l'impact, alors sans précédent, qu'elle eut sur la scène artistique française et internationale, la présente comme une alternative pertinente pour les « refusés de l'École ».

Le contexte de mise en place de l'Académie Julian en 1868 est favorable et c'est en habile homme d'affaires que Julian choisit d'ouvrir son établissement ; car, à cette époque, comme le remarque John Sutherland, « les ateliers de l'École des beaux-arts étant surchargés, les élèves les plus faibles étaient entassés dans de petites pièces et recevaient peu d'instruction »⁴⁰⁸. Le peintre américain Kenyon Cox (1856-1919) appuie lui aussi cette idée et raconte dans une lettre à son père que l'École dut fermer pendant quelques semaines ses portes à la suite d'insultes lancées contre un professeur, ce qui le pousse à s'inscrire à l'Académie Julian :

Cher papa,

(...) L'École a été fermée pour un mois suite aux insultes qu'ont faites les étudiants à Lehmann. Je pense que Lehmann a agi avec mesquinerie et je sympathise avec les étudiants. En même temps, quelle idée folle de faire autant de foin. Lorsque j'ai appris que l'École allait être fermée, je ne savais pas quoi faire. J'ai pensé revenir au pays, pour un temps, et venir à la maison. Je n'avais pas l'argent nécessaire pour le voyage et je ne pouvais trouver personne pour aller au pays avec moi, donc j'ai décidé d'aller à l'atelier Julian pour un mois.⁴⁰⁹

Aux alentours de 1870, des anecdotes peu flatteuses se multiplient sur l'École, comme celle racontée par William Babcock (1826-1899), incitant les nouveaux à ne pas s'y

⁴⁰⁸ "[T]he schools of the Beaux Arts were over-crowded, and the weaker pupils were getting little room and less instruction." John Sutherland. « An Art Student's Year in Paris », *op. cit.*, p. 52.

⁴⁰⁹ "Dear Father, (...) The school has been closed for a month in consequence of a row when the students insulted Lehmann. I think Lehmann had acted very meanly, and I rather sympathize with the students. At the same time it was at least foolish of them to make the trouble they did. When I found the school was to be closed I did not know what to do. I thought of going to the country (...), and of coming home at once. I hadn't money enough for the tour and I couldn't get anyone to go to the country with me, so I decided to go to Julian's atelier for a month." Kenyon Cox. *An American Art Student in Paris : The Letters of Kenyon Cox, 1877-1882*, Ohio, Kent State University Press, 1986, p. 191.

inscrire, dépeignant entre autres les sévices du bizutage⁴¹⁰. L'apprentissage est jugé trop académique par certains et le fait que des professeurs de renom soient disponibles à l'extérieur pousse des étudiants à quitter l'École au profit des ateliers libre⁴¹¹. L'École des beaux-arts perd ainsi progressivement de son autorité et la critique qu'en fait Charles Virmaître souligne le décalage entre l'institution officielle et ses alternatives privées dont il clame la supériorité tout en vantant en particulier les mérites de l'Académie Julian :

Une Académie libre et libérale, qui n'aurait rien à faire avec l'institution décrépète qui existe, et qui, après beaucoup d'efforts annuels, ne produit qu'une demi-douzaine de têtes bien noircies, bien ratissées, vrais ouvrages de broderies, mais souvent sans caractère, sans ensemble et sans analyse de formes ; une Académie libre sous la direction d'artistes célèbres.⁴¹²

En fin observateur du milieu artistique parisien, Rodolphe Julian saura jouer de son expérience en tant qu'artiste et homme d'affaires en réagissant au bon moment à la perte de notoriété de l'École des beaux-arts et à sa fermeture temporaire aux artistes étrangers en 1867, suite à des difficultés financières du gouvernement français⁴¹³.

L'événement reste toutefois isolé dans l'histoire de l'École qui accueille les étrangers en grand nombre, mais saura être l'élément déclencheur à l'essor de l'Académie Julian. Monique Segré souligne que, malgré un certain discrédit, l'École des beaux-arts conserve son pouvoir d'attraction et signale que les étrangers représentent 17 % de

⁴¹⁰ William Babcock, rapportant les faits à Alphaeus Cole, affirme à ce propos : "Oh, don't send him there, it's an awful place. Do you know the students haze the new ones horribly. One poor fellow was tied nude in a basket hung from a hook in the ceiling, left all night, and was found dead in the morning." « Oh, ne l'envoyer pas là-bas, c'est un endroit malsain. Savez-vous que les étudiants font le bizutage des nouveaux de façon horrible. Un pauvre homme attaché nu dans un panier suspendu à un crochet du plafond fut abandonné durant la nuit puis retrouvé mort le lendemain matin. » Alphaeus Cole. « An Adolescent in Paris », *art. cit.*, p. 111.

⁴¹¹ « The American Student at the Beaux-Arts », *Century Magazine*, vol. 23, n° 2, décembre 1881, p. 266.

⁴¹² Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 145.

⁴¹³ Gerald M. Ackerman. « Thomas Eakins and his Parisian Masters Gérôme and Bonnat », *Gazette des beaux-arts*, vol. 73, n° 6, avril 1969, p. 235.

l'effectif total des inscrits en 1889 pour atteindre dans l'atelier de Fernand Cormon (1845-1924) 21,7 % entre 1900 et 1914⁴¹⁴. La hausse du nombre des étrangers au sein de l'École sera en général mal acceptée par les étudiants français qui y verront là une invasion⁴¹⁵. Or, le règlement de l'administration ne leur est pas plus favorable qu'aux Français, bien au contraire, comme le souligne John Rewald dans *Le post-Impressionnisme* lorsqu'il stipule que la plupart se voyaient refuser l'entrée de l'École ne pouvant réussir l'épreuve orale ou écrite d'histoire de France, jugée alors extrêmement difficile :

Conséquence pratique : tous ceux qui venaient de l'étranger dans l'espoir de recevoir l'enseignement des maîtres officiels se voyaient repoussés. Un sort similaire, évidemment, attendait pas mal de jeunes Français. Cet état de choses avait conduit Rodolphe Julian, peintre sans talent réel, à ouvrir en 1873 [1868] sa propre académie.⁴¹⁶

Les étrangers, puis les femmes – longtemps interdites à l'École des beaux-arts⁴¹⁷ – sont la cible principale de Rodolphe Julian et c'est en leur facilitant l'accès qu'il fera le succès de son établissement. L'Académie Julian, tout comme l'École des beaux-arts ne délivre pas de diplôme en soi. Tous les ateliers sont libres à l'origine et ne comportent aucune restriction concernant l'âge, la nationalité ou la situation familiale du candidat. Certes, il est à noter que l'admission au sein de l'école est plus facile avec une lettre de présentation ou une référence d'un artiste ou d'un ancien professeur, comme par exemple George Moore avec Jules Lefebvre. De même, le fait de montrer ses travaux antérieurs peut faciliter l'accès à l'école ou tout au moins permet à l'étudiant de présenter ses acquis et d'accéder au modèle vivant et à l'académie sans passer par la copie des plâtres. Ces formalités ne sont toutefois pas obligatoires, mais apparaissent traditionnellement comme un moyen de pénétrer plus facilement le milieu de formation artistique.

⁴¹⁴ Monique Segré. *L'École des beaux-arts : XIX^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 59.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 59-63. (Pour un complément d'information, voir : Léon Verax. *De l'envahissement de l'École des beaux-arts par les étrangers. Réclamations des élèves français*, Paris, Librairie des Imprimeurs Réunis, 1886.)

⁴¹⁶ John Rewald. *Post-Impressionism : From Van Gogh to Gauguin*, New York, Museum of Modern Art, 1956, p. 263.

⁴¹⁷ Monique Segré. *L'École des beaux-arts : XIX^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 64-71.

En conséquence de quoi, l'Académie Julian se présentera rapidement comme un tremplin, permettant à la fois de pouvoir entrer plus facilement à l'École des beaux-arts, mais aussi d'y obtenir les meilleures places lors des concours, gage de l'excellence de la formation acquise et de passe-droits que les professeurs accordent à certains de leurs élèves.

1.3.2.b. Un incontournable : l'Académie Julian

Pour exprimer la notoriété dont l'établissement bénéficie auprès des artistes du XIX^e siècle, plusieurs journalistes de la seconde moitié du XX^e siècle viennent à décrire l'Académie Julian comme une « pépinière d'artistes », voire une « ruche artistique », et insistent sur le fait qu'elle compte parmi ses anciens élèves des artistes célèbres tels Paul Gauguin, Henri Matisse (1869-1954), Marcel Duchamp (1887-1968), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Paul Signac (1863-1935) ainsi que les membres du groupe des Nabis composé à l'origine de ses anciens élèves, Paul Sérusier (1864-1927), Pierre Bonnard (1867-1947), Maurice Denis (1870-1943), Henri Gabriel Ibels (1867-1936) et Paul Élie Ranson (1861-1909).

Dans une brochure publicitaire rédigée pour l'École Supérieure d'Art Graphique (ESAG) située dans l'ancienne succursale de l'Académie Julian, rue du Dragon, la petite nièce de Rodolphe Julian – docteur en histoire de l'art et Archéologie – Martine Hérold, reprend à son compte cet argument pour valoriser l'école et ajoute, à la suite de son texte, un fac-similé de l'inscription de Marcel Duchamp et d'Henri Matisse⁴¹⁸. La postérité est cependant sélective : elle garde en mémoire les noms des peintres renommés de l'avant-garde, mais relègue dans l'ombre des étudiants moins novateurs, davantage académiques, mais plus représentatifs de l'apprentissage de cette école comme l'atteste le long

⁴¹⁸ Martine Hérold. *L'Académie Julian à cent ans*, Paris, ESAG (École Supérieure d'Art Graphique), 1968.

recensement proposé par Catherine Fehrer à la fin du catalogue d'exposition de la Shepherd Gallery⁴¹⁹. Sachant que l'Académie Julian donne avant tout un enseignement académique, en quoi cette école est-elle novatrice et pourquoi attire-t-elle tant d'étudiants dans ses locaux ? Dans la mesure où différents paramètres entrent en jeu, les réponses sont multiples. Il est toutefois possible de suggérer que l'originalité de cette école réside avant tout dans la publicité⁴²⁰ qu'en fit Rodolphe Julian lui-même en la présentant comme une institution parisienne incontournable pour qui veut poursuivre une formation artistique équivalente à celle de l'École des beaux-arts.

En cela, la force de Rodolphe Julian est d'avoir su combiner ce qui semblait s'opposer en réunissant en un tout cohérent des amateurs, des peintres aspirants et des spécialistes de métier. À cela s'ajoute une certaine habileté à conjuguer la célébrité et la gloire de certains de ses élèves à l'obscurité et à l'anonymat de la plupart d'entre eux en vue d'attirer les moins doués à venir s'inscrire dans cet établissement. À l'exception des grands noms de la peinture, la plupart des étudiants qui fréquentent cette académie resteront des petits maîtres peu connus et peu étudiés dans l'ensemble, parmi lesquels s'inscrivent une partie des artistes canadiens dont le rayonnement par le passé et à ce jour ne dépasse guère les frontières du pays.

En 1935, le journaliste et écrivain Félicien Champsaur intitule un article du *Figaro* « *Les académies passent : l'Académie Julian reste* »⁴²¹. L'impact fort de cette formule – mise à profit en vue de l'exposition dédiée aux « Julianes » – souligne la pérennité de l'établissement et met en évidence sa renommée persistante. Au-delà des artistes célèbres

⁴¹⁹ Catherine Fehrer. *The Julian Academy. List of Students and Professors*, cité dans Catherine Fehrer, Robert Kashey, Elisabeth Kashey. *The Julian Academy, Paris, 1868-1939*, *op. cit.*, s. p.

⁴²⁰ Cecilia Beaux souligne qu'au départ aucune réclame n'était faite pour promouvoir les « cours » de l'Académie et qu'avec quelques publicités Rodolphe Julian augmenterait la fréquentation de ses ateliers et deviendrait certainement un homme riche. Beaux, sans percevoir les stratégies établies par Julian, pressent celles qu'il développera par la suite. Cecilia Beaux. *Background with Figures*, *op. cit.*, p. 122.

⁴²¹ Félicien Champsaur. « La jeune fille et l'art à l'Académie Julian », *Le Figaro*, 29 octobre 1935, p. 207.

qui ont fréquenté l'Académie Julian, ce facteur de longévité est un des éléments le plus utilisé par les historiens de l'art pour souligner le succès de l'institut et constitue le composant essentiel de la fortune critique de l'Académie, de sa création à la mort de Rodolphe Julian. Au-delà de cette période, l'historique de l'institution s'organise en trois temps : au décès de Rodolphe Julian en 1907, son épouse Amélie Beaury-Saurel (1849-1924) prend à sa charge les ateliers féminins et délègue au même moment la gestion des ateliers masculins à son neveu Jacques Dupuis puis à son frère Gilbert après la mort du premier lors des combats de 1914⁴²². Il ne subsiste que peu de détails en rapport avec les sept années de direction de l'Académie Julian et le journal qui lui est déjà associé du vivant de Rodolphe Julian semble être la source la plus appropriée pour approfondir la question. Suivant les directives instaurées par Rodolphe Julian, l'Académie prospère dans les années qui suivent. L'espacement de la parution des numéros du journal *l'Académie Julian* ainsi que les réformes entreprises par Madame Julian – qui réduit d'un tiers le tarif d'un atelier féminin pour attirer plus d'étudiantes⁴²³ – permettent d'entrevoir les difficultés de l'établissement artistique peu avant 1914.

La Seconde Guerre mondiale marque une pause dans le fonctionnement de l'école jusqu'en 1946 où elle change de propriétaires et passe aux mains d'un certain M. Rousseau et de Mlle Cécile Jubert qui revend l'entreprise à l'aube de ses soixante-quinze ans après y avoir enseigné. En 1959, l'école trouve une nouvelle impulsion avec Guillaume Met de Penninghen, Jacques d'Andon et Christian Pailliez comme directeur et aujourd'hui encore par l'entremise de l'École Supérieure d'Art Graphique (ESAG) et de l'Académie André Del Debbio (1908-2010) (rachetée en 1974), l'Académie reste plus d'un siècle après que

⁴²² Lori Beavis affirme que le frère de Rodolphe Julian lui succèdera. Il s'agit en fait du neveu de sa femme Amélie Beaury-Saurel. Lori Beavis. *An Educational Journey : Women's Art Training in Canada and Abroad : 1880-1929, op. cit.*, p. 90.

⁴²³ Dans le journal *L'Académie Julian*, il est dit que les prix de l'atelier des dames du 28, rue Fontaine seraient diminués d'un tiers sur les prix actuels et que ces conditions ne sont pas applicables aux élèves de la rue de Berri et du passage des Panoramas. *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, janvier 1905.

Rodolphe Julian l'eut créé, une institution renommée et active dans le paysage artistique parisien⁴²⁴. Les différents successeurs ne chercheront jamais à changer le nom de l'établissement et y ajouteront plutôt leur nom pour s'en attribuer indirectement le prestige⁴²⁵. De ce point de vue, l'importance que revêt Rodolphe Julian dans l'histoire de son académie ne semble pouvoir être mise en doute. En effet, au-delà du lien qu'il instaure avec son nom, la survivance du personnage se manifeste dans la structure même de l'institut et en constitue le réel fondement. S'il est possible d'expliquer le succès de l'Académie Julian par sa longévité dans le milieu du « Paris artistique », il ne faut pas oublier l'importance des fondements qui permirent cette pérennité et contribuèrent à sa renommée. En choisissant d'associer son nom à son entreprise, Rodolphe Julian se présente comme l'élément clef de toute la structure de l'établissement. Les qualités associées au personnage, que ce soit son charisme, ses relations au sein du cercle artistique français, ses qualités d'administrateur et de gestionnaire font l'originalité de l'établissement. Nous consacrerons le second chapitre de notre thèse à l'étude détaillée de cet important atelier libre.

⁴²⁴ Martine Hérold. *L'Académie Julian à cent ans*, op. cit., p. 4, 6, 8.

⁴²⁵ Dans son titre complet, l'atelier du sculpteur André Del Debbio sera connu sous l'appellation « Académie Julian-André Del Debbio ». La démarche suivie par l'ESAG est légèrement différente mais cherche à conserver son lien avec l'Académie Julian dans le choix de conserver l'enseigne originale sur le fronton de l'entrée principale de l'établissement, rue du Dragon.

Conclusion

Suite à la Réforme de 1863, le cursus de l'École des beaux-arts de la ville de Paris connaît un fort engouement auprès des étrangers. L'art français et ses peintres sont à la même époque sur le devant de la scène artistique internationale. Les maîtres académiques – Gérôme (1824-1904) ou Bouguereau par exemple – sont recherchés par les collectionneurs et gardent un carnet de commandes surchargé. Même s'il est possible de remarquer que certains artistes comme Puvis de Chavannes (1824-1898)⁴²⁶ ou Benjamin Constant feront le voyage outre-Atlantique pour exécuter des commandes en Amérique du Nord. Ces exemples, bien qu'ils ne soient pas isolés, ne parviennent toutefois pas à répondre à la demande croissante des amateurs d'art. Le rapprochement art et industrie favorise à la même époque l'édification d'un réseau plus structuré de formation⁴²⁷ ouvert tant à l'ouvrier qu'à l'artiste aspirant, ce qui encouragera par la suite les plus talentueux à poursuivre leur formation en Europe. Le contexte est favorable à une telle entreprise puisque devant l'attrait que connaît alors l'art européen, l'étudiant des beaux-arts a bon espoir de pouvoir financer une partie de son séjour de formation par des commandes. En cela, l'exemple des artistes – Saint-Charles, Larose, Gill, Franchère et Beau – sollicités par le curé Sentenne pour la commande de la chapelle Notre-Dame de Montréal met en évidence la reconnaissance de l'art français à cette époque.

Le phénomène, ne nous y trompons pas, n'est pas limité aux seuls Canadiens français. Georges Agnew Reid, après avoir quitté Toronto où il suivit l'enseignement de Robert Harris de retour d'Europe, part pour Philadelphie pour suivre les cours de Thomas Eakins (1844-1916) et décidera pour compléter sa formation, de partir en France où de nombreux Canadiens séjournent déjà. Bien qu'il existe dans les années 1880 des écoles de

⁴²⁶ Laurier Lacroix. « Puvis de Chavannes et le Canada », *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian History*, vol. IV, n° 1, printemps 1977, p. 6-12.

⁴²⁷ Que l'on songe à Chabert ou Bourassa par exemple.

formation tant aux États-Unis qu'au Canada – et malgré le fait qu'on y enseigne selon des méthodes d'apprentissage européennes, en utilisant un matériel pédagogique particulièrement français – le passage par l'École des beaux-arts ou par une académie libre parisienne comme l'Académie Julian vise à parfaire tant la formation, qu'à valider le statut de l'artiste.

CHAPITRE 2 :

L'ACADÉMIE JULIAN

Introduction

Ce second chapitre est consacré à l'origine de l'Académie Julian et à l'étude de Rodolphe Julian lui-même. L'Académie Julian s'inscrit pleinement dans le contexte de promotion des « Académies libres » parisiennes. Une étude précise de cette institution au regard des autres académies privées permet de comprendre les enjeux de cette école à son époque, mais n'éclaire qu'une partie du sujet. En effet, aborder et définir la place de l'Académie Julian au tournant du XIX^e siècle sans présenter son fondateur n'offrirait qu'une vision partielle et incomplète de cette institution.

Dans les années 1880, la reconnaissance de cet institut de formation internationalement reconnu est pour les étudiants d'art un gage de sérieux, de qualité et de prestige. Le nom de l'institution prend valeur de symbole et, même si son orthographe se transforme en « Académie Julien/Jullien »⁴²⁸ ou en « Académie Jullian »⁴²⁹, tant dans les sources de l'époque qu'aujourd'hui sur Internet, le sens des deux mots ne peut être dissocié de l'école. Rodolphe Julian et l'Académie sont liés dans un tout homogène, présent dans les récits des anciens élèves ainsi que dans des articles consacrés à l'établissement de formation artistique. Suivant la démarche selon laquelle l'Académie est intimement liée à la personnalité de Rodolphe Julian, il nous faudra restaurer la relation qui existe entre les deux. Cette approche, associée à la « microhistoire », est souvent négligée par les historiens et les sociologues de l'art⁴³⁰. Il est cependant difficile de comprendre l'impact de

⁴²⁸ Le diplomate, écrivain, poète et chansonnier James Weldon Johnson relate dans *Along This Way* (1933) son premier voyage à Paris et décrit son passage à « l'Académie Julien. » Cité dans : Adam Gopnik. *American in Paris : A Literary Anthology*, Adam Gopnik Editions, 2004, p. 199.

⁴²⁹ À titre indicatif, voir : André de Fouquières. *Mon Paris et ses parisiens*, Paris, édition Pierre Horay, 1954, vol. 3, p. 152-153.

⁴³⁰ Toutefois, la sociologue Marie-Claude Genet-Delacroix dans son étude des vies artistiques académiques à la fin du XIX^e siècle a une approche pertinente et insiste pour dire que la « biographie d'un artiste doit caractériser l'homme, mais aussi son œuvre et son activité ». Elle affirme à ce propos « qu'entre le caractère de l'homme et sa carrière, il n'y a pas de hiatus : il existe une harmonieuse relation entre la perception physique et morale de la personnalité qu'ont les critiques, le public et l'artiste lui-même, et la carrière

l'Académie Julian sur la scène artistique internationale sans connaître la personnalité de son fondateur.

Le nom de Julian est bien souvent absent des dictionnaires et des encyclopédies spécialisés qui abordent le sujet de l'art et des artistes. Les exemples où son nom apparaît restent dispersés et seules quelques mentions sur l'Académie Julian permettent d'entrevoir le caractère de son fondateur. Ainsi, dans le dictionnaire *L'impressionnisme et son époque*, dans la section *Index des noms propres*, Sophie Monneret fait, après les entrées « Jouy Jules » et « Joyant Maurice », une longue notice consacrée, non pas à « Julian Rodolphe », mais à « Julian (Académie) ». L'homme passe au second plan et nous ne retenons de lui que l'acte de création de son école. Hormis une mention rapide des dates de naissance et de mort de Rodolphe Julian ainsi qu'un descriptif succinct de sa formation artistique, l'ensemble du texte présente l'Académie et justifie sa renommée⁴³¹. La description de l'Académie Julian occupe la quasi-totalité de l'entrée du dictionnaire au détriment de Rodolphe Julian. Ainsi, selon les critères énoncés dans la définition des visées de son ouvrage, l'Académie Julian est présentée par Monneret comme un « haut lieu de rencontre et de peinture »⁴³².

La notice proposée dans le *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays* de Emmanuel Benezit est similaire. Elle établit cependant une relation plus étroite entre l'homme et son école.

qu'effectue le peintre. » Marie-Claude Genet-Delacroix. « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 52.

⁴³¹ Sophie Monneret. *L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international*, Paris, Robert Laffont, 1987, 2 vol., p. 395-96.

⁴³² Dans l'avertissement au lecteur, Sophie Monneret précise : « Dans le présent dictionnaire, on trouvera donc non seulement les artistes, mais aussi les écrivains, les critiques, les collectionneurs, les modèles, les marchands, les musiciens, tous ceux qui ont joué un rôle direct ou indirect dans ce mouvement [l'impressionnisme], aussi bien dans les prémices que dans ses prolongements, ainsi que les hauts lieux de rencontre et de peinture. » Sophie Monneret. *L'impressionnisme et son époque, op. cit.*, s. p.

Le texte souligne les faits marquants de la carrière de Julian et le présente comme un personnage double à la fois « riche administrateur » et « maître bienveillant »⁴³³.

Au regard de ces deux exemples, il paraît pertinent de se demander pourquoi cet homme disparaît de l'histoire de son école alors qu'il en est la figure emblématique, comme tendent à le prouver les nombreuses caricatures que ses étudiants réalisaient lors de ses passages à l'atelier ou les témoignages des anciens élèves. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette absence. En premier lieu, les historiens ne s'attachent pas au personnage puisque l'étude de l'Académie Julian semble être plus importante que l'homme lui-même ou sa production artistique. En deuxième lieu, au regard des sources relatives à l'école, l'hypothèse selon laquelle Rodolphe Julian s'efface délibérément derrière son Académie peut être mise de l'avant. Cet axe de recherche n'est pas revendiqué par les historiens de l'art – Sophie Monneret ou Benezit – qui ne font que reprendre des informations similaires sans pour autant retourner aux sources de l'époque. Seule Catherine Fehrer se distingue des auteurs qui abordent le sujet de l'Académie et apparaît véritablement comme la première à vouloir présenter les choses autrement. À l'opposé des rares historiens qui la précèdent – John Rewald, Jacques Lethève, Germaine Greer et Albert Boime – dans l'étude de cet institut, sa recherche se place sous le double signe de la quête des origines personnelles et de la curiosité intellectuelle. La découverte d'une série de dessins exécutés par son père, le peintre américain Oscar Fehrer (1872-1958)⁴³⁴ à Paris, et le souvenir des anecdotes qu'il lui racontait sur son séjour en 1897 à l'Académie Julian, stimulent certainement son intérêt pour cette école.

⁴³³ Emmanuel Bénézit. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, p. 117.

⁴³⁴ Oscar Fehrer est reconnu comme un peintre postimpressionniste américain majeur et appartient au groupe des « Lyme impressionists painters » du Connecticut avec les artistes Eugene Higgins (1874-1958) et Robert Vonnoh (1858-1933).

Dès 1952, dans l'article intitulé *A Search for the Academie Julian*⁴³⁵, l'auteure met en évidence le peu d'informations relatives à l'école et rappelle la destruction d'une partie des archives durant la Seconde Guerre mondiale. Ce n'est qu'avec ses articles *New Light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian)*⁴³⁶ en 1984 et *Women at the Académie Julian in Paris*⁴³⁷ en 1994 qu'apparaît le lien entre l'homme et son institution. Ces trois articles présentent l'essentiel des renseignements découverts à ce jour sur l'Académie Julian⁴³⁸. Parallèlement aux recherches de Fehrer, les historiens de l'art Gabriel Weisberg et Jane R. Beckers⁴³⁹ abordent de façon pertinente – quoique de manière moins approfondie – le rôle de Rodolphe Julian et restent d'un grand intérêt pour aborder l'étude de cette école.

L'axe privilégié pour ce chapitre sur l'Académie Julian restera en lien avec celui des chercheurs cités ci-dessus, mais l'approche développée sera toutefois fort différente dans la lecture des informations et dans l'utilisation des sources. Nous reconnaissons pleinement la démarche utilisée par Catherine Fehrer lorsqu'elle souligne le rôle de Rodolphe Julian dans son école, mais nous privilégions l'étude de sa personnalité sous un angle inédit en le présentant avant tout comme un homme d'affaires au service de son Académie. Dans la lignée des hypothèses développées jusqu'ici pour mettre en évidence la part active de Rodolphe Julian au sein de son Académie, nous présenterons dans un premier temps des

⁴³⁵ Catherine Fehrer. « A Search for the Academie Julian », *Drawing*, s. vol., n° 2, juillet-août 1952, p. 25-28.

⁴³⁶ Catherine Fehrer. « New Light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian) », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 103, n° 1384-1385, mai-juin 1984, p. 207-216.

⁴³⁷ Catherine Fehrer. « Women at the Académie Julian in Paris », *Burlington Magazine*, s.vol., n° 1100, novembre 1994, p. 752-757.

⁴³⁸ Des recherches plus récentes comme celles en rapport avec l'exposition sur les femmes à l'Académie Julian présentée au Dahesh Museum et l'émergence de pages web pertinentes au sujet, comme celles de Denise Noël sur *Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle* et le texte de Ana Paula Cavalcanti Simioni intitulé *Le voyage de Paris : L'Académie Julian et la formation des artistes brésiliennes vers 1900*, apportent un approfondissement de la recherche sur la question des femmes dans cette école mais ne donnent pas véritablement plus d'information sur son fonctionnement et sur le rôle qu'y occupait Rodolphe Julian.

⁴³⁹ Gabriel P. Weisberg *et al.* *Overcoming all Obstacle*, *op. cit.*, 146 p.

informations relatives à la carrière commerciale et artistique de Rodolphe Julian pour ensuite définir les mécanismes et les stratégies de promotion de l'Académie.

Nous subdivisons ce deuxième chapitre en deux parties dans le but de définir la position centrale qu'occupe Rodolphe Julian dans la création et le fonctionnement de son Académie. Comme nous l'avons souligné, il faut faire le portrait de ce personnage hors norme pour saisir l'originalité de son établissement vis-à-vis des centres de formation concurrents. C'est comme homme d'affaires et non pas comme artiste qu'il se démarque en acceptant tous les candidats et en réservant un accueil favorable aux femmes artistes. La volonté qui domine chez Rodolphe Julian est avant tout commerciale et c'est en ce sens qu'il cherchera à promouvoir son Académie en utilisant différents médiums de communication ainsi que des intermédiaires, comme Marie Baskhirtseff sur qui nous nous attarderons.

2.1. Rodolphe Julian et son Académie

Rodolphe Julian (figures 25 à 26) est né en France dans le village vaclusien de Lapalud en 1839⁴⁴⁰ et meurt à Paris d'une embolie à l'âge de soixante-huit ans, le 12 février 1907⁴⁴¹. Sa carrière artistique est peu connue et le plus souvent oubliée. En revanche, son Académie est célèbre pour l'impact et la renommée qu'elle eut dans la formation des artistes français et étrangers au tournant du XIX^e-XX^e siècles. Il subsiste peu d'informations sur l'enfance et les débuts artistiques de Rodolphe Julian. L'accroissement démographique et économique de Lapalud ne sera pas sans incidences sur ses choix de carrière puisque le village est sur la route qui rattache Paris à la Provence, ce qui aiguise son intérêt pour la capitale et lui permet de s'y rendre facilement. Quelques anecdotes

⁴⁴⁰ Acte de naissance de Rodolphe Julian conservé à la mairie de Lapalud (Vaucluse).

⁴⁴¹ Acte de décès, mairie du 2^e arrondissement de la ville de Paris.

soulignent ses dons précoces pour le dessin ainsi que sa passion pour la lutte sportive et pour les romans de Balzac⁴⁴². Ces trois éléments sont récurrents tout au long de sa carrière et orientent Julian dans ses choix tout en étant aussi utilisés pour construire son image publique. Ainsi, selon les éléments biographiques, le dessin l'oriente vers l'art ; la lutte sportive vers l'utilisation du modèle de pose et Balzac (1799-1850) lui offre un « modèle » de ce que doit être un artiste et son atelier, ce qui le pousse, tel Rastignac, à vouloir « conquérir » Paris⁴⁴³.

Pour gagner sa vie, Rodolphe Julian est d'abord commis dans une librairie de Marseille puis quitte cet emploi pour monter à Paris où il entreprend sa formation artistique⁴⁴⁴. George Moore, ancien élève et ami de Rodolphe Julian, souligne que le village appuie le choix du jeune homme de partir vers la capitale et qu'il l'encourage dans cette voie⁴⁴⁵. Nous ne savons pas toutefois si l'aide villageoise est monétaire, mais on pourrait croire que le conseil municipal aurait pu octroyer une bourse à Rodolphe Julian comme cela se faisait à l'époque. Or, aucune trace de cette information n'apparaît aux Archives nationales de France, ni aux archives départementales du Vaucluse, pas plus qu'à la mairie de Lapalud. Grâce aux témoignages de sa famille, nous savons seulement que les débuts de Rodolphe Julian à Paris furent difficiles⁴⁴⁶.

L'image de l'artiste bohème telle que décrite à l'époque par le romancier et journaliste Henry Murger (1822-1861) – rattaché au groupe des écrivains de l'École réaliste – peut éclairer l'univers de Rodolphe Julian à ses débuts. Parmi les quatre personnages

⁴⁴² L'information est citée tant par Catherine Fehrer que par Martine Hérold.

⁴⁴³ L'atelier décrit par Balzac dans *La Vendetta* (1830) n'est pas sans faire penser aux descriptions des ateliers féminins de l'Académie Julian. Honoré de Balzac. *Œuvres complètes. Scènes de la vie privée*, Paris, Librairie nouvelle, 1856.

⁴⁴⁴ André Corthis. « Rodolphe Julian », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, *op. cit.*, mars 1907, p. 3-4.

⁴⁴⁵ « Le village avait décidé qu'il [Julian] devait être peintre et l'envoya à Paris. » George Moore. , *op. cit.*, p. 250.

⁴⁴⁶ Martine Hérold. *L'Académie Julian à cent ans*, *op. cit.*, p. 1.

principaux des *Scènes de la vie de bohème* d'Henri Murger, Rodolphe Julian en tant que jeune provincial peut être facilement associé à la figure de Marcel, peintre « academico-fantaisiste » sans le sou qui survit par de petites commandes et rêve d'exposer au Salon pour obtenir la reconnaissance de son talent⁴⁴⁷. Connaissant l'intérêt de Rodolphe Julian pour le réalisme littéraire de Balzac et pour les récits régionalistes de son ami Léon Cladel (1835-1892) – rattaché au groupe des Félibres provençaux qui incluent Julian dans leur cercle –, il est fort plausible de croire que Julian connaissait le roman de Murger dont le succès sans précédent à la fin du XIX^e siècle assure la célébrité à son auteur et attire même par la suite de jeunes Américains à Paris à la recherche d'une vie où le talent peut créer la reconnaissance et la fortune. Loin de leur pays d'origine, ces étrangers ambitionnent de trouver dans le Paris décrit dans le roman, un certain mode de vie artistique et bohème. Rodolphe Julian adopte cette image de l'artiste insouciant et désinvolte et parvient à se créer un personnage sur mesure comme le prouvent l'héroïsation qu'il fait lorsqu'il se présente comme artiste⁴⁴⁸ et le mythe qui entoure la création de son Académie. Les recherches entreprises à ce jour tendent à prouver que Rodolphe Julian connaît les désirs de cette clientèle pour avoir partagé leurs espoirs de jeunesse et dépassera rapidement cet état lorsqu'il décidera de tirer un avantage personnel des ambitions de cette bohème internationale. Rodolphe Julian apparaît ainsi déjà sous le signe de l'artiste et de l'homme d'affaires ambitieux.

⁴⁴⁷ Henry Murger. *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Michel Lévy, 1851.

⁴⁴⁸ Marie-Claude Genet-Delacroix. « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 66.

2.1.1. Un artiste homme d'affaires

Une fois installé à Paris, Rodolphe Julian entre dans l'atelier des peintres Léon Cogniet (1794-1880) et Alexandre Cabanel (1823-1889) de l'École des beaux-arts sans toutefois y être inscrit⁴⁴⁹, ce qui le présente comme un étudiant accepté par ses professeurs en tant qu'invité, mais non complètement admis par l'École, puisqu'il n'avait pas obtenu le droit d'être considéré comme un étudiant régulier de l'établissement puisqu'il a échoué aux différents concours d'admission. Sous la direction des maîtres, il acquiert les règles de l'art académique et privilégie l'étude de la peinture d'histoire et du portrait. Au même moment, tout en perfectionnant ses prédispositions artistiques, il hésite entre deux voies fort différentes. Il semble, en effet, selon une indication du romancier irlandais George Moore, qu'il songea à devenir soit un lutteur, soit un peintre célèbre⁴⁵⁰. L'avenir montrera qu'il ne sera aucun des deux, mais il est cependant possible de faire état de ses tentatives successives puisque des mentions relatives à cette période de sa vie soulignent cette interrogation et décrivent les activités qu'il entreprend dans ces deux domaines.

Ainsi, pour l'année 1866, il est écrit sur la fiche du cadastre du 36, rue Vivienne que Rodolphe Julian occupe « une grande salle à poêle très haute de plafond au 4 ½ étage, propice pour un atelier d'artiste. »⁴⁵¹ Suivi de sa signature, sont inscrites les mentions « artiste-peintre » et « Dir. de spectacle »⁴⁵². L'année suivante, un nommé « R.J..... » dirige des arènes athlétiques rue Le Pelletier et engage une troupe de lutteurs renommés⁴⁵³. Pour attirer les clients, un homme masqué monte dans l'arène et bat tous les meilleurs lutteurs. George Moore aborde ce sujet dans les souvenirs de son passage à Paris et affirme à ce propos : « Il a été dit à cette époque que Rodolphe Julian lui-même était *l'homme*

⁴⁴⁹ Martine Hérold. *L'Académie Julian à cent ans*, op. cit., p. 1.

⁴⁵⁰ George Moore. *Impressions and Opinions*, op. cit., p. 250.

⁴⁵¹ Catherine Fehrer, Robert Kashey et Elisabeth Kashey. *The Julian Academy, Paris*, op. cit., p. 8.

⁴⁵² Cadastre de la ville de Paris, Archives de Paris et de la région d'Île-de-France.

⁴⁵³ Léon Ville. *Lutteurs et gladiateurs*, Paris, Tolra, 1895, p. 153.

masqué, et pour prouver que ce n'était pas vrai il se montra parmi les spectateurs pendant que *l'homme masqué* était dans l'arène »⁴⁵⁴. L'homme en fait est identifié par l'historien et écrivain Léon Ville dans *Lutteurs et gladiateurs* qui le décrit comme « un masseur nommé Charavet connaissant la lutte et avec ça très solide (...) payé pour jouer son rôle aux arènes de la rue Le Pelletier »⁴⁵⁵. Sans pour autant nier complètement que Julian ait pu jouer ce rôle à quelques reprises, nous savons qu'il existe un lien d'amitié entre ledit Charavet et Rodolphe Julian puisqu'ils viennent tous deux du même village et il semble même que ce soit Charavet qui ait encouragé Julian à quitter Lapalud pour Paris⁴⁵⁶.

L'information se précise à la lecture du cadastre du 36, rue Vivienne où nous retrouvons la mention « R.J.... » et la présence d'un certain M. Charavet dans le même immeuble ce qui permet de conclure avec certitude que le directeur de ces arènes n'est autre que Rodolphe Julian et que « le mystérieux personnage en noir »⁴⁵⁷ est son ami et voisin de palier, le photographe⁴⁵⁸, masseur et haltérophile Nicolas Florentin Charavet⁴⁵⁹. George Moore vient confirmer cette hypothèse et rapporte dans le « journal » de son passage à Paris les propos de Rodolphe Julian lui-même :

Paris ne connaissait rien à ces sports et pour atteindre la fortune sans risque, j'avais seulement à faire venir les champions, Coeur de Lion, Oeil de Boeuf, Bras de fer, à Paris

⁴⁵⁴ "It was said at the time that Julian himself was *l'homme masqué*, and to prove that this was not true he showed himself among the spectators while *l'homme masqué* was in the arena." George Moore. « Meissonier and the Salon Julian », *Forthnightly Review*, s. vol. , n° 54, juillet 1880, p. 46.

⁴⁵⁵ Léon Ville. *Lutteurs et gladiateurs*, op. cit., p. 33.

⁴⁵⁶ Information donnée par Catherine Fehrer dans un manuscrit inédit sur l'Académie Julian dont la mairie de Lapalud conserve une copie.

⁴⁵⁷ George Moore. *Impressions and Opinions*, op. cit., p. 253.

⁴⁵⁸ Pour plus d'informations et pour connaître le travail du photographe Charavet, le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France conserve un recueil de photographies et renvoie au *Catalogue imprimé de l'inventaire du fonds français de gravure*. Le personnage est identifié dans le *Répertoire des photographes de France au dix-neuvième siècle* (Jean-Marc Voignier, p. 317) ainsi que dans le *Répertoire des photographes parisiens du XIX^e siècle* (François Boisjoly, p. 70).

⁴⁵⁹ Catherine Fehrer souligne que M. Charavet, qui avait conseillé à Rodolphe Julian de quitter la Provence pour Paris, habite dans le même bâtiment. Ce sportif et haltérophile partageait les mêmes goûts que Rodolphe Julian et ravive sans doute son intérêt pour le sport. Catherine Fehrer, Robert Kashey et Elisabeth Kashey. *The Julian Academy, Paris, 1868-1939*, op. cit., p. 8.

et présenter aux Parisiens la splendide Lutte Romaine. (...) Un commerce fut trouvé, et un cirque de bois léger fut construit sur un terrain vague entre la rue Laffitte et la rue Châteaudun.⁴⁶⁰

Charles Virmaître tient à la même époque des propos similaires à ceux de George Moore et ajoute une information pertinente lorsqu'il met en évidence l'objectif visé par Rodolphe Julian dans la création des Arènes Athlétiques. Il souligne à ce propos que Julian pensait qu'à Paris les spectacles de lutte auraient un certain succès et le conduiraient à la fortune plus rapidement et certainement plus facilement que la peinture. À cette fin, Julian sélectionna les meilleurs lutteurs et créa le personnage de *l'homme masqué*.

Malgré un certain succès auprès des Parisiens, il semble que l'existence des Arènes Athlétiques dura peu de temps. Les sources de l'époque tendent à montrer que l'entreprise de la rue Le Pelletier ne remporta pas un franc succès avec l'utilisation répétitive du stratagème de *l'homme masqué* dont le public se lassa rapidement. L'affaire dure environ un an et il n'y en a plus trace en 1868, date de création de l'Académie Julian⁴⁶¹. Rodolphe Julian abandonne alors en partie son premier choix de carrière et se présente dorénavant comme peintre professionnel. Il ne délaisse pas pour autant ses activités d'affaires et parvient à concilier ses deux domaines de prédilection par l'ouverture d'une école d'art où il met à profit à la fois son réseau artistique et sportif.

George Moore s'attarde dans ses souvenirs parisiens à retracer la création de l'Académie et aborde de nouveau la question de la situation financière de Rodolphe Julian à cette époque. Ceci permet ainsi de comprendre les facteurs qui poussent l'homme à réorienter sa carrière :

⁴⁶⁰ "Paris knew nothing of these sports, and that, to grasp fortune securely, [I] had only to bring the champions, Coeur de Lion, Oeil de Boeuf, Bras de fer, to Paris, and show the Parisians the splendid Lutte Romaine. (...) A capital was found, and a light wooden circus was run up on a piece of waste ground somewhere between the rue Lafitte and the rue Chateaudun." George Moore. , *op. cit.*, p. 252-253.

⁴⁶¹ Charles Virmaître. *Paris-Palette, op. cit.*, p. 205.

Julian perdit tout l'argent qu'il avait gagné [aux Arènes Athlétiques de la rue Le Pelletier] et dut de nouveau se tourner vers la peinture pour subsister. Il pensa lui-même à s'entourer d'élèves et devint le locataire des Whilom Halls de l'illustre Markouski, attendant en compagnie du modèle autant que la patience puisse le permettre. Julian était alors un homme fort d'environ trente ans.⁴⁶²

Sa formation artistique et les qualités de gestionnaire acquises lors de l'expérience des *Arènes Athlétiques* semblent donner à Rodolphe Julian l'idée d'ouvrir une école d'art⁴⁶³. Le risque financier n'est pas trop important puisqu'il utilise déjà un modèle et loue un atelier pour la réalisation de ses envois au Salon. Il lui faut cependant trouver un atelier plus grand que celui du 36, rue Vivienne pour accueillir visiteurs et clients. L'avantage de louer l'ancien local de danse du Whilom Halls est dans ce sens significatif : les volumes sont spacieux, lumineux et il faut donc peu d'aménagement et de frais pour le convertir en atelier de peinture. Rodolphe Julian comprend rapidement que ce n'est qu'avec la mise sur pied de son académie et l'abandon progressif de sa carrière artistique qu'il échappera à la misère. L'artiste est pauvre, le commerçant sera prospère.

⁴⁶² "Julian lost all the money he had made, and once again had to turn to painting as a means of livelihood. He bethought himself of pupils, and becoming the tenant of the Whilom Halls of the illustrious Markouski, waited in the company of a model as patiently as he might. Julian was then a stout man of about thirty." George Moore. « Meissonier and the Salon Julian », *art. cit.*, p. 46.

⁴⁶³ Dans un article intitulé « *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a la República (1890-1930)* » publié en format électronique (<http://www.dezenovevinte.net/>) Arthur Valle apporte une autre hypothèse qui paraît tout aussi intéressante et semble être complémentaire de la nôtre. L'auteur de l'article affirme que les difficultés rencontrées par Rodolphe Julian lors de sa formation à l'École des beaux-arts et sa propre sensibilisation aux problèmes que rencontraient les étudiants en art, par exemple pour se préparer aux concours d'admission de l'École, l'incitent à ouvrir son atelier au public. Arthur Valle. « *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a la República (1890-1930)* », *DezenoveVinte Dictionary of Twentieth-Century Art* [en ligne], <http://www.encyclopedia.com> (page consultée le 19 janvier 2010).

2.1.1.a. Un petit maître de la peinture

La carrière artistique de Rodolphe Julian ne débute véritablement qu'aux environs de 1860 et se termine dans les années 1880, laps de temps durant lequel ses nombreux envois aux Salons lui offrent une certaine visibilité sur la scène artistique parisienne. Le rythme d'accrochage de ses œuvres est quasi annuel et seule la période comprise entre la guerre franco-prussienne et la Commune marque un temps d'arrêt dans ses envois. Sa présence soutenue aux Salons lui permet de se faire connaître auprès des collectionneurs et de l'État et vise à le présenter comme un peintre actif sur la scène artistique parisienne⁴⁶⁴.

Les enjeux sont toutefois différents selon le choix du Salon et celui des œuvres qu'il y expose. Rodolphe Julian a compris que, pour certaines présentations, il vaut mieux choquer que de passer inaperçu. Pour d'autres, il est préférable de choisir un sujet et une technique en accord avec le goût dominant de son époque. Tout dépend du niveau de notoriété acquise, de l'impact souhaité et de la clientèle visée. Bien qu'aucun chercheur ne souligne cette information sur les prémisses de sa carrière artistique, il est possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle Rodolphe Julian suivit fidèlement cette stratégie. Les propos de Rodolphe Julian que rapporte Marie Bashkirtseff dans son journal sont en cela éloquentes. Ainsi, il lui demande de réaliser un « portrait à tapage »⁴⁶⁵ et affirme qu'« il faut arriver phénomène »⁴⁶⁶ pour faire « un éclat » au Salon⁴⁶⁷. Dans un conseil qu'il donne à la jeune

⁴⁶⁴ En plus d'exposer au Salon, Rodolphe Julian produit des copies de toiles de maître et parvient à les vendre à l'État français qui cherche à encourager ses artistes. Les bases de données « Arcade » et « Palissy » permettent de répertorier cinq copies réalisées par Rodolphe Julian. Les tableaux religieux [*L'Immaculée Conception* (Vaucluse, église Sainte-Cécile-les-Vignes), *La Descente de croix* (Indre, église de Langé), *Le Christ en croix* (Landes, église de Saint-Martin-de-Seignanx), *Le Ravissement de saint Paul* (Cher, église de Menetou-Salon)] furent acquis par l'État. Une copie de la *Cruche cassée* d'après la célèbre toile de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) [Louvre] est conservée au musée municipal de Tournus où est né le maître (Saône et Loire). La copie permet au peintre de s'introduire dans un marché parallèle à celui du Salon et apparaît comme une source non négligeable de revenus.

⁴⁶⁵ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 165.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 165.

femme, il s'écrie : « l'année prochaine, ce sera un portrait d'homme célèbre et un tableau. "Je veux que d'un coup vous sortiez des rangs" »⁴⁶⁸. Plus tard, à propos d'une esquisse d'un modèle face à un squelette, qu'il qualifie de « canaille » et de « dégoûtant », Rodolphe Julian affirme :

Cela ferait un scandale. Mais sapristi, comme c'est ça ! Je ne dis pas que vous deviendrez à l'instant un peintre célèbre, mais certainement vous serez célèbre par cette... drôlerie d'invention... C'est un tableau qui fera crier, surtout si l'on sait que c'est une femme, une jeune fille [Rodolphe Julian précise toutefois un peu plus loin] (...), mais moi aussi, quand je fais un tableau, on se voile la face.⁴⁶⁹

À la lecture de cette citation, il devient plus facile de comprendre comment Rodolphe Julian vise à obtenir pour lui-même et ensuite pour ses élèves ce que la critique de presse et la rumeur publique décrivent comme un « succès de scandale ». Cette stratégie ne semble avoir selon lui que des avantages, car elle permet de se démarquer de la masse des exposants du Salon, mais il reconnaît toutefois qu'elle ne lui apporte pas que des partisans.

Les recommandations qu'il donne à ses élèves semblent toutefois fonctionner dans l'ensemble et bon nombre d'entre eux cherchent à obtenir ses conseils. Les témoignages laissés par d'anciens élèves de l'Académie prouvent que Julian maîtrise le fonctionnement du milieu artistique parisien et semble vouloir faire profiter ses élèves de son expérience. L'artiste américaine Ellen Day Hale (1855-1940) soutient cette idée et permet d'en comprendre la portée lorsqu'elle souligne que « Monsieur Julian, le directeur et le propriétaire de toute cette entreprise, est également un excellent critique d'art (...) et un très bon professeur. Je pense pouvoir dire qu'il est plus mon maître qu'aucun des autres que j'ai mentionnés. Il corrige rarement à moins qu'on lui demande ; mais cela a alors de la valeur ; et plus d'un jeune peintre s'est félicité de l'intérêt personnel qu'il lui a porté »⁴⁷⁰. Le rôle de

⁴⁶⁸ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 441.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 485.

Rodolphe Julian et la finesse de son jugement auprès de ses élèves sont à maintes reprises signalés dans les écrits existants, mais une question demeure : qu'en est-il vraiment des présentations personnelles de Rodolphe Julian aux Salons ? Même si Julian affirme à propos de ses œuvres qu'« on se voile la face », il faut nuancer ce propos. En effet, bien qu'il expose quelques tableaux « chocs », l'ensemble de sa production connue à ce jour est assez conformiste, voire traditionnel, avec le but avoué de plaire avant tout à un large public. Un récapitulatif des différents accrochages aux Salons permet de s'en faire une idée.

En 1863, Julian expose lors du premier Salon des Refusés deux études de tête et six autres toiles, en même temps que Manet présente *Olympia* et Whistler, *Femme en blanc*⁴⁷¹. Parmi les envois de Julian, George Moore souligne la présence de son tableau *Rolla*, qualifié de « succès de scandale »⁴⁷², dans la veine des deux toiles aujourd'hui si célèbres, mais rejetées à cette époque. L'écrivain français Fernand Desnoyers (1828-1869) pour sa part note dans *Le Salon des Refusés. La peinture en 1863*⁴⁷³ la présence d'une autre toile de Julian *Le Lever* et classe cette œuvre de Julian parmi les « tableaux très remarquables, ou très osés [qui] ont dû troubler des gens chargés de la défense du bon goût, de l'Art, de la Science et de beaucoup trop de choses que personne ne veut attaquer. »⁴⁷⁴ À propos des portraits de « MM. Julian », Desnoyers ajoute ne pas comprendre la raison de leur refus lors des délibérations du jury et qualifient ces œuvres – avec celles des peintres qu'il défend – comme étant « habilement exécutées dans les règles et dans les conditions de sujet et de faire ordinaires » et précise au lecteur que « même en dehors de tout esprit révolutionnaire, les peintres des tableaux susdits, qui ont protesté en profitant de la contre-exposition

⁴⁷⁰ Lettre de Helen Day Hale à Miss Curtis, 14 mai 1887. Hale Family papers, The Sophia Smith Collection and College Archives, Smith College. Cité dans Denise Noël. *Les femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*, thèse de 3^e cycle (Histoire), Paris, Paris-VII, 1997, p. 98.

⁴⁷¹ Léon Étienne. *Le jury et les exposants. Le Salon des Refusés*, Paris, E. Dentu, 1863, p. 41.

⁴⁷² George Moore. *Impressions and Opinions*, op. cit., p. 250.

⁴⁷³ Fernand Desnoyers. *Salon des Refusés : la peinture en 1863*, Paris, Azur Dutil, 1863, 139 p.

⁴⁷⁴ Fernand Desnoyers. *Salon des Refusés : la peinture en 1863*, op. cit., cité dans Jean-Paul Bouillon et al. *La Promenade du critique influent*, op. cit., p. 131.

offerte, ont eu doublement raison. »⁴⁷⁵ Le plus important est d'exposer sa production et non de subir le verdict d'un jury tout-puissant.

Moins « provocateur » dans sa démarche, Rodolphe Julian présente au Salon officiel de 1865 deux toiles, *La Désolée* et *Jeune Fille* qui font l'objet d'un compte rendu flatteur du peintre et écrivain Louis de Gonzague Privat (1843- 19..?) ; celui-ci dans son commentaire critique du Salon fait l'éloge de Rodolphe Julian et le présente comme un peintre de talent qui sait associer dans ses œuvres des qualités de dessinateur et de coloriste. Il écrit à son propos : « M. Julian me console heureusement de cette peinture fade et décolorée. Ces deux figures de femmes (...) sont bien dessinées, bien peintes, d'un ton agréable, d'une originalité incontestable »⁴⁷⁶. L'année suivante, en 1867, il est de nouveau présent au Salon avec *Faune prédisant l'avenir aux nymphes* (figure 27) et *Portrait de Mlle X...*

En 1868, Julian expose ce qui doit être une commande avec *Portrait de M. Millet, député du département de Vaucluse* et renoue, un an plus tard, avec son goût pour le roman réaliste lorsqu'il propose une oeuvre d'inspiration littéraire intitulée *Madame Bovary : Paysage* qu'il accompagne d'une citation tirée du roman de Flaubert : « j'ai tort, j'ai tort, disait-elle. »

Pendant quatre ans, Rodolphe Julian n'expose plus et ce n'est qu'en 1873 qu'il figure à nouveau au Salon avec *Portrait de Mlle M.S.* L'année suivante, il présente une *Étude de femme* puis, en 1875 les deux tableaux *Et le moine pensif se demande : Mon zèle, seigneur, ne s'est-il pas trompé ?* et *En Extase*.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ Louis de Gonzague Privat. *Salon de 1865. Place aux jeunes. Causeries critiques sur le Salon de 1865*, Paris, F. Cournol, 1865, p. 83.

En 1876, il est de nouveau présent au Salon officiel avec une toile intitulée *Une Académie de Peinture* (figure 28). Rodolphe Julian propose la même année un nu décrié par Jules Clarétie (1840-1913) – journaliste, historien, homme de lettres et de théâtre –, qui écrit à propos de cette œuvre : « M. Rodolphe Julian peint aussi sur fond jaune, une femme nue d'un réalisme repoussant. J'avais vu de M. R. Julian une femme couchée [*Rolla* ?] et refusée aussi jadis qui valait mieux que celle-ci »⁴⁷⁷. L'année suivante, Rodolphe Julian choisit d'être moins provocateur dans le choix de son sujet et propose pour la deuxième fois une oeuvre d'inspiration littéraire intitulée *Douleur* qu'il accompagne d'un texte d'Alfred de Musset (1810-1857)⁴⁷⁸. Enfin, pour son dernier envoi en 1878, il présente une toile, vraisemblablement associée aux scènes de genre populaires à cette époque, qu'il intitule *Chez Duval*.

Le dernier aspect de l'oeuvre artistique de Rodolphe Julian – et non le moindre puisqu'il s'agit du plus connu de sa carrière – se manifeste entre 1876 et 1879 par ses illustrations du roman épique et régionaliste *Ompdrailles, le Tombeau des Lutteurs* de son ami l'écrivain français Léon Cladel dont certaines planches sont publiées en accompagnement du texte quelques années plus tôt dans la revue *La République des Lettres*. Dans la première édition du roman de Cladel en 1879, le nombre de planches réalisées se multiplie et se répartit en un ensemble de vingt-trois planches, dont seize eaux-fortes hors-texte (figures 29 à 44) et sept incluses dans le texte courant. Julian s'inspire ici des thèmes et des représentations classiques – à l'image des représentations d'Hercule qu'il associe à Ompdrailles, le héros du roman – et subit l'influence de son entourage, comme l'indique une étude au crayon réalisée par le sculpteur

⁴⁷⁷ Jules Clarétie. *L'Art et les artistes français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique*, Paris, Charpentier, 1876, p. 160-162.

⁴⁷⁸ Jacques Bony. *Alfred de Musset. Poésies nouvelles*, Paris, Flammarion, 2000, p. 95.

français Paul Landowski (1875-1961) (figure 45)⁴⁷⁹ qui deviendra en 1910 professeur à l'Académie.

Il paraît ici pertinent de faire un résumé du roman pour comprendre l'implication réelle de Rodolphe Julian au-delà de sa contribution professionnelle en tant qu'illustrateur. La trame narrative relate les aventures d'un jeune carrier qui devint, en quittant son village natal pour Paris, un lutteur renommé. Le personnage est d'une force incroyable et gagne tous ses combats ce qui lui vaut le surnom de « Tombeau des Lutteurs ». Séduit par une femme qui devient rapidement sa maîtresse, le jeune homme perd goût à la vie lorsqu'elle le quitte pour un autre et se suicide dans un geste de désespoir. Le roman est populaire à son époque et inspire d'autres artistes comme le sculpteur Charles Van der Stappen (1843-1910) qui exécute en 1892, pour la ville de Bruxelles un groupe en bronze (figure 46) représentant le héros du roman quelques instants après son suicide alors qu'il est offert « à la muette adoration de la foule »⁴⁸⁰.

Rodolphe Julian ne semble avoir réalisé que cette série de gravures dans sa carrière et, à bien les observer, quelques maladresses dans le dessin ainsi que dans l'exécution transparaissent et montrent son inexpérience en gravure. Le lien entre Rodolphe Julian et Léon Cladel se trouve à un autre niveau que celui du dessin et c'est davantage en terme amical que Julian obtient la commande de l'écrivain. Plusieurs indices tendent à valider le bien-fondé de cette hypothèse. En effet, le récit imaginé par Léon Cladel n'est pas sans rappeler des anecdotes relatives à la vie de Rodolphe Julian lui-même, excepté l'aspect tragique du récit : Ompdrailles comme Julian viennent de la France rurale, de la Provence plus précisément, et montent à Paris pour atteindre la gloire et la fortune en pratiquant la

⁴⁷⁹ L'illustration pour *Ompdrailles* de Rodolphe Julian (figure 31), se présente comme une réplique inversée de l'étude réalisée par le sculpteur français Paul Landowski (figure 45). L'œuvre n'étant pas datée et sachant que Landowski est inscrit comme élève à l'Académie Julian en 1893, nous devons aussi supposer que les deux hommes se connaissaient avant cette date.

⁴⁸⁰ Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882. Pour plus d'informations, voir Judith Cladel. *La Vie de Léon Cladel*, Paris, A. Lemerre, 1905.

lutte. Tous deux sont jeunes en arrivant dans la capitale ; ils connaissent le monde de la lutte et y ont participé. Il est même possible de penser que l'entreprise des *Arènes Athlétiques* servit à inspirer le cadre du récit de Léon Cladel et qu'il eut la possibilité de connaître le milieu de la lutte et des lutteurs par l'intermédiaire de Julian qu'il connaissait déjà à cette époque et avec qui il gardera des liens par l'entremise de son fils qui sera nommé quelques années plus tard massier d'un atelier de l'Académie Julian. En ce sens, il semble tout naturel que Léon Cladel se soit adressé à Rodolphe Julian pour réaliser ces illustrations. D'une part, Rodolphe Julian connaît bien ce sport et son ancienne activité de directeur des *Arènes Athlétiques* lui offre la possibilité de prendre pour modèles ses amis lutteurs dont l'un des *Frères Marseille* n'est pas sans faire penser à Ompdrailles, le personnage principal du roman.

Les historiens de l'art Gérard Schurr et Pierre Cabanne, dans leur ouvrage *Les petits maîtres de la peinture*, citent la production de Rodolphe Julian en exemple et le classent parmi ces peintres peu connus, mais ayant un certain talent. Cependant, à bien y regarder, le cas de Rodolphe Julian semble être différent de celui des autres artistes cités puisque Rodolphe Julian n'est semble-t-il nommé dans leur ouvrage que pour promouvoir l'Académie qui porte son nom⁴⁸¹.

Les différentes expositions des années 1863-79 représentent un beau début pour un artiste en quête de renommée. Si le peintre britannique Archibald Standish Hartrick (1864-1950) qualifie Rodolphe Julian de « peintre manqué »⁴⁸² et même si son compatriote William Rothenstein souligne que « Julian lui-même ne connaissait rien aux arts »⁴⁸³, il est difficile aujourd'hui, comme le soulignait déjà en 1932 Miguel Zamacoïs – journaliste,

⁴⁸¹ Gérard Schurr et Pierre Cabane. *Les petits maîtres de la peinture. Valeur de demain : 1820-1920*, Paris, Éditions de l'Amateur, tome VI, 1975, p. 198.

⁴⁸² « L'Académie Julian était la plus grande école d'art de Paris et avait été fondée par un peintre manqué, un ancien lutteur appelé Julian (...). » Archibald Standish Hartrick. *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*, Cambridge, Cambridge University Press, 1939, p. 10.

⁴⁸³ William Rothenstein. *Men and Memories*, *op. cit.*, p. 41.

écrivain, poète et dramaturge – de mesurer son talent puisque la plupart de ses œuvres ont disparu ou sont dispersées dans des collections privées⁴⁸⁴. Le propos de Zamacoïs synthétise l'idée que nous pouvons nous faire de la carrière artistique de Rodolphe Julian lorsqu'il souligne que « Julian était un peintre barbu dont la carrure a été plus imposante que la carrière. On racontait qu'il avait été lutteur. Pour dire s'il avait ou n'avait pas de talent, il aurait fallu avoir l'occasion de voir de sa peinture »⁴⁸⁵. Seules, les toiles *Faune prédisant l'avenir aux nymphes* et *Une Académie de Peinture* que nous retrouvons dans l'ouvrage de Pierre Cabanne et Gérard Schurr, ainsi que les illustrations pour *Ompdrailles* permettent véritablement de juger la valeur de sa production artistique.

La qualité essentielle de l'œuvre plastique de Julian tient avant tout à sa diversité puisqu'en nous appuyant sur les titres des tableaux, esquisses et dessins de l'artiste, nous remarquons que le peintre ne se cantonne pas dans une catégorie précise. Les sujets qu'il expose appartiennent à des sujets aussi diversifiés que le portrait, les scènes historiques, mythologiques, religieuses et littéraires. L'artiste cherche à aborder tous les genres, tous les thèmes et expérimente différentes approches technique et esthétique rattachées tour à tour au mouvement académique ou réaliste. Est-ce pour montrer qu'il maîtrise tous les genres ou bien cherche-t-il à trouver ceux qui lui assureront le succès et des ventes importantes ? Une chose est certaine, le fait d'avoir privilégié des thèmes aussi variés assure son avenir comme professeur, faute de pouvoir le faire comme peintre. L'aspect multiforme de sa

⁴⁸⁴ En ce qui concerne les créations originales de Rodolphe Julian, la plupart des œuvres sont dans des collections privées. Avec l'aide d'*Artnet*, nous avons pu retracer la présence de certaines toiles lors de leur passage en ventes aux enchères au Danemark, en Allemagne et en Angleterre. Le tableau *Jeune femme nue assise sur l'herbe* est présenté à deux reprises en 1997 (2 septembre, lot 172 ; 25 juin, lot 634) à Copenhague lors de la vente de Bruun Rasmussen Bredgade. Une scène animalière intitulée *Stiere in Weiter Berglandschaft (Taureau au loin dans un paysage de montagne)*, signée « Rodolphe Julian », est proposée pour sa part en Allemagne (maison de vente non précisée). Lors d'une vente Sotheby's à Londres, un portrait intitulé *Lancerotto* est mis aux enchères. Sans plus de précisions sur la toile, il est difficile de savoir quel est le personnage représenté par Julian. Nous avançons cependant l'idée qu'il puisse s'agir du peintre italien Egisto Lancerotto (1848-1916), actif à Paris à la fin du XIX^e siècle (*Nineteenth Century European Paintings, Drawings and Water-Colors*. Vente du 8 février 1989, lot 51).

⁴⁸⁵ Miguel Zamacoïs. « Les Julianes », *Candide* (Paris), 14 janvier 1932, s. p.

production lui accorde en effet un certain crédit auprès des élèves de son académie. De même, ses envois multiples aux Salons lui confèrent une certaine autorité dans le milieu artistique. À cela s'ajoute que son expérience du jury et du public est fort appréciée des élèves et aidera un bon nombre d'entre eux à présenter leur production au Salon⁴⁸⁶.

Rodolphe Julian en tant que peintre est relégué parmi les « petits maîtres » de la peinture et ce n'est pas véritablement comme artiste professionnel qu'il sera reconnu, mais plutôt pour des qualités associées au « marketing » de l'image et de sa mise en marché. Nous avons mis en évidence que Rodolphe Julian aborde tous les genres dans le but de se faire connaître et reconnaître de ses pairs et du public. Il parviendra à obtenir cette reconnaissance à différents degrés, tant par les éloges de ses pairs ou par la critique qu'il obtient dans les journaux, que par l'impact direct qu'il souhaite donner à ses œuvres pour promouvoir son école⁴⁸⁷.

2.1.1.b. Directeur d'un institut commercial pour tous

À l'origine, le local du 27, galerie Montmartre se présente sous la forme d'un atelier mixte. En 1873, George Moore dit travailler avec des Américaines au passage des Panoramas⁴⁸⁸. L'année suivante, le journaliste Albert Rhodes, de passage à l'atelier, en décrit l'atmosphère et fait l'éloge des conditions de travail qui y règnent :

⁴⁸⁶ À ce propos, Marie Bashkirtseff dira de lui qu'il « représente la majorité bien pensante » et sollicitera son avis, en plus de celui de ses autres professeurs, avant chacun de ses envois au Salon. Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 461.

⁴⁸⁷ En ce sens, comme nous le verrons ultérieurement dans notre analyse, l'œuvre la plus significative pour aborder ce sujet est sans doute *Une Académie de peinture*. Réalisée en vue du Salon officiel de 1876, l'artiste parvient à transformer le statut de cette œuvre lorsqu'il la présente au spectateur comme une réclame pour l'atelier mixte de l'Académie Julian du passage des Panoramas.

⁴⁸⁸ George Moore. *Confessions d'un jeune anglais*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 20.

Les peintres de cet atelier étaient composés des représentants des deux sexes, travaillant ensemble apparemment sans difficulté. Six ou sept femmes étaient présentes, deux d'entre elles étaient américaines. (...) Certains de nos concitoyens trouvent inconvenant de travailler dans un atelier mixte, et cela l'est, selon les codes de la société, mais si une femme souhaite devenir peintre, elle doit surmonter ce qui la rebute, si elle veut devenir forte et peindre aussi bien qu'un homme, elle doit passer à travers le même apprentissage. (...) Il n'y a pas de sexe ici ; les étudiants, hommes et femmes, sont simplement peintres (...) C'est l'un des meilleurs ateliers à Paris où apprendre à peindre et c'est une raison suffisante pour justifier notre arrivée ici.⁴⁸⁹

Pour retracer l'origine des ateliers mixtes de l'Académie Julian, il faut savoir que Rodolphe Julian « avait déjà réalisé un bon bénéfice avec ses ateliers pour hommes, quand il lui vint soudain l'idée qu'un "Atelier pour Dames" se remplirait probablement face au manque ressenti depuis longtemps »⁴⁹⁰. John Sutherland reprend cette idée⁴⁹¹ et souligne que la démarche visant à accueillir les femmes est significative et permet à Julian de faire preuve d'une certaine initiative puisqu'à la fin du XIX^e siècle, les femmes semblent avoir peu de chance de faire ce qu'elles désirent véritablement. Dans le contexte social de l'époque, l'art et sa pratique sont pour les femmes des échappatoires qui paraissent pouvoir leur offrir une certaine autonomie de mouvement et de pensée qu'elles n'ont pas ailleurs. En accord avec une opinion de l'écrivain George Moore, Marie Bashkirtseff rappelle que l'Académie Julian est un lieu où les conventions sociales n'ont plus lieu d'être, car selon elle :

⁴⁸⁹ "The painters of this atelier were composed of both sexes, working together apparently without difficulty. Six or seven women were present, two of whom were Americans. (...) Some of our countrymen find an impropriety in our working in a mixed atelier, and perhaps there is, according to society's code ; but if a woman wants to be a painter, she must get over her squeamishness ; if she wants to paint strong and well like a man, she must go through the same training. (...) There is no sex here; the students, men and women, are simply painters. (...) This is one of the best ateliers in Paris to learn to paint in, and this is a sufficient reason for our coming here." Albert Rhodes. « Views Abroad : A Day with the French Painters », *Galaxy*, vol. XVI, n°1, juillet 1873, p. 13.

⁴⁹⁰ "[Julian](...) had already made a success of his co-operative studios for men, when it suddenly occurred to him that an "Atelier pour Dames" would probably fill a long-felt want." « Julian's Studios : An Interview with Their Creator », *The Sketch*, 28 juin 1893, p. 473.

⁴⁹¹ « [L]es ateliers que Julian avait mis en place pour les hommes connaissaient déjà beaucoup de succès avant qu'il n'en ait ouvert un pour les femmes, et quand il devint surchargé les nouveaux venus furent relégués dans un atelier vide dans la rue la plus proche » "[T]he studios which Julian established for men were already a famous success before he opened one for women, and when that in time became full to overflowing the newcomers were relegated to a deserted atelier in the nearest street." John Sutherland. « An Art Student's Year in Paris : Women's Classes at Julian's School », *The Art Amateur*, s. vol., n° 32, janvier 1895, p. 52.

« [à] l'atelier tout disparaît ; on n'a ni nom ni famille ; on n'est plus la fille de sa mère, on est soi-même »⁴⁹². L'ouverture des ateliers permet ainsi aux femmes de revendiquer une certaine autonomie dans un espace indépendant du monde extérieur⁴⁹³ et c'est par le témoignage d'une jeune artiste-peintre – [vraisemblablement l'Américaine Jane Gardner (1837-1922)] – tiré du journal *Galaxy* que le contexte de l'époque se voit défini lorsqu'il est fait le constat que : « la Société ne peut plus être dirigée par les règles de l'art, pas plus que l'atelier ne peut être dirigé par les règles de la société »⁴⁹⁴.

L'époque dans laquelle les femmes cherchent à s'intégrer professionnellement reste partagée par des normes et conventions qui privilégient les hommes, mais la fin du XIX^e siècle apparaît aussi comme une période propice aux changements sociaux. C'est sur un ton revendicateur que Marie Bashkirtseff décrit la place de la femme artiste à cette époque et souligne le chemin qu'il reste à parcourir pour être jugé d'égal à égal avec les hommes :

On dira que, sauf deux ou trois exceptions, il n'y a pas eu d'exemple de femmes ayant fourni à l'art des personnalités considérables d'artistes comparables aux artistes hommes, oui, mais les hommes reçoivent dans une des plus magnifiques écoles du monde une éducation intelligente et grandiose ; pendant tout le jour, ils sont entourés des beautés de l'Art, leurs yeux ne reposent que sur des lignes pures et couleurs éclatantes, ils respirent une atmosphère propre à ouvrir leur âme à l'inspiration et à développer les ailes de leur imagination qui doivent les porter vers le génie. Et pour les femmes, rien ! Ou le hasard des ateliers privés. Quoi d'étonnant alors que, sauf deux ou trois exceptions, les femmes n'aient jamais fourni à l'art sérieux de personnalités considérables. Et pourquoi cette injustice envers les femmes qui sont prouvées mille fois plus courageuses, plus vaillantes, ayant, outre la pauvreté malheureusement commune aux uns et aux autres, à lutter contre de terribles préjugés et des difficultés sans nombre, n'ayant même pas la liberté d'allures de l'homme ? C'est à l'homme qui, par sa nature même, a toutes les facilités d'étudier, que l'on donne tous les moyens, et c'est à la femme, qui est naturellement privée de la liberté d'allure et qui a à lutter contre tout et tous, c'est à la femme qu'on refuse cet enseignement. Il y a déjà sans cela trop de femmes artistes, dira-t-on ; la femme est faite pour le foyer. Hélas ! Ce n'est pas en leur ôtant le moyen de satisfaire une noble passion qu'on leur donnera l'envie de filer de la

⁴⁹² Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 316.

⁴⁹³ Par « monde extérieur », nous désignons l'espace en dehors du cercle familial.

⁴⁹⁴ "[The] Society can no more be governed by the rules of art, than the atelier can be governed by the rules of society." Albert Rhodes. « Views Abroad : A Day with the French Painters », *op. cit.*, p. 13.

laine. Pourquoi ne pas donner aux ambitions féminines ce magnifique débouché, pourquoi ne pas encourager ces tendances vers le grand, le beau, l'utile (...) Mais cela ennuerait ces messieurs les professeurs, d'abord parce que ce serait une innovation, un changement et que la routine est une des fleurs qui poussent le mieux dans nos instituts, et puis, des femmes, cela n'est pas sérieux ! Est-ce qu'une femme peut travailler sérieusement. Allons donc ! Mais oui, elle peut travailler sérieusement, et il y a même bien des gens qui le pensent, tout en disant le contraire ; mais que voulez-vous, c'est si banal de *pionner* les femmes. C'est tellement banal que cela ne devrait plus se faire et qu'il devrait devenir bien porté de s'en abstenir.⁴⁹⁵

Rodolphe Julian cherchera dans une certaine mesure à renverser les préjugés sexistes et permettra aux femmes d'apparaître davantage comme des professionnelles. En cela, nous devons reconnaître l'initiative de Julian d'accepter les femmes dans son académie mais bien que les historiens de l'art parlent « d'altruisme » ou de « philanthropie » pour qualifier son action, il nous faut y voir avant tout une stratégie économique.

Le commentaire élogieux que fait Camille Debans (1834-1910) dans *Les curiosités et les plaisirs de Paris* est symptomatique des propos tenus dans les journaux des années 1880 et met en évidence le changement progressif des mentalités vis-à-vis du statut de la femme dans le domaine des arts :

[Rodolphe Julian] a l'honneur d'avoir le premier compris que la peinture et la sculpture, mais la peinture surtout, étant arts qui exigent ni la force physique, ni un tempérament spécialement masculin, pouvaient et même devaient être utilement ouverts au sexe faible. Les jeunes filles (...) sont non seulement aussi bien douées que les hommes pour apprendre et pratiquer le Grand Art, mais encore bien plus susceptibles d'apporter dans ses manifestations des trésors de finesse, d'esprit, de goût surtout, qui font souvent défaut au sexe laid, ou, du moins, qui ne lui sont donnés que par l'éducation spéciale de leur oeil et de leur cerveau.⁴⁹⁶

L'auteur renverse ici le préjugé bien implanté selon lequel les femmes ne peuvent prétendre devenir des artistes à part entière. À l'opposé du discours dominant, les qualités associées à leur sexe sont mises de l'avant et les prédisposent à la création.

⁴⁹⁵ Marie Bashkirtseff. *Lettres de Marie Bashkirtseff*, Paris, Fasquelle, 1922, p. 174-176.

⁴⁹⁶ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, op. cit., p. 193.

L'historienne de l'art Barbara Weinberg, dans son étude sur les artistes américains à Paris, affirme dans le chapitre qu'elle consacre à l'Académie que Rodolphe Julian était exceptionnel en fournissant aux femmes une vie d'atelier véritablement intégrée au sein de l'école et une formation équivalente à celle qui était donnée aux hommes⁴⁹⁷. L'ouverture de l'atelier mixte du passage des Panoramas tire cependant son origine de la précarité de l'Académie Julian à ses débuts et vise ensuite à accroître son expansion. Comme le souligne le journaliste, critique littéraire et romancier Alberic Cahuet (1877-1942) dans son livre sur Marie Bashkirtseff, le choix de Rodolphe Julian n'est pas désintéressé, mais se présente plutôt comme un moyen pour payer le loyer et le modèle de l'atelier⁴⁹⁸. En ce sens, Julian n'apparaît pas ici comme le philanthrope traditionnellement décrit et quoique son geste pourrait paraître selon l'expression de Pierre Bourdieu, comme un « refus du commercial » au profit d'une liberté d'accès à l'atelier pour les femmes, il ne faut pas se fier à l'image projetée, mais plutôt considérer de nouveau Julian sous la figure de l'homme d'affaires.

Bien que certaines sources de l'époque – principalement des publicités – retiennent l'aspect positif de l'ouverture de l'école aux femmes, il ne s'agit là que d'un aspect du discours. Comme le met en évidence Pierre Bourdieu – dans un chapitre consacré à la dénégation de l'économie – même les conduites qui peuvent apparaître comme les plus « anti-économiques » ou « désintéressées » n'échappent pas à l'idée de profits matériels⁴⁹⁹. En ce sens, Rodolphe Julian fait preuve de « violence symbolique », telle que décrite par le sociologue dans *L'invention de la vie d'artiste* et s'apparente au personnage d'Arnoux du roman de Balzac, *L'Éducation sentimentale* (1869). Ainsi, à l'image du personnage du roman, il est possible de voir Julian comme :

⁴⁹⁷ Helene Barbara Weinberg. *The Lure of Paris*, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁹⁸ Pierre Courthion. « Ateliers et Académies », *op. cit.*

⁴⁹⁹ Pierre Bourdieu. « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *art. cit.* p. 4.

Cet être double « alliage de mercantilisme et d'ingénuité », d'avarice calculatrice et de folie... c'est-à-dire d'extravagance et de générosité autant que d'impudence et d'inconvenance [qui] ne peut cumuler à son profit les avantages des deux logiques antithétiques, celle de l'art désintéressé qui ne connaît de profits que symboliques et celle du commerce, que parce que sa dualité plus profonde que toutes les duplicités lui permet de prendre les artistes à leur propre jeu, celui du désintéressement, de la confiance, de la générosité, de l'amitié et de leur laisser ainsi la meilleure part, les profits tout symboliques de ce qu'ils appellent eux-mêmes « la gloire » pour se réserver les profits matériels prélevés sur leur travail. Homme d'affaires et de commerce parmi des gens qui se doivent de refuser de reconnaître, sinon de connaître, leur intérêt matériel, il est voué à apparaître comme un bourgeois aux artistes et comme un artiste aux bourgeois.⁵⁰⁰

Le résultat alliant générosité et un mercantilisme à peine voilé ne se fit pas attendre. Dès 1877, Rodolphe Julian choisit de multiplier des ateliers exclusivement féminins au 51, rue Vivienne ; ensuite deux autres 5, rue de Berri et 28, rue Faubourg Saint-Honoré en 1888. Deux ans plus tard, soit en 1890, il récidive et crée une autre succursale au 28, rue Fontaine et ouvre son dernier local au 55, rue du Cherche-Midi en 1896⁵⁰¹.

2.1.1.c. Les Julianes⁵⁰²

Bien que les ateliers soient décrits comme mixtes dans un premier temps, Julian dut créer rapidement des ateliers séparés. Dans une entrevue au journal *The Sketch*, le journaliste questionnant Julian à ce propos : « N'avez-vous pas commencé en mettant des hommes et des femmes à étudier ensemble dans le même atelier, Mr Julian ? », obtient cette réponse : « J'admis quelques femmes, étrangères, dans [mon] atelier pour hommes durant les premières années. (...) Ce fut très difficile et désagréable et je vis rapidement que si j'avais espoir d'ouvrir mon propre atelier de dames (...), je devrais faire d'autres

⁵⁰⁰ Pierre Bourdieu. « L'invention de la vie d'artiste », *art. cit.*, p. 74.

⁵⁰¹ Catherine Fehrer, Robert Kashey, Elisabeth Kashey. *The Julian Academy, Paris, op. cit.*, p. 2.

⁵⁰² Nous empruntons ce titre à Catherine Fehrer, qui elle-même s'inspire de l'exposition de la Galerie Charpentier pour qualifier les étudiantes de l'Académie Julian. Voir à ce propos l'article de Miguel Zamacoïs. « Les Julianes », *Candide*, 14 janvier 1932.

arrangements »⁵⁰³. Prétendant avoir de la difficulté à gérer les ateliers mixtes et limité dans ses actions par le poids de la morale de l'époque, Julian sépare les ateliers en deux groupes distincts. L'artiste américaine Abigail May Alcott Nieriker (1840-1879), qui séjournera à Paris dès 1868 avec l'aide financière de sa sœur la romancière Louisa May Alcott (1832-1888) – connue pour son livre *Little Women (Les quatre filles du Dr March* en français) – s'attarde sur la question des femmes artistes et souligne cet épisode tout en approuvant la séparation des ateliers mixtes : « l'école d'en bas comme elle est appelée, n'ouvrira pas plus longtemps ses portes aux femmes. Il est impossible pour les femmes de peindre d'après le modèle vivant côte à côte avec des hommes français »⁵⁰⁴. L'artiste-peintre américaine Alice D. Kellogg (1862-1900), en visite dans un atelier mixte de l'Académie Colarossi en 1888 se questionne sur la pertinence de vouloir travailler avec les hommes et interroge un compatriote de sa connaissance alors présent à l'atelier. Sa réponse ne laisse planer aucun doute sur l'incongruité de vouloir travailler dans des ateliers mixtes puisque, cherchant à protéger la jeune femme, il affirme : « Je ne voudrais, ni ne pourrais conseiller à quelque femme de bonne famille que ce soit, une de mes sœurs par exemple, d'y venir. Si vous ne saviez pas un mot de français cela pourrait peut-être être acceptable, mais ces Français ne sont pas décents »⁵⁰⁵. À la lecture de ces deux témoignages, nous comprenons que Julian doit s'adapter pour conserver sa clientèle : la pression des étudiantes et celle des mères de famille attachées aux convenances le poussent malgré lui à réagir rapidement.

⁵⁰³ "Did you not begin by allowing both the men and girls to study together in the same studios, Mr. Julian? (...) Well, I did, it is true, admit a few ladies, foreigners, into [my] men's studios during the early years (...) it was extremely awkward and disagreeable and I soon saw that if I were to hope to get my own countrywomen (...) I should have to make different arrangements." « Julian's Studios : An Interview with Their Creator », *op. cit.*, p. 474.

⁵⁰⁴ "(...) the lower school as it is called, no longer opens its doors to women... It is impossible for women to paint from living nude models side by side with Frenchmen." Abigail May Alcott Nieriker. *Studying Art Abroad, and How to Do It Cheaply*, Boston, Roberts, 1879, p. 48.

⁵⁰⁵ Voir à ce propos l'extrait de la lettre de Alice D. Kellogg datée du 25 octobre 1888. Cité dans le catalogue d'exposition *Le voyage de Paris*, *op. cit.*, p. 28-29.

Une réclame publicitaire conservée à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris présente des arguments identiques à ceux mis de l'avant par Rodolphe Julian dans le journal *The Sketch* et bien que le document non daté soit vraisemblablement postérieur à 1897, son contenu définit l'idée première qui débouchera officiellement sur la création des ateliers féminins :

(...) les femmes [sont] dans la nécessité de gagner leur vie, les jeunes filles dans l'obligation de préparer une carrière. Aucune ne leur est plus largement ouverte que la carrière des Arts, aucune ne leur offre plus d'agrément, de gloire et de profit. Nombreuses cependant sont les familles qui hésitent à envoyer leurs filles à l'École des beaux-arts, redoutant à juste titre une trop grande liberté d'allure, de langage, et de plus estimant, comme beaucoup de professeurs eux-mêmes, que les cours mixtes loin de favoriser les progrès leur sont au contraire nuisibles. Mais à l'Académie Julian, jeunes femmes et jeunes filles ne travaillent qu'entre elles comme à l'époque fameuse de Marie Bashkirtseff, Amélie Beaury-Saurel, Louise Breslau, et de combien d'autres !⁵⁰⁶

Les femmes trouveront plus commode d'avoir leurs propres locaux. Cette séparation d'avec les hommes sera généralement acceptée par tous, mais attise cependant la volonté de s'introduire dans les ateliers du sexe opposé par goût de l'interdit. Ainsi, Marie Bashkirtseff dira vouloir être dans « l'atelier Homme » de Léon Bonnat (1833-1922) et décrira l'épisode en ces termes : « Les Suissesses et moi, déguisées, nous allons chez Bonnat pour qu'il nous prenne dans son atelier d'hommes. Naturellement, il nous explique que, ces cinquante jeunes gens n'étant pas surveillés, c'est absolument impossible »⁵⁰⁷. Le propos n'est pas isolé et les hommes tentent à leur tour de s'introduire dans les ateliers féminins. Rodolphe Julian réagit promptement pour conserver sa clientèle et leur en interdit complètement l'accès en imposant une règle stricte qui veut « [qu'] en dehors des professeurs, aucun fils d'Adam ne pénètre dans les salles de travail réservées aux filles d'Ève. Il faut, pour y être introduit, un cas de force majeure (...) »⁵⁰⁸. Camille Debans soulignera cependant que des hommes parviendront à contourner cet interdit et raconte « [qu'on a vu des étudiants] (...) »

⁵⁰⁶ Réclame publicitaire de l'Académie Julian. Dossier « Académie Julian », série « Actualité », Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

⁵⁰⁷ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 341.

⁵⁰⁸ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, *op. cit.*, p. 194.

se servir de quelques subterfuges en dehors des prévisions humaines. (...) [D]es reporters qui, pour n'en avoir point démenti, se sont déguisés en marchands de couleurs ambulants et (...) n'ont pas réussi pour cela »⁵⁰⁹. Certains, comme le journaliste et artiste-peintre Riccardo Nobili (1859-?), parviendront tout de même à tromper la vigilance du directeur en se présentant comme un modèle⁵¹⁰. Les hommes ayant tenté de s'introduire dans les ateliers sont tous deux des journalistes et il est même possible que Julian leur ait apporté officieusement son aide dans l'espoir d'obtenir de la publicité sans entacher la respectabilité de ses ateliers. Hormis ces deux exemples, les intrusions dans les ateliers féminins restent en général assez rares et peu d'hommes hormis les professeurs et Julian lui-même parviendront à franchir les barrières de ces « alcôves » féminines.

Des réclames soulignent que l'Académie est suffisamment surveillée pour que les hommes ne puissent y pénétrer. Julian décrit lui-même ses ateliers féminins comme de véritables « forteresses » et affirme à ce propos : « mes ateliers féminins sont pratiquement de petits couvents [...] Aucun homme, sauf les professeurs et moi-même, n'est autorisé à y pénétrer, et ce, sous n'importe quel prétexte. Aucun frère aucun mari, pas même un père, n'a jamais eu l'autorisation d'entrer à l'atelier durant les heures de travail. Nous avons dû strictement suivre cette règle, car c'est la tradition du pays »⁵¹¹. Ceci est en effet la règle en

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ L'endroit semble pour certains risqué pour la vertu des jeunes filles comme le souligne le dialogue entre la mère de Marie Bashkirtseff et sa bonne : « Comment, Rosalie (...) vous avez laissé mademoiselle seule à l'atelier ? Oh ! non madame, mademoiselle est restée avec Pincio [son chien]. Je vous assure qu'elle l'a dit sérieusement. Mais, comme je suis un peu folle, j'ai égaré ou oublié mon gardien. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 20.

⁵¹¹ "My ladies's studios are practically little convents [...] No men, excepting the professors and myself, are allowed in under any pretence whatsoever. Neither brother nor husband, not even father, has ever been allowed to enter the studio during working hours. We have had rigidly to adhere to this rule; it is the custom of the country." « Julian's Studios : An Interview with Their Creator », *op. cit.*, p. 474. Notons que Riccardo Nobili dans *The Cosmopolitan* confirme le propos de Rodolphe Julian et précise que « l'atelier pour les femmes est véritablement une forteresse des Amazones. On ne permet à aucune âme de l'autre sexe de franchir ses portes, mis à part M. Julian, les maîtres, les modèles et le marchand de couleurs. Même les pères et les frères qui accompagnent les dames à la porte sont là contraints de les quitter. Comment peut-on entrer subrepticement dans ce Gynaeceum ? Demandant à M. Julian s'il ne pouvait pas nous être d'une aide quelconque en la matière, il nous dit que cela était impossible. Une tentative de soudoyer le marchand de

France et les étrangères ne comprendront pas toujours la séparation hommes/femmes au sein de l'atelier puisque, comme le fait remarquer Rodolphe Julian lui-même : « [e]n Angleterre comme en Amérique ce ne serait pas nécessaire »⁵¹². L'honneur des dames est sauf et la séparation assure auprès des familles le sérieux de l'Académie. Ainsi, en 1877, on affirme que « l'atelier Julian [est] le seul sérieux pour les femmes »⁵¹³.

Les femmes accepteront la mise en place d'ateliers séparés, car Julian leur propose un enseignement équivalent à celui qui est donné aux hommes. Marie Bashkirtseff précise cette idée et écrit dans son journal que « [l'] atelier devient comme celui des hommes, c'est-à-dire que nous avons l'académie toute la journée, le même modèle, dans la même pose ; par conséquent, on pourra peindre de grands morceaux »⁵¹⁴. La clientèle féminine est ainsi comblée, bénéficiant d'une formation sérieuse jusqu'alors réservée aux hommes tout en n'ayant pas à les côtoyer ou à subir leurs avances et leurs railleries. Par ce système égalitaire, les différences liées au sexe tendent lentement à disparaître à l'Académie Julian, mais ne s'effaceront jamais complètement. Bien qu'exclu des ateliers féminins par la création d'ateliers séparés, le « masculin » reste au centre de l'atelier d'une manière, certes insidieuse, mais non moins réelle. Marie Bashkirtseff affirme que sa seule chance est de peindre « comme un homme » avec vigueur et maîtrise, et non avec la mollesse et l'harmonie décorative dont on qualifie souvent le travail des femmes⁵¹⁵. Elle sort ainsi des

couleurs n'eut pas plus de succès. N'étant pas un maître, la seule solution restante fut d'y aller comme modèle. » Le journaliste ajoute que « les étudiantes ont aussi leur bal, mais, à part les maîtres, aucun représentant du sexe fort n'y est invité. » Riccardo Nobili. « The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, 8 novembre 1889, p. 751.

⁵¹² "[I]n England and America it would not be necessary." « Julian's Studios : An Interview with Their Creator », *op. cit.*, p. 474.

⁵¹³ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 316.

⁵¹⁴ Marie Bashkirtseff ajoute qu'elle aurait travaillé avec les hommes s'ils ne fumaient pas et d'ailleurs qu'il n'y a pas de différence entre les ateliers. Selon elle, « il y en avait lorsque les femmes n'avaient que le modèle habillé ; mais du moment qu'elles font l'académie, l'homme nu, c'est la même chose. » *Ibid.*, p. 316.

⁵¹⁵ Ainsi, Rodolphe Julian dira à Marie Bashkirtseff : « Voilà une brutale qui a fait une chose agréable, mais pas agréable dans le sens *mou* du mot, une chose séduisante. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 174.

rangs et s'oppose à l'amateurisme ambiant de ses consoeurs, lui permettant de revendiquer et de valider sa place à l'atelier.

À l'Académie Julian, ses travaux intriguent les professeurs et les élèves lui demandent d'où lui viennent la force et la brutalité qu'elle exprime dans ses oeuvres. À maintes reprises, elle relate l'étonnement que manifestent les hommes devant ses qualités artistiques et écrira à ce sujet le 17 septembre 1877 :

(...) M. Julian et les autres ont dit à l'atelier des messieurs que je n'avais ni la main, ni la manière, ni les dispositions d'une femme, et que l'on voudrait bien savoir si dans ma famille j'ai de qui tenir tant de talent et de force, de brutalité même, dans le dessin et de courage au travail.⁵¹⁶

N'étant pas en relation avec les hommes de l'atelier, il est fort à supposer que Julian lui-même fit ce commentaire élogieux à Bashkirtseff dans l'espoir de conserver l'intérêt de la jeune femme pour l'atelier et stimuler ainsi son élève à renouveler son inscription.

L'importance du « caractère masculin » apparaît dans les sources de la fin du XIX^e siècle comme un leitmotiv permettant d'accorder une certaine reconnaissance à la production artistique des femmes⁵¹⁷. Bien souvent, l'habileté que manifeste une femme pour les arts est présentée comme un « don naturel » – et non comme le résultat d'un travail ou d'un apprentissage sérieux – dont l'origine viendrait du tempérament paternel, un peu comme s'il s'agissait d'un héritage génétique. La jeune « Russe » n'est pas dupe des progrès qui reste à faire pour pouvoir être considérée d'égal à égal avec les hommes et rapporte dans son journal un propos comique, mais non moins éloquent où un certain Monsieur Ollendorf dit avoir vu un tableau au Salon et s'écrie devant Marie : « Ah ça !

⁵¹⁶ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 333.

⁵¹⁷ Cette « masculinisation » de la production des femmes n'est pas unique à Marie Bashkirtseff. Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici prennent comme exemple Louise Catherine Breslau pour caractériser ce phénomène. Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici. *Femmes artistes : artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 31.

C'est un homme très fort que M. [Monsieur] Bashkirtseff." Le tableau est signé, M. Bashkirtseff »⁵¹⁸. Quelques années plus tard, elle reviendra de nouveau sur ce sujet et fera en guise de conclusion un constat amer : « (...) Ces messieurs nous méprisent et ce n'est que quand ils trouvent une facture forte et même brutale qu'ils sont contents, car ce vice-là est absolument rare chez les femmes. C'est le travail d'un garçon, a t'on-dit de moi. Cela a du nerf ; c'est la nature »⁵¹⁹. La question d'un art « masculin » en opposition à un « art féminin » est une constante pour juger le travail des femmes dans l'art. L'artiste-peintre Virginie Demont-Breton (1859-1935) définissant ce qu'est la « peinture de femme » affirme qu'elle caractérise une peinture faible ou mièvre. Elle ajoute que lorsqu'une œuvre est jugée sérieusement, elle est qualifiée en termes élogieux associés à un savoir-faire et à une adresse toute « masculine »⁵²⁰. Le préjugé est si fort à la fin du XIX^e siècle que bien qu'elle fût la fille du peintre Jules Breton (1827-1906), elle avait accepté :

comme une chose admise ce degré d'infériorité [elle parle de la femme] que je ne discutais même pas. Aussi, la pensée qu'une femme avait le droit, tout comme un homme, d'avoir une palette, des modèles, un atelier de travail sérieux, de peindre des tableaux, de les exposer à côté de ceux des messieurs, de les signer de leur nom, d'y mettre de beaux cadres en or, m'ouvrit un horizon tout nouveau et très réjouissant sur ce que pouvait me réserver l'avenir.⁵²¹

Marie Bashkirtseff, comme certaines de ses consœurs, cherche à faire tomber les préjugés et revendique la parité hommes/femmes dans le domaine des arts. Elle admet que « [l]es femmes ne seront jamais que des femmes ! Mais pourtant... Si on les élevait de la même manière que les hommes, l'inégalité que je déplore serait nulle et il ne resterait que celle qui est inhérente à la nature même »⁵²². La vision qu'elle présente est quasi prémonitoire de l'évolution de la femme dans la société et cherche à faire changer et a

⁵¹⁸ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 543.

⁵¹⁹ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 399.

⁵²⁰ Virginie Demont-Breton. « La femme dans l'art », *La Chevauchée*, 1^{er} janvier 1901, s. p.

⁵²¹ Virginie Demont-Breton. *Les maisons que j'ai connues*. Tome 1, *Notre pays natal*, Paris, Plon-Nourrit, 1926, p. 48-49.

⁵²² Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 106.

valoriser son statut même si ses critiques se cantonnent souvent à l'espace personnel de son journal. Ainsi, c'est sans le savoir qu'elle jouera un rôle actif pour la cause féministe et l'expansion de l'Académie Julian sur la scène internationale⁵²³.

L'émancipation progressive que Marie Bashkirtseff souhaite obtenir de la société de son époque en général et des hommes qui la dirigent en particulier apparaît comme un thème récurrent dans ses écrits où elle s'interroge sur la position qu'elle doit adopter pour se faire reconnaître tant à l'atelier qu'au sein d'un réseau artistique professionnel. Marie Bashkirtseff, en cherchant à renverser l'image stéréotypée de la femme artiste et en tentant de démontrer que son statut ne peut être résumé à un « être vagabond et pervers, incompatible avec le travail ou le talent, laide, mourant de faim, belle, tournant mal », poursuit son raisonnement en soulignant l'évolution progressive des mentalités de son époque et confie que cette vision sexiste « est une histoire à laquelle on ne croit plus beaucoup, bien qu'il soit toujours convenu de jeter le nom vénérable et adoré d'*Artiste* comme un manteau sur un tas de choses qui n'ont le plus souvent aucun rapport avec l'art »⁵²⁴. À l'opinion qui veut que les femmes ne puissent devenir des artistes à part entière, elle réplique avec virulence dans une lettre adressée aux détracteurs qui méprisent l'art réalisé par des femmes et rétorque qu'il ne faut pas prendre pour exemple :

(...) les quelques personnalités en vue, les charlatans, les demoiselles qui font des copies au Louvre ou qui apprennent la peinture agréable dans un atelier à la mode, qui peuvent nous édifier. Mais c'est sur la masse vraiment considérable et renfermant une moyenne de capacités vraiment digne d'intérêt des élèves qui cherchent l'étude sérieuse de l'art dans les ateliers privés, c'est sur cette masse considérable et qui renferme une moyenne de capacités qui étonnerait ceux qui se moquent du travail des femmes, qu'il faut porter les yeux pour s'assurer combien elles sont intéressantes ces travailleuses, et avec quelles peines inouïes elles parviennent à s'organiser une éducation à peu près régulière, mais qui pêche par tant de côtés. (...) Ce ne sont pas ceux qui se moquent des talents féminins [qui] sauront jamais combien de dispositions sérieuses, de tempéraments réels et

⁵²³ Marie Bashkirtseff apparaît en effet comme une figure importante pour l'Académie Julian puisqu'avec « la publication de ce qui est maintenant devenu son célèbre journal, Julian lui devait beaucoup d'élèves britanniques et d'amis. » « Julian's Studios : an Interview with Their Creator », *op. cit.*, p. 474.

⁵²⁴ Marie Bashkirtseff. *Lettres de Marie Bashkirtseff*, *op. cit.*, p. 171.

remarquables ont été découragés et atrophiés par une éducation vicieuse ou incomplète.
L'artiste femme est tout aussi intéressante que l'artiste homme.⁵²⁵

Même si cette société patriarcale fait parfois quelques exceptions – lorsqu'elle reconnaît par exemple le travail du peintre animalier et portraitiste Rosa Bonheur (1822-1899) – elle accorde cette reconnaissance à un certain prix⁵²⁶. Le travail des femmes peintres est relégué aux thèmes et aux techniques les moins valorisés de la pratique artistique. C'est ainsi qu'elles se spécialisent la plupart du temps dans la réalisation de tapisseries, de miniatures, de natures mortes, de portraits et privilégient certaines techniques comme le pastel et l'aquarelle⁵²⁷. Les femmes souhaitant devenir professionnelle de la peinture auront beaucoup plus d'obstacles à franchir que leurs homologues masculins⁵²⁸. La lutte que les femmes artistes devront mener sera longue puisque, malgré quelques accords prometteurs, elles ne seront véritablement acceptées au sein de l'École des beaux-arts qu'en 1897⁵²⁹.

Rodolphe Julian semble avoir compris le désir d'émancipation des femmes et l'avantage considérable que cela pouvait apporter à son académie (et ce, tant au niveau matériel que symbolique). Les peintres de salon Charles Chaplin (1825-1891)⁵³⁰, Léon

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 172-173.

⁵²⁶ Dans le cas de cette artiste, il est possible de souligner deux éléments importants qui permettent de comprendre son succès au sein du marché de l'art de cette époque : d'une part, il ne faut pas oublier que Rosa Bonheur tend à nier sa féminité au moyen d'une allure vestimentaire masculine, d'autre part, bien qu'elle s'éloigne des codes établis par la société mâle, sa condition l'oblige pour une large part à se cantonner aux sujets les moins nobles de la hiérarchie des genres.

⁵²⁷ Gabriel P. Weisberg *et al.* *Overcoming all Obstacle*, *op. cit.*, p. 119.

⁵²⁸ Marie Bashkirtseff écrit qu'elle « voudrai[t] être [un] homme [afin de pouvoir] devenir quelqu'un [car] (...) avec des jupes où voulez-vous qu'on aille ? Le mariage est la seule carrière des femmes ; les hommes ont trente-six chances, la femme n'en a qu'une, le zéro comme la banque. (...) [O]n prétend qu'il en est de même de la femme ; non, car il y a gagner et gagner. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 379. Elle ajoutera dans son journal qu'elle souhaiterait « [o]btenir le Prix de Rome en [se] présentant sous un nom d'homme. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 314.

⁵²⁹ Marina Sauer. *L'Entrée des femmes à l'École des beaux-arts : 1880-1923*, *op. cit.*, Paris, p. 17.

⁵³⁰ Charles Chaplin est classé parmi les peintres « pompiers » réputés de la fin du XIX^e siècle et fut particulièrement apprécié en tant que peintre de genre et de portrait. Sa peinture est souvent associée à l'art académique de son temps et s'inspire de la peinture rococo. Il entre à l'École des beaux-arts de la ville de Paris en 1845 et expose à maintes reprises au Salon, ce qui lui vaut l'attention de la critique. On lui connaît, parmi

Cogniet (1794-1880)⁵³¹ et plus tard Jean-Jacques Henner (1829-1905)⁵³², Édouard Krug (1829-1901) et Alfred Émile Stevens (1823-1906)⁵³³ l'avaient déjà pressenti en ouvrant à la gent féminine leur atelier.

Bien que les ateliers féminins apparaissent comme assez sérieux dans l'ensemble, ils comptent toutefois deux catégories d'étudiantes – les amateurs et les aspirantes à la profession d'artiste – et l'opinion commune (forcément masculine à l'époque) tend à privilégier celle de Félicien Champsaur (1858-1934) selon qui l'art n'est pas une voie faite pour les femmes et met de l'avant que le travail qu'elles réalisent dans ce domaine ne peut être considéré sérieusement. À la fin du XIX^e siècle, la plupart des hommes de l'Académie partagent cet avis. Pour eux, la place d'une « honnête femme » n'est pas à l'atelier et la mauvaise réputation de certains modèles féminins devrait suffire à leur en interdire l'accès. Julian se garde de définir la position qu'il a par rapport à ce sujet et reste plus qu'évasif sur la question. Nous savons qu'il admire Marie Bashkirtseff pour ses qualités

ses réalisations parisiennes, la décoration de l'hémicycle au Palais de l'Élysée et celle d'un foyer secondaire de l'Opéra Garnier. Voir à ce propos : Cécile Ritzenthaler. *L'École des beaux-arts du XIX^e siècle : les pompiers*, Paris, Mayer, 1987.

⁵³¹ Léon Cogniet est qualifié par l'ancien directeur de musée et historien de l'art Léon Rosenthal, de peintre du « juste milieu » dans son livre *Du romantisme au réalisme : essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848* ([1900, fac-similé], Paris, Macula, 1987, p. 203) et cumule une forte reconnaissance officielle, comme le souligne le catalogue d'exposition consacré à cet artiste au Musée des beaux-arts d'Orléans. Il fut en effet premier Prix de Rome en 1817, Chevalier de la Légion d'honneur en 1828, membre de l'Institut en 1849. Il est ensuite nommé professeur à l'École des beaux-arts en 1851 et démissionnera de ce poste 12 ans plus tard, lors de la réorganisation de l'École. Il enseignera aussi à titre privé. Voir à ce propos le catalogue d'exposition : Jacques et Elisabeth Foucart, *Léon Cogniet, 1794-1880*, Orléans, Musée des beaux-arts d'Orléans, 1990, p. 191-192.

⁵³² Le peintre académique Jean-Jacques Henner est connu comme un portraitiste et un dessinateur hors pair. Tout comme son confrère Léon Cogniet, il eut lui aussi de nombreuses récompenses officielles tout au long de sa carrière. En 1844, il étudia dans l'atelier de Gabriel Guérin (1869-1916) à Strasbourg. Il obtint le Prix de Rome en 1858 après ses études à l'École des beaux-arts de Paris. Il exposa à maintes reprises au Salon et en devint membre du jury. En 1889, il fut nommé membre de l'Académie des beaux-arts. Il enseigna aussi à titre privé. Voir à ce propos, *Jacques Henner - La Jeunesse d'un peintre - 1847 à 1864 : Du Sundgau à la Villa Médicis*, Musée des beaux-arts de Mulhouse, éditions du Rhin, 1989.

⁵³³ Le peintre académique Alfred Stevens fut un élève d'Ingres à l'école des beaux-arts. Ses succès aux Salons et lors des Grandes Expositions à Paris, le présentent comme un peintre à la mode. Voir catalogue *Alfred Stevens*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2009, 207 p.

« masculines »⁵³⁴ et s'aperçoit rapidement qu'elle est différente des autres jeunes filles de l'atelier qui ne viennent la plupart du temps que par amusement ou pour passer le temps ; mais il reconnaît aussi qu'elle peut lui attirer une clientèle fortunée qui jusqu'alors boude son établissement. Au mieux, Julian concède que quelques jeunes femmes puissent avoir un certain talent, mais il n'ira jamais jusqu'à reconnaître leur entière égalité par rapport aux hommes. La spécialiste de l'Académie Julian, Catherine Fehrer, est plus radicale dans ses propos et souligne que le jugement condescendant que porte Rodolphe Julian sur les femmes le présente comme un « misogyne » et met en évidence que c'est malgré lui qu'il apporte son appui au mouvement d'émancipation féminine⁵³⁵.

Pour nuancer cette position, nous remarquons que Julian concède toutefois que « ses élèves femmes sont quelquefois aussi fortes que ses élèves hommes »,⁵³⁶ mais le propos semble être avant tout « publicitaire » et n'est pas représentatif de l'opinion de son époque. En 1888, le journaliste et romancier Félicien Champsaur, dans un article intitulé « *Les jeunes filles peintres* » présente l'engouement des femmes pour l'art comme un passe-temps mondain et décrit la rapidité avec laquelle la plupart d'entre elles abandonnent cette voie au profit d'intérêts plus importants pour l'évolution de leur statut social. Il met en évidence la fragilité de leur vocation et dépeint avec lucidité l'impulsion, voire l'étincelle première, qui les pousse à s'intégrer dans un univers qu'elles connaissent peu. L'enthousiasme qu'elles éprouvent pour la carrière artistique découle selon lui d'une impression marquante lors d'une exposition au Musée du Louvre ou aux Salons par exemple. Cette découverte superficielle et partielle de l'art qui s'instaure dans le rapport à l'œuvre originale n'est pas suffisante selon lui. Mis à part le plaisir de la contemplation,

⁵³⁴ « Julian est ravi du tableau. "Vous êtes un garçon, rien ne m'étonne de vous". » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 173.

⁵³⁵ Catherine Fehrer. Section *Les Julianes : une forteresse d'amazones*, 1986. Manuscrit inédit sur la vie de Rodolphe Julian déposé à la mairie de Lapalud.

⁵³⁶ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 316.

leur connaissance de l'art est limitée ce qui présage un essoufflement rapide de leur passion :

Telles [femmes] ont admiré une toile, une sculpture ; et s'enflammant, elles rêvent d'être « une grande artiste ». [Toutefois] beaucoup n'y songent plus, sitôt mariées ; transports où se déverse la sève, fièvres de jeunes filles. Elles flirtent naïvement, elles font joujou avec l'art, avec ce Dieu formidable qui donne le frisson à ceux mêmes qui l'ont dompté.⁵³⁷

L'hypothèse que Félicien Champsaur évoque par cette citation souligne à la fois une méconnaissance du monde artistique et des difficultés pour une femme de s'imposer dans ce milieu. La place des femmes n'est pas dans un atelier. La plupart viennent à l'Académie Julian pour se familiariser avec des techniques de composition, de dessin, voire l'étude du modèle vivant⁵³⁸. Quoique leur intérêt pour l'art soit souvent sincère, peu d'élèves comme la peintre suisse d'origine allemande Louise-Catherine Breslau (1856-1927) ou l'artiste française d'origine espagnole Amélie Beaury-Saurel⁵³⁹ se donnent les moyens de réussir, et ce, bien que plusieurs d'entre elles travaillent pour être professeur dans les écoles de la ville de Paris⁵⁴⁰.

À la lecture des témoignages de l'époque, il semble que l'art des femmes ne soit pas sérieux dans bien des cas. Rodolphe Julian voit tout d'abord l'inscription de Marie Bashkirtseff comme « un caprice d'enfant gâtée »⁵⁴¹ et affirme « qu'il s'attendait à des fantaisies de fille riche et de commençante »⁵⁴². Généralisant son propos à l'ensemble des

⁵³⁷ Félicien Champsaur. « Les jeunes filles peintres », *op. cit.*, p. 207.

⁵³⁸ « Il me semble qu'une année d'atelier Julian ferait bien comme base. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 314.

⁵³⁹ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 27.

⁵⁴⁰ Félicien Champsaur. « Les jeunes filles peintres », *op. cit.*, p. 205.

⁵⁴¹ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 316.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 318. Tony Robert-Fleury tient un discours similaire à celui de Rodolphe Julian et Marie Bashkirtseff rapporte ces paroles dans son journal : « [Tony Robert-Fleury] m'a redemandé si j'avais jamais peint, m'a dit que je voulais donc faire sérieusement de la peinture ? Combien de temps je pourrais rester à Paris ? M'a expliqué le désir de voir mes premières choses à la couleur, m'a demandé comment j'avais fait ? » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 38.

femmes qui fréquentent son Académie, il avance que : « l'art est un grand objet dans la vie ; pour la plupart de ces charmantes Parisiennes, mais [reste cependant] un passe-temps »⁵⁴³. Marie Bashkirtseff est tout aussi lucide que Julian sur cette question et malgré le fait qu'elle défende avec acharnement la présence des femmes dans les ateliers d'art, elle affirme sans détour que ses collègues « ont la pratique, de l'expérience, mais ces filles de quarante ans ne feront jamais plus qu'elles ne font aujourd'hui. Celles qui sont jeunes... dessinent bien et ont du temps, mais pas d'avenir »⁵⁴⁴. Peu de femmes vivent de leur art et décident de se présenter comme des professionnelles de la peinture. La plupart restent des amateurs et profitent de l'atelier et de l'atmosphère qui y règne pour tisser leur réseau mondain tout en retrouvant l'ambiance canaille du Paris bohème.

C'est ainsi que, pour qualifier les ateliers, certains en viennent à les présenter comme des lieux à la mode où il est bon de se montrer. Cette opinion apparaît à plusieurs reprises dans des articles des années 1880 et 1890. Charles Virmaître souligne que l'on peut « voir entrer chez le modèle vivant ; Mlle Canrobert, la fille du maréchal de France ; la princesse Ghicka, Mlle de Charrette, fille du général (...), la princesse Terka Jabonowska, depuis Mme Maurice Bernhardt ; Mlle Sarah Bernhardt, nièce de la grande tragédienne, sans compter les bataillons de Misses anglaises ou américaines (...) »⁵⁴⁵. Marie Bashkirtseff emmène quelquefois une chanteuse à l'atelier et y joue parfois de la mandoline, d'autres emmènent leur propre modèle ou se substituent à celui de l'atelier.

Les femmes trouvent au sein de l'Académie Julian un univers distinct de leur quotidien où elles affirment une certaine indépendance par rapport aux conduites établies. Rodolphe Julian quant à lui profite de leur présence et des « mondanités d'ateliers » qui paraissent dans les journaux lorsque les journalistes y relatent la vie des « Julianes » ou des

⁵⁴³ "[Art] is a great object in life ; to most of our charming Parisiennes it is but a pastime." « Julian's Studios : An Interview with Their Creator », *op. cit.*, p. 474.

⁵⁴⁴ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 318.

⁵⁴⁵ Charles Virmaître. *Paris-Palette*, *op. cit.*, p. 441.

personnalités célèbres qui fréquentent son établissement. Ce double aspect, avec l'étude d'après le modèle vivant, semble être la clef de la réussite des ateliers féminins. L'inégalité entre les sexes demeure toutefois et transparaîtra avec évidence dans les coûts d'inscription à l'Académie Julian. La présence des femmes, comme l'indique le catalogue d'exposition du Dahesh Museum (*Overcoming All Over Obstacles : the Women at the Académie Julian*⁵⁴⁶), reste le point le plus important qui démarque l'Académie Julian de ses concurrents. En tant que clientèle cible, Julian cherchera à les attirer dans ses locaux, que ce soit par la presse (à l'exemple du numéro de *l'Académie Julian* que l'école consacre aux femmes⁵⁴⁷) ou le bouche-à-oreille d'anciennes élèves avec qui il cherche à garder des contacts étroits comme Louise-Catherine Breslau et bien entendu Marie Bashkirtseff comme nous le verrons, qui deviendra autant une figure emblématique que le porte-parole publicitaire des ateliers féminins.

2.2. Promotion et discours critique sur l'Académie

À la fin du XIX^e siècle à Paris, la formation et la production artistiques, dans leurs liens avec l'économie, voient l'émergence de professions intermédiaires jusqu'alors demeurées en retrait. Fort d'une connaissance des faiblesses du système académique et avide d'en retirer avantage, Rodolphe Julian, artiste manqué devenu entrepreneur-spéculateur, se révèle être un maître en matière de communication et joue de l'interaction des réseaux artistiques et littéraires en développant des approches commerciales et publicitaires susceptibles de rejoindre la clientèle locale et internationale des refusés de l'École des beaux-arts. Pour ce faire, la stratégie instaurée comprend sa production personnelle et celle de la diariste et artiste-peintre Marie Bashkirtseff qu'il utilise à des fins promotionnelles.

⁵⁴⁶ Gabriel P. Weisberg *et al.* *Overcoming all Obstacles : the Women of the Académie Julian*, *op. cit.*

⁵⁴⁷ *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, *op. cit.*, décembre 1903, p. 1-4 (annexe 1).

Dans la mise en place de la renommée de l'Académie Julian, le dialogue entre image (picturale, graphique, illustrée et photographique) et texte (affiche, journal, roman) se veut multiple et joue des frontières entre visible et lisible. L'étude attentive des écrits et des productions de Julian et Bashkirtseff permet de saisir le lien entre art et littérature où s'instaure au niveau local et international, le modèle symbolique et commercial d'une école ainsi que celui de l'artiste au féminin.

2.2.1. Des stratégies publicitaires

Nous avons déjà souligné que Rodolphe Julian délaisse progressivement sa carrière artistique au profit de celle de directeur d'une Académie. Les journaux de l'époque font état de ce choix et le présentent comme un sacrifice au nom d'une idée plus noble. Ainsi, en 1887, Jean Glenville, journaliste au *Voltaire* écrit à son propos : « M. Julian qui, au grand regret de ses nombreux admirateurs, a abandonné les pinceaux pour la partie administrative est arrivé à un succès sans précédent en s'entourant d'artistes émérites qui sont tous ses amis »⁵⁴⁸. L'année suivante, l'homme de lettres et journaliste Félicien Champsaur dans son article, « *Les jeunes filles peintres* », présente Julian comme « un peintre qui a renoncé à l'art pour se donner tout entier à l'administration de son académie (...) »⁵⁴⁹ et Riccardo Nobili affirme en 1889 que « (...) Julian était considéré comme un artiste d'avenir ; ses succès au Salon prouvent qu'il aurait pu briller comme peintre, mais absorbé par l'administration de son école, il abandonne la peinture, élevant d'ailleurs un autre monument à sa gloire, l'Académie qui porte son nom »⁵⁵⁰. Les commentaires dans la presse française et étrangère font l'éloge de Julian comme « peintre », mais surtout comme « fondateur » de l'académie d'art qu'il dirige. Ces articles jouent un important rôle de

⁵⁴⁸ Jean Glenville. « L'État et l'initiative privée dans les arts », *Voltaire* (Paris), 1^{er} octobre, 1887, s. p.

⁵⁴⁹ Félicien Champsaur. « Les jeunes filles peintres », *op. cit.*, p. 207.

⁵⁵⁰ Riccardo Nobili. « The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, vol. VII, s. n^o, 8 avril 1889, p. 750.

promotion de l'Académie Julian et nous constatons que le discours est modifié par rapport aux informations données précédemment – où Julian est décrit comme un « petit maître de la peinture » – et servent à constituer une part de la légende favorable au rayonnement de l'établissement qui sera reprise par les historiens de l'art dans l'analyse des effets de l'école sur les célébrités artistiques qui y ont étudié⁵⁵¹.

Cette présentation élogieuse est prépondérante dans les articles de la fin du XIX^e siècle et rares sont les chroniqueurs qui nuancent leurs propos. Rodolphe Julian semble d'ailleurs avoir saisi l'intérêt de ces articles comme « faire-valoir » de son Académie et les mettra à profit par la création d'un journal de l'école qu'il diffusera gratuitement. Plusieurs exemples comparables à ceux des journalistes cités ci-dessus s'y retrouvent. C'est ainsi que l'on peut lire dans *L'Académie Julian* du mois de janvier 1903, soit quatre ans avant la mort de Rodolphe Julian, une information qui participe à la légende de la création de l'établissement et valorise son fondateur :

On conserve un souvenir inoubliable et reconnaissant pour le fondateur de cette belle école d'art, pour les services qu'il a rendus ainsi au mouvement artistique de toute une époque et pour son dévouement à toutes les carrières d'artistes auxquelles il a eu le courage de sacrifier la sienne, se consacrant entièrement à cette tâche unique, venant souvent aider de ses conseils.⁵⁵²

Le dénommé Somin qui écrit ces quelques lignes insiste sur la notion de « sacrifice » et de « dévouement » dans le but à peine voilé de valoriser les actions et la personnalité de Rodolphe Julian. Il lui attribue les signes du héros et instaure les normes du récit apologétique qui prendra véritablement forme avec la mort de Julian. L'étudiant, et plus

⁵⁵¹ Pierre Bourdieu rappelle l'importance constante de devoir mobiliser un « ensemble d'agents et d'institutions de "promotion" », en tant qu'outils de communication actifs dans la mise en valeur du champ initial (ici l'Académie Julian) qui détermine par extension l'image positive qu'en souhaite propager son fondateur lorsque sa personne est mise de l'avant dans des articles consacrés à l'école. Pierre Bourdieu. « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁵² Somin. « La rue de Berri », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, *op. cit.*, janvier 1903, p. 4.

tard l'artiste professionnel a, en quelque sorte, un engagement envers Julian⁵⁵³. Rodolphe Julian affirme et consolide ainsi son rayonnement au sein du réseau lié à l'école et valide de manière détournée ce que certains critiques de la fin du XIX^e siècle décrivent comme étant son « pouvoir politico-artistique », tel qu'il est défini par différentes expressions : « les Julians », « les Julianes », « les Julianistes », « la Famille Julian » et « la Maison Julian »⁵⁵⁴. À plus grande échelle, il est possible que cette construction ne se cantonne pas aux articles ou aux publicités en lien avec l'Académie Julian, mais se trouve dans la plupart des écrits scientifiques qui abordent la question de cet institut d'art. Les éléments de cette construction ne changent pour ainsi dire pas d'un article à l'autre. Toutefois, quelques exceptions demeurent et donnent une vision moins romanesque de l'abandon progressif de la carrière artistique de Rodolphe Julian. Les propos (sans doute plus réalistes et conformes aux témoignages des anciens étudiants) de William Rothenstein et d'Archibald Hartrick semblent être justifiés au regard de ce que nous connaissons de la production plastique de Julian. Ainsi, sous ce nouvel angle d'étude, il nous faut réévaluer la teneur du « sacrifice » prétendu de Julian au profit des jeunes artistes et remettre en cause l'objectivité des sources imprimées sur son Académie⁵⁵⁵.

Il semble en effet que les échecs aux concours et les difficultés financières de Rodolphe Julian à ses débuts permettent d'entrevoir autrement la création de son établissement, comme l'illustrent deux citations de journaux, l'une du vivant de l'artiste et l'autre après sa mort. La première souligne que ses ventes sont insuffisantes pour le faire vivre et que sa production ne parvient pas à séduire les collectionneurs :

⁵⁵³ Il ne faut pas oublier que tous deux lui doivent « reconnaissance » et « gratitude », pour l'aide apportée, ce qui à long terme permettra de grossir la clientèle de l'école. Il est aussi pertinent de souligner la notion de « l'influence » et de « l'obligation » que Rodolphe Julian est en droit d'attendre de ses anciens (et futurs) élèves. En effet, suivant l'idée où le « sacrifice personnel » sous-entend l'idée de « dette », ses étudiants deviennent ses « obligés », et ce, malgré la rétribution qu'ils lui donnent pour étudier dans son établissement.

⁵⁵⁴ Les différentes appellations associées à l'Académie Julian ont une résonance émotive forte qui souligne la cohésion quasi familiale entre les membres de l'école et véhiculent les notions de fraternité, de soutien et d'entraide.

⁵⁵⁵ Voir les ouvrages en bibliographie de William Rothenstein et Archibald Hartrick.

Julian faisait de la peinture, et quoiqu'il eût plus d'un succès au Salon, les amateurs rétifs étaient indifférents, les commandes étaient rares, et suivant leur coutume, les marchands de tableaux étaient plus qu'arabes.⁵⁵⁶

La seconde montre que ses succès académiques ne lui permirent pas de gagner le Prix de Rome qu'il souhaitait obtenir pour parachever avec succès sa formation à l'École des beaux-arts. Faute de pouvoir devenir un peintre d'histoire pour s'inscrire dans la lignée des artistes académiques les plus célèbres de son époque, il privilégia le portrait, un art moins noble dans la hiérarchie des genres, mais sans doute plus lucratif pour son carnet de commandes alors peu garni comme l'indique Charles Virmaître. Ce revirement dans son choix de carrière lui permettra de comprendre les rouages du marché de l'art parisien, tant du point de vue des professionnels que de l'intérêt plus personnel des collectionneurs, ce qui le motivera dans l'ouverture de son Académie :

Il était doué, eut de brillants succès, concourut même pour le Prix de Rome. La fortune des concours ne le favorisa pas : il lui fallut renoncer, non sans chagrin, dit-on, à cette haute récompense. Au sortir de l'École, il s'appliqua plus spécialement au portrait.

Ce fut tout aussitôt après la guerre que l'idée naquit en lui de cette académie indépendante de dessin et de peinture qui allait être appelée à une si brillante réussite.⁵⁵⁷

Quelques rares critiques soulignent que Julian n'avait rien d'un artiste d'exception. John Sutherland renforce cette idée et définit la situation réelle dans laquelle Rodolphe Julian se trouve lorsqu'il décide d'ouvrir son école : « Rodolphe Julian avait commencé à trouver que sa carrière de peintre était compromise à cause de sa nonchalance. Il avait peint un bon tableau et n'en avait pas repeint d'autres. Quelque chose devait être fait pour lui assurer un revenu confortable. Il fut rapide à saisir sa chance »⁵⁵⁸. Ce bilan plutôt négatif de

⁵⁵⁶ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁵⁷ « M. Rodolphe Julian », s. n, 16 février 1907. Dossier « Académie Julian », série « Actualité », Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

⁵⁵⁸ "Rodolphe Julian was beginning to find his career of painter ill-suited to his easy-going habits. He had painted one good picture, and he had not painted another. Something must be done to assure him a

la production de Julian et son revirement de carrière sont loin de l'image idéalisée du personnage.

Julian gère son entreprise d'une main de maître sans que personne ne puisse en comprendre le fonctionnement ou le « rouage » pour reprendre le terme de l'époque⁵⁵⁹ et Sutherland écrira même que « (...) le grand talent de Monsieur est celui des affaires »⁵⁶⁰. La carrière artistique de Rodolphe Julian ne lui permettait pas de subvenir à ses besoins et c'est son Académie qui deviendra une source importante de revenus financiers au fil du temps. Le choix, quoique difficile au départ pour un homme avide de reconnaissance artistique, s'imposera de lui-même et faute d'avoir eu le succès qu'il escomptait remporter aux Salons et aux concours de l'École des beaux-arts, il reportera ses espoirs sur ses élèves les plus doués. Victime d'un système où il ne put trouver sa place, il en assimile le fonctionnement et en deviendra en coulisse un des maîtres influents par son Académie qu'il saura mettre au premier plan par des stratégies de promotion utilisant habilement le texte et l'image.

2.2.1.a. Du mythe à la création de l'Académie

En 1868, Rodolphe Julian crée son « Académie libre » dans une salle de danse, anciennement dirigée par le professeur Markowski⁵⁶¹, au lieu dit du passage des Panoramas

comfortable income. His eye was quick for the main chance." John Sutherland. « An Art Student's Year in Paris », *op. cit.*, p. 52.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ "(...) Monsieur's grand talent is the talent for business." *Ibid.*

⁵⁶¹ Dans leurs *Mémoires sur la vie littéraire*, les Goncourt citent Markowski et le présentent comme une personne célèbre à Paris pour avoir su dépasser sa condition première de bottier et devenir professeur de danse sans pour autant avoir de formation spécifique dans ce domaine. En cela, le parcours de Markowski et la célébrité acquise n'est pas sans faire penser à l'audace et à l'opportunisme de Rodolphe Julian qui en reprenant le local du « Passage des Panoramas » voulait vraisemblablement se mettre dans la lignée de son prédécesseur. À propos de Markowski, les Goncourt écrivent : « Markowski était bottier. Il s'est mis à apprendre le violon tout seul, et puis à danser aussi tout seul. Alors il a donné des bals avec des filles. Dieu a

qui relie les Grands Boulevards au quartier de la Bourse et dont Émile Zola fera une brève description dans son roman *Nana*⁵⁶². L'endroit est fréquenté par le Tout-Paris que ses boutiques du rez-de-chaussée attirent. Le lieu est bien situé et facile d'accès. Guy Tomel rapportant les propos de Julian souligne qu'il « aimait à raconter qu'ayant besoin d'argent et possédant un grand atelier et un modèle superbe (...) qu'il voulait conserver, il se décida d'ouvrir une école »⁵⁶³. Le journaliste et romancier bordelais Jean-Baptiste Camille Debans relate que les débuts de l'atelier ne sont guère prometteurs, car l'élève tant attendu ne vient pas : « Chaque jour, un modèle posait devant des chevalets et des sièges vides. Et pendant des mois, on alluma le poêle pour chauffer la salle, on planta un Italien tout nu sur la table de pose sans qu'il se présentât un seul amateur »⁵⁶⁴. Anxieux, Rodolphe Julian n'espère plus aucun client après trois mois d'ouverture⁵⁶⁵. Charles Virmaître donne davantage d'informations en 1890 en racontant dans *Paris-Médaille* les premiers jours de l'Académie Julian et décrit avec humour la venue du premier élève d'après le récit que lui fit Julian :

Mais dame routine veillait, les élèves ne venaient pas (...). Enfin, il en vint un, il se hasarda sur le seuil de l'atelier (...). Les chevalets étaient en place (...), les tabourets étaient vides. Julian vit l'élève hésiter à pénétrer plus avant, faisant même le mouvement de regagner la porte (...) Pris de panique, Julian interpelle le jeune homme et lui demande ce qui lui déplaît :

« Vous partez, monsieur, est-ce que quelque chose vous déplaît ici
Dites-moi ce qu'il faut changer, ce sera fait immédiatement.

_ C'est très bien, mais...

_ Le modèle, n'est-il pas à votre goût, on le changera.

_ Il est même joli, mais...

_ Ah ! Je devine, parce que vous ne voyez personne, mais pour commencer vous n'avez pas besoin de voisins, d'ailleurs, je ne suis pas engagé à vous en donner.

béni ses efforts. » Edmond de Goncourt. *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*, Paris, G. Charpentier & E. Fasquelle, 1851, p. 334.

⁵⁶² Émile Zola. *Nana*, Paris, Élibron Classics, n.d, p. 190.

⁵⁶³ Guy Tomel. « Toujours les peintres - L'Autre Cloche - Les Ateliers Julian », *National*, 15 février 1890, s. p.

⁵⁶⁴ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, op. cit., p. 190.

⁵⁶⁵ « L'enfantement fut douloureux et le créateur, quoique Méridional, y déploya l'énergie et l'obstination d'un Yankee. On ne le croirait pas s'il n'y avait encore nombre de gens qui pourraient en témoigner. M. Julian ouvrit son atelier dont il voulait faire une école libre où chacun pût venir étudier à son gré, avec ou sans maître ; il l'ouvrit, dis-je, sans avoir un seul élève. » *Ibid.*, p. 190.

_ Assurément non !

_ Eh ! bien, restez. »

L'élève, touché par le ton de bonhomie de Julian comprit qu'avant qu'une maison soit édifiée, il faut poser la première pierre. (...) Le lendemain, il y avait trois élèves, puis quatre, puis cinq, et enfin, un jour l'atelier devint trop petit pour contenir la foule qui l'envahissait.⁵⁶⁶

Guy Tomel dans *Le National* de 1890 reprend le propos de Julian cité par Virmaître, contribuant ainsi à propager la légende qui entoure la création de l'Académie Julian et affirme que « son premier élève, un petit bossu, était très mécontent de se voir le seul, mais finit par rester après que deux autres se présentèrent. Quand il eut quelques élèves de plus, il leur proposa de louer un beau local en plein centre de Paris et de leur donner des professeurs à choisir par eux, parmi les plus célèbres. Plus tard, ayant obtenu le succès grâce à beaucoup de travail et de patience, il se plaisait à attribuer [son succès] à la bosse de son premier élève »⁵⁶⁷. La légende veut que le bouche à oreille ait suffi à faire connaître l'Académie Julian et grâce au premier élève, les artistes aspirants purent apprendre que « moyennant une mensualité modeste, tout artiste trouverait là chaque jour et pendant des heures un modèle vivant. En sorte que, ce qui aurait coûté les yeux de la tête dans un atelier personnel, était donné là presque pour rien. L'idée était juste, féconde ; elle devait réussir »⁵⁶⁸. Avec le premier élève, l'Académie était née et son fonctionnement ne changera pas pendant plusieurs années.

Jusqu'au début des années 1870, l'administration de l'Académie Julian reste informelle. Les élèves payent un petit droit d'entrée pour l'accès à l'atelier du passage des Panoramas, travaillent à partir du modèle loué par Rodolphe Julian et profitent des critiques qu'il fait de leur travail⁵⁶⁹. Dans les premiers temps de son fonctionnement, le succès de l'Académie reste cependant incertain. Rodolphe Julian ne peut pas s'adjoindre de

⁵⁶⁶ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 127-129.

⁵⁶⁷ Guy Tomel. « Toujours les peintres - l'autre cloche - les ateliers Julian », *op. cit.*

⁵⁶⁸ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, *op. cit.*, p. 191. Le mode de fonctionnement était similaire à l'Académie Suisse.

⁵⁶⁹ Helene Barbara Weinberg. *The Lure of Paris*, *op. cit.*, p. 221.

professeurs ni agrandir ses locaux et sait qu'il a suffisamment de « clients » pour vivre, payer son loyer et son modèle, mais pas assez « d'élèves » assidus pour faire fortune comme il l'espère :

Pendant quatre ans, en effet, le succès fut incertain. Certes, on pouvait constater une sérieuse marche en avant, mais ce n'était pas ça. M. Julian (...) n'avait encore que des clients, ce n'étaient pas des élèves. On venait chez lui peindre d'après nature, mais on ne [se] considérait pas comme faisant partie d'un atelier régulier (...). Tant que cet état des choses dura, M. Julian, - ne voulant pas compromettre par trop de précipitation les projets qu'il nourrissait depuis le jour où son « fondateur » emprunta le premier l'escalier du passage des Panoramas, - M. Julian rumina patiemment les progrès dont il se promettait merveille, et avec juste raison.⁵⁷⁰

La guerre franco-prussienne oblige Julian à suspendre les activités de son école passage des Panoramas. Il donne alors comme adresse d'une « Académie de peinture » son ancien local situé au 36, rue Vivienne en 1870 et ce n'est qu'après la guerre que l'école prendra son plein essor.

Francis Tattegrain (1852-1915) – peintre et aquafortiste français de la fin du XIX^e siècle⁵⁷¹ – rédacteur de la revue *L'Académie Julian* relate les débuts de l'école et mentionne « l'unique atelier de Julian (...) trop vaste pour contenir une vingtaine d'élèves »⁵⁷². Quelques années plus tard, en 1886, l'artiste Marie Bashkirtseff compte une trentaine d'élèves, dont vingt-deux étudiants dans l'atelier du 51, rue Vivienne⁵⁷³. Camille Debans, pour sa part, annonce un chiffre plus important dans *Les plaisirs de Paris* et affirme que l'école accueille quatre cents étudiants en 1885 et six cents en 1889⁵⁷⁴. Bien qu'il soit impossible de valider avec certitude les propos de l'auteur en raison de la fragmentation et de la disparition d'une partie des archives de l'Académie Julian, le succès

⁵⁷⁰ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, op. cit., p. 192.

⁵⁷¹ Voir pour plus d'information : Abel Patoux. *Francis Tattegrain*, St-Quentin, Imprimerie Générale, 1902.

⁵⁷² André de Talmours. « La Massière », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, op. cit., février 1905, p. 2.

⁵⁷³ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), op. cit., p. 487.

⁵⁷⁴ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, op. cit., p. 194.

grandissant de l'école et l'augmentation croissante des inscriptions pousseront Julian à ouvrir de nouvelles succursales, comparables à des « ateliers de proximité ». Il cherche ainsi à répondre aux exigences et à la diversité de sa clientèle qui se répartit aussi bien dans des quartiers huppés de l'Étoile ou de la Place Vendôme, que dans des quartiers plus populaires comme le Quartier Latin ou Montmartre⁵⁷⁵.

L'importance de l'Académie Julian dans les années 1880-90 est significative puisqu'elle se manifeste par l'ouverture successive de nouveaux ateliers. Sur l'ensemble des douze succursales créées par Rodolphe Julian, neuf d'entre elles ouvrent à cette époque. Un bref récapitulatif permettra de situer l'enchaînement successif de l'ouverture des différentes succursales⁵⁷⁶.

Il est important de savoir qu'en 1890, avec l'ouverture d'une succursale Rive Gauche, Rodolphe Julian transfère l'ancien centre administratif du Faubourg Saint-Denis dans le nouvel atelier de la rue du Dragon. Le changement qu'opère Rodolphe Julian est plus que symbolique pour son établissement. Un article paru dans *l'Académie Julian* en 1910 explique l'importance de ce déménagement et montre que cette implantation géographique lui permet d'« (...) assurer sur les deux rives de la Seine, puisqu'elles sont autant peuplées d'artistes l'une que l'autre, des ateliers symétriques (...) »⁵⁷⁷. S'il est vrai que les deux côtés de la Seine sont fréquentés par les artistes, il faut davantage voir cette implantation

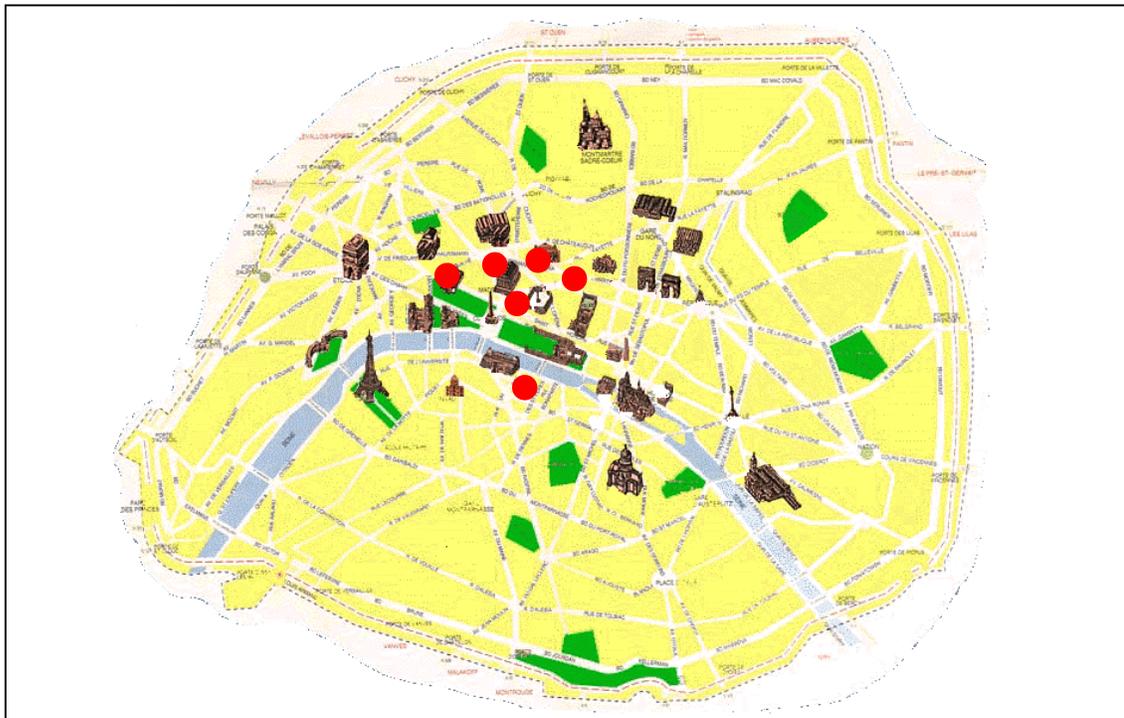
⁵⁷⁵ Le quartier de l'Étoile est situé dans le 16^{ème} arrondissement. Celui de Vendôme, dans le 1^{er}. Le Quartier Latin pour sa part s'étend sur les 5^{ème} et 6^{ème} arrondissements. Le quartier Montmartre quant à lui est situé dans le 18^{ème} arrondissement.

⁵⁷⁶ Vers 1880, Rodolphe Julian ouvre une succursale au 51 et vraisemblablement au 53, rue Vivienne. Il crée ensuite, aux alentours de 1882, une série d'ateliers hommes situés au 48, Faubourg Saint-Denis. Six ans plus tard, il s'établit dans le quartier aristocratique de la rue de Berri et ouvre deux locaux à Montmartre, au 5, rue Fromentin et au 26, rue Fontaine. Peu avant l'année 1889, il fonde un atelier homme au 28, puis au 338, rue Faubourg Saint-Honoré. En 1890, Rodolphe Julian implante un atelier 31, rue du Dragon. Peu à peu, il établit d'autres ateliers au 55, rue du Cherche-Midi. Catherine Fehrer. « New Light on the Académie Julian », *op. cit.*, p. 208.

⁵⁷⁷ *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, *op. cit.*, décembre 1910, s. p.

comme un moyen de se rapprocher de la prestigieuse École des beaux-arts dans le but d’attirer par la même occasion une partie de sa clientèle qui cherche à poursuivre son apprentissage au-delà des heures d’ouverture de l’établissement d’État. Le rapprochement est d’autant plus pertinent si l’on songe que Julian mettra en place des cours préparant l’élève à l’École des beaux-arts et au professorat⁵⁷⁸. Il en résulte qu’en 1900, avec l’ouverture des différentes succursales, l’Académie Julian est une institution dont « les ateliers sont dans tous les quartiers de la ville »⁵⁷⁹. L’information est certes exagérée, mais il n’en demeure pas moins que l’Académie Julian se dissémine dans les 1^{er}, 2^e, 6^e, 8^e, 9^e et 10^e arrondissements de la ville de Paris.

Carte 1. Répartition des succursales de l’Académie Julian à travers Paris



● Emplacement des différents ateliers de l’Académie Julian au centre de Paris entre 1880 et 1900.

⁵⁷⁸ Voir sur le sujet : Archives de l’Académie Julian. Série 63AS 1.

⁵⁷⁹ William Rothenstein. *Men and Memories*, *op. cit.*, p. 249.

Nous avons souligné que l'expansion de l'Académie Julian vise à occuper des emplacements stratégiques dans Paris. Rodolphe Julian en homme d'affaires avisé souhaite étendre son commerce dans les quartiers les plus recherchés de la capitale et calcule la prise de risques encourue par l'ouverture de ses ateliers en gérant son entreprise comme une structure flexible qu'il adapte selon le nombre d'inscrits. Georges Moore explique que « pour avoir de faibles dépenses, Rodolphe Julian louait des ateliers qu'il pouvait ouvrir et fermer selon la demande de sa clientèle »⁵⁸⁰. Il appliquera cette formule à l'ensemble de ses locaux comme l'affirme Charles Virmaître qui ajoute que « Julian loua successivement d'autres ateliers dans différents quartiers de Paris (...) »⁵⁸¹. Rodolphe Julian peut ainsi s'adapter facilement à la demande de sa clientèle en ouvrant ou fermant ses ateliers, mais cherchera toujours à pousser l'accueil des étudiants à leur pleine capacité afin d'en retirer le plus de bénéfice. Ainsi, bien que l'expansion des ateliers soit phénoménale, elle reste toutefois insuffisante.

En effet, malgré la multiplication des ateliers à travers Paris, l'Académie Julian reste « victime » de son succès. Le vaste atelier du passage des Panoramas est de plus en plus fréquenté au cours des années 1870. C'est ainsi que dans *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, Camille Debans souligne la popularité de cette institution auprès des étudiants en art et affirme à ce propos : « On a accouru de tous les côtés chez M. Julian. Les ateliers s'emplirent au point qu'il fallut écarter les murailles pour accueillir les nouveaux qui se présentaient chaque jour »⁵⁸². Le propos est on ne peut plus clair et l'image que propose Camille Debans ne peut laisser aucun doute sur la surpopulation des ateliers à cette époque. À cet égard, il est nécessaire de rappeler quelques chiffres qui témoignent à la fois de l'attrait qu'exerce l'Académie Julian ainsi que du surnombre des nouveaux venus. Ainsi, en 1889, il semble que les effectifs atteignent quelque six cents élèves. Pour l'année suivante,

⁵⁸⁰ "To keep his dispenses (sic) low, Julian rented ateliers which he could open and close as demand dictated." Catherine Fehrer. « Women at the Académie Julian in Paris », *op. cit.*, p. 752.

⁵⁸¹ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 129.

⁵⁸² Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, *op. cit.*, p. 194.

l'écrivain et journaliste Guy Tomel (1855-1898) signale au lecteur du journal le *National* que « Julian possède et dirige dix-sept ateliers disséminés dans Paris » et ajoute que « le nombre moyen d'élèves est d'une quarantaine dans chaque pour s'élever dans certains ateliers privilégiés jusqu'à cent et même cent cinquante (...) »⁵⁸³. Les mauvaises conditions auxquelles fait allusion Tomel ne semblent pas avoir rebuté plus qu'il ne faut les élèves à venir s'inscrire à l'Académie. Ceci explique que Rodolphe Julian ne cherchera pas véritablement à régler le problème lié à l'exiguïté de ses locaux. En effet, si cela avait porté le moindre préjudice à son établissement, il y aurait rapidement remédié en cherchant à s'adapter aux désirs de sa clientèle comme il le fit en choisissant de fermer ses ateliers mixtes qui freinaient l'expansion de son entreprise. C'est davantage en termes de « marketing » (l'expression apparaît au tournant du XX^e siècle) que Julian pensera l'expansion de son Académie et qu'il saura mettre à profit l'ensemble du réseau artistique de l'époque.

2.2.1.b. L'Académie avant l'homme

Contrairement à la position étudiée par le sociologue français Pierre Bourdieu, l'art, pour Julian, ne se veut pas une « dénégation collective des intérêts et des profits commerciaux »⁵⁸⁴. En cela, Julian suit une démarche inverse à celle de l'artiste en quête de renommée. Il choisit de ne pas se présenter comme auteur, mais davantage comme « idéateur » et cherche à se faire valoir avant tout comme « promoteur de créateur ». Pour ce faire, il utilise son réseau en lien avec le monde des arts et des lettres⁵⁸⁵ et cherche à établir son Académie par la mise en valeur de la production plastique ou écrite de ses étudiants. Ainsi, nous remarquons que Julian, en tant qu'artiste et homme d'affaires

⁵⁸³ Guy Tomel. « Toujours les peintres - l'autre cloche - les ateliers Julian », *op. cit.*

⁵⁸⁴ Pierre Bourdieu. « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *art. cit.*, p. 4.

⁵⁸⁵ Les mondes de l'art et des lettres sont intimement liés au XIX^e siècle. Voir à ce propos : Jean-Paul Bouillon *et al.* *La Promenade du critique influent*, *op. cit.*, 433 p.

soucieux de promouvoir son école, jouera en virtuose du rapport texte/image et mettra à contribution ces deux médiums de communication par la presse et le Salon. À cette fin, il prolongera les stratégies mises en place du temps où il dirigeait les *Arènes Athlétiques* – que l'on songe aux illustrations d'*Ompdrailles* de Léon Cladel et leur diffusion dans *La République des Lettres*⁵⁸⁶ – et utilisera le corps en tant qu'agent de communication, valorisant à la fois le produit et le service proposé. Le meilleur exemple pour illustrer ce propos et certainement lorsqu'il prend pour modèles des athlètes et des lutteurs :

ARÈNE ATHLÉTIQUE

Rue Le Pelletier, 51.

Lundi, 2 septembre 1867. Les bureaux ouvriront à 8h.1/2

Lutte herculéenne.

Entre :

Gélon, dit *l'Achille*.

et

Faguet, *le faune des jungles*.

(Pari de 100 francs entre ces deux athlètes.)

La popularité de Gélon, le modèle, est immense dans tous les ateliers de peinture et de sculpture. Les formes athlétiques de son corps lui ont valu le beau nom d'Achille. Sa force colossale, ses fabuleux exploits l'ont rendu justement célèbre. Adoré des élèves de l'École des beaux-arts, il (...), suspendait à ses dents des tables et des chevalets énormes, aux applaudissements frénétiques de son jeune et artistique auditoire. Lutteur consommé, l'air d'un Romain des premiers temps de Rome, orgueilleux, jaloux de sa réputation, Gélon est digne en tous points de se mesurer avec le redoutable Faguet, qui, lui aussi, se fait une fête d'être appelé à de pareilles épreuves. (...) C'est là que les artistes le remarquèrent pour « la correction de ses formes » qui en faisait une académie vivante.⁵⁸⁷ (En italique dans le texte).

⁵⁸⁶ La publicité écrite vantant les qualités physiques et plastiques des lutteurs participe de la même démarche. Il serait réducteur de penser que la collaboration entre le peintre et l'écrivain se limite à la seule production, puis à l'édition des gravures. En plus de présenter Julian comme illustrateur – alors que nous ne lui connaissons aucun autre exemple de cette pratique dans sa production – nous savons que la démarche lui est favorable à plus d'un titre. En plus de l'insérer pleinement dans le monde de la presse, cette association artistico-littéraire contribue à développer son réseau relationnel, jusqu'alors limité au Cercle des Félibres de Marseille. Certes, il nous faut reconnaître que l'aide de ses membres, Léon Cladel et Alphonse Daudet, tous deux actifs au sein de la revue, n'est pas sans faciliter l'introduction de Julian dans ce réseau.

⁵⁸⁷ Alexis Lemaistre. *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, Paris, Firmin-Didot, 1889. Cité dans Annie Jacques. *Les Beaux-arts, de l'Académie aux quat'z'arts*, op. cit., p. 189.

Le choix que fait Julian est stratégique. Le thème de la lutte est porteur à la fin du XIX^e siècle puisque le corps (force et esthétisme) sert de pivot pour relier l'art et le sport selon les canons classiques⁵⁸⁸.

Toute une littérature⁵⁸⁹ au XIX^e siècle se trouve diffusée à grande échelle que ce soit par des illustrations photographiques d'athlètes et d'haltérophiles⁵⁹⁰ ou des planches de gravure. Certaines activités, tels la natation (étendue ici à l'expression générale des jeux d'eaux) ainsi que l'art du combat (boxe et lutte), sont privilégiées par des artistes désireux de capter le réalisme du mouvement dans la fragmentation de l'instantanéité de la pose photographique⁵⁹¹. En peinture, le thème des lutteurs est populaire, que l'on songe au tableau de Gustave Courbet (figure 47), ou à celui du peintre et sculpteur Alexandre Falguière (1831-1900) (*Lutteurs*, 1875, Musée d'Orsay, Paris) (figure 48) qui prend pour cadre même de son tableau, l'arène de la rue Le Pelletier⁵⁹².

⁵⁸⁸ Julian, par son lien au photographe et haltérophile Charavet a pleinement conscience de la place qu'occupe l'anatomie à son époque et connaît par son entremise les travaux du physiologiste français Étienne-Jules Marey (1830-1904) et ceux de l'Américain d'origine britannique Eadweard Muybridge (1830-1904) de même que les principes du courant hygiéniste qui préconise la pratique de l'exercice physique comme médecine préventive.

⁵⁸⁹ Nous donnons ici au mot « littérature » le sens que reconnaît Marie-Sylvie Poli dans le texte d'introduction pour la revue *Culture et Musées* : « Le premier trait qui caractérise la critique d'exposition comme texte est qu'elle fait partie intégrante de ce que l'on pourrait appeler la *littérature d'exposition*. Un champ - ou domaine - qu'on définira ici très sommairement comme l'ensemble de textes qui constituent le fonds culturel commun des auteurs et des acteurs qui dressent en diachronie et en synchronie l'ensemble des normes et des règles qui caractérisent une "bonne exposition", une "exposition digne d'intérêt" - ou non. » Marie-Sylvie Poli, « Introduction », *Culture et Musées*, n° 15, 2010, p. 17.

⁵⁹⁰ Voir à ce propos l'analyse faite par Tamar Garb. *Sisters of the Brush : Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century*, *op. cit.*

⁵⁹¹ Bien que l'impact de la science au XIX^e siècle ne puisse être remis en cause et bien que la science apparaisse comme un élément novateur mis à profit par les artistes (notamment par la photographie), il nous faut toutefois reconnaître l'impact de l'académie dans la formation des artistes qui se devaient d'acquérir, par un exercice répété, la maîtrise de la représentation du corps humain. Le peintre le plus célèbre de la période étudiée pour aborder cette question est sans doute Thomas Eakins. Voir à ce propos le catalogue de l'exposition rétrospective consacrée au peintre : Darrel Sewell *et al.* *Thomas Eakins : un réaliste américain 1844-1916*, Philadelphia Museum of Art, Musée d'Orsay, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

⁵⁹² Cette dernière œuvre est de première importance dans l'étude de Julian si l'on songe que l'artiste s'inspire d'une photographie anonyme (possiblement prise par Charavet et conservée au Musée Rodin) représentant une prise intitulée « assaut du tour de la hanche en ceinture » où le peintre place plusieurs de ses amis artistes dans les gradins de l'arène. De gauche à droite sont représentés Jules Isidore Lafrance, Jean-Paul Aubé,

Les recherches entreprises tendent à mettre en évidence que l'expérience acquise, de même que la familiarisation avec les acteurs du monde de l'imprimerie, de l'édition et de la presse, ont une influence déterminante dans l'élaboration des stratégies commerciales de Julian. La fréquentation des cercles littéraires et artistiques, couplée à celui du monde des affaires et de l'entrepreneuriat, forment un ensemble plus homogène qu'il n'y paraît au premier abord et dont Julian saura tirer parti. Ses intérêts pour l'image et le texte dans leur rapport au médium publicitaire se verront mis à profit dans la construction de la valeur symbolique de son académie. La Presse, en tant qu'organe de diffusion écrite et visuelle, sera considérée comme un outil privilégié de promotion par Julian. Les interviews qu'il accorde aux journalistes du *Sketch* ou du *Cosmopolitan*, s'inscrivent dans cette visée promotionnelle où le mécanisme de valorisation utilisé s'apparente à celui employé dans l'affiche gravée du *Tombeau des Lutteurs* (figure 49). Même si la forme change quelque peu pour s'adapter à la structure requise pour un article, le rapport instauré au niveau du texte et de l'image (d'illustration ou de photographie) se veut avant tout publicitaire.

Ce dernier, soucieux de maîtriser ce qui est dit sur son école, cherche à réduire les agents de presse, et créa dans ce but un journal dont l'objectif est pluriel. D'une part, il est exclusivement consacré à l'école et n'est disponible qu'au sein des différents ateliers qui la constituent. D'autre part, il se présente avant tout comme un guide d'information mensuel, dont le but revendiqué est de donner des nouvelles pratiques aux artistes comme le stipule le sous-titre du mensuel qui, dans sa forme complète se lit ainsi : *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*⁵⁹³. Le journal, publié de

Eugène Delaplanche et l'homme à la pipe est vraisemblablement Marcelin Desboutin. Voir les commentaires de Dominique Lobstein à propos du tableau. Dossier du Musée d'Orsay. Dominique Lobstein. « Alexandre Falguière. Lutteurs », *Dossiers du Musée d'Orsay*, [En ligne] <http://www.musee-orsay.fr> (page consultée le 29 juillet 2010).

⁵⁹³ Le journal de l'Académie Julian a pour principale fonction de promouvoir l'établissement. Nous retrouvons ainsi dans tous les numéros des fiches d'informations sur les cours offerts aux hommes et aux dames avec indication des tarifs demandés (annexe 2).

novembre 1901 à avril 1914 et dont la publication se perpétue de 1915 à 1918 sous les titres *Gazette de l'Académie Julian*, *Gazette de l'Atelier Dechenaud*, *Gazette des Ateliers Baschet-Schommer-Dechenaud*, puis, *Gazette des Ateliers Flameng, Dechenaud, Baschet*⁵⁹⁴, sera l'outil de promotion le plus développé pour créer un esprit de corps entre les différents ateliers Julian. Les succès de l'Académie à l'international sont mis de l'avant lorsqu'il cite la présence des étrangers dans ses locaux et retrace les commentaires élogieux de l'école tant dans la presse française qu'étrangère. Produit intermédiaire ou relais entre la production pratique des Julians – relatant leurs succès au concours de l'école ou à l'extérieur – le journal se présente aussi comme faire-valoir des professeurs qui fréquentent l'établissement et s'attarde à mettre en évidence la célébrité des anciens élèves, aujourd'hui ou à leur époque, reconnue du monde artistique.

Dans le corpus de textes relatifs à l'Académie Julian, les articles des journalistes français et étrangers, ainsi que les témoignages des anciens élèves de l'école ont pour point commun de faire l'éloge de l'établissement. Rares sont les textes où l'Académie est dénigrée et les détracteurs dénonçant la mainmise de l'Académie Julian sur le Salon lui font par cette critique une publicité gratuite⁵⁹⁵. L'influence et le poids de Julian sur la scène artistique parisienne ainsi que le prestige d'être associé à l'école expliquent pour une large part la teneur positive du discours, mais ne demeure cependant qu'un élément secondaire d'explication. Les informations trouvées dans l'ensemble des écrits de l'époque émanent bien souvent d'une source commune et bien qu'il soit impossible d'affirmer avec certitude la part effective de Julian dans la construction du discours. Au sein des articles de presse, les propos mis de l'avant ainsi que les photographies utilisées se voient intimement liés au cadre de l'école et sont présentés en écho dès 1901 dans le *Journal de l'Académie*.

⁵⁹⁴ Le journal de l'Académie Julian ne représente plus l'ensemble de l'établissement mais seulement quelques ateliers, ce qui révèle les difficultés financières que rencontre l'école dans l'époque d'après-guerre.

⁵⁹⁵ La critique est mince dans l'ensemble et n'apparaît pour l'essentiel que dans la correspondance intime que les élèves échangent avec leur famille.

Bien que Rodolphe Julian se place pour une large part en retrait du « projecteur » posé sur son institution, il n'en construit et n'en valide pas moins le discours de valorisation. Ainsi, les écrits *Paris-Médaille*⁵⁹⁶ et *Paris-Palette*⁵⁹⁷ de Charles Virmaître, de même que *Les plaisirs et les curiosités de Paris*⁵⁹⁸ de Camille Debans s'inscrivent dans cet axe et répondent vraisemblablement à une commande de la part de Julian⁵⁹⁹ qui connaît les deux romanciers par son affiliation au groupe littéraire des Félibres, Cladel et Daudet (1840-1897). À cela, s'ajoutent les témoignages des anciens élèves de l'école qui, de retour dans leur pays d'origine, mettent de l'avant leur formation dans le but de créer une vitrine de présentation qui leur soit favorable. De ce point de vue, le rôle joué par Julian ne peut être clairement défini, mais nous savons le personnage suffisamment habile pour avoir cherché à utiliser ses élèves ainsi que ses professeurs associés comme tremplin de visibilité.

L'homme privilégie au nom de l'Académie autant l'image que la voix d'intermédiaires (journalistes, professeurs ou élèves) comme messagers. En ce sens, le portrait de *Jules Clarétie* que réalise Benjamin Constant en 1893 (figure 50), ainsi que celui de la journaliste *Caroline Rémy* [dite Séverine (1855-1929)] qu'exécute la même année Amélie Beaury-Saurel (figure 51), s'intègrent dans le prolongement du réseau de Julian et participent de la démarche commerciale et publicitaire. Le tout se veut subtil, mais parvient à replacer en un même réseau celui de la peinture et des lettres et participe d'une stratégie de promotion commune de l'Académie Julian.

La plaquette⁶⁰⁰ que réalise André Devambez (1867-1944) en 1889 atteste explicitement le rapport entre image et texte lorsque l'artiste joint au dessin de l'atelier et

⁵⁹⁶ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*

⁵⁹⁷ Charles Virmaître. *Paris-Palette*, *op. cit.*

⁵⁹⁸ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, *op. cit.*

⁵⁹⁹ Il en est de même pour l'article de Guy Tomel (pseudonyme du professeur et littérateur Gabriel Guillemot, personnage influent et bien implanté dans le monde des revues). Voir à ce propos : Guy Tomel. « Toujours les peintres-l'autre cloche-les ateliers Julian », *op. cit.*

⁶⁰⁰ Le document est reproduit dans son intégralité (annexe 4).

d'un buste allégorique, un commentaire élogieux sur l'école signé du nom de l'influent et redouté critique d'art Albert Wolff (1835-1891) du journal *Le Figaro* (figure 52). Un article du journal *The Cosmopolitan*⁶⁰¹ de 1889 propose une entrevue avec Rodolphe Julian et associe au texte le portrait gravé de son équipe de professeurs ainsi que des vues des ateliers séparés de peinture et de sculpture (figures 53 à 56). Le dessin encadre le texte et sert de faire-valoir à l'information. Ainsi, en première page de l'article (figure 57), une image présente une vue extérieure de l'atelier du passage des Panoramas et montre au premier plan la silhouette d'une femme, symbole de la clientèle cible de l'Académie et un panneau de réclame en français qu'un personnage s'attarde à lire (figure 58). La deuxième vignette présente quant à elle un homme en pied avec la mention « M. Julian » (figure 59). Dans le rapport au titre *The Academie Julian*, nous savons implicitement qui est l'homme représenté. La stratégie est efficace cependant, en dehors des pages du *journal de l'Académie*, le procédé ne sera que rarement utilisé : dorénavant, c'est davantage le médium photographique qui sera privilégié.

Le portrait photographique de Julian n'apparaît pas avant 1893. Il découle certainement d'une commande⁶⁰² comme le laisse supposer l'original conservé dans les archives Ernest Marché⁶⁰³ (figure 60) et est utilisé pour la dernière fois en 1907 pour commémorer la mort de Rodolphe Julian (figure 61)⁶⁰⁴. Avec les photographies de l'atelier,

⁶⁰¹ Riccardo Nobili. « The Académie Julian », *op. cit.*, p. 746-752.

⁶⁰² Il s'agit vraisemblablement d'une commande effectuée auprès du studio de photographie « Harmelin », situé à Paris, 2, rue du Grand-Prieuré avec une succursale 29, rue Crussol dans les années 1890. Toutes les photographies (professeurs, élèves et tableaux-vivants) que nous connaissons de l'Académie Julian furent réalisées par cette entreprise spécialisée – comme l'indique une enseigne publicitaire – dans la « photographie artistique ». Pour plus de détails, nous vous renvoyons aux ouvrages de François Boisjoly (p. 146) et de Jean-Marc Voignier (p. 129) cités en bibliographie.

⁶⁰³ Hormis son apparition dans l'article du *Sketch*, le portrait photographique de Julian n'est pas réutilisé de son vivant. Nous n'en retrouvons la trace que dans l'éloge posthume que propose le journal de l'école ainsi que dans certains journaux parisiens de l'époque. Dans un article commémoratif daté du 16 février 1907, une coquille typographique modifiant le nom de Julian [en Jullian] – apparaît comme le signe probant (ou symboliquement) que l'homme perd le contrôle de l'image qu'il tentait d'imposer au milieu parisien.

il s'intègre comme faire-valoir de l'article du *Sketch* et vise à toucher un lectorat jeune, anglophone, composé de professionnels ou de dilettantes. La diffusion du journal privilégie principalement l'Angleterre, mais touche aussi d'autres pays par l'attractivité qu'exerce Paris pour les artistes de la fin du XIX^e siècle. Pour renforcer l'impact des articles sur son école et mettre à profit sa commande, Julian publie des copies des articles du *Sketch* et du *Cosmopolitan* dans deux brochures en édition limitée intitulées *The Académie Julian*⁶⁰⁵. Ainsi, dans une quête de promotion, de protection et de consolidation du marché, Julian parvient à étendre sa clientèle au-delà des frontières de la France et réussit à rejoindre des étrangers d'outre-Manche, mais aussi de l'Europe et de l'Amérique du Nord.

La clientèle féminine, nous l'avons souligné, apparaît comme le cœur de la cible visée par l'article du *Sketch* et c'est en tant que porte-parole que Julian place son portrait en introduction au texte de promotion (figures 62 à 64). Il y est fait mention des règlements de l'école et principalement de ceux qui prévalent au sein des ateliers féminins. Rappelons-nous que Rodolphe Julian multiplie les ateliers séparés dès 1877 et vise les femmes comme « clientèle privilégiée » de son Académie. L'accès à l'École des beaux-arts est limité et seules les plus talentueuses pourront prétendre y accéder après le dur labeur des concours⁶⁰⁶. Ainsi, c'est sous la bannière commerciale d'une cause à défendre que Julian se situe vis-à-vis des ateliers libres concurrents et se présente comme le chantre de la femme artiste. Dans un souci « d'égalité commerciale », l'intérêt de Julian n'est pas uniquement symbolique, mais davantage matériel⁶⁰⁷ lorsqu'il joue à son profit du système établi.

⁶⁰⁴ Voir à ce propos la reproduction du journal commémorant la mort de Rodolphe Julian placé dans notre section « Annexes ». *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, op. cit., mars 1907, p. 1-4 ; novembre 1907, p. 2. (annexe 3).

⁶⁰⁵ Riccardo Nobili. *L'Académie Julian*, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique V^e Alban Broche, 1890, p. 1-20 (annexe 4).

⁶⁰⁶ Marina Sauer. *L'Entrée des femmes à l'École des beaux-arts : 1880-1923*, op. cit.

⁶⁰⁷ N'oublions pas que le droit d'accès aux ateliers féminins est le double de celui des hommes et varie selon qu'il est situé dans un quartier aristocratique ou populaire de la ville. Ainsi, en 1887, les droits d'inscription pour les femmes s'élèvent à 100 francs par mois pour une demi-journée dans l'atelier de Carolus-Duran, tandis que les hommes paient 30 francs pour le même service. Helene Barbara Weinberg. *The Lure of Paris*, op. cit., p. 226.

En ce sens, sachant Marie Bashkirtseff en lien avec les réseaux mondains de la capitale, il mettra à profit le désir de gloire de l'artiste dans le but d'attirer une riche clientèle dans ses locaux.

2.2.1.c. Marie Bashkirtseff comme porte-parole de l'Académie

À la fin du XIX^e siècle, la société française est régie par de toutes puissantes valeurs patriarcales. Or, sous l'impulsion de mouvements féministes, des femmes comme l'artiste-peintre et écrivaine francophile Marie Bashkirtseff chercheront à asseoir une position sociale plus marquée et désireront se présenter comme à l'égal des hommes en voulant dépasser les limites inhérentes à leur sphère privée et professionnelle. Le désir au féminin de restructurer les bases d'une société – où l'on parle des « Droits de l'Homme » (excluant, il faut bien l'avouer, ceux de la femme) – trouve une opposition farouche auprès des conservateurs. Le peintre Gustave Moreau adhère à l'opinion générale qui prévaut à son époque et réfute l'idée d'accorder aux femmes le droit d'être artistes. Réagissant aux écrits de Marie Bashkirtseff, il met en garde ses confrères de l'Institut :

L'intrusion sérieuse de la femme dans l'art serait un désastre sans remède. Que deviendra-t-on quand des êtres dont l'esprit est si positif et terre-à-terre que l'esprit de la femme, quand des êtres aussi dépourvus du véritable don imaginaire, viendront apporter leur horrible jugeote artistique avec prétentions justifiées à l'appui ? Cette Marie B (...) vous en donne la chair de poule. (...). Pauvre idiote enflammée, pauvre concierge exaltée (...) c'est à fuir l'art et tout ce qui s'y rapporte pour jamais et sans retour.⁶⁰⁸

Le journal intime de l'artiste, traduit en plusieurs langues et largement diffusé trois ans après sa mort en 1884, nous aborde des questions liées aux transformations du statut de l'artiste à cette époque. Nous avons mis en évidence le fait que l'acceptation des femmes

⁶⁰⁸ Gustave Moreau (texte annoté et établi par Pierre-Louis Mathieu). *L'Assembleur de rêves, écrits complets de Gustave Moreau*, Frontfroide, Fata Morgana, 1984, p. 207-208.

à l'Académie Julian favorise l'essor de l'artiste au féminin et permet une remise en cause des préjugés selon lesquels l'art des femmes est un art de dilettante. Certaines Julianes, comme Marie Bashkirtseff, voulant acquérir une liberté de pensée et d'action, revendiqueront la valeur de leur sexe par le biais d'une reconnaissance artistique professionnelle jusqu'alors principalement aux mains de la gent masculine. Partagée entre un milieu social qui autorise l'artiste à être elle-même, il n'en demeure pas moins une certaine autocensure que seul le journal permet de contourner. L'analyse des textes de Marie Bashkirtseff offre selon nous un décryptage des enjeux et des luttes de la femme artiste et définit un pan, quelque peu omis, de la constitution de l'histoire des droits des femmes en France à l'orée du XX^e siècle.

L'artiste-peintre, contemporaine de Marie Bashkirtseff, Louise-Catherine Breslau présente la jeune femme comme une exception à l'atelier et souligne qu'à son arrivée à l'Académie Julian en 1877, les jeunes filles dites du monde ne fréquentaient pas ces milieux de travailleuses obscures⁶⁰⁹. Or, une dizaine d'années plus tard et suite à la disparition de l'artiste, il en est autrement comme le souligne Charles Virmaître⁶¹⁰. Marie Bashkirtseff est celle par qui le mouvement s'enclenche et concourt à faire de l'Académie Julian un endroit courru. Le cercle de la jeune femme, décrite comme entourée de toutes les sommités à la mode, littéraires, politiques et même artistiques, donnera à Rodolphe Julian la possibilité de rejoindre une clientèle qui jusqu'alors ne lui était pas acquise.

Les démarches mises en place sont simples et s'apparentent à celles utilisées par Julian lui-même alors qu'il essayait de s'imposer comme artiste puis comme directeur d'une Académie d'art dont il fait la publicité. Marie Bashkirtseff revendique dès son arrivée à l'atelier le désir de devenir, non pas une grande artiste, mais un « grand peintre » dans la

⁶⁰⁹ Madeleine Zillhardt. *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, Paris, Des Portiques, 1932, p. 33.

⁶¹⁰ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 441.

veine d'un Léon Bonnat, Carolus-Duran ou Jules Bastien-Lepage (1848-1884)⁶¹¹. En ce sens, Julian flatte l'ego de la jeune femme et l'encourage dans son désir d'exposer au Salon. Bien que Louise-Catherine Breslau affirme à propos de Marie Bashkirtseff qu'elle savait se servir de tout et de tous à son profit⁶¹², le processus semble ici s'inverser. Les intérêts de la jeune fille sont compatibles avec ceux de Julian et à l'image des poètes qu'il admire, Julian encourage Bashkirtseff à s'approprier des sujets littéraires dans le but de devenir un « Balzac en peinture »⁶¹³. Il lui propose alors de participer à une compétition avec sa rivale Amélie Beauvy-Saurel et lui offre de réaliser une vue de l'atelier de la rue Vivienne pour le Salon de 1881.

La toile intitulée *L'atelier* (figure 65) est similaire dans les grandes lignes de composition à *l'Académie de peinture*⁶¹⁴, tableau réalisé par Julian pour le Salon de 1876 et participe – dans l'esprit de la devanture de commerce de l'école (figure 66) – d'une démarche publicitaire originale. Julian demande à Bashkirtseff de poursuivre son travail de peintre-illustrateur et lui présente la toile comme un espace de transition et de dialogue hors des circuits commerciaux classiques. La peinture, pensée comme une fenêtre ouverte sur le monde, se présente comme le prolongement de l'espace réel de l'atelier. Le message se veut persuasif et tend à créer un lien sensible d'appartenance – à un lieu et à un groupe – par la force de projection du corps dans l'image. L'expérience est toutefois trop fugace pour marquer, séduire ou convaincre suffisamment le client potentiel. Ainsi, Julian maintient l'impression première par des relais d'information extérieurs à l'espace

⁶¹¹ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 177.

⁶¹² Madeleine Zillhardt. *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, Paris, Des Portiques, 1932, p. 38.

⁶¹³ Rodolphe Julian exposera en 1863 *Rolla* puis *Douleur* (1877) qu'il accompagne d'un texte d'Alfred de Musset. C'est dans une démarche similaire que Marie Bashkirtseff expose au Salon de 1880 une toile en écho à *La question du divorce* d'Alexandre Dumas fils.

⁶¹⁴ L'idée de peindre *l'Académie de peinture* découle vraisemblablement du tableau *Les lutteurs* (Paris, Musée d'Orsay) qu'Alexandre Falguière présente en 1875 au Salon où l'artiste représente les anciennes *Arènes Athlétiques* de Rodolphe Julian.

d'exposition de la toile et fait reproduire son œuvre par la Maison Goupil dans le livret du Salon⁶¹⁵.

La presse écrite n'est pas non plus délaissée et apparaît pour Bashkirtseff comme le support privilégié pour rejoindre une clientèle féminine. Ainsi, avant même que la toile soit achevée et acceptée au Salon, des chroniqueurs du *Figaro* et du journal *Le Sport* lui promettent un article élogieux ; c'est sous un nom d'emprunt (Pauline Orell) que Marie Bashkirtseff rédigera un commentaire critique du Salon pour le journal féministe *La Citoyenne*⁶¹⁶. *L'Atelier*⁶¹⁷ devient ainsi l'emblème promotionnel par lequel le produit (qu'est l'Académie Julian) est présenté au public et se trouve repris tant en photographie qu'en gravure dans les journaux de l'époque⁶¹⁸. Plus tard, il restera un sujet privilégié en peinture comme l'attestent les toiles de Chalfant (1856-1931) (figure 67), Munnings (1878-1959) (figures 68 et 69), Slade (1882-1951) (figure 70), Carlsson-Bredberg (1857-1943) (figure 71) ou Weingärtner (1853-1929) (figure 72) et permet un rayonnement de l'école au niveau local et international, en plus de réactualiser l'image de l'Académie⁶¹⁹. En ce sens, Julian annonce dès 1905 la création d'un concours sur le sujet un

⁶¹⁵ Sophie Monneret aborde la question de la *Maison Goupil* et souligne que « les photographies et gravures qu'il [Adolphe Goupil] fait exécuter dans sa galerie [d'artistes] et envoie à l'étranger contribuent largement à la renommée des peintres qu'il patronne, particulièrement aux États-Unis où les envois de Goupil trônent dans toutes les expositions (...) ». Sophie Monneret. *L'impressionnisme et son époque*, op. cit., p. 312.

⁶¹⁶ Pauline Orell (pseudonyme de Marie Bashkirtseff). « Le Salon de 1881 », *La Citoyenne*, s. vol., n° 14, 16 mai 1881, s. p.

⁶¹⁷ L'artiste préfère ne pas signer l'œuvre et prend le pseudonyme « Andrey » dont l'imprécision marque une certaine ambiguïté par rapport au sexe du peintre. L'utilisation du nom d'emprunt ne masque toutefois pas la réelle identité de l'auteur. Ainsi, le 10 février 1881, le chroniqueur de *La Gazette des Femmes* écrit que l'atelier de jeunes filles de Mademoiselle Marie Bashkirtseff-Andrey est exposé à Nice. Sans y voir un lien de cause à effet, nous remarquons que la nièce de Rodolphe Julian utilisera un stratagème identique à celui de Bashkirtseff en prenant le pseudonyme d'André Corthis.

⁶¹⁸ À titre d'exemple, une gravure de *L'Atelier de femmes* (1881) de Marie Bashkirtseff est conservée dans la collection du Courtauld Institute (Londres).

⁶¹⁹ Dans un même ordre d'idée, Marie Bashkirtseff rapporte dans son journal en date du 23 novembre 1877, que Louise-Catherine Breslau a fait une composition intitulée *Lundi matin* ou le *Choix du modèle*. L'œuvre n'a pu être retrouvée, mais la représentation de l'atelier était assez courante à l'époque.

*Atelier de l'Académie Julian*⁶²⁰. Il donne certaines indications quant aux dimensions de la toile, de la pose et du sexe du modèle, tout en précisant que « les œuvres primées et mentionnées deviendront la propriété de l'administration »⁶²¹. À titre d'exemple, le tableau intitulé *Sculptors at the Académie Julian. Paris* est certainement lié à ce concours (figure 73). Julian reproduit ainsi avec vingt-quatre ans d'écart, l'expérience menée avec Marie Bashkirtseff et réitère ses conditions lorsqu'il affirme vouloir conserver l'œuvre une fois achevée⁶²². La toile produite illustre ce qu'est l'Académie Julian et lui confère une valeur d'attention que le décès de Bashkirtseff en 1884 et la parution de son journal viendront renforcer en se présentant comme un faire-valoir documentaire sur l'Académie Julian et sur la question de la femme artiste⁶²³.

Dans la construction du « mythe » qui entoure le personnage de Marie Bashkirtseff, les articles qui lui sont consacrés se multiplient à sa mort et c'est par association avec sa vie d'artiste que le nom de Julian et de son école apparaît. Marie Bashkirtseff devient l'icône de l'Académie et c'est en tant qu'artiste et diariste qu'elle obtient une célébrité posthume. La reproduction de *L'Atelier* comme illustration frontispice de *l'Art français* en 1893 (figure 74) est en cela éloquente puisque la toile vise à servir de support au discours sur

⁶²⁰ Soit celui du 31, rue du Dragon ou du 5, rue Fromentin pour les hommes. Les femmes peuvent concourir et devront représenter leur atelier. Sur le sujet du *concours de 1000 francs*, nous renvoyons le lecteur aux articles de *L'Académie Julian* de 1905-1906. (annexe 5).

⁶²¹ Treize élèves de l'Académie participeront au concours. *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes, op. cit.*, décembre 1905.

⁶²² « Julian me fait l'offre suivante : "Promettez-moi que le tableau sera à moi et je vous indiquerai un sujet qui vous donnera la célébrité ou au moins, la notoriété de six jours après l'ouverture du salon." » Dans le manuscrit du journal intime de Marie Bashkirtseff déposé à la Bibliothèque nationale de France, la jeune femme écrit que Rodolphe Julian n'achète en fin de compte aucun des deux tableaux et que celui d'Amélie Beauury-Saurel, bien que non terminé, est tout de même acquis par le Musée de Lille. Voir à ce propos le journal intime de Marie Bashkirtseff, daté du 15 novembre 1881, sous la cote : NAFR 12376.

⁶²³ Jules Lemaître avec sa pièce *La Massière* profite de la notoriété du *Journal de Marie Bashkirtseff* et recourt à une ancienne élève de l'Académie (Marthe Brandès), elle-même représentée sur le tableau de l'artiste. Pour personnifier Rodolphe Julian, Lemaître engage Lucien Guitry (aussi célèbre que Sarah Bernhard). La pièce, présentée à Paris au *Théâtre de la Renaissance*, est un succès et encourage l'équipe à entreprendre une tournée américaine passant par la ville de New York en 1908. *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes, op. cit.*, février 1905, p. 1-5. (annexe 6).

*L'Art de la Femme*⁶²⁴. Sans connaître l'implication possible de Rodolphe Julian, au niveau du texte et de l'image, il est toutefois possible de lui accorder une part active en ce qui concerne la publication en 1902 d'un article relatif à « La mort de Marie Bashkirtseff » dans le journal de l'école qu'il fait pour l'occasion traduire en anglais. Julian reconnaît devoir au journal intime de Marie Bashkirtseff une large part de sa clientèle britannique⁶²⁵. Le modèle établi d'un « artiste au féminin » se voit ainsi présenté par la figure de Marie Bashkirtseff, ce qui perpétue la démarche entreprise par Julian du vivant de la jeune femme⁶²⁶.

La démarche sera identique dans la « récupération » des écrits de Marie Bashkirtseff. Comme complément de l'œuvre plastique de l'artiste, le journal intime qui symbolise l'expression du moi intérieur de Bashkirtseff se présente selon l'auteure comme un « monument littéraire et humain » digne des auteurs naturalistes dont elle se réclame directement lorsqu'elle donne d'une part Zola ou Balzac en exemple et contacte en vue de faire publier son journal Edmond de Goncourt (1822-1896), Guy de Maupassant (1850-1893) et Alexandre Dumas fils (1824-1895). Aucun de ces écrivains cependant ne donnera suite à sa requête et seule la correspondance entretenue avec Maupassant manifeste un véritable échange entre la jeune femme et les pairs auxquels elle souhaite être associée⁶²⁷. Bien que Marie Bashkirtseff redoute sa complète disparition avec la possible destruction de son journal intime à sa mort⁶²⁸, la connaissance de cet écrit dépassera celui

⁶²⁴ « Les ateliers de Femmes », *L'Art français*, s. vol. n° 318, 27 mai 1893.

⁶²⁵ Ainsi, sur le même modèle que l'article sur Julian, *The Sketch* propose quatre mois plus tard une interview avec la mère de Bashkirtseff.

⁶²⁶ La figure de Marie Bashkirtseff n'est donc pas isolée et l'utilisation qu'en fait Rodolphe Julian s'étend à différents degrés à l'ensemble de ses partenaires élèves et professeurs. Le cas Bashkirtseff a cela de particulier qu'avec l'appui du journal intime de l'artiste, les informations recueillies mettent à jour l'influence directe de Julian sur son élève, ce qui facilite le repérage des stratégies mises en place en vue d'accroître la visibilité de l'Académie et de « promouvoir » la carrière artistique de la jeune femme.

⁶²⁷ Martine Reid. *Correspondance de Marie Bashkirtseff et de Guy de Maupassant*, Arles, Actes Sud, 2001.

⁶²⁸ « Si j'allais mourir comme cela, subitement, prise d'une maladie ! Je ne saurai peut-être pas si je suis en danger ; on me le cachera et, après ma mort, on fouillera dans mes tiroirs ; on trouvera mon journal, ma

du cercle familial, comme le suggère la critique virulente que son maître et professeur Rodolphe Julian fera dans le *New York Times* de la version raccourcie éditée⁶²⁹ par sa mère en 1887 avec l'aide d'André Theuriet (1833-1907) qui en signe l'édition originale⁶³⁰.

L'exemple le plus utilisé pour associer l'étudiant-lecteur à l'artiste consacré trouve sa pleine expression dans les diverses allusions au personnage qu'est Marie Bashkirtseff. Sa mort précipitée associée à une image construite, la présentent comme un personnage de roman, à la fois romantique et rebelle. Ses positions sur la femme artiste – précédemment présentées lorsque nous avons abordé la question des « Julianes », largement propagées par la publication de son journal intime – connaissent dès la fin du XIX^e siècle un rayonnement qui dépasse les frontières de la France, gagnent l'Europe slave et atteignent l'Angleterre et les Etats-Unis, où le journal devient un manuel éducatif pour les filles de bonne famille cherchant à affirmer leur désir d'indépendance. Le voyage d'études souvent sous la supervision d'un chaperon (demoiselle de compagnie, servante ou membre de la famille) est toléré et la pratique des rudiments de l'art reste dans la tradition victorienne un élément essentiel que se doivent d'acquérir toutes les jeunes filles bien nées.

Ce n'est réellement qu'avec la disparition de Marie Bashkirtseff, que le personnage parvient à se transcender et acquiert la notoriété publique tant souhaitée dans le monde des lettres et de la peinture. Or, comme tout culte, celui du héros tel que nous le retrouvons chez Bashkirtseff se partage entre la présentation d'un réel orienté et d'une sélection constitutive de la légende à la fois tronquée et magnifiée. Nous remarquons que les agents actifs dans la création du mythe appartiennent à des sphères concentriques dont le noyau

famille le détruira après l'avoir lu et il ne restera bientôt plus rien de moi, rien..., rien, rien !...C'est ce qui m'a toujours épouvantée. Vivre, avoir tant d'ambition, souffrir, pleurer, combattre et, au bout, l'oubli !... L'oubli... comme si je n'avais jamais existé (...). » Marie Bashkirtseff. « Journal de Marie Bashkirtseff (extraits) », *La revue des ressources* [en ligne], <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1157> (page consultée le 16 août 2010).

⁶²⁹ « Marie Bashkirtseff : Suppressed Portions of her Diary – Letters to De Maupassant – Estimates of Daudet and Zola », *New York Times*, 15 septembre 1900, s. p.

central gravite autour de la figure de Marie, à la fois personnage et constituant clef, conscient de la formation du mythe qui l'entoure.

Les ouvrages importants *Les Enfants de Saturne*⁶³¹ des Wittkower et *L'image de l'artiste*⁶³² de Kris et Kurz analysent le mythe du créateur et précisent qu'il se constitue dès l'enfance par des dispositions innées qui le démarquent et l'isolent à la fois de sa société tout en le présentant comme un être singulier à la fois touche-à-tout et passionné à l'excès. Tout au long du journal de Marie Bashkirtseff, de telles allusions transparaissent et trouvent certainement leur point culminant dans la description de la jeune adulte « belle », « intelligente » et « riche » auquel s'ajoute selon la diariste elle-même, la maîtrise des langues, du chant, de l'écriture, du dessin et de la peinture. Ces éléments constitutifs de la figure associée au personnage d'exception tendent à vouloir placer Bashkirtseff dans la lignée, non pas des « Grands Hommes » de l'histoire mais, sexe oblige, dans son pâle équivalent des « Femmes illustres » passées, présentes et futures. Sur un modèle apparenté aux sœurs Alcott et plus tard aux sœurs Vanessa Stephen (1879-1961) et Virginia Woolf (1882-1941)⁶³³, Marie Bashkirtseff semble personnifier l'union du peintre et de l'écrivain dans la construction de son mythe et se voit liée à l'*ut pictura poesis* lorsqu'elle assigne à son journal la volonté et l'assise d'une reconnaissance initialement souhaitée en peinture et rejoint en cela la position et les intérêts de Rodolphe Julian.

⁶³⁰ André Theuriet (1833-1907) était un académicien, poète et dramaturge, ami de la famille Bashkirtseff.

⁶³¹ Rudolf Wittkower et Margot Wittkower. *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1985.

⁶³² Ernst Kris et Otto Kurz. *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie. Un essai historique*, Paris, Rivages, 1987 [1934].

⁶³³ May Alcott, ancienne étudiante de l'Académie Julian, sera peintre et sa soeur Louisa May Alcott un célèbre écrivain. Il en est de même pour la peintre Vanessa Stephen et pour sa sœur, mieux connue sous le nom de Virginia Woolf.

Même si Marie Bashkirtseff soutient que son récit est objectif⁶³⁴ et présente son journal comme « la photographie de toute une vie », il faut nuancer cette idée et reconnaître que la peur qu'elle a d'assumer entièrement ses propos de son vivant manifeste, derrière la force publique qu'elle projette, une part de timidité cachée, à la fois composante d'une facette du personnage, mais aussi plus en accord avec les conventions de son milieu. Bashkirtseff ne voudra être jugée que par son talent et ne revendiquera que rarement son nom. En effet, contrairement à l'affirmation publique de soi jusqu'alors peu développée, Marie entretient en partie un jeu de masque, en opposition radicale avec le désir de sincérité qui prévaut dans son journal⁶³⁵.

Le journal fragmenté, censuré et même réinterprété présentera une vision partielle de la défunte et participera à la formation d'un mythe à la fois marchand – de par les différentes publications du journal⁶³⁶ – et politique, principalement sous l'impulsion

⁶³⁴ « La femme qui écrit et celle que je décris font deux. Que me font à moi toutes ses tribulations ? J'enregistre, j'analyse, je copie la vie quotidienne de ma personne, mais à moi, à moi-même tout cela est bien différent. C'est mon orgueil, mon amour-propre, mes intérêts, ma peau, mes yeux qui souffrent, qui pleurent, qui jouissent ; mais moi je ne suis là que pour veiller, pour écrire, raconter et raisonner froidement sur toutes les grandes misères, comme Gulliver dut regarder ses Lilliputiens. » Paris, vendredi 30 mai 1877. Marie Bashkirtseff. « Je dis, tout, tout, tout », *autopacte* [En ligne], http://www.autopacte.org/Marie_Bashkirtseff.html (page consultée le 29 juillet 2010).

⁶³⁵ Lorsque Marie Bashkirtseff est peu sûre de son succès en peinture, elle utilise des noms d'emprunt (Andrey, Marie Constantin Russ). Dans le même ordre d'idée, bien qu'elle revendique vouloir écrire « une chronique absolument indépendante et véridique », en dehors de tous partis pris, c'est cependant sous un nom d'emprunt (Pauline Orell) qu'elle écrit pour le journal féministe *La Citoyenne* et termine son premier commentaire critique du Salon de 1881 par une brève analyse de la toile qu'elle y présente cette année-là. Bien qu'il soit impossible de remettre en cause la « sincérité » de Bashkirtseff, nous remarquons toutefois que son propos peut être orienté à son avantage et cherche bien souvent à exprimer par le verbe une défense face à la critique. La mère de Bashkirtseff, voulant perpétuer la mémoire de sa fille, adoptera une formule plus drastique pour protéger et commémorer l'être aimé en censurant ses propos.

⁶³⁶ Keith Cameron et James Kearns affirment à ce propos que « le voyeurisme, le sexisme (de la part d'une femme, mais aussi visant un public masculin) de cette présentation créent une identité mythique, mais truquée qui trahit Bashkirtseff elle-même et est tout à fait à l'avantage du commerce. (...) Le cas de Marie Bashkirtseff est accentué par le fait qu'il s'agit d'une femme morte très jeune, mais, pour ce qui est du genre même du journal intime en termes généraux, constatons qu'il se prête particulièrement à une telle falsification. » Keith Cameron et James Kearns. *Le champ littéraire 1860-1900*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996, p. 131.

d'historiennes de l'art liées au mouvement féministe⁶³⁷. Le manuscrit déposé à la Bibliothèque nationale de France en 1912 par la mère de l'artiste n'est redécouvert que dans les années 1960. Ce n'est véritablement qu'en 1985 avec l'ouvrage de Colette Cosnier⁶³⁸ que s'amorce pleinement la réhabilitation de la défunte par la publication intégrale de ses écrits.⁶³⁹ Le mythe et le mécanisme qui le sous-tend sont toujours d'actualité, plus de cent vingt ans après la mort de Bashkirtseff. De la construction à l'assemblage qui prévalait dans la quasi-totalité des écrits relatifs à Marie Bashkirtseff, l'image contrefaite de la « Vierge slave », plus en accord avec la vision de sa famille, de son milieu et de son époque, tend à s'estomper à la lecture des dernières éditions du journal. Le ton vif et critique, déjà marqué dans la première édition, est plus présent, faisant par la même occasion ressortir les revendications de la jeune femme face à la condition que lui impose la société de son temps.

Partagée entre le monde quotidien de sa famille qui l'étouffe et celui de l'Académie Julian qu'elle définit comme un lieu de refuge lorsqu'elle affirme qu'« [à] l'atelier tout disparaît ; on n'a ni nom ni famille ; on n'est plus la fille de sa mère, on est soi-même »⁶⁴⁰, le journal intime apparaît comme le réceptacle enregistreur des passions et des révoltes qu'elle y rencontre. La page blanche, tout comme le tableau ou le dessin, devient pour Bashkirtseff un espace de réalisation, en tant qu'il détermine un champ de création expressif, qui cherche à définir pour une large part la ligne de conduite à prendre en tant qu'individu. Marie Bashkirtseff cherche à s'épanouir pleinement et apparaît de ce fait sous la figure annonciatrice de « la femme moderne » dans la recherche du libre arbitre de ses

⁶³⁷ À titre d'exemple, citons Griselda Pollock. *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres et New York, Routledge, 1988 et Tamar Garb. *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, op. cit.

⁶³⁸ Colette Cosnier. *Marie Bashkirtseff : un portrait sans retouches*, Paris, P. Horay, 1985.

⁶³⁹ Voir à ce propos la version intégrale du journal (1873-1876) édité par le « Cercle des Amis de Marie Bashkirtseff » sous la direction de Ginette Apostolescu ainsi que l'édition (1877-1879) de Lucile Le Roy-Derais (1995) et celle en anglais de Phyllis et Katerine Kernberger.

⁶⁴⁰ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), op. cit., p. 316.

actions et de ses choix. En cela, la communauté des consoeurs qu'elle trouve à l'Académie Julian et à qui elle cherche d'une certaine manière à s'identifier, lui offre une perspective toute différente de celle que reflète son milieu où la femme se doit avant tout d'intégrer le moule de l'épouse, à la fois mère et gardienne du foyer. L'égoïsme et le narcissisme développé à outrance chez Marie Bashkirtseff la pousse à accomplir par elle-même ses grandes ambitions.⁶⁴¹

Les œuvres dispersées à sa mort par sa mère dans différents musées, ainsi que les photographies de la jeune femme, ne viennent constituer que des éléments supports de la légende dont l'axe central repose réellement sur le rayonnement et la portée de son journal intime. L'artiste trouve véritablement la survivance tant souhaitée comme diariste-interprète de son œuvre et de sa vie. Le journal de Marie Bashkirtseff dépasse la portée de ses tableaux dans la reconnaissance d'une identité féminine. Bien que longtemps dénaturé, ce document de société à la fois sensible et historique se démarque de l'idéologie générale de la fin du XIX^e siècle lorsqu'il présente les prémisses d'une pensée féministe revendicatrice de liberté. Le *Journal de Marie Bashkirtseff* marquera des générations de femmes et parviendra, de l'état de fragment ou d'original, à transcender le genre du manuel de civilité à l'usage des jeunes filles⁶⁴² qui lui fut longtemps associé.

⁶⁴¹ Marie Bashkirtseff en vient à accepter le mariage et la vie qui lui est associée à certaines conditions et affirme à ce propos : « Me marier et avoir des enfants ! Mais chaque blanchisseuse peut en faire autant. À moins de trouver un homme civilisé et éclairé ou faible et amoureux. Mais qu'est-ce que je veux ? Oh ! Vous le savez bien, je veux la gloire ! » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff*, lundi 3 juillet 1876. Marie Bashkirtseff. « Je dis, tout, tout, tout », *autopacte* [En ligne], http://www.autopacte.org/Marie_Bashkirtseff.html (page consultée le 29 juillet 2010).

⁶⁴² Voir à ce propos : Anne Vincent-Buffault. « Constitution des rôles masculins et féminins au XIX^e siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 42, n° 4, 1987, p. 925-954.

Conclusion

Le personnage qu'est Marie Bashkirtseff et ses positions quant à la question de la femme artiste sont largement favorisées et diffusées à grande échelle tant par la publication de son journal intime – présenté dans une version expurgée où les critiques trop vives des professeurs de l'Académie Julian n'apparaîtront pas – que dans des articles relatifs à la disparition du personnage propagé tant au théâtre que plus tard au cinéma⁶⁴³. Marie Bashkirtseff est présentée comme le porte-parole clé de l'Académie Julian en général et de la branche consacrée exclusivement aux femmes en particulier. La jeune fille est en quelque sorte l'alter ego féminin du personnage qu'est Rodolphe Julian et occupe dans la littérature une place nettement plus visible que son homologue masculin qui, sans disparaître complètement, ne revendique que rarement son rôle de directeur fondateur de son Académie. L'objectif de promotion, quoique commun aux deux sexes, se présente différemment dans son approche. Alors que les vues de l'atelier semblent suffire pour faire une promotion au masculin, il semble qu'il existe pour aborder la question des femmes et de l'art à l'Académie Julian, un besoin quasi irréprensible de partage, de projection et d'identification des femmes à la figure de Marie Bashkirtseff dans la quête d'une cause à défendre. Le rapport qui s'instaure entre Rodolphe Julian et Marie Bashkirtseff dans la promotion de l'art dépasse largement le cadre de l'Académie Julian et laisse entrevoir la possibilité qu'une femme puisse espérer réussir aussi bien qu'un homme dans cette branche de l'art. Le désir d'indépendance qu'ont les femmes ne se limite bien évidemment pas à la France et c'est en ce sens que Rodolphe Julian utilise la presse et la figure de Marie Bashkirtseff pour conquérir de nouveaux clients jusqu'alors hors de sa portée.

⁶⁴³ À titre d'exemple, citons *La journée brève* et *Le crépuscule tragique* d'Abel Hermant, *Le crime des riches* de Jean Lorrain et *Le phalène* d'Henry Bataille. Différentes adaptations du journal de Marie Bashkirtseff furent présentées au théâtre entre 1984 et 2001. Au cinéma, l'Autrichien Herman Kasterlitz réalise en 1936 un film inspiré de la rencontre entre Guy de Maupassant et Marie Bashkirtseff.

Le marché américain suivi de celui de la Grande-Bretagne – présentés comme les foyers les plus à même de rejoindre une clientèle cible de femmes aisées désireuses de se former à l’art – inclut, certes dans une moindre mesure, le Canada dans le réseau de séduction mis en place. Nous ne trouvons aucun article en français abordant la question de l’Académie Julian publié en Amérique du Nord, mis à part quelques notices dans *Paris-Canada*, dans les journaux locaux ainsi que quelques ouvrages rapportés d’Europe. En revanche, de nombreux textes anglophones et principalement des articles publiés dans les journaux font mention de l’école et parviennent à rejoindre les lecteurs de l’élite canadienne.

Les journaux canadiens se présentent comme des intermédiaires (à la fois arbitres et médiateurs) susceptibles d’orienter l’opinion publique et de susciter des carrières⁶⁴⁴. À ce titre, le roman-feuilleton *Marguerite Kneller, Artist and Woman* que rédige l’auteure canadienne Louisa Murray (1818-?)⁶⁴⁵ pour le *Canadian Monthly and National Review* de 1872⁶⁴⁶, contribue possiblement à motiver les artistes canadiennes à poursuivre leur formation artistique à Paris⁶⁴⁷. La publicité est indirecte (roman, article), mais permet toutefois d’identifier les établissements parisiens où l’artiste aspirant devrait s’inscrire lors de son séjour de formation artistique. C’est ainsi que nous trouvons dans *The Week* de Toronto, daté du 1^{er} janvier 1882, un article intitulé « *Canadian Art Student in Paris* » où il est fait mention des écoles d’art que fréquentent les Canadiens, précise leur nombre dans la

⁶⁴⁴ Lori Beavis. *An Educational Journey : Women’s Art Training in Canada and Abroad, 1880-1929*, op. cit., p. 5-6.

⁶⁴⁵ Judith Zelmanovits. « Louisa Murray Writing Woman », *Canadian Woman Studies/Les Cahiers de la femme*, vol.7, n° 3, 1986, p. 39-42.

⁶⁴⁶ Louisa Murray. « Marguerite Kneller, Artist and Woman », *The Canadian Monthly and National Review*, vol. 1-6, 1872, cité dans Lori Beavis. *An Educational Journey : Women’s Art Training in Canada and Abroad, 1880-1929*, op. cit., p. 27.

⁶⁴⁷ La lectrice s’identifiera à Marguerite (l’héroïne du récit) qui à force de travail et de persévérance remporte une médaille d’or au Salon de Paris et prouve par sa formation et son talent qu’elle est l’égale des hommes.

capitale et fait quelques allusions à l'Académie Julian, incluant une référence à la vie d'atelier telle que le décrit Bashkirtseff :

La vie dans les écoles d'art parisiennes est appliquée et sérieuse, sinon sévère. Marie Bashkirtseff ayant dépeint une image théâtrale et haute en couleur des conditions de travail dans les ateliers Julian, n'en a pas moins fait une description adéquate, telle que cela dut être, du temps où elle fut une élève loyale bien qu'imprévisible sous la supervision des professeurs de l'Académie Julian.⁶⁴⁸

Sans supposer que le journal de Marie Bashkirtseff soit forcément connu de tous les lecteurs – puisque le journaliste décrit à la suite de cette citation l'atmosphère générale que connaissent les étudiants dans les écoles d'art à Paris et cible son propos sur les Canadiens présents dans la capitale – il est toutefois pris comme exemple pour décrire l'atmosphère que rencontrent les artistes aspirants étudiant dans une école d'art dans la capitale française. En dehors de l'École des beaux-arts, l'Académie Julian est certainement la plus connue (puisque prise en exemple par cette allusion au journal) et se présente comme l'établissement de formation artistique le plus apprécié des Canadiens souhaitant achever leur formation artistique à Paris.

⁶⁴⁸ "The life in art schools of Paris is close and studious, if not severe. Marie Bashkirtseff drew an overcoloured, dramatic picture of the scheme of work in Julian's studio ; but the basis of her description was correct ; as indeed it should have been, since she was a faithful if erratic student under Julian's professor." Gilbert Parker. « Canadian Art Students in Paris », *The Week*, vol. IX, n° 5, 1^{er} janvier 1892, p. 71.

CHAPITRE 3 :

LES ARTISTES CANADIENS À L'ACADÉMIE JULIAN

Introduction

Vers 1890, l'Académie Julian est décrite comme la plus grande des académies privées de Paris et peut accueillir entre mille et mille cinq cents élèves dans ses ateliers⁶⁴⁹. C'est à cette époque que l'on trouve le plus d'artistes canadiens dans cet établissement de formation artistique. Par l'intermédiaire des témoignages à notre disposition, il est possible de connaître les conditions de travail dans lesquelles ils étudièrent. Ainsi, aux alentours de 1890, le peintre britannique William Rothenstein écrit que les locaux de l'Académie sont remplis d'étudiants, que l'air manque et qu'il y fait très chaud⁶⁵⁰. Cela n'a rien d'engageant et ne permet pas semble-t-il de faire de l'Académie Julian le lieu de formation prestigieux où des étudiants du monde entier passeront leurs journées durant leur séjour parisien. Henry Ossawa Tanner (1859-1937), de passage à l'Académie Julian de 1891 à 1896, ne laisse aucun doute sur les mauvaises conditions d'hygiène de l'atelier et exprime son expérience peu plaisante à l'Académie Julian :

L'Académie Julian ! Jamais je n'ai vu ou entendu parler d'un tel endroit où des hommes perdent tant de temps. (...) J'avais souvent vu des pièces enfumées, mais aucune comme celle-ci qui n'est jamais aérée et quand je dis jamais, je ne veux pas dire rarement, mais jamais, pendant les cinq ou six mois de froid. Jamais les fenêtres n'ont été ouvertes. Elles étaient rapidement clouées au début de l'hiver. Cinquante ou soixante hommes fumants dans une telle pièce pendant deux ou trois heures faisaient en sorte que les élèves des derniers rangs parvenaient difficilement à voir le modèle.⁶⁵¹

Il est vrai que, pendant l'hiver, le modèle devait rester au chaud, mais cela n'était vraisemblablement pas le souci premier de Rodolphe Julian qui évitait en effet d'aérer ses

⁶⁴⁹ Dennis Reid. *A Concise History of Canadian Painting*, op. cit., p. 91-92. Voir aussi : John Russell Harper. *La peinture au Canada des origines à nos jours*, op. cit., p. 217.

⁶⁵⁰ William Rothenstein. *Men and Memories*, op. cit., p. 39.

⁶⁵¹ "The Académie Julian! Never had I seen or heard such bedlam - or men waste so much time. (...) I had often seen rooms full of tobacco smoke, but not as here in a room never ventilated - and when I say never, I mean not rarely but never, during the five or six months of cold weather. Never were windows opened. They were nailed fast at the beginning of the cold season. Fifty or sixty men smoking in such a room for two or three hours would make it so that those on the back rows could hardly see the model." Henry Ossawa Tanner. « The Story of an Artist's Life, II : Recognition », *World's World*, 18 juin 1909. Cité dans Helene Barbara Weinberg. *The Lure of Paris*, op. cit., p. 227.

locaux afin de dépenser le moins possible en combustible de chauffage, même si le confort des étudiants s'en trouvait perturbé. Le directeur et son école avaient à cette époque tant de popularité auprès des élèves qu'il n'était pas nécessaire de répondre aux attentes de confort. Le Canadien John Wycliffe Lowes Forster, pourtant peu critique face à son expérience à l'Académie Julian, convient malgré tout que l'endroit n'est pas des plus invitant et affirme : « Imaginez une pièce immense à plafond zénithal, assombrie par la fumée de cigarette, et le vacarme d'une cinquantaine d'hommes à leurs chevalets, le pinceau et le fusain à la main »⁶⁵². Certains, comme James Wilson Morrice, n'endureront pas cette atmosphère. L'artiste ne semble pas s'être intégré au groupe de l'Académie et quittera l'atelier rapidement. À l'opposé, lorsqu'un artiste « prometteur » et « actif » au sein de l'école cherchait à s'échapper, Rodolphe Julian pour éviter qu'il ne montre l'exemple aux autres, cherchait à le retenir en échange d'une scolarité gratuite⁶⁵³ ou des promesses d'attention, d'expositions et de gloire future.

Le peintre américain George Biddle (1885-1973) décrit dans *An American Artist's Story* l'Académie Julian comme « Un énorme hangar, un piège à incendie, froid, sale et peu attrayant. Les murs étaient recouverts du sol au plafond des académies à l'huile ou au fusain primées [lors des concours] des trente ou quarante dernières années »⁶⁵⁴. L'endroit n'a rien d'agréable et apparaît propice aux incendies entre le poêle, le bois et l'huile. Les critiques que font les élèves à l'instar de celle que fait John Wycliffe Forster doivent cependant être nuancées. En effet, l'Académie Julian ne fait pas figure d'exception

⁶⁵² "Imagine a large top-lighted room, dim with cigarette smoke, and a noisy half-hundred of men at easels, brush or charcoal stick in hand." John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light*, op. cit., p. 17.

⁶⁵³ Le peintre orientaliste Victor Oscar Guétin (1873-1913) – récipiendaire du Prix de Rome en 1902 et du Prix Henner en 1909 – a pour professeurs, Benjamin Constant, Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury lors de son passage à l'Académie Julian entre 1886 et 1892. De retour chez Julian en février 1897, sa fiche d'abonnement indique la mention « ne paye pas, voir faveur de M^r J[ulian] » jusqu'en 1901. Un renvoi au « nouveau livre Folio 128 » indique que l'abonnement de l'artiste se poursuit. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁶⁵⁴ "(...) an enormous hangar, a cold, filthy, uninviting firetrap. The walls were plastered from floor to ceiling with the prize-winning academies, in oil or charcoal, of the past thirty or forty years." George Biddle. *An American Artists Story*, op. cit., p. 125.

par rapport à la plupart des ateliers de l'époque qui pour l'essentiel s'apparentent davantage à une « pièce : un hangar nu et brutal, ne présentant pas la moindre recherche de goût, la plus insignifiante préoccupation d'arrangement, l'intention même naïve d'atténuer la banalité du lieu »⁶⁵⁵. Le décor est réduit à sa plus simple expression et ressemble à *l'Atelier Chantorel* décrit par Frantz Jourdain (1847-1935) :

Sur de longues tables placées perpendiculairement au vitrail dont l'aveuglante clarté éclaboussait les recoins les plus éloignés, des planches, des tés, des équerres, des boîtes de couleurs et de compas, des godets, des pinceaux, des vases de verre plein d'eau, des éponges, des gommes, des crayons se mêlant dans une insouciance débandade. Près d'une armoire en sapin bondée de livres, une fontaine de grès laissait goutter dans un baquet cabossé. À côté, un pain de savon et un torchon. Le long des murs, au dessus d'une rangée de champignons d'où pendaient des pardessus, des chapeaux, de vieux vêtements, des vareuses poussiéreuses, encore des planches, tassées les unes contre les autres. Sur le papier gris uni qui tapissait la salle, des croquis à la craie, au fusain, quelques grosses obscénités, des indications malhabiles, des aphorismes, des adresses de fournisseurs et de modèles, une série de portraits-charges enlevés de verve à l'aquarelle, des caricatures de la *Lune*, des images de *La vie parisienne*, une affiche électorale (...).⁶⁵⁶

Florence Carlyle (1864-1923), ravie de pouvoir étudier d'après le modèle nu, est beaucoup moins sévère dans la description qu'elle fait de l'Académie. Sa vision, toute romantique, se veut le reflet de la vie de bohème qu'elle trouve à Paris, où la misère flirte avec une certaine insouciance du lendemain. À propos de l'atelier du 31, rue du Dragon où l'artiste canadienne a suivi ses études, elle affirme :

Celui qui a pu vivre une telle expérience ne l'oubliera jamais, le sol nu, la lumière grise filtrant à travers les anciens puits de lumière rafistolés... Tu revêts la blouse bleue, sentant le désir de danser devant l'immensité d'un sol inoccupé qui bientôt sera densément recouvert... alors que tu commences une inspection minutieuse des pinceaux et des palettes. Le grand poêle est rougeoyant et Annette, la servante, remplit déjà les réservoirs qui sifflent. D'autres étudiants viennent massivement de tous âges et de toutes nationalités.⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ Frantz Jourdain. *L'Atelier Chantorel, mœurs d'artistes*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893. Cité dans Annie Jacques. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux quat'z'arts*, op. cit., p. 52.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ "Who has experienced it will never forget, the unchalked floor, the grey light filtering through the old patched skylights... You done the blue blouse...[sic] feeling a desire to dance down the long vista of cleared floor soon to be compactly occupied... instead you begin a close inspection of brushes and palette. The great

Pour Rodolphe Julian, ainsi que pour un bon nombre de ses confrères de l'époque, les éléments principaux pour transformer un local quelconque en atelier se résument à la lumière et au volume des lieux. Mis à part ces deux facteurs, il ne cherchera à améliorer la condition d'étude de ses élèves qu'en leur proposant de nouveaux ateliers, mais n'effectuera jamais de travaux pour contrer le froid, la chaleur et le manque d'aération qui règnent dans ses locaux. Il serait d'ailleurs inutile d'entreprendre de tels travaux, car l'École des beaux-arts n'est guère mieux que l'Académie Julian. Les commentaires du peintre américain Will Hicock Low (1853-1932) dans *A Painter's Progress*, illustre cette comparaison. Dans l'atelier de Gérôme se « trouvai[ent] environ soixante-dix étudiants entassés dans une pièce à peine assez vaste pour en contenir la moitié ; un poêle circulaire (...) fournissait un chauffage rudimentaire, toutes fenêtres hermétiquement closes en toutes saisons »⁶⁵⁸. Rodolphe Julian ne cherche pas non plus à se démarquer par rapport à ses concurrents en ce qui concerne la question relative à l'espace dans les ateliers. Rappelons-nous que la majorité des succursales de l'Académie ne lui appartiennent pas. Il serait donc superflu d'investir dans de coûteux travaux qui, à long terme, ne rapporteraient que peu ou pas d'avantages financiers.

D'ailleurs, peu importe que les conditions de formation soient déplorables au sein des ateliers, elles le sont tout autant dans les coins de la ville où ils sont localisés. Aux alentours de l'atelier Bouguereau de l'Académie Julian que fréquentèrent une vingtaine de Canadiens⁶⁵⁹, rue Faubourg Saint-Denis, le peintre allemand Lovis Corinth

stove is glaring with heat already and Annette the servant, is filling the hissing reservoirs. Other students come trooping in all ages and nationalities." Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle. Canadian Painter in the Age of Impressionism*, McGill-Queen's University Press, Kingston et Montréal, 2009, p. 49 (note 73).

⁶⁵⁸ Will Hicock Low. *A Painter's Progress, Being a Partial Survey along the Pathway of Art in America and Europe with Sundry Examples and Precepts Culled from Personal Encounter with Existing Conditions and Reference to the Careers of many Artist both Ancient and Modern*, New York, C. Scribner's sons, 1910. Cité dans Annie Jacques. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux quat'z'arts*, op. cit., p. 64.

⁶⁵⁹ Seize hommes canadiens fréquenteront l'atelier de William Bouguereau entre 1880 et 1900.

(1858-1925) décrit l'ambiance marchande de la rue avec ses camelots ambulants et souligne que l'endroit aux abords de l'Académie n'a rien d'invitant :

des hommes et des femmes offraient des fruits et des légumes ; la viande était suspendue aux portes et aux devantures des boucheries ; des charrettes pleines étaient tirées par un ou deux chevaux énormes, attelés l'un derrière l'autre. [Il insiste pour dire que] l'ensemble répandait une odeur de chaleur et de renfermé peu agréable, qui vous prenait le nez. De plus, au premier étage de la maison où se trouvait l'Académie Julian, un magasin de gros oiseaux morts et empaillés répandait une odeur de camphre et d'arsenic, qui ne rendait pas l'air particulièrement léger.⁶⁶⁰

George Biddle corrobore le propos de Lovis Corinth lorsqu'il décrit « la senteur âcre de leurs corps [celui des modèles] et l'odeur des étudiants se mêlant à celle de la térébenthine et de la peinture à l'huile dans l'air surchauffé et enfumé »⁶⁶¹. Cela était la norme pour les différentes succursales de l'Académie Julian. L'atelier du passage des Panoramas est décrit comme « l'endroit le plus sale que l'on puisse imaginer »⁶⁶², « situé dans une partie bondée de la ville dans un atelier du passage des Panoramas, le dernier endroit où l'on aurait pu s'attendre à le trouver »⁶⁶³. Pour les étudiantes qui souhaitent suivre leurs cours dans cet atelier : « (...) toute femme modérément résistante ne peut travailler là sans courir de risques si elle ne prend pas beaucoup d'exercice extérieur et du sommeil »⁶⁶⁴. Les personnes de santé fragile n'avaient vraisemblablement pas leur place à l'Académie.

Au cours des années 1880, les ateliers de l'Académie Julian deviennent surpeuplés, mais les conditions d'hygiène quoique déplorables restent malgré tout supportables.

⁶⁶⁰ Lovis Corinth. « Un étudiant allemand à Paris (1884-1887) », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1981, p. 221.

⁶⁶¹ "[T]he acrid smell of their bodies and the smell of the students mingled with that of turpentine and oil paint in the overheated, tobacco-laden air." George Biddle. *An American Artists Story*, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁶² "In the dingiest place imaginable." Edward Simmons. *From Seven to Seventy : Memories of a Painter and a Yankee*, New York, Harper, 1922, réédition : New York Garland, 1976, p. 118

⁶⁶³ "Situated in a crowded part of the city on a gallery of the Passage des Panoramas, the last place we expected to find it." Albert Rhodes, *The Art Student in Paris*, Boston, Boston Art Students' Association, 1887, p. 16.

⁶⁶⁴ "(...) it is considered unhealthy, any moderately strong woman may work there without running much risk if she takes plenty of outdoor exercise and sleep." *Ibid.*

À propos de l'atelier du passage des Panoramas, Ellen Day Hale écrit : « L'atelier est bondé et mal aéré. On se plaint beaucoup de l'air, mais je pense qu'il est plus insuffisant qu'empoisonné. Miss Clements et moi-même, toutes deux de constitution délicate, nous sommes très bien portées pendant six mois, en nous préoccupant beaucoup de la nourriture et de l'air extérieur. Personne ne peut rester là une journée entière sans sortir pour le déjeuner »⁶⁶⁵. Toutefois, il est possible de conclure que les heures de travail qu'y passa Marie Bashkirtseff eurent sans doute quelques incidences sur sa santé, car l'atmosphère au sein de l'Académie Julian était fort différente de celle des stations balnéaires qui lui était recommandées.

Même s'il est possible de prétendre que les conditions à l'Académie Julian n'étaient pas pires que dans la plupart des autres ateliers parisiens, il faut mettre en évidence les points positifs que les étudiants pouvaient retirer malgré ces mauvaises conditions de travail. Il est surprenant de constater que certains élèves virent dans cette atmosphère viciée où l'apprentissage se faisait dans des conditions difficiles, un moyen pour se préparer aux difficultés et aux obstacles qu'ils savaient devoir rencontrer dans leur métier. John Sutherland écrit qu'une femme étudiant à l'Académie Julian doit s'adapter à l'atmosphère « rapin » et aux conditions de l'atelier et affirme que pour intégrer l'école et profiter au maximum de la formation, « elle doit être sourde aux bruits ambiants, apprendre à jouer des coudes, attendre sans s'irriter du modèle qui se balance d'avant en arrière dans la pose choisie, et qu'elle devra garder en mémoire le premier effet de lumière »⁶⁶⁶.

Les conditions requises sont les mêmes dans les ateliers des hommes et les mises en garde sont à peu près similaires d'après May Alcott Nieriker dans *The Art Student in Paris* qui avertit les hommes et leur donne quelques conseils :

⁶⁶⁵ Lettre d'Ellen Day Hale à Miss Curtis, 14 mai 1887. Hale Family Papers, Sophia Smith College, Northampton, Massachusetts (cote : MS 71).

⁶⁶⁶ "She must be deaf to voices, learn to reef her elbows, to wait without fretting for the model to sway back into the chosen pose, and to keep in mind the first effect of light." John Sutherland. « An Art Student's Year in Paris », *op. cit.*, p. 52.

Il [l'élève] doit apprendre à travailler non seulement dans un air malsain, mais aussi dans une confusion et un bruit constant. [Il devra aussi s'habituer à supporter] la grossièreté, la dispute, la critique, le chant, le sifflement, les imitations d'airs d'opéra et le répertoire des concerts allant du *Château d'Eau* au *Café Chantant* ainsi que les interpellations et les exclamations bruyantes de la critique de ses camarades. [À cela, il lui faudra aussi subir] les cris des animaux du jardin des Plantes et de bêtes inconnues. Parfois même, une imitation du « Napoléon en Égypte » complète les tirs au fusil, le boum du canon et les cris « Vive l'Empereur » du tumulte habituel [ce qui vient achever] l'ultime difficulté des périodes d'étude et de pause que certaines accalmies viennent parfois interrompre.⁶⁶⁷

Les anecdotes et les photographies parodiant des tableaux de l'époque⁶⁶⁸ (figures 75 et 76); l'illustration frontispice du « Bal Julian » (figure 77) ainsi que les caricatures⁶⁶⁹ (figures 78 et 79) qui subsistent encore aujourd'hui permettent de se faire une idée assez juste du climat qui régnait au sein des ateliers en dehors des visites de correction du maître. L'atmosphère dans les ateliers féminins semble être plus calme si nous nous reportons aux mémoires de la Canadienne Florence Carlyle :

Oh, le souvenir de ces heures silencieuses, épaule contre épaule dans l'armée ardente et splendide des femmes travaillant durement. Le bras nu déployé, le poignet souple, les doigts rapides [et] les lèvres contractées, les yeux à demi fermés regardaient attentivement les ombres des dessins accrochés derrière la tête du modèle. Quelle harmonie de sensation et de moyens ! Les bras commençaient à se faire douloureux quand on entendit à nouveau : « C'est l'heure » Le rire et le tumulte envahissaient l'espace pour une petite heure, puis nous retournions travailler jusqu'à cinq heures.⁶⁷⁰

⁶⁶⁷ "He must learn to work not only in bad air but in a constant noise and confusion. Loud talk, argument, harangue, singing, whistling, imitations of the opera, the concerts from the Chateau d'Eau to the Café Chantant, the commands and trumpet calls of the review, the cries of the animals of the Jardin des Plantes, and of unknown beasts, sometimes a tone picture called " Napoleon en Egypte, " adding imitation volleys of musketry and boom of cannon and shouts of " Vive l'Empereur " to the usual uproar, last through working hours and rests with but occasional lulls." Albert Rhodes, *The Art Student in Paris*, op. cit., p. 15.

⁶⁶⁸ Le peintre Félicien David de passage un soir à l'Académie Julian surprend les élèves à parodier son tableau le « Désert » et une autre fois, *La leçon d'anatomie* de Rembrandt. Riccardo Nobili. *The Académie Julian*, op. cit., p. 749.

⁶⁶⁹ Une allusion similaire aux caricatures des étudiants est signalée par Riccardo Nobili dans l'article qu'il consacre à l'Académie Julian. *Ibid.*, p. 750.

⁶⁷⁰ "Oh, the thrill of those silent hours, standing shoulder to shoulder in the army of ardent, splendid, hard working women. The bared, outstretched arm, the supple wrist, the quick fingers, [and] lips compressed, half-closed eyes peering intently from under paper shades fastened over the head. What a union of ... feeling and purpose ... Arms have begun to ache... when again the call "C'est l'heure" ... Laughter and upheaval... for

La critique de l'Académie Julian n'incite pas forcément l'artiste à venir y étudier, mais c'est à de rares occasions que des témoignages défavorables envers l'établissement apparaissent dans les textes de l'époque. Bien souvent confiné dans des lettres rédigées à l'intention des familles ou à des éditions largement postérieures aux passages des artistes dans cette école, nous remarquons que le climat au sein des ateliers n'est pas pour rebuter l'élève. Il est vrai que l'influence de l'Académie Julian sur le milieu artistique est plus qu'importante.

Les Canadiens seront sensibles aux avantages qu'offre l'école et s'y inscriront en grand nombre comme nous le démontrerons dans ce troisième chapitre que nous divisons en trois parties. Nous examinerons dans un premier temps le désir des Canadiens de vouloir venir poursuivre leur formation à Paris pour ensuite répertorier au sein des archives les artistes qui ont fréquenté l'Académie Julian dans la période comprise en 1880 et 1900. Une étude de cas sera consacrée au séjour parisien de Joseph Saint-Charles et aura pour intention de présenter le séjour de l'artiste en France tout en démontrant comment le peintre cherche à valoriser sa carrière par les succès obtenus à Paris. En dernier lieu, nous décrirons le fonctionnement interne de l'Académie Julian en illustrant la façon dont l'institut devient un tremplin d'insertion et de reconnaissance pour l'artiste désireux de légitimer et de promouvoir son statut en tant que professionnel.

one short hour, then work until five." Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle, op. cit.*, p. 51 (note 85).

3.1. Le désir de se former à Paris

Le désir de poursuivre une formation à Paris pour les artistes canadiens s'inscrit – comme nous l'avons mis en évidence dans le premier chapitre – dans la volonté de compléter un cursus artistique auprès des chefs de file de l'élite artistique française, tout en cherchant à se réappropriier (voire à réactualiser symboliquement) une part de l'héritage européen présent dans l'histoire nord-américaine en général et canadienne en particulier.

Le choix des collectionneurs canadiens est symptomatique d'un tel phénomène où la voie vers la modernité – que ce soit par le développement des réseaux de communication, l'exploitation des ressources naturelles et l'essor industriel, propice à la construction des grandes fortunes – s'accompagne d'un retour aux origines. Les œuvres des maîtres anciens, Rembrandt (1606-1669), Hals (entre 1580 et 1583-1666), Constable (1776-1837) et Rubens (1577-1640) par exemple, seront intégrées aux collections de l'Art Association of Montreal (Musée des beaux-arts de Montréal). Parmi les legs dont bénéficiera cette institution, l'École française du XIX^e siècle est à l'avant-plan avec ses meilleurs représentants parmi les spécialistes du paysage, Boudin (1824-1898), Harpignies (1819-1916), Daubigny (1817-1878) ainsi qu'avec les membres de l'École de Barbizon, Rousseau (1844-1910), Dupré (1811-1889), Diaz (1807-1876) et Troyon (1810-1865) fort prisés aux alentours de 1900⁶⁷¹. Les exemples donnés réfèrent à des noms connus. Les représentants de l'avant-garde artistique, alors bien présents dans les années 1880 – Degas (1834-1917), Manet, Toulouse-Lautrec (1864-1901) et Monet (1840-1926), pour ne citer qu'eux – ne sont pas ou peu privilégiés par les collectionneurs canadiens au profit de peintres aujourd'hui quasi oubliés comme Cazin (1841-1901), Édouard Frère (1819-1886) ou Damoye (1847-1916)⁶⁷². Les Grands Prix, médailles, succès de Salon et autres commandes de l'État dictent pour une

⁶⁷¹ Janet Brooke. *Études et petits formats du 19^e siècle. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1980, p. 11.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 12.

large part l'intérêt et le succès dont bénéficient ces peintres et définissent la norme esthétique à adopter.

En ce sens, l'acquisition d'une œuvre d'art associée aux valeurs matérielles et symboliques qu'elle représente, reflète au-delà de la notion de goût, ce que souhaite projeter le collectionneur. Ceci ne remet pas en cause l'intérêt véritable que semblent avoir eu certains collectionneurs canadiens de la fin du XIX^e siècle pour l'art – John W. Tempest, Lord Strathcona, Sir William Van Horne (1843-1915), R.B. Angus (1831-1922), Lady Drummond, William John et Agnes Learmont parmi les plus importants – mais permet de garder en mémoire qu'en dehors d'un certain agrément, l'acquisition et l'appropriation d'une œuvre se veulent aussi l'expression d'une classe sociale (voire en certaines occasions d'une classe intellectuelle) qui, dans le cas présent, renvoie à la grande bourgeoisie des gens d'affaires. L'émergence marquée au XIX^e siècle de ces « mécènes » du milieu culturel institue les bases d'un marché de l'art plus dynamique, non plus seulement lié aux commandes de « grandes machines » de l'Église ou de l'État, mais davantage circonscrites chez des particuliers aisés, étendus aux sphères de la moyenne et de la petite bourgeoisie, qui réclament de petits formats pour « meubler » et « faire-valoir » leur intérieur à la mesure de leur richesse, par des portraits, des paysages ou des natures mortes⁶⁷³.

L'attrait que suscite la peinture européenne en général et française en particulier auprès des collectionneurs canadiens et la place de choix que cette peinture tient au sein des institutions muséales et autres institutions artistiques canadiennes (créées pour la plupart dans la seconde moitié du XIX^e siècle), contribuent à l'importance d'un voyage à Paris pour assimiler, par les études à l'École et la fréquentation des musées, ce qui plaît aux acheteurs et plus largement au public. La formation artistique au Canada, quoique de

⁶⁷³ Sur cette question, consulter les ouvrages de Dennis Reid (*Collector's Canada*), de William R. Watson (*Retrospective : Recollection of a Montreal Art Dealer*), de Gloria Lesser (*The R.B. Angus Art Collection*), de Robert Hubbard (*European Painting in Canadian Collections*), Louise d'Argencourt et Douglas Druick (*Un autre XIX^e siècle*) et Janet Brooke (*Études et petits formats du 19^e siècle et Le goût de l'art. Les collectionneurs montréalais (1880-1920)*). Ouvrages cités en bibliographie.

qualité dans son ensemble, a ses propres limites et ne permet pas véritablement de se présenter comme un artiste professionnel à part entière. Preuve en est la notoriété dont bénéficient les artistes-professeurs de retour au pays après avoir passé plusieurs années en Europe à étudier sous la direction des maîtres les plus influents de l'heure. La position d'un Robert Harris, comme plus tard celle d'un William Brymner ou d'un John Wycliffe Lowes Forster – véritablement perçus comme artistes professionnels après un complément de formation en France – est visible à différents niveaux, que ce soit dans l'attrait qu'exerce leur enseignement auprès des étudiants canadiens, leur carnet de commandes fourni, mais aussi par le rayonnement de leur production au niveau local, et dans une certaine mesure à l'étranger, par les prix remportés au Salon ou dans les foires internationales. Dans la recherche d'un complément de formation, l'École des beaux-arts et ses pendants privés dictent la norme à adopter et demeurent – bien qu'il faille apporter quelques nuances à cette affirmation devant la montée de l'avant-garde impressionniste et postimpressionniste – un modèle consacré au sein du monde de l'art, garant du « goût » auxquels sont associés les collectionneurs.

La structure hiérarchisée permettant le maintien d'un savoir-faire constitué de techniques éprouvées au fil du temps – dans la tradition instaurée à la Renaissance – impose les écoles « académiques » comme les seules susceptibles de pouvoir véritablement former l'élève au métier de peintre, s'opposant au cadre informel des rencontres de plein air en Bretagne ou dans les environs de Paris, où l'échange entre les artistes se fait en dehors du cadre rigide d'une institution⁶⁷⁴. Cette distinction quant au lieu et à la forme de la transmission des connaissances n'est pas à minimiser dans le choix du mode de représentation privilégié par tel ou tel peintre⁶⁷⁵. Selon le parcours effectué, il sera perçu comme « élève de... » ou sera classé comme amateur ou autodidacte. Le passage par

⁶⁷⁴ Sur cette question, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages de Boime, Segré et Bonnet cités en bibliographie.

⁶⁷⁵ Nous développerons peu cet aspect dans notre thèse, privilégiant l'étude de l'apprentissage institutionnel de l'art à la fin du XIX^e siècle.

l'école, en dehors du système de reconnaissance qui lui est associé, en remportant par exemple un prix au Salon, est le plus court chemin pour qui veut être admis comme peintre professionnel. L'artiste, reconnu de ses pairs, se voit intégré au sein d'une élite artistique, favorable aux commandes institutionnelles et de riches particuliers. Distancé de la figure du rapin ou du bohème, l'artiste formé sur le « moule académique » a la possibilité de transcender sa classe sociale d'origine – à l'instar du chemin parcouru par Bouguereau, par exemple – pour adopter symboliquement (et/ou matériellement) celle qu'occupent ses clients.

3.1.1. Des facteurs propices au départ

Jean Trudel, dans l'étude qu'il consacre à la Chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur de la basilique Notre-Dame affirme que « les études artistiques à Paris, soit à l'École des beaux-arts ou dans des académies privées, sont pratiquement obligatoires pour poursuivre une carrière »⁶⁷⁶. L'important contingent de Canadiens présents à l'Académie Julian entre 1880 et 1900 suffit à confirmer la véracité de ce propos⁶⁷⁷.

Ce résultat découle, ne l'oublions pas, d'un désir de poursuivre sa formation à Paris (débutant avant 1880 et aux alentours de cette période avec Robert Harris et William Brymner) et aura un impact direct sur l'enseignement des arts au Canada comme le souligne avec pertinence John Russell Harper dans *La peinture au Canada*⁶⁷⁸. La plupart

⁶⁷⁶ Jean Trudel. *La chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur*, op. cit., p. 36-37.

⁶⁷⁷ Notons que Sylvain Allaire répertorie la présence de 22 artistes à l'École des beaux-arts entre 1880 et 1900. Sur ce nombre, nous en comptons une vingtaine présents à l'Académie Julian, dont certains ne fréquentent qu'épisodiquement les ateliers de l'École sans pour autant y être inscrits, ce qui tend à élever leur nombre à une trentaine d'individus. Une étude plus poussée permettrait de définir la nature de leur inscription et la durée de leur séjour. Ce n'est qu'à titre indicatif que nous avançons ces chiffres afin de mettre en évidence l'importance que revêt l'enseignement académique à cette époque tout en réaffirmant le lien entre l'École des beaux-arts et l'Académie Julian. Sylvain Allaire. « Les élèves canadiens dans les archives de l'École des beaux-arts et de l'École des Arts Décoratifs », art. cit., p. 88-111.

⁶⁷⁸ Harris et Brymner sont considérés comme des « pionniers » d'un mode d'enseignement dit « à la française ». John Russell Harper. *La peinture au Canada des origines à nos jours*, op. cit., p. 442.

des artistes à l'étude appartiennent à la deuxième génération des Canadiens à avoir fait le voyage en direction de Paris dans le but d'acquérir un bagage culturel et artistique susceptible de leur être profitable dans l'avancement de leur carrière. Au cours de nos recherches, nous avons remarqué que les professeurs au pays ne seront pas sans influencer le choix d'un tel voyage à l'exemple de Joseph Chabert ou de Napoléon Bourassa, comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre de notre étude.

Le milieu social dans lequel l'artiste aspirant évolue peut faciliter l'élaboration d'un tel projet. Prenant exemple sur l'analyse que propose Raymonde Moulin dans son ouvrage aujourd'hui célèbre *Les artistes, essai de morphologie sociale*⁶⁷⁹ ainsi que sur une approche privilégiée par John Russell Harper – lorsqu'il indique le plus souvent possible le milieu social d'où sont issus les artistes – nous nous proposons de souligner les facteurs propices au déplacement en Europe par l'analyse du milieu socioculturel dans lequel évoluent les artistes canadiens. Nous remarquons que la quasi-totalité des artistes du corpus possède une formation préalable à leur arrivée à Paris, elle-même favorable à la constitution d'un réseau d'influence et de sociabilité dont l'impact est important dans le choix que les artistes canadiens feront de s'inscrire à l'Académie Julian.

3.1.1.a. Étude des milieux socioculturels

Marie-Chantal Leblanc, dans son mémoire de maîtrise intitulé *La formation artistique et le contexte social des Canadiens à Paris (1887-1895)*⁶⁸⁰, aborde la question du contexte social dans lequel évoluent les artistes montréalais Joseph-Charles Franchère, Charles Gill, Joseph Saint-Charles, Henri Beau et Ludger Larose avant leur départ pour Paris et détermine, sur la base des recherches de Paul-André Linteau, René Durocher et

⁶⁷⁹ Raymonde Moulin *et al.* *Les Artistes : Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985, 115 p.

⁶⁸⁰ Marie Chantal Leblanc. *La formation artistique et le contexte social des Canadiens à Paris (1887-1895)*, *op. cit.*

Jean-Claude Robert dans leur *Histoire du Québec contemporain de la Confédération à la crise (1867-1929)*⁶⁸¹, quatre classes sociales réparties au sein de la population montréalaise, à savoir :

- Une grande bourgeoisie, constituée principalement d'anglophones actifs pour la plupart dans le commerce d'import-export ou le transport des personnes et des marchandises.

- Une moyenne bourgeoisie, liée au commerce (épicerie, banque par exemple), qui comprend quelques francophones.

- Une petite bourgeoisie, dans laquelle se voient répertoriés les gens de professions libérales, tels les petits entrepreneurs, ainsi que les intellectuels, professeurs, artistes ou journalistes par exemple.

- La classe ouvrière, constituée d'une main-d'œuvre bon marché d'hommes, de femmes et d'enfants actifs pour la plupart dans des manufactures de production⁶⁸².

Les artistes liés à la commande du curé Alfred-Léon Sentenne, pour revenir au cas que nous avons développé plus haut, sont représentatifs des différentes strates de la société canadienne-française comme le met en évidence Marie-Chantal Leblanc dont la recherche permet de préciser le milieu socioculturel dont ils sont issus. Thomas Larose, le père de Ludger Larose, est un commerçant assez aisé, ce qui selon Leblanc lui permet de subvenir aux besoins de son fils à Paris⁶⁸³. Joseph Saint-Charles est pour sa part issu d'un milieu plus modeste, puisque son père Bénoni Saint-Charles est charretier. Néanmoins, l'aide financière que lui apporte son oncle François-Xavier (1833-1910) – président de la Banque d'Hochelaga de 1878 à 1900 – en versant à l'artiste des allocations mensuelles et le secours

⁶⁸¹ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert. *Histoire du Québec contemporain de la Confédération à la crise (1867-1929)*, tome 1, Montréal, Les éditions du Boréal, 1989.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 184, 191, 193, 221.

⁶⁸³ Marie Chantal Leblanc. *Formation et contexte social des peintres canadiens à Paris (1887-1895)*, *op. cit.*, p. 16.

occasionnel de ses frères (François-Xavier et Napoléon⁶⁸⁴) placent Saint-Charles dans une position privilégiée puisqu'une grande partie de ses frais de voyage et de subsistance à Paris sont subventionnés. Saint-Charles réalise toutefois des copies et répond à des commandes pour améliorer son quotidien⁶⁸⁵. Le père de Joseph-Charles Franchère est tailleur « fashionable » à Montréal, ce qui place la famille dans le milieu de la petite bourgeoisie, groupe auquel appartiennent, comme le souligne Linteau, les artistes et les intellectuels. L'intérêt pour les arts – dont la musique – dans la famille Franchère encourage vraisemblablement Joseph-Charles dans sa décision de devenir un artiste et d'entreprendre un voyage d'études à Paris⁶⁸⁶. Charles-Arsène Beau – d'origine française – est cuisinier et son fils Henri a huit frères et trois sœurs. La famille n'est donc pas aisée, ce qui oblige Beau à financer lui-même son voyage en réalisant des copies et des portraits. Malgré une situation financière difficile, la pratique des arts est cependant valorisée et son frère Paul Beau (1871-1949) par exemple, deviendra un important ferronnier d'art⁶⁸⁷. Charles Gill est pour sa part privilégié par rapport à ses compagnons, étant issu d'un milieu plus aisé. Son père est juge à la Cour supérieure du Richelieu en 1879 et à celle de Montréal en 1886. Tout d'abord peu favorable au fait que son fils devienne un artiste et cependant conscient du désir qu'il manifeste de poursuivre sa formation à Paris, il répond positivement à sa requête suite à une « affaire de mœurs » – impliquant son fils et une jeune femme, fille d'un riche financier – et prend à sa charge le tableau que Charles Gill devra réaliser dans le cadre de la commande de Sentenne⁶⁸⁸.

Le rapport de domination des anglophones sur les francophones se doit d'être légèrement nuancé, et ce, bien que les Canadiens anglais conservent l'essentiel du pouvoir économique et politique. L'Église catholique, rassemblant les Canadiens français et les

⁶⁸⁴ Des lettres conservées au CRCCF dans le fonds Joseph Saint-Charles font état de l'aide apportée par son oncle et ses deux frères.

⁶⁸⁵ Marie Chantal Leblanc. *Formation et contexte social des peintres canadiens à Paris (1887-1895)*, op. cit., p. 17-19.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 19-20.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

Irlandais, alors largement perçue comme la représentante des petites gens, est une institution prospère au service de la communauté. Les sociologues Jacques Dofny et Marcel Rioux, dans un article fréquemment « *Les classes sociales au Canada français* », évoquent le rapport entre « stratification ethnique » et « stratification sociale » et définissent avec justesse le rapport entre anglophones et francophones affirmant que la « classe » ethnique des Canadiens français (particulièrement la classe ouvrière canadienne-française) est la classe la plus défavorisée à l'intérieur du Canada⁶⁸⁹. La distinction entre les deux cultures dépasse le rapport linguistique pour s'étendre aux niveaux économique et social. La ville de Montréal, sans doute le bassin le plus important dans la coexistence des deux populations en un ensemble géographique commun, est représentative de la situation qu'occupent les Canadiens français au Canada.

Sur le nombre des artistes inscrits à l'Académie Julian entre 1880 et 1900, plus des quatre cinquièmes des Canadiens sont d'origine anglophone et appartiennent pour l'essentiel aux classes de la haute, moyenne et petite bourgeoisie. Le pouvoir économique des populations anglophones (britanniques, américaines et canadiennes) apparaît comme le premier facteur permettant d'expliquer le nombre important de Canadiens anglais à l'Académie Julian qui, avec les femmes, vise cette clientèle étrangère. Même s'il est possible de rétorquer que les Canadiens français chercheront davantage à rejoindre les rangs de l'École des beaux-arts, il ne s'agit pas là d'un facteur déterminant expliquant cet écart. Nous remarquons que, parmi les artistes canadiens qui feront le voyage à Paris, plusieurs sont issus d'un milieu favorisé et ont comme parents un membre influent de la

⁶⁸⁹ Jacques Dofny et Marcel Rioux. « Les classes sociales au Canada français », *Revue française de sociologie*, vol. 3, no 3, juillet-septembre 1962, p. 290-300.

politique canadienne⁶⁹⁰, d'un officier de l'armée⁶⁹¹ tandis que d'autres sont fils ou fille d'avocat⁶⁹², de juge de paix⁶⁹³, de médecin⁶⁹⁴ ou de riches commerçants⁶⁹⁵.

À l'exemple de la Canadienne Ida Joy (1858-?), qui poursuivra ses études à Paris, accompagnée de sa mère comme chaperon, la figure de Sophie Theresa Pemberton est pertinente pour illustrer les avantages qu'offre un milieu familial aisé puisqu'il permet d'entreprendre sans restrictions financières un voyage d'étude à l'étranger sur une période de plusieurs années. Joseph Despard Pemberton (1821-1893), en tant qu'homme politique, homme d'affaires et propriétaire terrien est des plus actifs au sein de la communauté canadienne. Associé à la Compagnie de la Baie d'Hudson et membre influent de l'île de Vancouver, il encourage sa fille à poursuivre une carrière artistique et prend entièrement à sa charge le voyage ainsi que le coût du séjour de Sophie Theresa Pemberton en Europe. Tous les artistes canadiens qui feront le voyage en direction de Paris n'auront pas une chance comparable à la jeune Pemberton et des artistes, bien qu'issus de la bourgeoisie, comme William Edwin Atkinson (1862-1926)⁶⁹⁶, Florence Carlyle⁶⁹⁷ ou William

⁶⁹⁰ Edmund Montague Morris est le fils d'Alexander Morris, avocat au service du Premier ministre du gouvernement John A. Macdonald. Il est nommé lieutenant-gouverneur du Manitoba et des Territoires du Nord-Ouest de 1872 à 1877.

⁶⁹¹ Margaret Houghton est la fille de J. C. K. Houghton du 17^e régiment de l'armée canadienne et nièce de Sir J. J. C. Abbott.

⁶⁹² Le peintre canadien Alfred Ernest Boulton est le fils de l'avocat et homme politique Alfred Boulton, marié à Caroline Augusta Hamilton, fille de George Hamilton, marchand et politicien influent, fondateur de la ville d'Hamilton en Ontario.

⁶⁹³ Le fils de Thomas Forster, John Wycliffe Lowes Forster, est juge de paix de sa localité.

⁶⁹⁴ Le peintre-lithographe, Léo Mielziner, est le fils d'un médecin américain, Moses Mielziner. Ernest Lawson, fils du docteur Archibald Lawson, vit avec son oncle le révérend George Munro Grant, directeur de l'Université Queen's à Kingston. Ida Joy est la fille du docteur Sylvanus Joy, membre important de la communauté de Tilsonburg, légiste associé du comté d'Oxford pendant 25 ans. Il fut membre du personnel de chirurgie lors de la construction du chemin de fer de l'Ouest canadien et chirurgien du comté pendant cinq ans tout en exerçant son activité de praticien à Tilsonburg. Fort de son succès, il diversifie ses actifs et implante une compagnie de raffinage de sucre, produit du vin et devient l'un des plus gros producteurs de fruits de l'Ontario, permettant ainsi de financer le voyage d'étude de sa fille durant sept ans en Europe.

⁶⁹⁵ Le père de James Wilson Morrice, David Morrice, fit fortune dans le commerce du textile.

⁶⁹⁶ Son père, Thomas Atkinson est chimiste.

⁶⁹⁷ Florence Carlyle est la fille de William Carlyle, inspecteur des écoles publiques d'Oxford, lui-même neveu de l'écrivain, satiriste et historien anglais Thomas Carlyle.

Brymner⁶⁹⁸ devront vendre quelques-unes de leurs œuvres ou enseigner pour pouvoir défrayer le coût de leur séjour parisien.

Selon Victoria Baker, auteure d'une notice consacrée à William Brymner, son père finance le voyage de son fils à Paris. Il n'en demeure pas moins que, dès son arrivée en février 1878, l'artiste travaille comme concepteur auprès du commissaire canadien à l'Exposition universelle et ne s'inscrit qu'en octobre à l'Académie Julian⁶⁹⁹. Florence Carlyle, pour sa part, précise dans un article qu'elle ne reçoit aucune aide financière de la part de son père. Elle souligne qu'elle eut à gagner l'argent nécessaire pour pouvoir étudier à Paris⁷⁰⁰ et qu'elle y vécut dans des conditions fort simples⁷⁰¹. L'aide que lui fournissent sa mère et plus tard son frère n'est toutefois pas à négliger et c'est notamment grâce à l'appui financier que ce dernier lui apporte qu'elle peut fréquenter l'Académie Julian dont les frais d'inscription sont parmi les plus élevés de Paris⁷⁰².

La classe bourgeoise – incluant la haute, la moyenne et la petite bourgeoisie – favorise à différents niveaux la possibilité de poursuivre des études en France. Elle n'est cependant pas le seul moyen mis à la disposition des artistes. Il serait réducteur de penser que l'ensemble des Canadiens anglais présents à Paris appartient à cette classe sociale. Nous remarquons qu'en dehors de tout impératif financier, le désir de poursuivre sa formation en Europe ne rencontre que peu d'obstruction de la part des parents. En cas d'opposition, apparaît dans la plupart des cas la figure d'un mécène favorable aux arts. William Van Horne parviendra à convaincre les parents de James Wilson Morrice de son

⁶⁹⁸ William Brymner est le fils de l'archiviste du Dominion, Douglas Brymner.

⁶⁹⁹ Victoria Baker. « William Brymner », *Dictionnaire biographique du Canada* [En ligne], <http://www.biographi.ca/009004-119.01> (page consultée le 29 juillet 2010).

⁷⁰⁰ Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle, op. cit.*, p. 35.

⁷⁰¹ Florence Carlyle. « Student Life in Paris as told by the Late Florence Carlyle », *Sentinel-Review*, Woodstock, 10 février 1936. Cité dans Joan Murray. *Against All Odds*, London Museum, London (Ontario), 2004, p. 65-68.

⁷⁰² Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle, op. cit.*, p. 48.

talent artistique⁷⁰³ et, comme le veut la légende, Sir Wilfrid Laurier (1841-1919) aura une influence tout aussi bénéfique dans le départ de Suzor-Coté à Paris⁷⁰⁴.

Parmi les classes moins aisées, les stratégies développées par les artistes pour se donner la possibilité de voyager à l'étranger sont multiples et ne dépendent pas exclusivement d'un contexte familial propice aux arts ou à son expression. Maurice Galbraith Cullen (1866-1934) financera son voyage en Europe grâce à l'héritage que lui laisse sa mère à son décès. John William Beatty (1869-1941), pour sa part, travaillera comme pompier pour la ville de Toronto avant de pouvoir étudier l'art à Paris et Georges Agnew Reid (1860-1947), dont le père s'oppose à son départ, finance lui-même toutes ses études et réalise des portraits pour payer son voyage outre-Atlantique⁷⁰⁵.

Dans une filiation maître/élèves, nous remarquons que plusieurs artistes reçoivent leur première instruction de leur père [Malcom Fraser (1868-1949)⁷⁰⁶, Paul Peel (1860-1892)⁷⁰⁷, William Lee Judson (1842-1928), Robert Heard Whale (1857-1906)⁷⁰⁸] ou d'un membre de leur famille [Augustus Frederick Kenderdine (1870-1947)⁷⁰⁹] avant de poursuivre leur formation en Europe. Malcom Fraser ne recevra pas d'autre formation artistique que celle de son père avant de partir pour Paris. Paul Peel, pour sa part, cherchera à diversifier son apprentissage en se plaçant sous la direction de William Lee Judson avec

⁷⁰³ John Lyman. *Morrice*, Montréal, Les Éditions de l'Arbre, 1945, p. 11.

⁷⁰⁴ Les liens entre Sir Wilfrid Laurier et Suzor-Coté, ainsi que l'aide apportée par le Premier ministre dans sa carrière rendent crédible cette affirmation qui jusqu'alors n'apparaît qu'à titre d'anecdote. Voir à ce propos la monographie que Laurier Lacroix consacre au peintre. Laurier Lacroix. *Suzor-Coté : lumière et matière*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2002, 383 p.

⁷⁰⁵ Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Muriel Miller Miner pour connaître en détail les différentes stratégies mises en place par Reid pour réaliser son désir d'être artiste-peintre. Muriel Miller Miner. *G. A. Reid : Canadian Artist*, Toronto, Ryerson Press, 1946, p. 1-53.

⁷⁰⁶ Malcom Fraser prend ses premières leçons sous la direction de son père, le peintre, sculpteur et marchand d'art William Lewis Fraser qui dirigea pendant une quarantaine d'années *le Century Magazine* de la ville de New York et sera éditeur du *Century Dictionary*.

⁷⁰⁷ Paul Peel reçoit ses premières leçons de son père John Robert Peel, sculpteur, propriétaire d'une échoppe de granit, tailleur de marbre et professeur de dessin.

⁷⁰⁸ Robert Heard Whale est le fils du peintre Robert Reginald Whale.

qui il commencera à étudier véritablement la peinture. Outre les encouragements répétés que John Robert Peel donne à ses enfants en instaurant un milieu familial favorable aux arts – Paul et sa sœur Mildred (1856-1920) seront particulièrement attentifs aux leçons données par leur père et tous deux deviendront des peintres professionnels – l’influence du paysagiste d’origine britannique (comme la famille Peel) William Lee Judson, ainsi que l’enseignement de Thomas Eakins à la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie contribuent à motiver Peel dans son choix de poursuivre sa formation à Paris où il étudiera dans les centres de formation fréquentés auparavant par ses deux maîtres. William Lee Judson étudia à l’Académie Julian en 1883 et Thomas Eakins à l’École des beaux-arts entre 1866 et 1868. Quatre ans après le passage de Judson, Peel s’inscrit pour la première fois à l’Académie Julian après avoir fréquenté l’École des beaux-arts (1882) en choisissant, tout comme Eakins, l’atelier du peintre académique Jean Léon Gérôme⁷¹⁰.

3.1.1.b. Une formation préalable

La quasi-totalité des artistes présents à l’Académie Julian ont acquis une formation préalable avant leur départ pour Paris. Les centres d’apprentissage artistique les plus fréquentés au Canada sont principalement situés dans les villes associées aux pôles économiques les plus importants du pays, soit au Québec, Montréal et en Ontario, Toronto. Alors que les Canadiens français étudieront pour la plupart au Québec avant de partir pour Paris, les Canadiens anglais n’hésitent pas à poursuivre leurs études aux États-Unis et privilégient, en ce qui concerne l’Europe, un passage par l’Angleterre, et dans une moindre mesure par l’Écosse⁷¹¹. L’Allemagne et l’Italie demeurent des centres de formation reconnus, mais seuls quelques artistes canadiens y poursuivront leurs études⁷¹².

⁷⁰⁹ Augustus Frederick Kenderdine étudie avec son parrain, le peintre et photographe belge Chevalier de la Fosse à la Manchester School of Art.

⁷¹⁰ David Wistow fait lui aussi le lien entre Eakins et Peel puisque les deux artistes choisissent de fréquenter l’atelier de Gérôme. David Wistow. « Paul Peel », *Dictionnaire biographique du Canada* [En ligne], <http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?&id> (page consultée le 29 juillet 2010).

Au Canada, les centres de formation les plus importants sont l'Ontario School of Art de Toronto⁷¹³, suivi de l'Art Association School de Montréal⁷¹⁴ et du Conseil des Arts et Manufactures (incluant le Monument National) où la plupart des artistes canadiens français de la seconde moitié du XIX^e siècle commencent leur apprentissage artistique⁷¹⁵. Bien qu'il ne s'agisse pas véritablement d'une école de formation, l'importance du studio commercial Notman & Fraser n'est pas à négliger dans l'apprentissage d'artistes, à l'exemple de Farquhar McGillivray Knowles Strachan (1859-1932). Ann Morrison, s'interrogeant sur la question de l'apprentissage artistique au Canada, met de l'avant celui qu'offrent les studios Notman et considère qu'ils ont permis de former, outre plusieurs photographes importants du milieu du XIX^e siècle, des étudiants qui par la suite poursuivront une carrière en peinture comme le fit John Fraser (1838-1898) qui dirigera la succursale de Notman à Toronto⁷¹⁶.

Aux États-Unis, la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie – fréquentée entre autres par William Edwin Atkinson, Paul Peel et George Agnew Reid – et l'Art Students League de New York – Sarah Baldwin Holden (1886-1907), Katherine Behenna (1860-1920), Caroline Farncomb (1858-1951), Morris Edmund Montague (1871-1913) et

⁷¹¹ L'artiste Behenna Katherine Arthur et Henry De Forest étudient à Édimbourg.

⁷¹² Sarah Baldwin Holden (Mrs Hunter) étudie en Allemagne. D'autres privilégient l'Italie : Castle Montague suit des cours à Florence avec V.G. Stiepeveich, tandis que Edmund Wyly Grier fréquente à Rome la Scuola Libera. Dans cette même ville, Ernest Lawson se place sous la direction de Luigi Galli et s'inscrit à l'académie Santa Luce. Joseph Saint-Charles, tout comme Louis Saint-Hilaire, fera le voyage en direction de Rome et fréquentera durant son séjour Adolphe Déchenaud, pensionnaire à la Villa Médicis.

⁷¹³ William Edwin Atkinson, Mlle Sidney Strickland Tully, George Agnew Reid, Ernest Lawson et Frederick Charles Vipont Ede étudieront dans cette école.

⁷¹⁴ Frederick William Hutchinson et Henri-Zotique Fabien y poursuivront leur apprentissage sous la direction de William Brymner.

⁷¹⁵ Raoul Barré, Henri Beau, Ulric Lamarche, Sinaï Richer, Joseph Saint-Charles, Marc-Aurèle de Foy Suzor Coté étudieront sous la direction de l'abbé Chabert.

⁷¹⁶ Ann Morrison. « L'éducation artistique », *Encyclopédie du Canada* [en ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.com>, (page consultée le 21 janvier 2010). Voir aussi les écrits de Stanley G. Triggs qui décrit avec pertinence l'influence de Notman sur les artistes canadiens et analyse le lien entre photographie et peinture dans un article consacré à l'homme d'affaires et photographe. Stanley G. Triggs. *Notman William*, [en ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.com>, (page consultée le 21 janvier 2010).

Frederick Charles Gordon (1856-1924) y étudieront – apparaissent comme les écoles les plus fréquentées par les Canadiens anglais. Les artistes, attirés par le renom des professeurs et une méthode de formation d'influence européenne, acquièrent dans ces deux lieux de formation les méthodes et les techniques qu'ils développeront par la suite à Paris.

En dehors du continent nord-américain, l'École anglaise, quoique moins populaire que celle de Paris, reste toutefois fort appréciée des Canadiens⁷¹⁷. Henry De Forest (1860-1924) et John Wycliffe Lowes Forster fréquenteront la South Kensington Art School. Edmund Wyly Grier (1852-1957) et Sophie Theresa Pemberton pour leur part étudieront à la Slade School of Art. Paul Peel et Robert Heard Whale s'inscriront quant à eux à la Royal Academy. Notons que parmi les peintres et les professeurs dont se réclament les artistes dans le cadre de leur formation au Canada, plusieurs d'entre eux comme William Brymner, John Wycliffe Lowes Forster, George Agnew Reid, Maurice Galbraith Cullen ont eux-mêmes fréquenté l'Académie Julian et suivront pour la plupart dans cette école des cours les préparant à l'enseignement.

L'étude des Canadiens à l'Académie Julian entre 1800 et 1900 permet d'identifier les artistes présents dans cette école et tente de cerner les stratégies qu'ils adoptent lorsqu'ils décident de s'inscrire dans cet établissement pour une période plus ou moins longue. Les groupes, partagés entre anglophones et francophones, hommes et femmes, professionnels et amateurs de la peinture, offrent une palette diversifiée des situations dans lesquels se trouvent les artistes à Paris. Ainsi, dans la constitution de leur « curriculum vitae », le plus important sera pour ces artistes de pouvoir rester suffisamment longtemps à Paris pour côtoyer les peintres académiques (alors fort appréciés du public) qui, en tant que professeurs permettent à l'élève de se présenter comme un « professionnel de la peinture »

⁷¹⁷ Au-delà des liens qui subsistent avec l'héritage historique, (rapport à la Couronne, émigration britannique au Canada, ou tout simplement pour une question de langue), le fait que les navires transatlantiques passent par l'Angleterre, avec une halte à Liverpool, pousse de nombreux artistes à fréquenter Londres et ses écoles de formation avant de poursuivre leur route vers Paris.

en l'autorisant à exposer ses œuvres au Salon ou en les aidant à entrer à l'École des beaux-arts⁷¹⁸.

Après avoir répertorié les Canadiens présents dans les archives de l'Académie et avoir déterminé ceux qui fréquentaient l'école à la même époque, nous aborderons des questions relatives au fonctionnement de l'établissement lors du passage des Canadiens, en particulier les horaires et les tarifs en vigueur à l'Académie Julian. Pour parfaire l'étude des Canadiens à l'Académie, nous présenterons en exemple le passage dans cette école du peintre canadien français, Joseph Saint-Charles en soulignant par la même occasion ses différentes activités artistiques à Paris. Nous aborderons – pour conclure cette partie de la thèse – la présence des Canadiennes à l'Académie Julian pour décrire par la suite la nature et l'organisation de la formation qu'ont reçue les Canadiens à l'Académie Julian faisant ainsi le lien avec l'étude du précédent chapitre consacré au contexte de création de l'école et de la place qu'y occupe Rodolphe Julian.

3.2. Les Canadiens dans les archives de l'Académie Julian

Les archives de l'Académie Julian ayant été complètement détruites en ce qui concerne les ateliers féminins et, partiellement disparus pour les ateliers masculins, ne permettent pas de retrouver la totalité des Canadiens inscrits dans cette école entre 1880 et 1900. Leur repérage dans cet établissement n'est pas pour autant vain et permet, en plus de rappeler des peintres déjà répertoriés – que ce soit dans des dictionnaires canadiens (John Russell Harper⁷¹⁹, Colin MacDonald⁷²⁰, David Karel⁷²¹ ou Evelyn de Rostaing McMann⁷²²), des centres de recherches et d'archives⁷²³ ou des bases de données⁷²⁴ –

⁷¹⁸ Consulter les recherches de Sylvain Allaire en bibliographie pour approfondir cette question.

⁷¹⁹ John Russell Harper. *Early Painters and Engravers in Canada*, op. cit.

⁷²⁰ Colin S. MacDonald. *A Dictionary of Canadian Artists*, Ottawa, Canadian Paperbacks, 1967.

⁷²¹ David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, op. cit.

⁷²² Evelyn de Rostaing McMann. *Montreal Museum of Fine Arts, Formerly Art Association of Montreal, Spring Exhibition 1880-1970*, Toronto, University of Toronto Press, 1988 et Evelyn de Rostaing McMann.

d'inclure et de préciser le nombre des Canadiens présents dans cette école, tout en mettant à jour certains noms jusqu'alors inconnus, ouvrant ainsi de nouvelles pistes de recherches ainsi qu'une meilleure connaissance de l'art du XIX^e siècle en général (lorsque nous abordons le fonctionnement et l'atmosphère de l'Académie Julian) et de l'art canadien en particulier en resituant le passage des artistes de notre corpus dans cette école.

La difficulté de déterminer quels étaient les peintres « canadiens » se posa dès le départ de notre recherche, puisque certains d'entre eux n'étaient pas nés au pays ou avaient poursuivi une partie de leur formation et de leur carrière aux États-Unis ou en Europe. L'identification des artistes devant entrer dans notre corpus fut simplifiée en nous appuyant sur les répertoires existants, ajoutant les recherches de Sylvain Allaire, de Catherine Fehrer⁷²⁵, ainsi que les archives de l'Académie Julian où la mention « Canadien » était précisée. La compilation des données a permis de mettre à jour la présence de 89 artistes-peintres, graveurs et illustrateurs (excluant les sculpteurs⁷²⁶) à l'Académie Julian pour la période comprise entre 1880 et 1900. Les tableaux qui suivent dès maintenant présentent l'ensemble des données recueillies avant d'aborder plus en détail l'analyse des registres d'inscription.

Royal Canadian Academy of Arts : Exhibitions and Members 1880-1979, Toronto, University of Toronto Press, 1981.

⁷²³ Le CRCCF, BAnQ ainsi que les dossiers d'artistes du MBAM, du MNBAQ et du MBAC furent particulièrement utiles lors de notre recherche.

⁷²⁴ À titre d'information, les deux bases de données principalement utilisées furent celles du RCIP et du CWAHI.

⁷²⁵ Voir les écrits de Sylvain Allaire et Catherine Fehrer en bibliographie.

⁷²⁶ Un certain M. Hébert, domicilié 2, rue Enghien est présent à l'Académie Julian en 1890. Il s'agit vraisemblablement du sculpteur canadien Louis-Philippe Hébert, alors en France, occupé à achever les bronzes pour le Parlement à Québec. Académie Julian. Série 63 AS 1.

LISTE DES TABLEAUX

LES ARTISTES CANADIENS À L'ACADÉMIE JULIAN

Tableaux 1 à 11 – Les élèves canadiens de l'Académie Julian

Tableau 1 – de ALEXANDER, Charles Smith à BEHENNA, Katherine Arthur	223
Tableau 2 – de BÉLIVEAU, René-Charles à CARLYLE, Florence	224
Tableau 3 – de CLARK, Frank Barber à DELAUNAY, Paul	225
Tableau 4 – de DUBÉ, Louis Théodore à FOREST, Henry (De)	226
Tableau 5 – de FORSTER, John Wycliffe Lowes à HEWTON O. E.	227
Tableau 6 – de HOLDEN, Sarah Baldwin (Mrs Hunter) à KERR-LAWSON, James	228
Tableau 7 – de KIDD, Joseph M. à MARTIGNY, Ch. (De)	229
Tableau 8 – de MACMILLAN, Duncan à PEEL, Paul	230
Tableau 9 – de PEMBERTON, Sophie à SAINT-CHARLES, Joseph	231
Tableau 10 – de SAINT-HILAIRE, Louis à TUDOR-HART, Ernest Percyval	232
Tableau 11 – de TULLY, Mlle Sidney Strickland à WOODCOCK, Percy Franklin	233

LISTE DES ABRÉVIATIONS :

AAM	Art Association of Montreal (Montréal)
ARCA	Associate Royal Canadian Academy
CAC	Canadian Art Club (Toronto)
CNE	Canadian National Exhibition (Toronto)
DBD	Dominion Business Directory
DEM	Dominion Exhibition Montreal (Montréal)
GE	Guelph Exhibition
NGC	National Gallery of Canada (Ottawa)
OBD	Ontario Business Directory
OPE	Ontario Provincial Exhibition (1868 Hamilton ; 1882 Kingston)
OSA	Ontario Society of Artists
PPCM	Pen and Pencil Club (Montréal)
PRCA	President, Royal Canadian Academy
PSalon	Salon (Paris)
QPEM	Quebec Provincial Exhibition Montreal
RA	Royal Academy (Londres, Angleterre)
RCA	Royal Canadian Academy
TD	Toronto Directory
TIE	Toronto Industrial Exhibition
UCPE	Upper Canada Provincial Exhibition (amorcé en 1848, le lieu d'exposition change annuellement jusqu'en 1867, entre Toronto, Kingston, Niagara, Brockville, Cobourg et London)
WAG	Winnipeg Art Gallery

Sources principales d'où sont tirées les informations constitutives des tableaux :

Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS, Paris.

ALLAIRE, Sylvain. « Les Canadiens au Salon Officiel de Paris entre 1870 et 1910 : sections peinture et dessin », *The Journal of Canadian Art History*, vol. IV, n° 2, 1977/1978, p. 141-154.

ALLAIRE, Sylvain. « Les élèves canadiens dans les archives de l'École des beaux-arts et de l'École des arts décoratifs de Paris », *Annales d'histoire de l'art canadien/Journal of Canadian Art History*, vol. VI, n° 1, 1982, p. 88-111.

ALLAIRE, Sylvain. *Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1985, 272 p.

BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nouvelle édition sous la direction de Jacques Busse, Paris, Gründ, 1999 (1^{re} édition 1948), 14 vol.

FEHRER, Catherine, Robert KASHEY et Catherine KASHEY. *The Julian Academy, Paris, 1868-1939*, catalogue d'exposition, Shepherd Gallery, New York, Spring 1989, 236 p.

HARPER, John Russell. *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1970, 376 p.

KAREL, David. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Musée du Québec/Presses de l'Université Laval, 1992, 962 p.

MACDONALD, Colin. *A Dictionary of Canadian Artists*, Ottawa, Canadian Paperbacks, 1971, 5 vol.

McMANN, Evelyn de Rostaing. *Royal Canadian Academy of Arts : Exhibitions and Members 1880-1979*, Toronto, University of Toronto Press, 1981, 448 p.

McMANN, Evelyn de Rostaing. *Montreal Museum of Fine Arts : Formally Art Association of Montreal Spring Exhibitions 1880-1970*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, 417 p.

PRAKASH, A.K. *Independent Spirit : Early Canadian Women Artists*, Richmond (Ontario), Firefly Books, 2008, 409 p.

WEINBERG, Helene Barbara. *The American Pupils of Jean-Léon Gérôme*, Forth Worth, Amon Carter Museum, 1984, 112 p.

TABLEAU 1 : de ALEXANDER, Charles Smith à BEHENNA, Katherine Arthur

NOMS	DATES	ÉTUDES ET FORMATION	ACADEMIE JULIAN (1880-1900)	AFFILIATION	CATÉGORIE ARTISTIQUE
ALEXANDER, Charles Smith	1864-1915	Étude à Paris et en Angleterre	1886-1889. Jules Lefebvre, Gustave Boulanger, Benjamin Constant	AAM, ARCA, PSalon, RCA	Peintre, illustrateur
ARMINGTON, Frank Milton	1876-1941	Étude à Toronto sous la direction de John Wycliffe Lowes Forster en 1882 et poursuit ensuite sa formation à Paris	1899, 1905-1907. Benjamin Constant, Jean-Paul Laurens, Henri Royer	AAM, PSalon, RCA	Peintre, graveur
ARMSTRONG, Henry Fry	1868 -1946	Étude à Paris	1899. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant		Peintre
ATKINSON, William Edwin	1862-1926	Étude à l'Ontario School of Art (Toronto) sous la direction de John A. Fraser et Robert Harris en 1881; à la Pennsylvania Academy (Philadelphie) sous Thomas Eakins de 1883 à 1884 et à l'Académie Delance (Paris) en 1890	1889-1890/91. William Adolphe Bouguereau, Gustave Ferrier	AAM, ARCA, OSA, PSalon	Peintre
BARNESLEY, James MacDonald	1861-1929	Étude à la Washington University Art School (St Louis), à l'École des beaux-arts de St Louis sous la direction de Halsey, St Ives et Guthers. À Paris, sous De Villefroy, Louis Leloir et le Baron de Terran	Présence attestée de l'artiste à l'Académie Julian	AAM, CNE, OSA, PSalon, RCA	Peintre, graveur
BARRÉ, Raoul	1874-1932	Étude à l'Institut du Mont Saint-Louis (Montréal) sous la direction du Frère Hector. À Paris en 1891, il poursuit sa formation pendant 7 ans et fréquente l'École des beaux-arts	1891-1898. Jean-Paul Laurens	AAM, RCA	Peintre, dessinateur, illustrateur, caricaturiste
BEATTY, John William	1869-1941	Étude le dessin et la peinture sous William Cruikshank, Frederic Marlett Bell-Smith et George Agnew Reid et poursuit ensuite sa formation à Paris. Inscrit à l'Académie Colarossi	1900-1901. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant	AAM, ARAC, RCA	Peintre
BEAU, Henri	1863-1949	Étude à Montréal sous la direction de Joseph Chabert et Alfred Laliberté (vers 1880) puis poursuit sa formation à Paris sous Jean-Léon Gérôme à l'École des beaux-arts	1888/1889. William Adolphe Bouguereau, Tony Robert-Fleury	AAM, PSalon, RCA	Peintre
BEHENNA, Katherine Arthur (pseudo : John Prendergast)	1860-1920	Étude à Montréal, Édimbourg et en France. Intègre l'École du musée des beaux-arts de Boston et l'Art Student League de New York	Présence attestée de l'artiste à l'Académie Julian. Professeurs : Jules Lefebvre, Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant		Peintre

TABLEAU 2 : de BÉLIVEAU, René-Charles à CARLYLE, Florence

NOMS	DATES	ÉTUDES ET FORMATION	ACADEMIE JULIAN (1880-1900)	AFFILIATION	CATÉGORIE ARTISTIQUE
BÉLIVEAU, René-Charles	1872-1914	Étudie à Paris et fréquente l'atelier de Jean-Léon Gérôme à l'École des beaux-arts	1893	AAM, RCA	Peintre, décorateur, dessinateur, caricaturiste
BLAIR BRUCE, William	1859-1906	Étudie tout d'abord dans un bureau d'architecte ; présent à l'Hamilton Art School (1877) et au Hamilton Collegiate Institute. Il est à Paris en 1881 et y étudie pendant 5 ans	1881. William Adolphe Bouguereau, Tony Robert-Fleury	AAM, ARCA, OSA, PSalon, RCA, TIE	Peintre
BOULTBEE, Alfred E.	1863-1928	Étudie à Paris	1894	AAM, RCA	Peintre
BROWNELL, Franklin Peleg	1857-1946	Étudie au Museum of Fine Art de Boston sous Thomas Wilmer Dewing. Poursuit sa formation à Paris et fréquente l'atelier Léon Bonnat	Présence attestée de l'artiste à l'Académie Julian. Professeurs : William Adolphe Bouguereau, Tony Robert-Fleury	AAM, ARCA, PSalon, RCA	Peintre
BRYMNER, William	1855-1925	Études classiques au Blainville College ainsi qu'au St Francis College (Richmond). Étudie l'architecture à Ottawa sous la direction de l'architecte en chef du gouvernement. Il poursuit sa formation à Paris. Il fréquente l'atelier de Charles François Pinot et par la suite celui de Carolus-Duran entre 1878 et 1885	1878-1885, 1889. William Adolphe Bouguereau, Tony Robert-Fleury	AAM, ARCA, CAC, OSA, PRCA, PSalon, RCA	Peintre, illustrateur, aquarelliste
BURDOIN, Juliet Howson	1873-1963	Étudie à Paris	Présence attestée de l'artiste à l'Académie Julian. Professeurs : William Adolphe Bouguereau, Gustave Ferrier	RCA, OSA	Peintre
CAMERON, Edgar	1862-1944	Étudie à Paris avec Alexandre Cabanel	1894-1895. Benjamin Constant, Jean-Paul Laurens		Peintre
CARLYLE, Florence	1864-1923	Étudie 6 ans à Paris dans différentes académies, dont celles dirigées par Julius Rolshoven et Auguste Joseph Delecluse	1890, 1892 - 1895. William Adolphe Bouguereau, Tony Robert-Fleury, Jules Lefebvre	AAM, ACA, CNE, PSalon, RA, RCA, OSA	Peintre

TABLEAU 3 : de CLARK, Frank Barber à DELAUNAY, Paul

NOMS	DATES	ÉTUDES ET FORMATION	ACADEMIE JULIAN (1880-1900)	AFFILIATION	CATÉGORIE ARTISTIQUE
CLARK, Frank Barber	?	Étude avec John Wycliffe Lowes Forster à Toronto avant de partir poursuivre sa formation à Paris	1893. William Adolphe Bouguereau, Jean-Paul Laurens, Henri Doucet, Alfred Bramtot	DBD, OSA, PSalon	Peintre
CLAYES, Berthe (Des)	1877-1968	Étude au Bushey School of Art en Angleterre sous la direction de Herman Gustave Herkomer puis à Paris	Présence attestée de l'artiste à l'Académie Julian. Professeurs : Tony Robert-Fleury, Jules Lefebvre	AAM, RCA	Peintre, aquarelliste
CLAYES, Gertrude (Des)	1879-1949	Étude au Bushey School of Art en Angleterre sous la direction de Herman Gustave Herkomer puis à Paris	Présence attestée de l'artiste à l'Académie Julian. Professeurs : Tony Robert-Fleury, Jules Lefebvre	AAM, ARCA, RCA	Peintre
COLOMBIER, G (Mme Lucien Chevallier)	?	Étude à Paris en 1891	1891		Peintre
CULLEN, Maurice	1866-1934	Entre 1884 et 1887, étudie le dessin et la peinture au Conseil des Arts et Manufactures puis la sculpture sous Louis-Philippe Hébert au Monument National (Montréal) ainsi qu'à l'École des beaux-arts (Paris) sous Jean-Léon Gérôme et Jules-Éli Delaunay	1890. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant	AAM, ARCA, CAC, RCA, PPCM, PSalon	Peintre, illustrateur
DAVIES (Miss)	?	Étude à Paris	Présence attestée de l'artiste à l'Académie Julian	UCPE	Peintre
DELAUNAY, Paul	1883-1951	Étude à Paris sous la direction de Jean-Léon Gérôme à l'École des beaux-arts et sous Léon Bonnat, Emmanuel Frémiet et C. David	1897-1898. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant		Peintre, sculpteur

TABLEAU 4 : de DUBÉ, Louis Théodore à FOREST, Henry (De)

NOMS	DATES	ÉTUDES ET FORMATION	ACADEMIE JULIAN (1880-1900)	AFFILIATION	CATÉGORIE ARTISTIQUE
DUBÉ, Louis Théodore	1862-1937	Étude vraisemblablement sous Joseph Chabert (Montréal) et fréquente le Conseil des Arts et Manufactures. Il poursuit ensuite sa formation à Boston. À Paris en 1886, il est admis dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme à l'École des beaux-arts de Paris (octobre 1890)	1889-1891. Benjamin Constant, Jules Lefebvre	AAM, PSalon, RCA	Peintre, lithographe
DUBÉ, Mattie (Mathie)	1861-1944	Étude à Paris	1889. William Adolphe Bouguereau, Tony Robert-Fleury	PSalon	Peintre, lithographe
EDE, Frederick Charles Vipont	1865-1907	Étude à l'Ontario School of Art (Toronto) sous la direction de George Agnew Reid et William Edwin Atkinson ainsi qu'à Montréal avec Cullen.	1890. William Adolphe Bouguereau, Tony Robert-Fleury	AAM, CNE, OSA, PSalon, RCA	Peintre
FABIEN, Henri-Zotique	1878-1935	Étude au Conseil des Arts et Manufactures de 1892-1895 sous la direction de Edmond Dyonnet et ensuite sous William Brymner à l'Art Association de Montréal. Il poursuit ses études à Paris et se place sous la direction de René-Xavier Prinet, Louis-Auguste Girardot et R. Collin à l'Académie Colarossi. Il fut admis dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme à l'École des beaux-arts de Paris en 1901	1899/1900-1902. Benjamin Constant, Jean-Paul Laurens	AAM, RCA	Peintre, illustrateur, sculpteur
FARNCOMB, Caroline	1858-1951	Étude à l'Art Student League de New York sous la direction de William Merritt Chase et à Paris sous Simon et René-Xavier Prinet	Présence attestée de l'artiste à l'Académie Julian. Professeurs : Jules Lefebvre, Jean-Paul Laurens	AAM, RCA, OSA, WAC	Peintre
FAURREL	?	Étude à Paris	1896		Peintre
FIELDS	?	Étude à Paris	1887		Peintre
FOREST, Henry (De)	1860-1924	Étude à la South Kensington School of Art (Londres), à Paris et à Edimbourg avec J. D. Moultray.	1896	CNE, RCA	Peintre

TABLEAU 5 : FORSTER, John Wycliffe Lowes à HEWTON, O. E.

NOMS	DATES	ÉTUDES ET FORMATION	ACADEMIE JULIAN (1880-1900)	AFFILIATION	CATÉGORIE ARTISTIQUE
FORSTER, John Wycliffe Lowes	1850-1938	Étudie le portrait avec John Wesley Bridgmann à Toronto (1869) ; voyage ensuite à Londres où il est présent à la South Kensington Art School avec C. S. Millard. Fait des allers-retours entre la France et l'Angleterre et étudie à Paris sous la direction de Carolus-Duran	1879-1882/83. Gustave Boulanger, Jules Lefebvre, Adolphe William Bouguereau, Tony Robert-Fleury	AAM, CNE, OSA, RCA, PSalon, TIE	Peintre, pastelliste
FRANCHÈRE, Joseph-Charles	1866-1921	Étudie sous Joseph Chabert et fut l'élève de François-Xavier-Édouard Meloche. Poursuit sa formation à Paris à l'École des beaux-arts sous la direction de Jean-Léon Gérôme et chez Colarossi sous Joseph Blanc	1889-90. Jules Lefebvre, Benjamin Constant	AAM, ARCA, CNE, RCA	Peintre, illustrateur, décorateur, illustrateur
FRASER, Malcom	1868- 1949	Étudie avec son père, le peintre et sculpteur William Lewis Fraser qui envoit son fils à Paris en 1888 pour y poursuivre ses études à la Sorbonne.	1894. Gustave Boulanger, Jules Lefebvre, Benjamin Constant		Peintre, illustrateur
GIRARD, Ernest	1873-1897	Étudie le dessin et la gravure à Montréal et achève ses études à Paris vers 1895	1895-1896		Peintre, graveur
GORDON, Frederick Charles S.	1856-1924	Étudie à Toronto puis à l'Art Student League de New York. Il poursuit ensuite sa formation à Paris et fréquente des académies, dont Colarossi	1882-1884	ARCA, DBD, OBD, RCA, TD	Peintre
GORDON, John Sloan	1868-1940	Étudie à Paris	1895-1896	AAM, ARCA, RCA	Peintre
GRIER, Edmund Wyly	1852-1957	Étudie à l'Upper Canada College (Toronto) et à Bristol (Angleterre), ainsi qu'à la Slade School of Art (Londres, Angleterre) sous Alphonse Legros et à la British Academy en cours du soir. Part pour l'Italie et poursuit sa formation à la Scuola Libera (Rome) avant d'aller à Paris.	1882-1884. William Adolphe Bouguereau, Tony Robert-Fleury	AAM, ARCA, OPE, OSA, PRCA, PSalon, RCA, RA	Peintre
HARRY, Jean	?	Étudie à Paris	1891		Peintre
HEWTON, O. E.	?	Étudie à Paris	1895-1896		Peintre

TABLEAU 6 : de HOLDEN, Sarah Baldwin (Mrs Hunter) à KERR-LAWSON, James

NOMS	DATES	ÉTUDES ET FORMATION	ACADEMIE JULIAN (1880-1900)	AFFILIATION	CATÉGORIE ARTISTIQUE
HOLDEN, Sarah Baldwin (Mrs Hunter)	1886-1907	Étudie la peinture sous la direction de Robert Harris et William Brymner (Montréal) ; à l'Art Student League (New York) ; elle est à Paris 3 ans et 1 an en Allemagne	Présence attestée de l'artiste à l'Académie Julian. Professeurs : Jules Lefebvre, Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant	AAM, ARCA, OSA, PSalon, RCA	Peintre
HOUGHTON, Margaret (May) (Mrs Jules Brunn)	1865-1922	Étudie à Paris un 1 en 1891 et rejoint l'année suivante l'équipe du Victoria School of Art (Montréal)	Vers 1891. William Adolphe Bouguereau, Tony Robert-Fleury	AAM, ARCA, CNE, OSA, PSalon, RCA	Peintre
HUDSPETH, Robert Norman	1862-1943	Étudie pendant 2 ans à Paris	1895-1896. William Adolphe Bouguereau, Gabriel Ferrier, Marcel André Baschet, Henri Doucet, François Schommer	CNE, OSA, TIE, RCA	Peintre, sculpteur
HUTCHINSON, Frederick William	1871-1953	Étudie à l'Art Association School de Montréal sous William Brymner et à la Chase School de New York sous la direction de William Merrit Chase. Termine sa formation à Paris	1899-1900. Jean-Paul Laurens, Benjamin-Constant	AAM, RCA	Peintre
JACKSON	?	Étudie à Paris	1883-1889		Peintre
JOY, Ida (épouse de M. Nicolas Auguste DIDIER)	1858- ?	Étudie l'art en Ontario avant de partir pour Paris pour y poursuivre sa formation	Présence attestée de l'artiste à l'Académie Julian. Professeurs : Tony Robert-Fleury, P. Cot, Félix-Henri Giacomotti	PSalon	Peintre
JUDSON, William Lee	1842-1928	Étudie l'art sous la direction de son père, puis à New York sous John B. Irving et poursuit sa formation à Paris	1883. William Adolphe Bouguereau, Jules Lefebvre	AAM, DEM, GE, OSA, RCA, TIE	Peintre, pastelliste, vitrailleur, illustrateur
KENDERDINE, Frederick Augustus	1870-1947	Étudie avec son oncle le peintre et photographe belge, Chevalier de la Fosse, à la Manchester School of Art (Angleterre) et ensuite à Paris	1891. Jules Lefebvre	RCA	Peintre
KERR-LAWSON, James	1864-1939	Étudie au Art Student League de New York sous la direction de John Twachtman et Aleen Weir, puis à Paris en 1893	1881-84. Jules Lefebvre, Gustave Boulanger, Gabriel Ferrier	AAM, ARCA, CAC, OSA, RCA	Peintre

TABLEAU 7 : de KIDD, Joseph M. à MARTIGNY, Ch. (De)

NOMS	DATES	ÉTUDES ET FORMATION	ACADEMIE JULIAN (1880-1900)	AFFILIATION	CATÉGORIE ARTISTIQUE
KIDD, Joseph M.	?	Étudie à Paris	1897-1898	AAM, CNE, OSA, RCA, TIE	Peintre
KNOWLES, Farquhar McGillivray	1859-1932	Travaille dans l'Atelier Notman and Fraser à la retouche de photographies et étudie la miniature sous John A. Fraser. Il étudie à Philadelphie et à Londres (1891) sous la direction de Sir Hubert von Herkimer et à Paris pendant 4 ans où il suit la correction de Henri Gervex et Veir Schmidt	1894. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant	AAM, ARAC, CNE, NGC, OSA, RCA	Peintre, aquarelliste, céramiste
LAMARCHE, Uiric	1867-1921	Étudie à Montréal vraisemblablement sous Joseph Chabert. Il poursuit ses études à Paris en 1891 chez Colarossi ainsi qu'à l'École des beaux-arts (Paris) dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme	1891-1892	AAM, RCA,	Peintre, illustrateur, bédéiste, caricaturiste
LAROSE, Ludger	1868-1915	Étudie à Montréal sous la direction de Joseph Chabert mais reçoit l'essentiel de sa formation à Paris. Entré dans l'atelier d'Élie Delaunay en 1887, il n'est formellement admis à l'École des beaux-arts qu'à l'été 1889 où il s'inscrit comme élève de Gustave Moreau. De retour à Paris en 1894, il poursuit de nouveau sa formation à l'École des beaux-arts	1887. Jean-Paul Laurens, Gustave Boulanger	AAM, RCA	Peintre, illustrateur, dessinateur
LAWSON, Ernest	1873-1939	Étudie à l'Ontario School of Art (1880) puis poursuit sa formation en Angleterre ; Rome sous la direction de Luigi Galli et à l'Académie San Luce ainsi qu'à Paris	1893. Jules Lefebvre, Gustave Boulanger, Gabriel Ferrier	AAM, CAC, CNE, OSA, PSalon, RCA	Peintre
LUCIA G.	?	Étudie à Paris	1883-1884		Peintre
MA(1)MAUGHTON, John	?	Étudie à Paris	1890		Peintre
MACKENZIE, John Gordon	?	Étudie à Paris sous la direction de Lucien Simon et Charles Cottet	1899-1900. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant	PSalon	Peintre
MARTIGNY, Ch. (De)	?	Étudie à Paris. Présent à l'École des beaux-arts	1887-1889		Peintre

TABLEAU 8 : de MacMILLAN, Duncan Park à PEEL, Paul

NOMS	DATES	ÉTUDES ET FORMATION	ACADEMIE JULIAN (1880-1900)	AFFILIATION	CATÉGORIE ARTISTIQUE
MacMILLAN, Duncan Park	1873-1908	Étude à Paris	1890	RCA	Peintre
MIELZINER, Léo	1869-1935	Étude à Cincinnati puis à Paris à l'École des beaux-arts, à l'Académie Colarossi puis sous Kroyer au Danemark	1890		Peintre
MONTGOMERY	?	Étude à Paris	1899-1901. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant		
MONTAGUE, Castle	1867-1939	Étude à Florence (Italie) sous V.G. Stiepeveich. À New York en 1891, puis poursuit sa formation à Paris	1891, 1892-1893. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant	AAM, PSalon, RCA	Peintre, vitrailiste
MORRICE, James Wilson	1865-1924	Étude à Paris et profite par la suite des leçons de Henri Harpignies et de James McNeil Whistler.	1889. William Adolphe Bouguereau	AAM, CAC, CNE, OSA, PSalon, RCA	Peintre
MORRIS, Edmund Montague	1871-1913	Étude à Toronto sous la direction de William Cruikshank et poursuit sa formation à l'Art Student League avec pour professeurs Kenyon Cox, William Merritt Chase, Henry Siddons Mowbray et George De Forest Brush. Il part ensuite pour Paris où il est admis dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme à l'École des beaux-arts	1893-1896. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant	AAM, ARCA, OSA, RCA	Peintre
MORTIMER, Harry	?	Étude à Paris	1899. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant		Peintre
NEVERS, Lorenzo (De)	1883-1967	Étude à Paris en 1900 et fréquente l'École des beaux-arts à compter de 1902	1900-1902. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant		Peintre
PEEL, Paul	1860-1892	Étude la sculpture avec son père John Robert Peel et commence à étudier la peinture avec William Lee Judson. Il poursuit ses études à l'Academy of Fine Art de Philadelphie (1877-1880) sous Thomas Eakins ainsi qu'à la Royal Academy (Londres, Angleterre) pour quelques mois en 1880. Étude 5 ans à Paris et suit les conseils de Jean-Léon Gérôme à l'École des beaux-arts	1887, 1889-91. Benjamin Constant, Henri Doucet, Jules Lefebvre, Gustave Boulanger	AAM, ARCA, OSA, PSalon, RCA	Peintre

TABLEAU 9 : de PEMBERTON, Sophie Theresa à SAINT-CHARLES, Joseph

NOMS	DATES	ÉTUDES ET FORMATION	ACADEMIE JULIAN (1880-1900)	AFFILIATION	CATÉGORIE ARTISTIQUE
PEMBERTON, Sophie Theresa	1869-1959	Étudie à la Slade School of Art (Londres, Angleterre) et poursuit ensuite ses études à Paris	1896/7-1899/1900. Benjamin Constant, Jean-Paul Laurens	AAM, ARCA, PSalon, RCA	Peintre
PLIMSOLL, Fanny Grace	?	Étudie à Paris.	Vers 1899. Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury, Henri Royer	AAM, RCA	Peintre
PRENDERGAST, Maurice Brazil	1858-1924	Étudie avec un artiste commercial à Boston et poursuit ensuite sa formation à Paris pendant 3 ans de 1891 à 1894. Il fréquente l'Académie Colarossi	1892. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant		Peintre, aquarelliste, graveur
REID, George Agnew	1860-1947	Étudie à l'Ontario School of Art and Design (Toronto) entre 1878 et 1882 sous la direction de Robert Harris et John A. Fraser et suit des cours de dessin sous W.A. Langton. Il poursuit sa formation à la Pennsylvania Academy of Fine Art sous Thomas Eakins (1882-85). Il part ensuite pour l'Europe et étudie à Paris	1889, 1896. Benjamin Constant, Jules Lefebvre, Jean-Paul Laurens, William Adolphe Bouguereau	AAM, ARCA, OSA, PSalon, RCA	Peintre
RICHARDS, Frances Elswood (Mrs William Edwin Rowley)	1852-1934	Étudie à la Miss Dupont's School (Toronto) puis à New York, Londres et 3 ans à Paris avec Carolus-Duran, Jean-Jacques Henner et Charles Chaplin	Présence attestée de l'artiste à l'Académie Julian. Professeurs : Tony Robert-Fleury	AAM, ARCA, OSA, PSalon, QPEM, RCA	Peintre
RICHER, Sinaï (RICHER, Joseph E.)	1865/1867-1946	Étudie sous Joseph-Thomas Rousseau et fut probablement élève de Joseph Chabert à Montréal. À Paris en 1887, il est présent à l'atelier Jean-Léon Gérôme de l'Ecole des beaux-arts et à l'atelier Léon Bonnat	1890. William Adolphe Bouguereau, Tony Robert-Fleury.		Peintre, décorateur, fresquiste, doreur
SAINT-CHARLES, Joseph	1868-1956	Étudie avec Joseph Chabert à Montréal et travaille pour le décorateur François-Xavier-Edouard Meloche. Il poursuit sa formation à Paris, notamment à l'Académie Colarossi (1889) et à l'Ecole des beaux-arts où il fut admis dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme. En 1897-1898, il étudia à Rome et fréquenta Adolphe Déchenaud (Prix de Rome)	1888-1894. Jules Lefebvre, Benjamin Constant, Tony Robert-Fleury	AAM, ARAC, PSalon, RCA	Peintre, illustrateur, décorateur, dessinateur

TABLEAU 10 : de SAINT-HILAIRE, Louis à TUDOR-HART, Ernest Percyval

NOMS	DATES	ÉTUDES ET FORMATION	ACADEMIE JULIAN (1880-1900)	AFFILIATION	CATÉGORIE ARTISTIQUE
SAINT-HILAIRE, Louis	1860-1922	Étudie le dessin à l'École Jacques Cartier de Montréal et poursuit sa formation sous Ozias Leduc. À Paris, il est présent dans l'atelier Jean-Léon Gérôme et Jules Breton (1880-1882) et aurait étudié à l'École Normale des Arts décoratifs. Il étudie à Rome en 1887 ; de nouveau à l'École des beaux-arts en 1892	1892-1893. William Adolphe Bouguereau, Benjamin Constant, Jules Lefebvre		Peintre, décorateur, restaurateur d'oeuvres d'art
SCOVIL, James Noel	1876 - ?	Étudie à Paris	1889. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant		Peintre, sculpteur
SONNE, James	?	Étudie à Paris	1894		Peintre
STODDARD, Frederick K. Lincoln	1861-1904	Étudie au Saint Louis School of Fine Arts et à Paris	1891-1892. William Adolphe Bouguereau, Gustave Ferrier, Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant, Tony Robert-Fleury	PSalon	Peintre, illustrateur, muraliste
STOVEL, Rex	?	Étudie à Paris	1895	RCA	Peintre, illustrateur
SUZOR-COTE, Marc-Aurèle de Foy	1869-1937	Étudie le dessin à l'Académie commerciale des Frères du Sacré-Coeur à Arthabaska. Il suit les cours de Joseph Chabert (Montréal) et devient l'apprenti du peintre décorateur Joseph-Thomas Rousseau. A Paris, il étudie sous Léon Bonnat, Fernand Cormon et fut admis à l'École des beaux-arts (1892). Il fréquente le peintre Henri Harpignies. De retour au Canada en 1895, il repart ensuite pour la France en 1897 et s'inscrit à l'Académie Colarossi	1897-1898, 1902. Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury, Benjamin Constant, Jean-Paul Laurens	AAM, ARCA, OSA, PSalon, RCA	Peintre, décorateur, lithographe, sculpteur, illustrateur
THOMAS, V.H.	?	Étudie à Paris	1898		Peintre
TUDOR-HART, Ernest Percyval	1873-1954	Étudie à Paris	1890, Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury	PSalon, RCA	Peintre

TABLEAU 11 : de TULLY, Mlle Sidney Strickland à WOODCOCK, Percy Franklin

TULLY, Mlle Sidney Strickland	1860-1911	Étudie à l'Ontario School of Art (Toronto) sous William Cruikshank et à Paris de 1886-1888 dans différentes académies dont Colarossi	1886-1888, Benjamin Constant, Tony Robert-Fleury	AAM, ARCA, OPE, OSA, PSalon, RA, RCA, TIE	Peintre, dessinateur
WHALE, Robert Heard	1857-1906	Étudie la peinture à la Royal Academy Schools (Londres) et à Paris	1893	OSA	Peintre
WHITE, Charles Henry	1878-1918	Étudie à l'Art Student League de New York ainsi qu'à Paris sous Jean-Léon Gérôme	1894, 1898-1900. Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant	PSalon	Peintre, graveur, illustrateur
WICKENS, A.	?	Étudie à Paris	1899-1901		Peintre
WILLIAMSON, Albert Curtis	1867-1944	Étudie sous la direction de John Wicliffe Lowes Forster pendant 2 ans. Part en 1889 pour Paris et suit les conseils de Fernand Cormon	1889-1892. Benjamin Constant, Jules Lefebvre	AAM, ARCA, CAC, OSA, PSalon, RCA	Peintre
WOODCOCK, Percy Franklin	1855-1936	Étudie à Paris à l'École des beaux-arts sous la direction de Jean-Léon Gérôme de 1878 à 1884	1884-1887. Benjamin Constant	AAM, ARCA, PSalon, RCA	Peintre

3.2.1. Les registres d'inscription

Les archives de l'Académie Julian, déposées sous la série 63 AS aux Archives nationales de France (Paris, Hôtel de Soubise), ont permis à elles seules d'établir la présence de cinquante-sept artistes canadiens dans cette école entre 1800 et 1900. Les différents livres comptables qui composent la série précisent la plupart du temps le nom, la date d'inscription et la durée des études et ajoutent certaines informations complémentaires sur les artistes dans la liste des « élèves recommandés » ainsi que sur celles relatives aux « cours de préparation complète à l'École des beaux-arts » et aux « cours de dessin pour les candidats au professorat » (série 63 AS1) où figurent le nom de trente-quatre canadiens dont trente et un pour la période comprise entre 1880 et 1900⁷²⁷.

3.2.1.a. Des Canadiens à identifier

La fiche de compte d'un certain Mr Richer pour l'année 1890⁷²⁸ peut être associée à l'artiste canadien Sinaï Richer (1865/1867-1946), arrivé en France vers 1887 et présent à Paris pour une période de trois ans. La vérification de l'adresse indiquée (« 18 bis, rue Denfert Rochereau ») dans la liste des inscrits au commissariat général du Canada à Paris ne permet pas de recenser l'artiste. L'étude attentive de la fiche d'inscription du peintre ajoutée aux études qui lui furent consacrées permettent toutefois de confirmer notre hypothèse de départ tout en ajoutant des informations inédites puisque la fiche précise la date d'inscription à l'école ainsi que la durée et le type d'abonnement choisi par l'artiste.

⁷²⁷ Par ordre d'apparition sur la liste, signalons les artistes suivants : un certain Georges Duquet en provenance de Québec fréquente ces cours de préparation à l'École des beaux-arts et les cours de dessin pour les candidats au professorat en 1906 ; Clarence Gagnon de Montréal en 1904 ; Maurice Akman d'Ottawa avant notre période d'étude entre 1872 et 1876. Voir, Série 63 AS 1. 31, rue du Dragon, atelier de gauche, Bouguereau, Ferrier 1894-1897.

⁷²⁸ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

Selon le registre, l'inscription de l'artiste à l'Académie est déjà établie avant le 6 janvier 1890, comme le suggère la mention « Recommence ». C'est jusqu'au mois de décembre (voire février, comme l'indique la mention « Payé »), avec des interruptions aux mois de février, juillet, août et novembre de la même année que le peintre règle périodiquement les frais de 25 francs pour deux semaines passées à l'atelier. L'artiste pouvant s'inscrire à volonté choisit de ne pas payer les 50 francs de l'abonnement mensuel et préfère s'inscrire au demi-mois, pouvant ainsi gérer avec plus de latitude ses finances et transformer son abonnement à la journée (de 8 heures à 12 heures et de 13 heures à 17 heures) en une inscription un mois demi-journée. L'option proposée ne semble pas avoir été prise par Richer comme l'indiquent les dates inscrites sur le registre. Les périodes d'absence de février et août pourraient coïncider avec un retour au Canada, la préparation d'une commande ou la fréquentation d'un autre atelier puisque Richer ira à l'atelier Bonnat. Dans le cas présent, cette absence correspond vraisemblablement pour la période estivale à un séjour à l'extérieur de Paris comme le font la plupart des artistes à la fin du XIX^e siècle. Selon Karel, l'artiste présent dans les galeries de l'École des beaux-arts en 1888 (dit élève de Jean Léon Gérôme⁷²⁹) alors que son nom n'apparaît pas sur le registre d'inscription de l'école⁷³⁰, se place à l'Académie Julian sous la direction de Bouguereau et Tony Robert-Fleury et prépare en 1890 deux tableaux – *Une Rue de Vanvres* exposé au Salon de Bruxelles et *La Mort de Cadieux* exposé à Versailles⁷³¹ – tout en exécutant une copie de *l'Assomption* de Pierre Paul Prud'hon (1758-1823) pour l'église de Richelieu (Québec)⁷³².

Au regard de ces informations, nous comprenons mieux le choix de Richer de s'inscrire à la demi-journée, puisque 1890 apparaît comme une période de création intense.

⁷²⁹ David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, op. cit., p. 693.

⁷³⁰ Vérification faite dans le *Registre d'inscription des élèves dans les ateliers de peinture, sculpture, architecture, ateliers extérieurs. 1874-1945*. (AJ 52. 248.) Pour un complément d'information. Voir : Helene Barbara Weinberg. *The American Pupils of Jean-Léon Gérôme*, Fort Worth Texas, Amon Carter Museum, 1984.

⁷³¹ David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, op. cit., p. 693.

⁷³² *Ibid.*

Sa présence à l'Académie Julian pour cette période lui permet d'accéder à un modèle et autorise le peintre à montrer sa production personnelle aux maîtres de l'atelier (Bouguereau et Tony Robert-Fleury) comme cela se fait à l'époque après la « correction » hebdomadaire des professeurs⁷³³.

Les autres fiches d'inscription que l'on peut consulter dans les archives de l'Académie Julian sont plus précises, incluant le prénom de l'artiste et des informations complémentaires. Sans mention de leur nationalité sur les fiches d'abonnement, les artistes Castle Montague (1867-1939), James Wilson Morrice, Maurice Prendergast (1858-1924) et John Malcom Fraser (1868-1949) doivent être intégrés dans notre corpus. Bien que Prendergast et Fraser soient qualifiés d'artistes « américains », nous les avons inclus dans notre recherche puisque tous deux sont nés au Canada. Une brève analyse de ces quatre artistes permet de se familiariser avec l'agencement administratif des informations contenues dans les fiches d'abonnement de l'Académie et de croiser les informations pour préciser leur séjour à Paris tout particulièrement dans les ateliers de l'Académie Julian.

Sur la liste des élèves recommandés de l'Académie Julian est cité pour l'année 1891 un dénommé « Castle Montague », dit de Montréal et domicilié 6, rue Boissonnade à Paris⁷³⁴. L'artiste s'inscrit le 9 novembre 1891 pour un abonnement d'un mois avec chevalet (31 francs) dans l'atelier dirigé par Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant et réitère son inscription comme l'indique la mention « Recommence un abonnement d'un an le 15 février 1892, finissant le 15 février 1893 » pour la somme de deux cents francs. Passé ce délai, le peintre s'inscrira à nouveau sur une base demi-journée (25 francs) à partir de février 1893 pour terminer (semble-t-il) sa formation le 3 avril de la même année alors qu'il comptait poursuivre ses études, comme le laissent supposer les périodes d'inscriptions rayées. L'artiste ne semble pas avoir payé la semaine supplémentaire à son abonnement

⁷³³ Sinaï Richer. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 1).

⁷³⁴ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

devant initialement se terminer le 20 mars 1893, ce qui illustre la « souplesse » avec laquelle l'établissement gère les inscriptions de ses élèves. La politique de paiement n'est en effet pas trop sévère et les artistes de passage peuvent régler en cours d'inscription ou rembourser avec quelques mois de retard (comme le fera Suzor-Coté, par exemple) les sommes non payées des abonnements précédents avec l'autorisation de Rodolphe Julian⁷³⁵.

Lucie Dorais affirme dans son mémoire de maîtrise sur James Wilson Morrice qu'il n'existe aucun document retraçant le passage de l'artiste mis à part le feuillet de renseignement de la Galerie nationale du Canada et dit ignorer la date de son inscription et la durée de ses études⁷³⁶. Catherine Fehrer, pour sa part, souligne dans le catalogue d'exposition sur l'Académie que l'artiste canadien est présent entre 1888 et 1890, ce qui est peu probable. La fiche d'inscription du peintre tend à montrer qu'il reste dans cette école peu de temps, soit du 20 janvier au 17 mars 1890, ce qui tend à confirmer l'année d'arrivée de Morrice aux alentours de 1890 comme le souligne Nicole Cloutier lorsqu'elle précise qu'il est à Saint-Malo cette année-là⁷³⁷. L'adresse donnée sur la fiche d'inscription de l'atelier Bouguereau précise que Morrice réside au 10, rue Croix des Petits Champs. Sans matériel d'artiste, puisqu'il loue un chevalet compris dans l'abonnement de quatre semaines demi-journée – un mois demi-journée coûte alors 31 francs –, il règle son abonnement et travaille à l'Académie le jour même de son inscription⁷³⁸.

Bien souvent, les artistes prendront une journée d'essai et ne s'inscriront que le lendemain comme l'attestent les registres de l'école. Le fait que Morrice s'inscrive directement avant de travailler dans l'atelier laisse supposer qu'il connaît déjà l'Académie, que ce soit par des articles de presse ou par une recommandation d'un artiste de sa

⁷³⁵ Castle Montague. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 2).

⁷³⁶ Lucie Dorais. *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924). Les années de formation*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1980, p. 38.

⁷³⁷ Nicole Cloutier. « James Wilson Morrice », Dictionnaire biographique du Canada en ligne [En ligne], http://www.biographi.ca/009004119.01f.php?&id_nbr=7949&&PHPSESSID=yhzfzqkvzape (page consultée le 7 novembre 2009).

⁷³⁸ James Wilson Morrice. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 3).

connaissance. Une hypothèse, non moins valable, avancée par Nicole Cloutier dans le catalogue d'exposition consacré, à l'artiste met de l'avant l'idée selon laquelle le jeune canadien anglais, qui connaît très peu la langue française lorsqu'il arrive à Paris, est sans doute attiré par la publicité en anglais faite par l'Académie Julian et soutient que le nombre important d'étudiants étrangers dans les ateliers, où de nombreux artistes canadiens et américains se trouvent, encourage certainement Morrice à s'inscrire dans cette école⁷³⁹.

En cela, Morrice dut vraisemblablement se sentir comme George Moore lors de son arrivée à l'Académie Julian. Recommandé par Jules Lefebvre, dans l'atelier du passage du Panorama, Moore rencontre des compatriotes⁷⁴⁰ et se sent moins désorienté, lui qui parle à peine le français lorsqu'il arrive à Paris. La camaraderie qui existe entre les étudiants étrangers est particulièrement forte chez les Américains qui travaillent ensemble et ils en viennent à qualifier l'atelier de « *home away from home* ». Il est à noter que l'entraide entre compatriotes facilite l'inscription dans l'atelier de son choix et permet d'avoir quelques informations sur les professeurs avant même de les avoir rencontrés. Les élèves se conseillent mutuellement et iront même jusqu'à servir de traducteurs pour ceux qui ne maîtrisent pas encore le français. Il en résulte que les étrangers s'adaptent très rapidement, comme on peut le voir avec l'exemple du peintre américain Albert Sterner (1863-1946), dans une interview de 1886 où il raconte sa propre expérience, relate qu'un étudiant fraîchement débarqué à Paris peut travailler chez Julian moins de dix heures après son arrivée dans la capitale française⁷⁴¹.

Sans connaître avec précision la date d'arrivée de Morrice à Paris, nous pouvons supposer que les conditions qui entourent son inscription à l'Académie Julian sont

⁷³⁹ Nicole Cloutier. *James Wilson Morrice 1865-1924, op. cit.*, p. 20.

⁷⁴⁰ George Moore. *Confessions d'un jeune anglais, op. cit.*, p. 20.

⁷⁴¹ « J'arrivais à Paris le dimanche à trois heures et le lundi à huit heures j'étais au travail à l'Académie Julian. »/"I reached Paris at three o'clock on Sunday morning and at eight o'clock on Monday I was at work at the Julian school." Adam Sterner. « Five months in Paris : What it offers to American Art », *Art Age*, s. vol., s. n°, novembre 1883, p. 66-67.

comparables aux témoignages laissés par Moore et Sterner. L'Académie Julian et les « corrections » de Bouguereau semblent répondre dans les grandes lignes aux attentes de Morrice comme le laisse supposer le fait qu'il reconduise son abonnement d'un mois demi-journée (sans chevalet cette fois-ci) du 17 février au 17 mars. Le départ de Morrice de l'Académie Julian à la fin de son deuxième abonnement trouve sa justification dans une anecdote relatée dans *The Dictionary of Canadian Artists* par MacDonald : Morrice – dès le début peu à l'aise dans l'atmosphère dissipée qui fait la notoriété de l'école – ne semble guère apprécier les plaisanteries des étudiants et notamment celle où un élève émietta du pain sur sa tête tandis que concentré sur son travail, il dessinait une étude de nu⁷⁴². L'influence de l'Académie Julian – s'il est possible de réellement la qualifier – n'est guère visible dans l'œuvre de Morrice. Il n'adhère pas à la manière académique d'un Bouguereau et prend dans sa production des libertés peu en accord avec celle de l'atelier en faisant un art « spontané » et « libre » à l'image de l'atmosphère qui règne dans cet établissement de formation artistique. C'est certainement ce que l'artiste retiendra le plus de l'école, tout comme l'ancien élève de l'Académie – collègue de travail et ami de Morrice – Henri Matisse qui prendra ses distances par rapport à l'atelier Julian pour ouvrir sa propre école dans son atelier en 1907.

Maurice Prendergast, considéré comme un artiste américain, peut être inclus dans notre corpus puisqu'il est né à Saint-John (Terre-Neuve) en 1858. Selon Fehrer, il est présent à l'Académie Julian en 1886, 1891 et 1892 et suit des « cours » sous la direction de Jean-Paul Laurens. Sa présence dans l'école en 1886 peut être toutefois fortement remise en doute puisque les biographes de l'artiste s'accordent pour dire que le premier voyage de Prendergast en Europe a lieu en 1892⁷⁴³. La mention « Recommence » que nous retrouvons sur la fiche d'abonnement de l'artiste laisse supposer qu'il arrive en fait au courant du mois

⁷⁴² Colin S. MacDonald, *A Dictionary of Canadian Artists*, op. cit., p. 1288-1289.

⁷⁴³ Carol Clark, Nancy Mowll Matthews et Gwendolyn Owens. *Maurice Brazil Prendergast and Charles Prendergast : A Catalogue Raisonné*, Williamstown (Massachusetts), 1990 ; Ellen Marie Glavin. *Maurice Prendergast : The Development of an American Post-Impressionist, 1900-1915*, Ph. D. (Histoire de l'art),

de décembre 1891. La fiche en rapport avec cette période d'étude est introuvable. Pour l'année 1892, la fiche de Maurice Prendergast précise toutefois qu'il habite 9, rue Campagne et qu'il renouvelle un abonnement matin d'un mois (25 francs) du 4 janvier au 1^{er} février 1892. Il enchaîne ensuite cinq abonnements successifs (matin, 25 francs) du 1^{er} février au 20 juin 1892 (payé avec retard le 24 janvier 1893) et ne se réinscrit que sept mois plus tard, soit du 23 janvier au 20 février 1893 sans avoir semble-t-il réglé son abonnement. La mention « Voir compte plus loin » laisse à penser que Prendergast poursuit ses études à l'Académie, mais nous n'avons trouvé aucune trace d'une autre fiche d'abonnement vraisemblablement détruite. Leur rencontre ne se fait pas à l'Académie Julian puisqu'ils n'y sont pas inscrits au même moment, mais tous deux partagent une nationalité, un bagage de formation et une sensibilité commune qui participent vraisemblablement à la fraternité entre les deux peintres qui par la suite s'influenceront mutuellement⁷⁴⁴.

John Malcom Fraser est un autre de ces peintres américains d'origine canadienne (né à Montréal, en 1868). Catherine Fehrer situe son séjour à l'Académie Julian en 1893 et précise qu'il se place sous la direction de Gustave Boulanger et Jules Lefebvre. L'artiste est cependant présent dès 1892 comme l'indique sa fiche d'inscription et réside alors 81, boulevard Montparnasse. Il est possible que Fraser soit à l'Académie avant cette date puisqu'on trouve la mention « Recommence matin (12 janvier) Payé 25 /le 11 janvier au 1er février 1892 ». Un mois et demi plus tard, il reconduit deux abonnements de quatre semaines « (matin, 25 francs) – soit du 27 mars au 22 mai 1893 » – pour ne recommencer que l'année suivante avec quatre inscriptions successives en matinée, du 2 janvier au 23 avril 1893⁷⁴⁵.

Boston University, 1988 ; Nancy Mowll Matthews. *Maurice Prendergast*, Mishawaka (Colorado), Prestel, 1990.

⁷⁴⁴ Maurice Prendergast. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 4).

⁷⁴⁵ John Malcom Fraser. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5 (annexe 7. 5).

3.2.1.b. Les Canadiens chez Julian. De Frank Milton Armington

à A. Wickens

Hormis les feuillets d'inscription de Joseph Saint-Charles – dont nous traiterons plus loin – qui sont présentés sur le même modèle que ceux de Richer, Castle, Morrice, Prendergast et Fraser, les cinquante-trois autres artistes répertoriés dans les archives de l'Académie Julian sont clairement identifiés comme Canadiens. Certaines fiches précisent même leur ville d'origine ainsi que la personne qui recommande leur inscription. Frank Milton Armington (1876-1941), Raoul Barré (1874-1932), John William Beatty (1869-1941), William Blair Bruce, William Brymner, Maurice Gailbraith Cullen, Joseph Charles Franchère (1866-1921), John Wycliffe Lowes Forster, Frederick William Hutchinson (1871-1953), Farquhar McGillivray Knowles (1859-1932), Lorenzo de Nevers (1883-1967), Edmond Montague Morris (1871-1913), Paul Peel (1860-1892), George Agnew Reid, Charles Smith Alexander (1864-1915), Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, sont certainement les artistes canadiens les mieux connus dont nous retrouvons la trace dans les archives de l'Académie. À cela s'ajoutent des peintres moins étudiés, mais répertoriés dans les dictionnaires spécialisés, René-Charles Béliveau (1872-1914), Frank Barber Clark, Paul Delaunay (1883-1951), Louis-Théodore Dubé (1862-1937) et Mattie Dubé (1861-1944), Henry De Forrest (1860-1924), Henri-Zotique Fabien (1878-1935), Ernest Girard (1873-1897), Louis Saint-Hilaire (1860-1922), Robert Norman Hudspeth (1862-1943), William Lee Judson (1842-1928), Joseph M. Kidd, Harry Mortimer, Robert Heard Whale (1857-1906), Charles Henry White (1878-1918) ainsi que des artistes canadiens plus obscurs tels Henry Armstrong (1868-1946), Boulton (1863-1928), Cameron (1862-1944), De Martigny, Faurel, Galbraith, Fields, J. S. Gordon (1868-1940), Jean Harry, O.E. Hewton, Jackson, Lucia, Mac-Kenzie, MacMillan (1873-1908), Ma(i)maughton, Mielziener (1869-1935), Montgomery, Noël Scovil (1876-?), James Sonne, Rex Stovel, Thomas et A. Wickens.

L'apport de ces documents dans l'histoire des artistes canadiens à Paris doit être mis en valeur. Nous proposons donc dans les pages suivantes un résumé des informations que donnent les fiches d'inscription des élèves canadiens chez Julian. La plupart sont illisibles, mais les informations disponibles nous ont permis de retracer la quasi-totalité des abonnements. Dans le cas contraire, nous avons précisé l'absence ou la disparition de la fiche d'inscription. Nous avons limité la plupart du temps les informations à celles conservées uniquement sur la fiche de l'artiste, incluant parfois le nom des professeurs ou une adresse commune à deux artistes et nous renvoyons le lecteur aux annexes où il pourra consulter une copie des originaux les mieux conservés⁷⁴⁶. Nous aurions pu ajouter plus de données sur les peintres canadiens les mieux étudiés – Reid, Franchère, Cullen, Suzor-Coté par exemple – et à l'exception de Brymner qui aborde la question de l'Académie dans sa correspondance, nous n'avons pas choisi de suivre cette voie qui n'aurait fait que reprendre les informations déjà disponibles ailleurs. La compilation des données confère une sécheresse « quasi clinique » à cette partie, mais l'importance des informations recueillies justifie, selon nous, cette présentation qui donne une meilleure lisibilité ainsi qu'une compréhension du type d'abonnement et des périodes d'études à l'Académie Julian. Nous restons persuadé que ces informations viendront combler pour la plupart les zones obscures de la formation des artistes canadiens à Paris. Suivant l'ordre des noms donnés ci-dessus, nous faisons brièvement état des informations recueillies sur chacun des artistes canadiens.

Le Canadien Frank Milton Armington, de Toronto/Canada et résidant au 3, rue Léopold-Robert « commence un abonnement d'un an le 10 juillet 1899. Finissant le 10 juillet 1900 » dans l'atelier de Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant. L'inscription journée avec chevalet (306 francs) est payée le premier jour de son entrée à l'Académie. L'artiste travaille jusqu'au 24 juillet pour ne reprendre ses « cours » qu'après la période

⁷⁴⁶ Nous n'avons reproduit en annexe que les fiches d'abonnement les plus complètes et les plus lisibles. En ce qui concerne la liste des élèves recommandés, nous faisons en note un renvoi à la série correspondante, de même que pour la liste des élèves se préparant au concours de l'École des beaux-arts et au professorat.

estivale, soit du 4 septembre au 11 décembre 1899 (sans interruption). Son inscription se poursuit au-delà de cette date, mais nous n'en retrouvons pas la trace dans les archives de l'Académie⁷⁴⁷. Seule la mention de son passage dans cette école sur une fiche de 1905 renvoie à l'ancien livre des ateliers Jean-Paul Laurens et précise que l'artiste habite alors au 18, rue Vavin. C'est vraisemblablement à cette époque qu'il recevra les conseils d'Henri Royer dont il se dit l'élève⁷⁴⁸.

Raoul Barré (stipulé Canadien sur sa fiche) apparaît sur la liste des élèves recommandés comme élève de l'Académie Julian de 1896 à 1900 et réside au 14, rue de Beaume⁷⁴⁹. La fiche d'abonnement conservée pour l'année 1896 fait état de trois abonnements. L'artiste paye le premier jour de son inscription (« Commence. 17 août 1896 au 14 septembre ») et choisit de n'étudier que le matin. Dépourvu du matériel nécessaire lors de son arrivée, il loue un chevalet pour le mois (31 francs), réitère ensuite un abonnement mensuel (matin, sans chevalet, 25 francs) du 1^{er} septembre au 5 octobre et reprend un abonnement similaire du 26 octobre (payé le lendemain) au 23 novembre 1896⁷⁵⁰. L'artiste reste quatre ans à l'Académie Julian et semble avoir été fortement marquée par l'enseignement de Jean-Paul Laurens comme le souligne Catherine Fehrer⁷⁵¹.

La fiche d'abonnement de John William Beatty précise que l'artiste est de Toronto/Canada, réside au 3, rue Léo et se voit recommandé par une certaine Miss Davis du 27 (soit l'atelier des femmes du passage des Panoramas au 27, galerie Montmartre). Les livres d'inscriptions des ateliers féminins ayant disparu, il ne subsiste aucune trace de cette personne, cependant nous pensons qu'il peut s'agir de « Davis », recensée par Harper

⁷⁴⁷ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5.

⁷⁴⁸ Frank Milton Armington. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5 (annexe 7. 6).

⁷⁴⁹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁵⁰ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁷⁵¹ Catherine Fehrer. *The Julian Academy. List of Students and Professors*, cité dans Catherine Fehrer, Robert Kashey, Elisabeth Kashey. *The Julian Academy, Paris, op. cit.*, s. p. ; Raoul Barré. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 7).

dans son dictionnaire sur les artistes-peintres au Canada, active dès 1852 et répertoriée comme dessinatrice à Toronto⁷⁵². William Beatty semble s'être déplacé pour visiter l'atelier avant de s'y inscrire et opte pour un abonnement « Matin & chevalet » (31 francs) payé d'avance le 27 octobre, soit deux jours avant sa première journée dans l'atelier Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant, du 29 octobre au 26 novembre 1900. Dans la foulée, il renouvelle son abonnement matinée (payé le jour même, 25 francs) jusqu'au 17 novembre et poursuit son inscription le 24 décembre jusqu'au 21 janvier pour renouveler sans discontinuité trois abonnements similaires, poussant son inscription jusqu'au 22 avril 1901⁷⁵³.

William Blair Bruce, résidant rue d'Alger apparaît sur la liste des élèves recommandés de l'école de 1875 à 1883 et se voit cité à deux reprises lorsqu'il est précisé en note de marge : « Bruce (William) Canadien. A été fou- marié à une (...) Suédoise ». Il y a un renvoi à la fiche de Bruce⁷⁵⁴ (aujourd'hui disparu) spécifiant que l'artiste est présent en 1881 dans l'atelier Bouguereau/Tony Robert-Fleury.

William Brymner apparaît lui aussi sur la fiche des élèves recommandés (Montréal, Canada). Il fréquente l'école de 1878 à 1885 et il est précisé qu'il « a fait des paysages pour la compagnie de fer Canada (Pacifique) »⁷⁵⁵. Il est ici question de la commande de 1892 pour William Van Horne d'une série sur les Rocheuses canadiennes le long du Canadian Pacific Railway. L'étude de Janet Braide sur William Brymner⁷⁵⁶ ainsi que le catalogue rétrospectif qu'elle consacre à l'artiste⁷⁵⁷ renseigne avec précision sur les différents séjours de Brymner à l'Académie Julian et permet – au moyen de la correspondance qu'il entretient avec ses parents – de connaître les conditions d'inscription et de travail à l'Académie.

⁷⁵² John Russell Harper. *Early Painters and Engravers*, op. cit., p. 84.

⁷⁵³ John William Beatty. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5 (annexe 7. 8).

⁷⁵⁴ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁵⁵ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁵⁶ Janet Braide. *William Brymner (1855-1925). The Artist in Retrospect*, op. cit.

⁷⁵⁷ Janet Braide. *William Brymner, 1855-1925. A Retrospective*, op. cit.

Présent à Paris dès 1878 grâce à un soutien financier octroyé par son père pour étudier l'architecture, Brymner prend des leçons de dessin auprès de Charles-François Pinot et s'inscrit en octobre 1878 à l'Académie Julian sous la direction de Jules-Joseph Lefebvre et Gustave Boulanger pour ensuite continuer ses cours jusqu'en 1880 avec Tony Robert-Fleury et Adolphe-William Bouguereau. Son intention première était de s'inscrire à l'Académie Suisse, mais la fermeture de l'établissement jusqu'en octobre 1878, le pousse à trouver un autre atelier susceptible de le recevoir.

Maurice Gailbraith Cullen, dit « M. Cullen » apparaît dans la liste des élèves recommandés comme « Canadien ». Il étudie sous Lefebvre en 1890 et habite 164, boulevard Montparnasse⁷⁵⁸. Les archives ne mentionnent qu'un seul abonnement pour un mois (matin et chevalet, 31 francs), payé la journée même de son arrivée et il reste du 13 janvier au 10 février 1890 à l'Académie Julian⁷⁵⁹. Dans l'atelier de l'école, il rencontre alors James Wilson Morrice.

Joseph Charles Franchère est cité dans la liste « Cours de préparation complète à l'École des beaux-arts/Cours de dessin pour les candidats au professorat » pour l'année 1889 et réside au 163 (ou 103), rue de Vaugirard⁷⁶⁰. La fiche d'abonnement de l'artiste donne la même adresse et stipule que Franchère est inscrit à l'Académie Julian avant janvier 1890 et qu'il prend un abonnement mensuel matin (25 francs, payés le lendemain de son premier jour de travail) allant du 20 janvier au 17 février 1890⁷⁶¹.

John Wycliffe Lowes Forster est pour sa part identifié sur la liste des étudiants se préparant au concours de l'École des beaux-arts et à l'enseignement sous le nom de « Forster J.W.L. » du Canada et réside en 1883 (alors qu'il est inscrit à l'Académie) au 5,

⁷⁵⁸ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁵⁹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁷⁶⁰ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁶¹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

rue Scribe. Il est recommandé par un certain Brown, professeur de son état ainsi que par un certain Galbraith. Il s'agit vraisemblablement du peintre britannique Frederick Brown, peintre de genre et de portrait ayant étudié au Royal College of Art de Londres entre 1868 et 1877 et présent à l'Académie Julian en 1883 dans l'atelier de Bouguereau et Tony Robert-Fleury où se trouve alors Forster. L'identification de Galbraith réfère à un autre élève de l'Académie Julian – possiblement celui cité sur une fiche de 1891 – et ce, bien que la date trouvée ne puisse ici concorder⁷⁶². L'hypothèse selon laquelle il pourrait s'agir de Miss Clara E. Galbraith est quant à elle incertaine. Elle est active de 1895 à 1900 selon Harper et première vice-présidente de l'Art Student's League d'Hamilton. La présence de l'artiste à l'Académie Julian ne peut donc véritablement être confirmée puisqu'en dehors de Mattie Dubé – cité dans la liste des élèves se préparant au concours d'entrée de l'École des beaux-arts et au professorat⁷⁶³ – aucune autre femme n'est présente dans les archives conservées de l'Académie. Selon Fehrer, Forster est présent à l'Académie de 1879 à 1883. Il ne s'agit donc pas là de sa dernière année passée dans l'établissement⁷⁶⁴.

Les informations relatives au séjour de Frederick William Hutchinson (1871-1953) dans l'atelier Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant sont quant à elles plus complètes pour aborder la question de son séjour à l'Académie Julian. Son nom apparaît aussi sur la liste des élèves se préparant à l'examen de l'École ou au professorat pour l'année 1899. Il est dit, du Canada et réside au 15, rue Boissonande⁷⁶⁵. Présent à l'Académie dès 1898, il y reste jusqu'en 1900. La fiche d'abonnement de cette année-là est conservée. L'information recueillie stipule qu'il est canadien et réside au 203, boulevard Raspail. Il commence un abonnement journée et chevalet le 16 octobre 1899, finissant le 16 avril 1900 – pour un total de 206 francs, payé le 19 octobre – et se réinscrit dans la continuité du 16 octobre à

⁷⁶² Sa fiche indique qu'il est présent en 1891 et domicilié rue Croix des Petits-Champs avec un abonnement matin et chevalet (31 francs) pour la période comprise entre le 20 avril et le 13 mai 1891.

⁷⁶³ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁶⁴ Catherine Fehrer. *The Julian Academy. List of Students and Professors*, cité dans Catherine Fehrer, Robert Kashey, Elisabeth Kashey. *The Julian Academy, Paris, op. cit.*, s. p.

⁷⁶⁵ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

deux abonnements mensuels en matinée (25 francs), se terminant le 17 novembre 1900. L'artiste ne semble pas avoir renouvelé son inscription ultérieurement, bien qu'une notice à demi effacée en bas du document semble renvoyer à l'année 1901⁷⁶⁶. Nous n'en retrouvons toutefois aucune trace dans les archives⁷⁶⁷.

Farquhar McGillivray Knowles de Toronto, est présent sur la liste « Cours de préparation complète à l'École des beaux-arts/Cours de dessin pour les candidats au professorat » où il est souligné qu'il connaît George Agnew Reid, cité lui aussi dans la liste. Il étudie à l'Académie Julian en 1894 et habite au 1, rue Servandoni⁷⁶⁸. L'adresse qui apparaît sur sa fiche d'inscription pour l'année 1894 est cependant différente, soit, le 6 ou 5, rue de Bagneux. Pour le reste, les informations portées sur sa fiche d'abonnement sont similaires à celles citées sur la liste d'élèves. L'artiste prend un abonnement matinée et chevalet (31 francs) du 14 mai 1894 (payé le 16 mai) au 11 juin 1894. Il recommence après six mois d'arrêt un abonnement matinée sans chevalet (25 francs) du 3 décembre (payé la même journée) au 31 décembre et ne se réinscrit l'année suivante – pour un abonnement matinée, payé le jour même – qu'aux mois d'avril et, mai, soit du 22 avril au 20 mai⁷⁶⁹.

Lorenzo de Nevers, mentionné sur la liste des étudiants se préparant au concours d'entrée à l'École des beaux-arts et au professorat⁷⁷⁰, est inscrit chez Julian pour l'année 1900. Il est dit « Canadien » et habite pour cette période au 11, quai Montebello⁷⁷¹. Les renseignements fournis par l'artiste sont identiques à ceux que nous retrouvons sur ses deux fiches d'inscriptions à l'Académie Julian de 1900 à 1902 dans l'atelier Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant. Son premier abonnement mensuel (matinée avec chevalet) est payé le jour même de son entrée à l'Académie (31 francs) et débute le 13 novembre

⁷⁶⁶ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5.

⁷⁶⁷ Frederick William Hutchinson. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5 (annexe 7. 9).

⁷⁶⁸ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁶⁹ Farquhar McGillivray Knowles Strachan. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 10).

⁷⁷⁰ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁷¹ *Ibid.*

1900 pour se terminer le 10 décembre. Par la suite, de Nevers reconduit quatre fois ses inscriptions sur une base mensuelle (matinée sans chevalet, 25 francs) allant du 25 mars au 23 avril (payé le 1^{er} avril) ; du 29 avril au 27 mai (payé 1^{er} mai) et du 3 juin au 31 juillet (payé 10 juin). Dans le coin inférieur droit du document, une note fait un renvoi à une autre fiche d'inscription de l'artiste qui nous apprend qu'il est à nouveau présent pour deux mois du 3 février au 31 mars 1902. La mention de frais de retard payés le 19 mars pour une semaine matin (7,5 francs) allant du 12 au 19 juillet 1901 ainsi que pour une semaine matin pour le mois de novembre, soit du 18 au 25 novembre (payé le 19 mars), montre avec quelle souplesse l'Académie permet aux étudiants d'y rester inscrits, et ce, même avec un mois et deux semaines d'arriérés. Une note peu lisible à la fin du document ajoute, comme dates, le 31 mars 1902, le 7 avril et le 21 avril, ce qui laisse supposer que l'artiste poursuit sans discontinuité sa formation du 3 février au 27 avril 1902. Les trois dernières semaines de l'abonnement ne semblent pas avoir été réglées⁷⁷² par l'artiste, mais il est possible qu'il ait existé une autre fiche d'inscription.

Edmond Montague Morris, présent dans la liste des étudiants pour les beaux-arts et au cours de dessin pour les candidats au professorat est inscrit à l'Académie Julian en 1893. Il est dit « Canadien » et réside au 11, avenue Grande Armée⁷⁷³. Une fiche d'inscription présente son séjour dans cette école en 1894. Morris habite alors au 203, boulevard Raspail, puis au 13, rue Campagne 1^{re}. Son inscription dans cet établissement remonte avant février 1894 comme le met en évidence la mention « Recommence matin 19 février payé 25 », ce qui peut faire croire qu'il est déjà présent les mois précédents et permet d'identifier deux autres fiches au nom de Morris pour l'année 1891 et 1892⁷⁷⁴. Nous n'avons pas plus de détails sur cette référence. En ce qui concerne l'année 1894, le Canadien fait trois abonnements matin sans chevalet (25 francs chacun) du 19 février au 12 mars (payé à son

⁷⁷² Lorenzo De Nevers. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5 (annexe 7. 11).

⁷⁷³ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁷⁴ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 9.

arrivée à l'atelier), suivi d'une inscription un mois plus tard (du 16 avril au 14 mai) et d'une autre en décembre 1894 (soit du 2 au 30 décembre)⁷⁷⁵.

Paul Peel est cité parmi les élèves se préparant à l'École des beaux-arts et au professorat et fréquente l'Académie Julian de 1887 à 1890. Qualifié de « Canadien », il demeure au 19, rue Raffet et il est ajouté qu'il est décédé le 3 octobre 1892 à 8 heures⁷⁷⁶. Deux fiches font état de son passage à l'Académie Julian entre 1890 et 1891. L'artiste est alors domicilié au 65, boulevard Arago mais l'inscription de Peel est toutefois antérieure à mars 1891 comme l'indique la mention « Recommence ». Il renouvelle à cette époque un abonnement mensuel (matin sans chevalet) qu'il règle le 18 mars, soit un jour après avoir commencé son travail à l'atelier, allant du 17 mars au 14 avril 1890. Il ne se réinscrit ensuite qu'au mois de novembre – soit du 24 novembre au 22 décembre⁷⁷⁷. La deuxième fiche ajoute un abonnement matin réparti entre le 23 mars et le 6 avril 1891⁷⁷⁸.

Les fiches relatives aux inscriptions de George Agnew Reid ont disparu et seule la mention du peintre sur la liste des « Cours de préparation complète à l'École des beaux-arts/Cours de dessin pour les candidats au professorat » permet de répertorier son nom au sein des archives de l'Académie Julian. Il est précisé qu'il est inscrit dans cette école de 1876 à 1878. Les dates mentionnées semblent cependant être erronées et une mention de son passage en 1890 doit être davantage prise en considération⁷⁷⁹.

Les fiches d'inscription de Charles Alexander Smith ont elles aussi disparu et ce n'est que sur la liste des élèves recommandés qu'il est fait mention de cet artiste. Il est dit Canadien, réside 15, impasse Hélène et fut inscrit à l'Académie de 1886 à 1889⁷⁸⁰.

⁷⁷⁵ Edmond Montague Morris. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 12).

⁷⁷⁶ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁷⁷ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁷⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁷⁹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

Suzor-Coté, dit Aurèle Suzor Coté sur ses fiches d'abonnements, figure parmi les élèves recommandés pour l'année 1897-1898. Il est dit originaire du Québec et réside 37, boulevard Montparnasse⁷⁸¹. Le séjour de l'artiste à l'Académie Julian est assez bien documenté dans deux folios réunis sous une même série dans les archives de l'École. La fiche du premier passage de Suzor-Coté à l'Académie reprend les informations de la fiche des élèves recommandés et précise que le peintre s'inscrit pour la première fois à l'Académie du 6 décembre au 3 janvier avec un abonnement mensuel, matin et chevalet (31 francs, payés deux jours après ses débuts à l'atelier) du 6 décembre 1897 au 3 janvier 1898. L'artiste reprend dans la foulée un abonnement mensuel journée (50 francs, payés le 7 janvier) jusqu'au 31 janvier pour ensuite se réinscrire le matin seulement pour un mois, jusqu'au 28 février auquel il ajoute une semaine supplémentaire en après-midi pour effectuer le concours qui se déroule du 21 au 26 février 1898 (abonnement payé 10 francs, le 28 février). Il s'inscrit à nouveau pour un mois et suit les cours en matinée du 28 février au 28 mars (abonnement payé 25 francs, le 9 mars), pour ensuite continuer d'être inscrit à temps plein (journée, payée 50 francs, le 8 avril) jusqu'au 25 avril 1898. Pendant sept mois, il n'est plus présent à l'Académie et ne se réinscrit qu'en novembre à la journée (payé 50 francs, le 16 novembre) du 14 novembre 1898 au 12 décembre 1898⁷⁸².

La seconde fiche consacrée à Suzor-Coté reprend les informations usuelles (nom, nationalité, adresse civique à Paris) et précise que l'artiste reconduit un abonnement journée pour trois semaines du 12 décembre 1898 au 3 janvier 1899 et paye en arriéré le 6 janvier, une somme de 50 francs comprenant le remboursement d'autres abonnements jusqu'alors impayés comme l'indique la mention : « Pour remboursement journée du 25 au 30 avril. Autorisation de Mr Julian de comprendre la demande du 25 avril avec les 3 semaines, commence le 12 décembre ».

⁷⁸¹ *Ibid.*

⁷⁸² Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1 (annexe 7. 13).

Le renvoi au livre folio 344 permet de mettre en évidence le bref passage de Suzor-Coté en 1902. Il donne pour adresse à cette époque le 11, impasse Ronsin et il est précisé qu'il est un ancien élève de 1898. Son abonnement l'autorise à étudier pour le mois en matinée, du 28 septembre au 27 octobre 1902. Son inscription est payée avant son premier jour d'atelier (25 francs, payés le 28 septembre)⁷⁸³.

René-Charles Béliveau, désigné sur sa fiche d'inscription « Mr R. Béliveau », précise qu'il est de Montréal/Canada et habite 16, rue Cassette. L'information est similaire à celle que nous retrouvons sur la fiche des élèves recommandés pour l'année 1893⁷⁸⁴. Il s'agit vraisemblablement de sa première inscription à l'Académie comme l'indique la mention « Commence matin chevalet, 2 août payé 31 » pour la période comprise entre le 31 juillet et le 28 août 1893. Passé un mois, il s'inscrit pour un an (200 francs, abonnement matin) et fréquente l'Académie du 28 août 1893 au 28 août 1894. La fiche est incomplète et il est possible que Béliveau ait renouvelé d'autres abonnements par la suite⁷⁸⁵.

Frank Barber Clark – dit Clark (F.B) – est mentionné sur la fiche des élèves recommandés pour l'année 1893 et habite au 203, boulevard Raspail. Il est spécifié qu'il est de Toronto (Canada) et se présente comme un ancien élève de « Forster & Reid »⁷⁸⁶.

Paul Delaunay – dit Mr Paul de Launay – est signalé comme un parisien d'origine canadienne résidant au 20, rue des Volontaires⁷⁸⁷. Le renvoi à sa fiche d'inscription précise qu'il est le « fils d'une baronne ». Son inscription « Commence, chevalet et matin (22 janvier), Payé 31 » laisse supposer qu'il s'inscrit pour la première fois à l'Académie du 1^{er} février au 29 février 1897. Il renouvelle un abonnement d'un mois quelques jours après

⁷⁸³ Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 3 (annexe 7. 14).

⁷⁸⁴ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁸⁵ René-Charles Béliveau. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 15).

⁷⁸⁶ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁸⁷ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

la fin du premier (« Recommence 8 mars au 5 avril payé 8 mars 25 fr ») et poursuit sur la même base son inscription jusqu'au 1^{er} mai. Après moins d'une semaine d'arrêt, il réitère son abonnement [« Recommence matin (6 mai) Payé 25 fr »] jusqu'au 31 mai 1897. Absent pendant les mois d'été (juin, juillet, août et septembre inclus), Delaunay s'inscrit à nouveau pour un mois [« Recommence Matin (8 octobre) payé 25 fr »], du 4 octobre au 1^{er} novembre 1897. Désireux de poursuivre ses études à l'Académie, il semble qu'il ait pu s'arranger avec l'administration de l'école pour pouvoir payer son abonnement mensuel en plusieurs versements. Il commence ainsi « un abonnement d'un an, le 2 mai 1898. Finissant le 2 mai 1899 » et paye la journée du 29 avril un acompte de 150 francs. Un complément équivalent à cette somme est versé le 6 juillet 1898. Delaunay poursuit ses études au-delà du 18 juillet 1898. Sa fiche est incomplète et ne permet donc pas de savoir quand il cesse d'être inscrit à l'Académie Julian⁷⁸⁸.

Louis-Théodore Dubé et Mattie Dubé ne peuvent être dissociés l'un de l'autre puisqu'ils travailleront par la suite en étroite collaboration. Mattie Dubé est la seule femme recensée sur la liste « Cours de préparation complète à l'École des beaux-arts/Cours de dessin pour les candidats au professorat » pour l'année 1889. Elle est dite canadienne et réside au 59, avenue de Saxe⁷⁸⁹. Les deux fiches consacrées à son mari, Louis-Théodore Dubé (dit M. Dubé) donnent la même adresse civique que celle de sa femme, ce qui permet d'identifier avec certitude cet artiste canadien en l'absence de sa nationalité. Son inscription semble remonter avant le mois d'octobre 1890 et c'est un abonnement mensuel matinée (payé 25 francs) que l'artiste choisit pour la période comprise entre le 24 novembre et le 22 décembre de la même année⁷⁹⁰. La période des fêtes passée, il reprend un abonnement mensuel (matin, payé le jour même de son arrivée à l'atelier) du 5 janvier au 2 février 1891.

⁷⁸⁸ Paul Delaunay. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 16).

⁷⁸⁹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁹⁰ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

Dix mois plus tard, il se réinscrit à l'Académie pour un abonnement d'un mois (matin, 25 francs, payés le 18, 19 novembre) compris entre le 16 novembre et le 14 décembre 1891⁷⁹¹.

Henry De Forest, dit G. H. J. de Forest, est cité sur la liste des « Cours de préparation complète à l'École des beaux-arts/Cours de dessin pour les candidats au professorat » pour l'année 1896, il est dit « Canadien » et réside à Paris au 44, rue Jacob⁷⁹².

Il en est de même pour Henri-Zotique Fabien, du Canada, inscrit à l'Académie Julian en 1900 et domicilié 60, rue de Vaugirard⁷⁹³.

Ernest Girard apparaît au sein des archives conservées. Le Canada est spécifié comme étant le pays d'origine de l'artiste. Il habite 3, rue Casimir Delavigne et ne semble pas être inscrit à l'Académie Julian avant 1895 (comme le met en évidence la mention « Commence matin chevalet [21 octobre] Payé 31 ») L'artiste opte pour un abonnement d'un mois du 21 octobre 1895 au 18 novembre et réitère ensuite un abonnement sans chevalet [« Commence matin (25 novembre, payé 25) »], du 25 novembre au 23 décembre 1895. Le renvoi au livre de 1896 prouve qu'il poursuit ses études à l'Académie Julian et la fiche correspondante nous informe qu'il renouvelle quatre abonnements du 6 janvier au 30/31 mars 1896. Après un arrêt de deux semaines, il réitère son inscription du 13 avril au 11 mai⁷⁹⁴.

Louis Saint-Hilaire, présent dans la liste des élèves préparant le concours d'entrée à l'École des beaux-arts ou au professorat est inscrit à l'Académie Julian en 1892, habite 93, rue Dauphine et il est précisé qu'il est recommandé par Bouguereau⁷⁹⁵.

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ Ernest Girard. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 17).

⁷⁹⁵ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

Robert Norman Hudspeth – R.N. Hudspeth – est cité lui aussi sur la liste de préparation à l'École des beaux-arts. Il est identifié comme un artiste de « Toronto (Canada) », présent à l'Académie Julian en 1895-1896, habitant au 207, boulevard Raspail⁷⁹⁶.

William Lee Judson (dit Judson William) est sur la liste des Canadiens se préparant à l'École des beaux-arts et au professorat. Il est inscrit comme « Canadien » à l'Académie Julian en 1883 et habite alors 17, rue Jacob. Une note indique qu'il est âgé lors de son passage à l'école (il a alors quarante et un ans) et qu'il a été volontaire lors de la guerre de Sécession. Il est spécifié qu'il vote à la fois au Canada, aux États-Unis et en Angleterre⁷⁹⁷. L'artiste, né à Manchester et décédé à Los Angeles figure dans *Early Painters and Engravers in Canada* de John Russell Harper⁷⁹⁸.

Joseph M. Kidd est lui aussi indexé sur la liste des étudiants sous « D. Kidd, Jos. M. ». Il est dit de Toronto et fréquente l'Académie Julian en 1897 et 1898. Il habite alors 212, rue Saint-Antoine⁷⁹⁹. La fiche d'inscription de l'artiste confirme l'adresse de résidence et précise qu'il prend un abonnement mensuel « chevalet et matin » (payé 31 francs, le 27 octobre) du 25 octobre au 22 novembre 1897. Il reprend ensuite quatre abonnements mensuels successifs (matin, sans chevalet, 25 francs) du 22 novembre 1897 au 28 mars 1898. La dernière inscription est similaire aux autres (matin, sans chevalet, 25 francs), mais se termine le 11 avril 1898 alors que l'abonnement choisi devait s'achever deux semaines plus tard (période d'abonnement allant du 28 mars au 25 avril 1898.) La fiche n'est pas complétée et l'artiste ne semble pas se réinscrire à l'Académie puisqu'il n'y a aucune mention relative à une autre fiche⁸⁰⁰.

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁷⁹⁸ John Russell Harper. *Early Painters and Engravers, op. cit.*, p. 176.

⁷⁹⁹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁸⁰⁰ Joseph M. Kidd. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 18).

La fiche d'inscription de Harry Mortimer précise qu'il est originaire d'Halifax et qu'il est domicilié au 203, boulevard Raspail. Une seule inscription mensuelle « Matin & chevalet (3 février) Payé 31 » est notée sur sa fiche pour la période comprise entre le 6 février et le 6 mars 1899 dans l'atelier Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant⁸⁰¹

Le nom de Robert Heard Whale – dit Rob. H. Whale – apparaît sur la liste des « Cours de préparation complète à l'École des beaux-arts/Cours de dessin pour les candidats au professorat » et il est aussi précisé qu'il habite (tout comme Harry Mortimer) au 203, boulevard Raspail. Il ne semble toutefois pas partager ce logement avec Mortimer puisqu'il est inscrit à l'Académie Julian pour l'année 1893⁸⁰².

La fiche d'inscription de Charles Henry White précise qu'il est originaire d'Hamilton au Canada et réside au 156, boulevard Montparnasse. Son premier abonnement « Commence. Matin et chevalet (19 décembre) payé 31 » va du 19 décembre 1898 au 16 janvier 1899. Il reprend par la suite un abonnement mensuel (matin, sans chevalet, 25 francs) du 16 janvier au 13 février 1899 pour ne se réinscrire que dix mois plus tard pour deux abonnements successifs, soit du 18 décembre 1899 au 12 février 1900 dans l'atelier dirigé par Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant⁸⁰³.

Henry Armstrong, dit « Canadien », résidant à l'Hôtel d'Orsay, rue Jacob est recommandé par un certain Mr Widmann. Sa première inscription « journée chevalet (3 mai) Payé 56 [francs] » débute le 3 mai jusqu'au 29 mai avec une permission spéciale de prolonger son abonnement d'une semaine comme le précise la mention : « Finira le 3 juin parce qu'il est nouveau et a commencé un mercredi ». L'artiste renouvelle ensuite un abonnement « journée (5 juin 1899) Payé 50 [francs] » du 5 au 3 juillet et poursuit avec un

⁸⁰¹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5.

⁸⁰² Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁸⁰³ Charles Henry White. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5 (annexe 7. 19).

abonnement matin (25 francs) du 3 au 31 juillet 1899. Henry Armstrong ne semble pas s'être réinscrit à l'Académie Julian par la suite⁸⁰⁴.

Un certain E. Boulton – dit du Canada – est répertorié sur la fiche des élèves recommandés pour l'année 1893 et réside au 4 bis, rue des Beaux-Arts⁸⁰⁵. L'adresse répertoriée sur sa fiche d'inscription n'est pas la même (209, boulevard Raspail) et il apparaît que le peintre n'est pas à son premier abonnement à l'Académie Julian comme l'indique la mention « Recommence ». La fiche précédente semble avoir été détruite et nous n'en retrouvons pas trace au sein des archives de l'école. Boulton est inscrit pour un abonnement matin sans chevalet (25 francs) du 12 février au 12 mars 1893⁸⁰⁶. Il s'agit certainement de Boulton, A. E. (actif entre 1889 et 1897) répertorié dans le dictionnaire de Harper comme un peintre-paysagiste torontois ayant représenté dans ses toiles la province de Québec, l'Angleterre, la France et la Suisse⁸⁰⁷.

Un certain M. Cameron dit du Canada et résidant 9, rue des Fourneaux est inscrit à l'Académie Julian pour l'année 1894 et 1895. L'artiste n'en est pas à son premier abonnement comme l'indique la mention « Recommence ». Les quatre premiers abonnements de sa fiche indiquent qu'il profite d'une réduction du tarif en vigueur pour un abonnement d'un mois demi-journée. Le tarif normal de 25 francs et ici abaissé à 15 francs, ce qui peut être mis en lien avec l'idée selon laquelle Julian encourageait les élèves moins fortunés à rester dans son Académie. Presque sans discontinuité, Cameron est inscrit du 15 janvier au 5 juin 1894 pour un abonnement matin. Il recommence ensuite cinq abonnements journées du 12 novembre 1894 au 15 avril 1895. Il paye ainsi son abonnement journée

⁸⁰⁴ Henry Armstrong. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5 (annexe 7. 20).

⁸⁰⁵ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁸⁰⁶ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁸⁰⁷ John Russell Harper. *Early Painters and Engravers, op. cit.*, p. 40.

(50 francs) moitié prix⁸⁰⁸. Harper et Fehrer ne répertorient pas cet artiste comme étant un élève de l'Académie Julian⁸⁰⁹.

Sur la liste des élèves se préparant au concours d'entrée de l'École des beaux-arts ou inscrit au cours de dessin pour les candidats au professorat, apparaît un « De Martigny », Canadien de Montréal, domicilié 87-89, boulevard des Capucines et soi-disant résidant de l'ambassade. Il est inscrit à l'Académie Julian entre 1887 et 1889⁸¹⁰.

La fiche d'un certain Faurrel, du Canada, domicilié 44, rue Jacob fait état d'une inscription possiblement antérieure à mars 1895 comme l'indique la mention « Recommence ce Matin (29 mars 1898) Payé 25 ». Nous ne lui connaissons qu'un seul abonnement du 4 mai au 1^{er} juin 1895⁸¹¹.

Un « Fields » décrit comme Canadien et recommandé par un certain Pinhey⁸¹² est indexé sur la liste des « Cours de préparation complète à l'École des beaux-arts/Cours de dessin pour les candidats au professorat ». Il est présent à l'Académie Julian en 1886 et habite à cette époque 36, rue Saint-Ferdinand⁸¹³.

Un dénommé « J. S. Gordon » (vraisemblablement John Sloan Gordon), dit du Canada et établi 203, boulevard Raspail « Commence un abonnement de six mois le 19 août 1895. Finissant le 19 février 1896 ». Il verse un acompte de 100 francs le 16 août – laissant ainsi présager qu'il est déjà inscrit à l'Académie Julian – et verse un complément

⁸⁰⁸ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁸⁰⁹ Cameron. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 21).

⁸¹⁰ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1. Selon Laurier Lacroix, il pourrait possiblement s'agir du docteur de Martigny dont Henri Beau fait le portrait exposé à Paris en 1894.

⁸¹¹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁸¹² Il s'agit possiblement de l'artiste John C. Pinhey qui a étudié à l'Académie Julian. John Russell Porter. *Early Painters and Engravers, op. cit.*, p. 251.

⁸¹³ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

de 50 francs le 13 septembre 1895. La fiche cesse d'être mise à jour à partir du 20 janvier 1896 ce qui nous empêche de savoir s'il a complété son abonnement⁸¹⁴.

Harry Jean (dit Canadien) est inscrit en 1891 et habite 124, rue de Rennes⁸¹⁵.

O.E. Hewton (dit du Canada) et domicilié 17, rue de Castelblanc⁸¹⁶ est inscrit à l'Académie Julian de 1895 à 1896. Son premier abonnement chez Julian (« Commence matin chevalet [18 juin]. Paye 31 ») débute le 17 juin pour se terminer le 17 juillet 1895. La période estivale passée, Hewton est de nouveau présent en septembre (matin sans chevalet) et reconduit huit abonnements successifs allant du 9 septembre 1895 au 30 avril 1896⁸¹⁷.

Un certain « Jackson » de Montréal – à ne pas confondre avec Alexander Young Jackson présent à l'Académie en septembre 1907 – est répertorié sur la liste des élèves se préparant au concours de l'École des beaux-arts et au professorat. Il est inscrit à l'Académie Julian entre 1883 et 1889 et réside 10, chemin des Petits-Champs⁸¹⁸

Il en est de même pour un certain « Lucia » de Montréal, présent à l'Académie entre 1883 et 1884 et domicilié 36, rue de Londres⁸¹⁹.

Mac-Kenzie [sic] (dit du Canada) est inscrit à l'Académie Julian en 1899 et habite à l'Hôtel du Rhône, 5, rue Jean-Jacques Rousseau. Sa fiche d'inscription précise qu'il est de Montréal et qu'il est recommandé par M. A. Tanski. Il s'agit vraisemblablement du peintre

⁸¹⁴ J. S. Gordon. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 22).

⁸¹⁵ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ O. E. Hewton. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 23).

⁸¹⁸ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁸¹⁹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

et illustrateur polonais présent à l'Académie Julian à la même époque⁸²⁰. MacKenzie « Commence un abonnement de six mois le 10 octobre 1899. Finissant le 10 avril 1900 » et prend un abonnement journée et chevalet [« (11 octobre) Payé 206 »]. Il s'inscrit ensuite pour un abonnement mensuel de journée du 16 avril au 13 mai 1900 pour ne renouveler ensuite qu'au mois de septembre une semaine en matinée [« une semaine matin (18 octobre) Payé 10 »] du 24 septembre au 30 ou 1 octobre 1900. Deux semaines plus tard, il reconduit un abonnement journée (50 francs, payés le 18 octobre) du 15 octobre au 2 novembre 1900. La fiche d'inscription ne stipule pas qu'il soit encore à l'Académie en décembre. Il faut toutefois garder en mémoire qu'un canadien nommé « Mongommery » (possiblement Montgomery) s'inscrit la même journée que MacKenzie. Il est lui aussi recommandé par Tanski et loge à l'Hôtel du Rhône. Les similitudes entre les deux abonnements et les informations connexes relatives à leur séjour à Paris prouvent qu'ils suivent leurs cours ensemble. Montgomery poursuit toutefois plus longtemps sa formation dans l'atelier dirigé par Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant, ce qui peut laisser supposer que la fiche de Mackenzie n'est possiblement pas complète⁸²¹.

Sur la liste des élèves présents au « Cours de préparation complète à l'École des beaux-arts/Cours de dessin pour les candidats au professorat », un « Mac Millan » (MacMillan ?) – dit Canadien – est présent à l'Académie Julian en 1890. Il est recommandé par un dénommé Ede, identifié comme étant le canadien Frederick Ede (1865-1907) qui fréquente avec MacMillan l'atelier Bouguereau, Tony Robert-Fleury en 1890⁸²².

Les huit autres élèves répertoriés dans les archives de l'Académie Julian réfèrent à des Canadiens dont nous ne savons pour ainsi dire rien. Le dénommé « John Ma(i)maughton » – dont l'orthographe du nom reste incertaine sur la liste des élèves

⁸²⁰ Catherine Fehrer. *The Julian Academy. List of Students and Professors*, cité dans Catherine Fehrer, Robert Kashey, Elisabeth Kashey. *The Julian Academy, Paris, op. cit.*

⁸²¹ MacKenzie. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5 (annexe 7. 24).

⁸²² Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

se préparant au concours de l'École des beaux-arts et au professorat – est présent à l'école en 1890. Il réside 203, rue Saint-Honoré et il est précisé qu'il est sourd-muet⁸²³.

Il est aussi fait mention d'un certain « Mielziner » (dit Canadien actif à Boston), inscrit en 1890 et domicilié 79, rue des Martyrs⁸²⁴.

Nous avons en revanche plus de détails sur l'inscription du Canadien « Mongommery » (possiblement Montgomery) auquel nous avons déjà fait allusion à propos de Mac-Kenzie. Lui aussi est recommandé par Tanski, réside à l'Hôtel du Rhône, 3, rue Jean-Jacques Rousseau et s'inscrit en 1899 à l'Académie Julian dans l'atelier Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant⁸²⁵. Tout comme son confrère avec qui il a certainement fait le voyage en direction de la France, il s'inscrit la même journée que Mongommery (Montgomery) et « Commence un abonnement de six mois le 10 octobre 1899. Finissant le 10 avril 1900 ». Contrairement à son compatriote, il s'inscrit par la suite pour un abonnement, non pas d'un mois journée comme Mac-Kenzie, mais de huit semaines matinée (50 francs) du 16 avril jusqu'aux alentours du 10 juin 1900. Il reprend ensuite un abonnement mensuel « matin » (payé 25 francs le 24 octobre) du 22 octobre au 19 novembre 1900 et poursuit son inscription sur une base similaire du 26 novembre au 24 décembre pour ensuite reconduire son abonnement du 31 décembre au 28 janvier 1901. La mention « Recommence matin (28 janvier) Payé 25 » laisse entrevoir qu'il continue sa formation. Le renvoi au folio 277 aujourd'hui manquant au sein des archives prouve qu'il est encore à l'Académie Julian en février 1901 et possiblement après cette date⁸²⁶.

Un « Noël (ou Maïl) Scovil » (dit « Canadien ») est répertorié sur la liste des étudiants de l'Académie dans l'atelier dirigé par Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1 et 63 AS 5.

⁸²⁶ Mongommery (Montgomery). Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5 (annexe 7. 25).

pour l'année 1899 et loge au 203, boulevard Raspail⁸²⁷. La fiche d'inscription de Scovil stipule qu'il « Commence un abonnement de six mois le 15 mai 1899. Finissant le 15 novembre 1899 » journée et chevalet (payé 206 francs)⁸²⁸.

James Sonne, Canadien de Montréal, est présent à l'Académie Julian en 1894 et habite 37, quai des Grands-Augustins⁸²⁹.

Nous avons un peu plus d'information sur le canadien Rex Stovel de Toronto⁸³⁰, présent chez Julian en 1895 dont l'adresse parisienne est au 207, boulevard Raspail (adresse que donne aussi Robert Norman Hudspeth présent à l'Académie Julian dès 1895). Son inscription à l'Académie Julian débute par un abonnement « matin et chevalet (21 août) Payé 31 » du 19 août 1895 au 16 septembre et se voit reconduit (sans chevalet toutefois) du 23 septembre au 31 octobre 1895⁸³¹.

Un certain « Thomas » de Halifax est inscrit à l'Académie Julian en 1898 et donne pour adresse 14, rue Sorbonne⁸³².

Un Canadien de Toronto, « A. Wickens », habitant au 3, rue Léopold Robert, et recommandé par « M. Armington » commence « un abonnement d'un an, le 6 novembre 1899. Finissant le 6 novembre 1900 » et paye son inscription en trois acomptes répartis tout au long de son abonnement (novembre, décembre, janvier). Il s'agit de sa première

⁸²⁷ Notons que le 203, boulevard Raspail est la même adresse que celle donnée par Edmond Montague Morris en 1894, John Sloan Gordon en 1895 ainsi que Frederick Hutchinson en 1900. Elle permet ainsi de mettre en relation des Canadiens entre eux. Scovil et Harry Mortimer fréquentent tous deux l'Académie Julian en 1899 et partagent la même adresse. Il en est de même pour Frank Barber Clark et Robert Heard Whale présent chez Julian en 1893.

⁸²⁸ Noël Scovil. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5 (annexe 7. 26).

⁸²⁹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁸³⁰ Rex Stovel est actif à Toronto en 1897. Voir Janet Braide, « Les murales de Brymner à l'Île d'Orléans », *Vie des Arts*, vol. 24, n° 98, 1979-80, p. 62-65.

⁸³¹ Rex Stovel. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 27).

⁸³² Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

inscription à l'Académie Julian, comme le laisse supposer son abonnement journée avec chevalet. Il poursuit ensuite sa formation avec deux abonnements « matin » du 5 novembre au 4 février 1901⁸³³.

La liste d'inscriptions et le programme de formation à l'Académie Julian ne peuvent être compris sans prendre en compte l'importance des horaires d'ouverture et de fermeture de l'école puisqu'ils dictent à eux seuls la routine qui rythme emploi du temps de l'élève durant les deux sessions de la journée, à savoir une le matin et l'autre l'après-midi. Des cours du soir étaient aussi disponibles et sans pouvoir affirmer que les Canadiens n'aient pas assisté à ces cours, nous n'en retrouvons pas la trace, que ce soit dans les archives de l'établissement ou dans celles relatives aux artistes canadiens. Joseph Saint-Charles et George Agnew Reid disent cependant suivre des cours du soir à l'Académie Colarossi⁸³⁴, Ludger Larose à l'Académie Delécluze en 1890, William Brymner chez Carolus-Duran de sept à dix heures du soir⁸³⁵ et John Wycliffe Lowes Forster des cours d'anatomie en soirée à l'École des beaux-arts⁸³⁶.

La majorité des élèves canadiens recensés privilégieront un abonnement matinée et ce n'est qu'à de rares exemptions qu'ils prennent un abonnement journée, comme le fit Suzor-Coté en 1898 lors de la période des concours de l'Académie Julian⁸³⁷. La période d'étude restreinte en atelier cherche à faire profiter aux élèves des avantages qu'offre la ville de Paris, que ce soit la fréquentation d'écoles concurrentes à l'Académie Julian – notamment l'Académie Colarossi où ils peuvent suivre, comme George Agnew Reid des cours en après-midi⁸³⁸ – ou la visite du Louvre comme le précise William Brymner⁸³⁹.

⁸³³ A. Wickens. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 28).

⁸³⁴ Voir Muriel Miller Miner. *G.A. Reid : Canadian Artist*, op. cit. et Marie-Josée Cousineau. *Catalogue raisonné des œuvres de Joseph Saint-Charles 1868-1956*, Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 1982.

⁸³⁵ Janet Braide. *William Brymner (1855-1925)*, op. cit., p. 31.

⁸³⁶ John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light*, op. cit., p. 18.

⁸³⁷ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁸³⁸ Muriel Miller Miner. *G.A. Reid : Canadian Artist*, op. cit., p. 51.

⁸³⁹ Janet Braide. *William Brymner (1855-1925)*, op. cit., p. 31.

Joseph Sinai Richer, Frederick William Hutchinson et Henry Armstrong sont parmi les rares Canadiens à préférer un abonnement journée et semblent vouloir profiter au maximum de leur séjour à l'Académie Julian, souhaitant sans doute obtenir une formation accélérée ou peindre « de gros morceaux » qu'ils pourront ainsi soumettre aux jugements des professeurs. La plupart des peintres inscrits chez Julian ne prendront toutefois qu'un abonnement mensuel, quitte à le renouveler à plusieurs reprises. Frank Milton Armington se distingue toutefois de ses compatriotes en prenant un abonnement d'un an plus chevalet (306 francs)⁸⁴⁰. De même, James Noël Scovil opte pour un abonnement de six mois journée avec chevalet (206 francs)⁸⁴¹.

Le peintre académique américain Kenyon Cox souligne, dans une lettre qu'il écrit à sa famille, que « le commerce de l'art fut une surprise pour tous »⁸⁴², sauf apparemment pour Rodolphe Julian qui, dès le départ, rédigera (et fera par la suite traduire en anglais) une des lois les plus importantes de son école : « “les mois sont constitués de quatre semaines consécutives et doivent être payés d'avance” »⁸⁴³. Julian a compris le potentiel de ce que les anglophones caractérisent par le « Beaux-Arts business » et sait qu'il peut cibler différentes clientèles, tant riches que pauvres. Les Canadiens n'échapperont pas à cette règle et paieront, si ce n'est le jour même de leur arrivée, au plus tard le lendemain, leurs frais d'inscription. William Beatty, ayant visité l'atelier Jean-Paul Laurens/Benjamin Constant paie même son abonnement deux jours avant de commencer à y étudier⁸⁴⁴. Cette obligation de payer d'avance peut toutefois être contournée si l'élève est « connu » de l'établissement : Suzor-Coté, par exemple, réglera ses arriérés avec l'autorisation de Rodolphe Julian⁸⁴⁵ et Paul Delaunay s'arrange avec l'administration pour régler son abonnement mensuel en plusieurs versements⁸⁴⁶.

⁸⁴⁰ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5.

⁸⁴¹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5.

⁸⁴² "[T]he Beaux-Arts business has been a complete surprise to everyone (...)." Kenyon Cox. *An American Art Student in Paris, op. cit.*, p. 135.

⁸⁴³ Archives des ateliers Hommes, Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁸⁴⁴ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 5.

Les questions d'argent dominant à l'Académie ce qui fait qu'il ne faut pas s'étonner (comme le souligne Charles Virmaître), « d'entendre parler de louis dans un atelier, comme si l'on était à la Banque de France : chez Julian, on parle de louis comme autrefois chez Picot l'on parlait de sous ; les élèves venus de tous les coins du globe, Russes, Anglais, Américains, Suédois, Japonais, Espagnols, Siamois, sont riches »⁸⁴⁷. Les aristocrates fortunés ou les étrangers dont la monnaie est plus forte sont sans conteste des personnes plus aisées que la moyenne, mais il est difficile de penser qu'ils représentent la majeure partie des membres qui constituent l'effectif de l'Académie Julian. Nous avons souligné que les élèves canadiens anglais, quoiqu'aisés pour certains, doivent cependant leur séjour à Paris et à l'Académie Julian grâce à l'aide financière d'un parent, d'un mécène, d'un collectionneur ou par la vente de leurs oeuvres. Rodolphe Julian a beau multiplier les anecdotes concernant les élèves fortunés dans le but d'attirer cette clientèle aisée, elle reste toutefois minoritaire et apparaît davantage comme une « vitrine » publicitaire. Il est plus réaliste de nous pencher vers une seconde version qui ne met pas les riches en avant, mais qui, au contraire, met en évidence le fait que la plupart des étudiants « étaient pauvres »⁸⁴⁸ et n'avaient pour ainsi dire pour seule richesse que leur ambition et leur jeunesse⁸⁴⁹. L'inscription à l'Académie Julian est donc pour beaucoup d'entre eux un sacrifice monétaire et bien qu'ils soient la plupart du temps aidés – comme c'est le cas pour Joseph Saint-Charles par exemple –, il ne faut pas négliger la part de sacrifice qu'une telle formation exige⁸⁵⁰.

⁸⁴⁵ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 3.

⁸⁴⁶ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁸⁴⁷ Charles Virmaître. *Paris-Médaille, op. cit.*, p. 132.

⁸⁴⁸ Edward Simmons. *From Seven to Seventy : Memories of a Painter and a Yankee, op. cit.*, p. 121.

⁸⁴⁹ « Si toutes ces travailleuses étaient pauvres, elles rayonnaient de jeunesse (...). » Madeleine Zilhardt. *Louise-Catherine Breslau et ses amis, op. cit.*, p. 33.

⁸⁵⁰ William Brymner reconnaît l'importance que revêt la question monétaire au sein des ateliers Julian. À peine inscrit, il se désole de la lenteur de ses progrès dans la maîtrise du dessin et sait qu'il doit vivre rapidement de son art, s'il veut poursuivre sa formation dans cet établissement. Il affirme à ce propos : « Je sais que je fais des progrès en français, mais cela ne me rapportera pas d'argent, et si je ne réussis pas à gagner d'argent, je serai aussi bien mort puisqu'il semble que tout ici se mesure à l'argent. » (William Brymner à Douglas Brymner, 22 octobre 1878, dossier 6, boîte 1, fonds William Brymner, 2260.1)

Pour répondre au souci d'efficacité et de rendement par rapport à l'argent investi, Rodolphe Julian proposera plusieurs formules pour combler les attentes de ses élèves. Dans un premier temps, il fixe ses leçons à un prix en accord avec les tarifs en vigueur chez ses concurrents, « Bonnat, Laurens, Munkacsy et Carolus-Duran qui prennent des élèves à un prix modéré pour une partie de la journée, ou toute la journée, selon ce que l'on désire, avec des taux s'échelonnant de trois à quatre dollars par mois jusqu'à huit dollars »⁸⁵¹. Dans un deuxième temps, pour encourager sa clientèle à rester plus longtemps au sein de son école, il met sur pied un système de tarifs dégressifs en fonction du temps passé à l'atelier. Kenyon Cox dit vouloir payer six mois d'inscription à l'avance, car « en payant pour six mois cette fois-ci, je devrais économiser environ deux mois »⁸⁵². Malgré l'avantage d'une telle offre, rares sont les Canadiens, hormis Castle Montague et René Béliveau, à en profiter. L'idée de mettre en place des forfaits pour accéder aux ateliers, aux modèles et aux professeurs semble expliquer en grande partie le succès de l'Académie Julian et paraît répondre aux attentes de la clientèle de l'établissement puisque Rodolphe Julian facilite les démarches d'inscription et de départ de l'école.

Les élèves restent libres d'entrer ou de quitter l'Académie à tout moment. Ceci apparaît comme un avantage pour les étrangers en général et certainement pour les Canadiens dont le séjour à Paris fluctue en fonction de leurs finances. À titre d'exemple, Kenyon Cox, lors de son passage à l'Académie Julian en 1878, explique dans une lettre à sa mère ce qui le pousse à s'inscrire dans cet établissement :

(WB), Queen's University Archives, Kingston, cité dans Alicia Boutilier, *et al. William Brymner. Peintre, professeur et confrère*, *op. cit.*, 2010, p. 46).

⁸⁵¹ "[L]ike Bonnat, Laurens, Munkacsy, and Carolus-Duran, [who] take pupils at about the same moderate rate." et offre un tarif à la carte où l'élève peut choisir d'étudier "for a part of the day, or all day, just as you like, at fees ranging from about three or four dollars a month to eight dollars." « The American Student at the Beaux-Arts », *op. cit.*, p. 266.

⁸⁵² "[B]y paying for six months at a time I shall save nearly two months." Kenyon, Cox. *An American Art Student in Paris*, 1986, p. 136.

Cet atelier est dirigé d'une façon plutôt différente par rapport à la plupart des ateliers parisiens. Dans les autres, le professeur donne généralement ses services et l'étudiant paie en retour pour l'un d'eux (...) il paie pour le local, les lumières, les modèles, etc. Julian, au contraire, charge un prix établi par mois ou pour l'année pour accéder à son atelier et fournit le local, les modèles, les professeurs, et tout le reste et calcule le tout en se gardant une marge de bénéfice. Le coût est à peu près le même que dans les autres ateliers (parfois même moins cher que dans certains autres) et il est en quelque sorte plus pratique que n'importe quel autre atelier.⁸⁵³

Il n'existe pratiquement aucun indice sur l'évolution des coûts d'inscription avant l'Académie Julian. Cependant en comparaison des prix en vigueur à l'Académie Colarossi que fréquentent entre autres Suzor-Coté, Joseph Saint-Charles et George Agnew Reid, il semble que Rodolphe Julian ait demandé une somme modique pour accéder à ses ateliers. Ainsi, l'étudiant qui choisit le forfait « un mois demi-journée » dépense 25 francs à l'Académie Julian alors qu'il doit payer 60 francs à l'Académie Colarossi⁸⁵⁴.

Dans une visée promotionnelle et afin d'attirer le plus de « clients » possible, le prix de l'abonnement se veut attirant – au moins en ce qui concerne les ateliers masculins – et c'est dans cet ordre d'idées que Julian propose des heures d'ouverture susceptibles de répondre aux besoins de tout un chacun. Il ouvre son premier atelier et ensuite tous les autres, de huit heures à midi et de une heure à cinq heures de l'après-midi⁸⁵⁵. L'établissement est ouvert tous les jours sauf le dimanche après-midi et il est dit qu'« il n'y a jamais de vacances à l'Académie [contrairement aux] autres ateliers parisiens y compris ceux de l'École des beaux-arts »⁸⁵⁶, où l'élève peut travailler de huit heures à douze heures

⁸⁵³ "This atelier is conducted on rather a different plan to most of the ateliers here. In the others the professor generally gives his services and the students pay to one of their number, (...) he pays for the room, lights, models, etc. Julian, on the contrary, charges so much per month or year for admittance to his atelier and furnishes room, models, professors, and everything and calculates to make his own profit beside. The cost is about the same as the other ateliers (smaller than at some), and his is in some ways more convenient than any other." Kenyon Cox. *An American Art Student in Paris*, 1986, p. 135.

⁸⁵⁴ Chez Colarossi, l'abonnement un mois demi-journée est de 60 francs tandis que celui un mois journée est de 100 francs. Les tarifs en vigueur pour les femmes sont plus équitables qu'à l'Académie Julian puisque les hommes et les femmes paient une somme équivalente pour accéder à l'atelier rive droite, tandis qu'elles déboursent un peu plus dans le second atelier de la rue de la Grande Chaumière. Lori Beavis. *An Educational Journey : Women's Art Training in Canada and Abroad, 1880-1929*, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁵⁵ John Sutherland. « An Art Student's Year in Paris », *op. cit.*, p. 52.

⁸⁵⁶ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 350.

trente en hiver et de sept heures à onze heures trente en été. Charles Virmaître, dans *Paris-Médaille*, appuie cette façon de faire et décrit l'avantage qu'offre l'Académie Julian, par rapport à ses concurrents, pour les élèves qui veulent y travailler soit à la journée soit à la demi-journée :

L'atelier Julian excepté, tous les ateliers ferment à midi. C'est un usage encore établi à l'École des beaux-arts ; la raison en est qu'aucun atelier ne pourrait survivre à cause du petit nombre d'élèves qu'ils possèdent et des frais double qu'occasionnerait le modèle s'il restait toute la journée. Julian a compris ce gros inconvénient, lui qui avait passé par l'atelier, inconvénient que les peintres connaissent sous ce nom : la tyrannie du Morceau. Un peintre est à son chevalet ; toute la matinée, il a esquissé le portrait qu'il veut peindre, il cherche une ombre, pour mettre sa figure en valeur, un jet de lumière pour l'éclairer, un ton pour lui donner la vie, l'animer ; il est absorbé dans sa contemplation, il a quelque chose à surprendre sur le vif de la nature, il brosse fébrilement, tout à coup, l'inspiration lui vient, il tient sa tête encore dix minutes et son œuvre sera complète... Midi sonne, le modèle s'en va ! S'il faut qu'il attende le lendemain pour continuer son travail, la toile sera sèche, le jour ne sera plus le même, tout est à recommencer ; c'est la Tyrannie du Morceau, auquel il pense sans cesse ; son idée l'obsède ; si, au contraire, il peut reprendre son travail une heure ou deux en après-midi, pendant ce laps de temps l'inspiration n'aura pu fuir, il se remet à son chevalet et termine. C'est pourquoi chez Julian l'étude est ininterrompue.⁸⁵⁷

La « tyrannie du morceau », telle que l'entend Charles Virmaître, attirera de nombreux élèves à l'Académie. Notons que la plupart étudient en même temps à l'École des beaux-arts ou dans une autre Académie libre, car pour l'étudiant, « le travail d'une matinée à l'atelier n'est pas suffisant pour un homme qui souhaite réussir et, pour un travail à temps plein, l'étudiant va souvent en dehors dans un atelier privé, à l'exemple de la bien connue Académie Julian où Lefebvre, Boulanger et Tony [Robert-] Fleury enseignent »⁸⁵⁸.

Pour répondre aux désirs de sa clientèle, Rodolphe Julian met aussi en place des cours du soir, tant dans les ateliers masculins que féminins pendant les mois d'hiver.

⁸⁵⁷ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 133-134.

⁸⁵⁸ "But the morning's work at the *atelier* is not enough for a man who wants to get on, and so, to full time, the student often goes to a private school outside; a well-known one is Julian's, where Boulanger, Lefebvre, and Tony Robert-Fleury teach." « The American Student at the Beaux-Arts », *op. cit.*, p. 266.

Entre octobre et mars, les étudiants peuvent ainsi « faire l'Académie »⁸⁵⁹ de vingt à vingt-deux heures. Sauf pour quelques-uns des étudiants, nous remarquons qu'en général les élèves des cours du soir ne sont pas pour la plupart les mêmes que le jour⁸⁶⁰ et certains proviennent de l'École des beaux-arts. En offrant à sa clientèle des cours en soirée, Julian parvient ainsi à créer un roulement dynamique de ses étudiants tout au long de la journée et propose ce service en vue de donner aux élèves la possibilité d'occuper par le travail les longues soirées d'hiver. Malgré l'innovation proposée ici, ces cours du soir ne connaîtront pas un grand succès auprès des élèves – ce qui peut expliquer (comme nous l'avons précédemment souligné) que les Canadiens ne semblent pas les avoir fréquentés – et certains, comme l'ancienne étudiante de l'école May Alcott Nieriker, conseillent tout simplement aux étudiants de ne pas y aller :

L'élève ne gagne pas de temps à rester trop longtemps à l'école. La plupart des ateliers sont surchargés, mal aérés et surchauffés. L'air est malsain au-delà de toute description. Si les étudiants font de leur mieux pendant les quatre heures de la matinée (et la visite des professeurs est le matin), il accomplira plus ainsi en un an que s'il reste fatigué et affaibli par la chaleur de la journée et du soir, sauf s'il est doté d'une force et d'une santé inhabituelle. Même là, il lui serait plus avantageux d'utiliser les courts après-midi d'hiver à visiter les musées et des expositions.⁸⁶¹

Dans le cours du soir que fréquente Marie Bashkirtseff au 51, rue Vivienne, il n'y a que cinq élèves parmi lesquels se trouve Julian lui-même. Les ateliers masculins sont mieux

⁸⁵⁹ « J'ai, comme d'habitude, passé toute la journée à l'atelier, de neuf heures à midi et demi. Je ne parviens pas encore à arriver à huit heures juste. À midi, je pars, déjeune et reviens à une heure vingt jusqu'à cinq heures et le soir de huit à dix heures. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 324.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 397.

⁸⁶¹ "Time will not be gained in the end by trying the school day too long. Most ateliers are packed full of student and are quite unventilated and overheated. The air is bad beyond description. If the student does his best during the four morning hours (and the visits of the professors are in the morning), he will accomplish more in a year than if he stays fatigued and be numbed by the heat throughout the entire day and evening, unless he is gifted with unusual health and strength. Even then he can use the short winter afternoons to better advantage in the galleries and exhibitions of Paris." Albert Rhodes. *The Art Student in Paris*, Boston, Boston Art Students' Association, 1887, p. 14.

fréquentés avec une vingtaine d'étudiants lors du passage du journaliste du *Galaxy* en 1873, mais ceci n'est rien en comparaison de l'effectif présent en journée⁸⁶².

Florence Carlyle, inscrite au 31, rue du Dragon, raconte que Rodolphe Julian est constamment présent dans son établissement, que ce soit lors des corrections des professeurs, ou du choix du modèle⁸⁶³. Plus que dans les ateliers hommes, il s'implique et dessine avec ses étudiantes ce qui vraisemblablement lui permet d'une part de rester en relation avec ses élèves (en général et avec Amélie Beaury-Saurel en particulier) ce qu'il n'avait plus le temps de faire pendant la journée alors qu'il s'occupait de l'administration de l'école⁸⁶⁴. D'autre part, sa présence au sein des ateliers lui offre l'avantage de pouvoir poursuivre son rôle de professeur et de conseiller, ce qui est loin d'être négligeable pour savoir rester à l'écoute de ses élèves et se servir de leurs suggestions afin de s'adapter au mieux à leurs demandes et à leurs attentes.

Le témoignage des anciens élèves de l'école souligne que la présence des étudiants est primordiale les lundis matin, tant pour le choix des places que pour le choix du modèle et de la pose de la semaine, ce qui explique que les abonnements des élèves canadiens commencent un lundi. Contrairement à l'École des beaux-arts où les places sont tirées au sort et où un « ancien » est libre de s'accaparer celle qui lui plaît le mieux au détriment d'un « nouveau »⁸⁶⁵, à l'Académie Julian, c'est le premier arrivé qui choisit sa place. Ainsi tous les lundis les étudiants de l'Académie arrivent dès huit heures pour prendre leur chevalet pour la semaine. Les premiers – ou les plus vaillants – conquièrent les meilleures places et ainsi de suite jusqu'à ce que le dernier étudiant prenne la place dont personne n'a

⁸⁶² Albert Rhodes. « Views Abroad : A Day with the French Painters », *op. cit.*, p. 6.

⁸⁶³ Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle*, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁶⁴ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 323.

⁸⁶⁵ « On a tiré, toujours pour la semaine, les places au sort ; mais avec cette réserve que si la place échue à un *nouveau* plaît à un *ancien*, libre est celui-ci d'envoyer promener le tabouret, la boîte et le chevalet de l'occupant et de s'installer en son lieu. » Camille de Sainte-Croix. « L'École des beaux-arts (notes d'un ami de la maison) », *Le Figaro*, 28 août-4 septembre 1889, p. 178. Cité dans Annie Jacques. *Les Beaux-arts, de l'Académie aux quat'z'arts*, *op. cit.*, p. 178.

voulu. Les élèves ne font aucune concession sur ce rituel et il n’y a aucun privilégié sur ce point. C’est ainsi que Marie Bashkirtseff se plaindra d’avoir la plus mauvaise place de l’atelier, car elle n’est pas arrivée à huit heures le lundi⁸⁶⁶. Certains d’ailleurs n’hésiteront pas à voler celle d’un de leurs confrères, et ce, même si la coutume veut que sous le périmètre du chevalet, l’élève inscrive ses initiales au sol à la craie⁸⁶⁷.

L’emplacement dans l’atelier est primordial, car les élèves choisissent leur place en fonction du sujet qu’ils souhaitent traiter : « les personnes placées le plus près du modèle font la tête. [Ceux] qui ont un peu de recul font l’ensemble »⁸⁶⁸. Les mieux placés se positionnent en hémicycle autour du modèle et réalisent leur étude sur la toile. Les plus éloignés, ou les élèves trop proches de l’estrade où pose le modèle, font ce qui est appelé le « morceau » généralement au fusain ou au crayon, parfois à l’huile⁸⁶⁹ et rarement en sculpture de glaise⁸⁷⁰.

Les éléments qui structurent la vie au jour le jour à l’Académie Julian – que ce soit l’heure, le prix des abonnements ou la routine de travail des étudiants – permettent de nous faire une idée plus juste de leurs activités au sein de cet établissement et nous offre la possibilité de retracer une part des activités des peintres canadiens à Paris à la fin du XIX^e siècle. Ces informations relatives à leur période d’apprentissage s’inscrivent certes dans un réseau plus large de données. Le cas de Joseph Saint-Charles permet une analyse

⁸⁶⁶ « J’ai dessiné ma chanteuse de tout près et en raccourci. J’ai la plus mauvaise place de l’atelier pour cette semaine étant venue tard lundi. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 318.

⁸⁶⁷ Albert Rhodes. « Views Abroad : A Day with the French Painters », *op. cit.*, p. 14. Florence Carlyle fait une allusion similaire et note que l’espace compris entre le chevalet et le tabouret est même délimité à la craie. Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle*, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁶⁸ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, *op. cit.*, p. 197. Paul Dolfuss décrit plus en détail la séance : « À ce moment, les élèves prennent leurs places. Les uns, tout au pied de la table, assise très bas, accroupie, pour avoir une vision verticale, avec un raccourci singulier produit par la situation plus élevée du modèle. D’autres, sur des sièges très élevés. Tel a le modèle de face, tel de dos, tel de trois quarts, tel de profil. Et l’on se met au travail. » Paul Dolfuss. *Modèles d’artistes*. Cité dans Annie Jacques. *Les Beaux-Arts, de l’Académie aux quat’z’arts*, *op. cit.*, p. 192.

⁸⁶⁹ Albert Rhodes. « Views Abroad : A Day with the French Painters », *op. cit.*, p. 14.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 7.

plus approfondie et c'est par les documents d'archives – que ce soient ceux conservés aux Archives nationales de France ou au Centre de Civilisation Canadienne Française – que nous pouvons retracer une grande part du séjour du peintre à Paris lorsque nous dégageons les stratégies qu'il adopte pour se placer comme peintre professionnel et cherche à obtenir par ses succès académiques, la reconnaissance de ses pairs et des collectionneurs.

3.2.1.c. Une étude de cas. Joseph Saint-Charles

Après des études à Montréal sous la direction de l'abbé Chabert de 1884 à 1888, Joseph Saint-Charles, accompagné du peintre Joseph-Charles Franchère part poursuivre sa formation à Paris. Une lettre de l'artiste-décorateur Édouard Meloche et ancien professeur de Saint-Charles évoque ce qui pousse l'artiste à se rendre en France et vise à l'encourager dans sa démarche.

Tu as manifesté l'intention de partir pour l'Europe, afin de continuer là-bas tes études dans l'art décoratif. Depuis quatre ans que tu fais partie de mon personnel d'atelier, j'ai pu constater des progrès toujours croissants chez toi. Ton assiduité et les talents que tu as montrés, me font espérer que tes études futures aux sources mêmes de l'Art, te seront profitables⁸⁷¹

Après être passé par New York et Liverpool, l'artiste arrive à Paris le 4 avril 1888⁸⁷². Une fois installé et après avoir découvert les attraits qu'offre la ville de Paris, le séjour de formation et son inscription à l'Académie Julian commence.

⁸⁷¹ Lettre d'Édouard Meloche à Joseph Saint-Charles conservée au CRCCF de l'Université d'Ottawa. Fonds Saint-Charles (Boite 1, cote P12\1\10).

⁸⁷² Une note laissée par Saint-Charles dans son carnet de dépenses, de même qu'une annotation de Ludger Larose dans son journal, confirme cette date. François Laurin, *Joseph Saint-Charles, peintre canadien, 1868-1956*, (manuscrit inédit), p. 11. Fonds François Laurin (P51), Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Ottawa, Université d'Ottawa. Voir aussi : Fonds Joseph Saint-Charles (P 12), CRCCF, Université d'Ottawa. [Carnet J. St-Charles, Paris, 4 avril 1888. Mes dépenses à partir de mon arrivée à Paris jusqu'à mon retour à Montréal]. Boite 1, cote P12/1/12 et Ludger Larose. *Abrégé de mon Journal de Paris. Année 1888*. Collection Marcelle Dufour François.

La fiche d'inscription de Saint-Charles est conservée dans les archives de l'Académie Julian pour les années 1889 à 1894. Sur la fiche des cours des élèves se préparant au concours d'admission de l'École des beaux-arts et au professorat, il est précisé que Saint-Charles réside au 23, rue Delambre – adresse que l'artiste donne sur sa fiche d'inscription de 1894⁸⁷³. Les fiches d'inscription pour les années 1890, 1892 et 1894 détaillent les activités de l'artiste à l'Académie Julian, tout en précisant le type d'abonnement sélectionné ainsi que les différentes périodes d'études choisies. Ces informations administratives associées aux reçus d'inscription précisent la présence de Joseph Saint-Charles dans les ateliers de l'Académie Julian pour l'année 1890-1891⁸⁷⁴.

Des reçus d'inscription à l'entête des ateliers de peinture, sculpture et dessin de l'Académie Julian, passage des Panoramas, resituent l'inscription du peintre et valident les dates avancées sur la fiche d'inscription de Joseph Saint-Charles pour 1891. Sur ces reçus, il est précisé que Saint-Charles prend trois abonnements « matin » successifs répartis entre le 20 janvier et le 23 juin 1890 – le premier, payé 50 francs couvre une période de « huit semaines matin commençant les 20 janvier au 3 mars 1890 et finissant les 17 février et 31 mars 1890 » ; le second pour sa part est un abonnement mensuel de quatre semaines matin (25 francs), « commençant le 31 mars 1890 et finissant le 28 avril 1890 » et le dernier un abonnement de « huit semaines commençant le 28 avril au 26 mai et finissant le 26 mai et 23 juin » – notons qu'il renouvelle cinq mois plus tard un abonnement quatre semaines matin, « commençant le 27 octobre 1890 et finissant le 24 novembre 1890 »⁸⁷⁵. L'information est similaire sur le registre d'inscription de l'artiste, mais n'apparaît plus à partir du début du mois de novembre avec un renvoi à une autre fiche localisée au sein des archives. Dans les registres de l'Académie Julian, Joseph Saint-Charles est présenté comme un habitué de l'école comme le suggère le fait qu'il puisse payer ses abonnements avec plus

⁸⁷³ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁸⁷⁴ *Reçus de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin à l'atelier de l'Académie Julian, Passage des Panoramas (27, Galerie Montmartre)*, janvier 1890 à janvier 1891. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada (annexe 8).

⁸⁷⁵ Joseph Saint-Charles. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4 (annexe 7. 29).

de deux mois de retard. À cette époque, il est présent à l'Académie Julian avant le 22 décembre 1890 et poursuit un abonnement jusqu'au 19 janvier 1891⁸⁷⁶, faisant ainsi le pont avec les informations conservées sur les reçus de l'artiste⁸⁷⁷.

En 1890-1891, sa fiche d'inscription nous informe qu'il réside au 1, rue Bourbon le Château et permet de savoir qu'il habitait auparavant 15, rue Saint-Sulpice et 59, rue Bonaparte comme l'indiquent les mentions rayées sur le document. Une quittance de loyer, conservée dans le fonds Saint-Charles précise qu'il habite de janvier à décembre 1889, 15, rue Saint-Sulpice ce qui confirme – en l'absence de la fiche d'abonnement – que l'artiste est présent dès 1889 à l'Académie Julian. Du mois d'août 1889 à février 1890, nous savons que Saint-Charles habite à proximité de l'atelier de Bouguereau rue Notre-Dame-des-Champs et réside au numéro 86.

L'Académie Julian, malgré la fréquence des séjours de Saint-Charles dans ses locaux, n'est toutefois pas la seule école fréquentée par l'artiste. Joseph-Charles Franchère est présent à Paris fin mars/début avril 1888⁸⁷⁸ et les deux artistes qui partagent un même logement s'inscrivent à l'Académie Colarossi le 16 décembre 1889, pour rejoindre tous les deux – vraisemblablement sur la recommandation de Ludger Larose, présent dans l'école dès 1887 – l'Académie Julian avant la fin de cette même année, comme l'atteste le « réabonnement » de Franchère en janvier 1889 conservé aux Archives nationales de France⁸⁷⁹. La fréquentation des ateliers privés permet aux deux artistes de s'intégrer au milieu artistique parisien, de côtoyer les professeurs influents, tout en maximisant leurs opportunités de formation en général.

⁸⁷⁶ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁸⁷⁷ Joseph Saint-Charles. Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁸⁷⁸ Une lettre de Joseph-Charles Franchère à Joseph Saint-Charles datée du 15 mars 1888 met de l'avant l'impatience de partir pour Paris. Fonds Saint-Charles (cote P12\1\10), CRCCF, Université d'Ottawa.

⁸⁷⁹ Voir à ce propos la partie consacrée à Franchère de notre étude.

L'idéal souhaité par les deux artistes n'est bien entendu pas associé à la seule fréquentation des académies libres et l'aspiration ultime est d'accéder à l'École des beaux-arts. En ce sens, la lettre qu'écrit Hector Fabre⁸⁸⁰ au directeur de l'École des beaux-arts – Paul Dubois (1829-1905) – le 11 avril 1888, afin que Saint-Charles puisse intégrer la classe de dessin, est significative⁸⁸¹. Moins de six mois après son arrivée à Paris, un article de la presse canadienne nous apprend que Joseph Saint-Charles suit les cours des peintres Gérôme et Boulanger. Le journaliste fait l'éloge des progrès rapides du peintre et annonce à ses lecteurs l'envoi prochain d'une copie d'un tableau du Louvre, comme preuve du savoir-faire acquis et de la virtuosité du peintre⁸⁸². François Laurin identifie la copie du tableau comme étant *Le Supplice de saint Hippolyte* conservé au Louvre⁸⁸³ et souligne que cette toile est achetée par un collectionneur avant même son arrivée à Montréal où la sœur de l'artiste écrit l'avoir vue⁸⁸⁴. Dès le mois de septembre, Saint-Charles travaille de nouveau à l'exécution d'une copie d'une toile de Nicolas François-Octave Tassaert (1800-1874), présentée par la suite aux bureaux du journal *Le Star* du 7 février au 25 mars 1889⁸⁸⁵.

⁸⁸⁰ La pratique est courante et Hector Fabre écrira plusieurs lettres de recommandation en faveur des artistes canadiens en sa qualité de représentant du Québec et du Canada à Paris. C'est ainsi que nous pouvons lire dans *Paris-Canada* : « Sur la demande de M. Hector Fabre, commissaire général du Canada, M. L. T. Dubé, de Saint-Roch des Aulnaies, a été admis à suivre les cours de l'École des arts décoratifs de Paris. Un autre artiste canadien, M. Ludger Larose de Montréal est entré à l'École des beaux-arts, également sur la recommandation de l'honorable M. Fabre. » *Paris-Canada*, 9^e année, n^o 22, 2 juin 1887, p. 1.

⁸⁸¹ L'artiste n'est alors à Paris que depuis une semaine – la présence de Saint-Charles et Franchère n'apparaît que le 26 avril 1888 sur la liste des *Canadiens à Paris : Inscrits au Commissariat-général du gouvernement du Canada à Paris, 10, rue de Rome* –, ce qui illustre en un sens l'urgence de vouloir intégrer les rangs de l'École. La réponse que donne le directeur de l'École des beaux-arts le 12 avril est positive et autorise Saint-Charles à « suivre les cours oraux et à étudier temporairement dans les galeries de l'École des beaux-arts aux heures réglementaires ». Paul Dubois. *Lettre d'autorisation permettant à Mr Saint-Charles de suivre les cours oraux et à fréquenter les galeries de l'École des Beaux-Arts*, 1888. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/10), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada (annexe 9).

⁸⁸² S. C. « Nos artistes à Paris », *Le Monde Illustré*, 8 septembre 1888, p. 3.

⁸⁸³ Il semblerait que l'œuvre appartienne à l'ancienne collection du Louvre. Nous n'avons pu retracer sa localisation actuelle ni quel en est l'auteur.

⁸⁸⁴ François Laurin. *Joseph Saint-Charles, peintre canadien, 1868-1956, op. cit.*, p. 13.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

Dès 1889, Joseph Saint-Charles est actif au sein du milieu artistique parisien. Il exécute des copies au Louvre⁸⁸⁶ ; place sa formation sous la direction des maîtres de l'époque et commence à passer des concours dans des instituts de formation artistique. Devant son échec à l'un d'entre eux, le peintre et sa famille soulignent dans leurs lettres qu'ils comprennent bien les rouages du système parisien par l'effet de quelques influences⁸⁸⁷. Même si François Laurin affirme que Saint-Charles souhaite établir sa réussite par le mérite, l'artiste s'intègre toutefois dans un réseau qui lui permet de se faire connaître.

La stratégie adoptée par Joseph Saint-Charles doit vraisemblablement être comparable à celle que suivent un bon nombre de ses compatriotes à Paris et c'est grâce aux notes éparses et aux lettres conservées par l'artiste que nous pouvons tenter de retracer comment Saint-Charles parvient à s'intégrer au milieu parisien avec une assurance de plus en plus affirmée à mesure que se prolonge son séjour à Paris⁸⁸⁸. Dès 1888, les informations conservées dans le livre de comptes et de dépenses de l'artiste permettent de mettre à jour le réseau de Saint-Charles dans son lien au monde de l'art. L'artiste entreprend dans un premier temps une démarche exploratoire du milieu qu'il souhaite pénétrer. La mention des achats de livres d'histoire et de perspective, d'une gravure au Salon ainsi que la visite de différentes expositions d'art, de plusieurs monuments de la capitale et la réservation d'un siège pour copier au Luxembourg sont en lien direct avec la formation que Saint-Charles souhaite acquérir en France. Le seul rapport aux œuvres ou à des ouvrages théoriques n'est cependant pas suffisant pour percer ce que la ville et ses peintres ont à offrir. Dans sa

⁸⁸⁶ Laurin signale le fait que Saint-Charles réalise en 1889 trois copies de tableaux soit : *Les mendiants* d'après une œuvre d'Henry Jules Jean Geoffroy, *Le Regret* d'après Henry Mosler (Musée d'art de Joliette) et *Illusion perdue* d'après Marc Gabriel Charles Gleyre. *Ibid.*, p. 16.

⁸⁸⁷ Fonds Joseph Saint-Charles (P 12), CRCCF, Université d'Ottawa. [Lettre de François-Xavier Saint-Charles à son frère, datée du 3 avril 1890]. Boîte 1, cote P12/1/10.

⁸⁸⁸ En l'absence de la correspondance de Saint-Charles à sa famille, nous percevons dans les conseils de ses proches – pour la plupart son frère Xavier et son oncle – les interrogations du peintre ainsi que les stratégies adoptées pour valoriser sa formation et sa production plastique au Canada. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/4 et P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada (annexe 10).

volonté de se définir comme artiste puis comme professionnel, nous savons (toujours d'après une note du carnet de dépenses) que Saint-Charles se procure, en avril 1888, *La vie de Bohème* (sans doute le roman *Scènes de la vie de Bohème* de Henri Murger) et deux mois plus tard, *Paris-Médaille* de Charles Virmaître, auquel nous avons recours à maintes reprises comme source incontournable d'informations sur le monde artistique parisien à cette époque et sur l'Académie Julian en particulier.

En 1888, une note précise que Saint-Charles est alors présent dans l'école avec un abonnement mensuel chez Julian (« Vendredi six mois chez Julian : 25,00 francs ») suivi d'un « un mois d'École Colarossi : 15,00 francs »⁸⁸⁹. Sans connaître l'impact du livre de Virmaître, nous remarquons cependant que Saint-Charles devient rapidement un habitué de l'Académie Julian et profite à son avantage de l'écart de prix important entre les deux académies pour un abonnement similaire à cette époque.

Les différentes sorties de l'artiste au théâtre⁸⁹⁰, de même que sa fréquentation du Salon telle que précédemment mentionnée, poussent Saint-Charles à développer un sens aigu des relations sociales qu'il manifeste en soignant son allure comme l'indiquent ses différentes dépenses vestimentaires (chapeau, gilet, bretelles) ainsi que les mentions répétées de ses visites chez le barbier-coiffeur. L'image du rapin, associée à celle de l'artiste comme le dépeint à merveille Murger dans sa *Vie de Bohème*, trouve chez Saint-Charles une expression raffinée, quasi aristocratique dans la veine de l'image projetée par son ami Suzor-Coté⁸⁹¹. La ressemblance dans la stratégie développée par les deux personnages peut, semble-t-il, être comprise au regard des conseils que Suzor-Coté donne quelques années plus tard à Rodolphe Duguay avant son départ pour la France.

⁸⁸⁹ Fonds Joseph Saint-Charles (P 12), CRCCF, Université d'Ottawa. [Carnet J. St-Charles, Paris, 4 avril 1888. Mes dépenses à partir de mon arrivée à Paris jusqu'à mon retour à Montréal], *op. cit.*

⁸⁹⁰ Saint-Charles note ses différentes sorties au théâtre en 1888 : l'Eldorado, le Châtelet, le Vaudeville, la Gaieté, l'Odéon et l'Opéra. *Ibid.*

⁸⁹¹ Geneviève Beaulieu. *La « Collection Suzor-Coté » au Musée de l'Amérique Française. Image de l'artiste et de son atelier et leur rôle dans l'atteinte de la renommée artistique*, M.A. (Histoire de l'art), Sainte-Foy, Université Laval, 2008, 127 p.

Tout comme Saint-Charles l'a fait, Suzor-Coté recommande à son élève de lever des fonds auprès de ses proches pour financer son voyage et son séjour⁸⁹², d'être original, de diversifier ses sujets⁸⁹³ et insiste sur l'importance d'adopter de bonnes manières⁸⁹⁴. Comprenant bien l'avantage que peut apporter la connaissance des codes de civilité, Saint-Charles cherche à s'adapter à l'entourage mondain qu'il fréquente en se procurant un livre sur l'« usage du monde »⁸⁹⁵. En plus du réseau des Canadiens à Paris, que ce soit celui du cercle de La Boucane dont l'artiste est un membre actif ou des célébrations canadiennes (telles que décrites dans *Paris-Canada*), Saint-Charles côtoie épisodiquement les maîtres de l'Institut et les jurys du Salon lors d'un banquet de remise de la Croix de la Légion d'honneur au sculpteur animalier Louis Ernest Barrias (1841-1905)⁸⁹⁶ et jouera par la suite de son réseau d'influence pour tenter d'obtenir une distinction similaire⁸⁹⁷.

Cette démarche vers une quête de reconnaissance commence certainement par l'inscription de Joseph Saint-Charles à l'Académie Julian le 7 mai 1889 dans les ateliers de Benjamin Constant et Jules Lefebvre, comme en témoignent des photographies de l'atelier

⁸⁹² « Il dit à mon cousin que j'avais du talent et qu'il devait m'aider pour m'envoyer étudier à Paris. Il nous suggéra de nous adresser aux oncles, aux cousins qui sont capables de faire quelque chose et nous dit qu'il ferait sa part. » Rodolphe Duguay. *Carnets intimes*, *op. cit.*, p. 86

⁸⁹³ Rodolphe Duguay cite Suzor-Coté : « Tâchez de faire quelque chose que les autres n'ont pas fait. Habituez-vous à être original, ne faites pas aussi toujours la même chose comme tant d'autres de nos bons peintres qui ont adopté certains sujets qu'ils font depuis des années. C'est un signe d'incapacité. Faites toutes sortes de choses et attaquez tous les sujets. C'est là qu'on verra que vous êtes un esprit supérieur. » *Ibid.*, p. 92.

⁸⁹⁴ Rodolphe Duguay affirme : « Il [Suzor-Coté] me conseilla comme ami, me dit-il : qu'une fois rendu à Paris, de soigner mon langage, ma personne, de me faire des amis français afin de prendre leurs bonnes manières. C'est très utile ce que je vous dis là, pour plus tard lorsque vous aurez affaire au grand public. Prenez de bonne manière, cela vous servira et beaucoup pour le succès plus que vous ne pensez » *Ibid.*, p. 101.

⁸⁹⁵ Fonds Joseph Saint-Charles (P 12), CRCCF, Université d'Ottawa. [Carnet J. St-Charles, Paris, 4 avril 1888. Mes dépenses à partir de mon arrivée à Paris jusqu'à mon retour à Montréal], *op. cit.*

⁸⁹⁶ *Invitation pour un banquet. Remise de la Légion d'honneur à Louis Ernest Barrias*, 1898. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada (annexe 11).

⁸⁹⁷ Louis-Philippe Hébert sera fait chevalier de la Légion d'honneur en 1904 et Suzor-Coté nommé officier de l'Académie en 1901. Caroline François. *Les artistes canadiens à Paris* [en ligne], *op. cit.* Une lettre de Philippe Hébert conservée au CRCCF démontre que Joseph Saint-Charles avait entrepris des démarches pour obtenir cette distinction honorifique. Philippe Hébert. *Légion d'honneur demandée par Joseph Saint-Charles*, septembre 1902. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada (annexe 12).

de ses professeurs (figures 80 et 81) et deux études au fusain annotées⁸⁹⁸. Six mois plus tard, il ajoute Jean-Paul Laurens puis (date indéterminée) Tony Robert-Fleury à la liste de ses professeurs de l'Académie. Tous ces peintres sont affiliés à l'École des beaux-arts et Lefebvre recommandera Saint-Charles afin qu'il puisse passer les épreuves d'admission section « Peinture », entre mars et juillet 1890⁸⁹⁹.

Le résultat ne se fait pas attendre et le 16 juillet 1890, Saint-Charles est admis dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme⁹⁰⁰ ; mais il ne cessera pas de fréquenter l'Académie Julian pour autant, tout en faisant de la copie au Louvre⁹⁰¹. Saint-Charles doit passer les différents concours pour affirmer sa position. Ainsi, avant son départ pour le Canada, il se voit décerné au concours de figure dessinée, une médaille de troisième classe remise le 13 janvier 1891.

D'un point de vue rétrospectif, les études qui présentent des nus de dos, drapés ou de trois quarts, ainsi que les études de tête, conservées dans le fonds Joseph Saint-Charles du CRCCF de l'Université d'Ottawa, sont les témoins précieux de la formation parisienne de l'artiste et réfèrent certainement aux cours de dessin d'après le modèle nu qu'il suit à l'Académie Julian (figures 82 à 84) puisque certains fusains dans la série sont identifiés du nom de leurs professeurs⁹⁰². Faute de témoignages écrits, nous n'avons que peu de renseignements quant à l'influence des maîtres de Saint-Charles sur sa production. Sachant qu'à l'Académie Julian, leur rôle n'est pas de donner un enseignement, mais qu'ils

⁸⁹⁸ Fonds Joseph Saint-Charles (P 12), CRCCF, Université d'Ottawa. [Fusains, entre 1888 et 1890 signés et annotés du nom de ses professeurs, en haut à droite]. Cote Ph1-XSC-77, Ph1-XSC-74, Ph1-XSC-82.

⁸⁹⁹ Feuille de renseignements sur les épreuves d'admission de Joseph Saint-Charles à l'École des beaux-arts, présentée sur la recommandation de Jules Lefebvre, CARAN, fonds d'archives de l'École nationale et Spéciale des Beaux-Arts série AJ 52.

⁹⁰⁰ David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, op. cit., p. 722.

⁹⁰¹ *Autorisation à Monsieur Saint-Charles de copier au Louvre Illusions perdues de Charles Gleyre*. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/ 10), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada (annexe 13).

⁹⁰² Fonds Joseph Saint-Charles (P 12), CRCCF, Université d'Ottawa. [Fusains]. Cote Ph1-XSC-68, Ph1-XSC-69, Ph1-XSC-72, Ph1-XSC-73, Ph1-XSC-75, Ph1-XSC-78, Ph1-XSC-79, Ph1-XSC-80, Ph1-XSC-81, Ph1-XSC-83, Ph1-XSC-84, Ph1-XSC-86, Ph1-XSC-90, M4.23.

s'apparentent plus à des conseillers⁹⁰³, l'influence de leur pratique sur leurs élèves doit donc être minime par rapport à celle du massier qui les aide dans leurs travaux. Les œuvres réalisées lors de son passage à l'Académie Julian démontrent toutefois un savoir-faire et une bonne maîtrise technique dans la représentation anatomique des corps humains, des ombres et de l'expression des visages.

Les cours à l'Académie Julian en 1889 et ceux qu'il prend en même temps à l'Académie Colarossi⁹⁰⁴ avec Joseph Blanc, permettent à Saint-Charles de bénéficier du jugement de ses pairs et de privilégier la pratique du dessin, pierre angulaire et moyen d'entrée à l'École des beaux-arts. Les concours chez Julian et Colarossi – où Joseph Saint-Charles remporte deux médailles⁹⁰⁵ – préparent indubitablement le peintre à ceux de l'École des beaux-arts et l'aident à préparer ses examens de sélection. La stratégie adoptée par Saint-Charles semble avoir répondu à ses attentes. Aux mois de juin et juillet 1890, il remporte deux victoires successives lorsqu'il se place à la quinzième et à la cinquième place au concours libre de l'École⁹⁰⁶. La carrière du peintre prend alors un nouveau tournant et se voit de plus en plus consolidée. Le double échec des concours de l'année précédente est oublié ; la presse canadienne rend hommage au succès de l'artiste⁹⁰⁷, sa photographie est reproduite à deux reprises dans les journaux⁹⁰⁸ ce qui rassure son oncle qui finance en partie le séjour d'étude à Paris⁹⁰⁹.

⁹⁰³ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 140-142.

⁹⁰⁴ Le carnet de dépenses de l'artiste montre à la date du 16 décembre 1889 qu'il s'inscrit aussi à l'Académie Colarossi. Fonds Joseph Saint-Charles (P 12), CRCCF, Université d'Ottawa. [Carnet J. St-Charles, Paris, 4 avril 1888. Mes dépenses à partir de mon arrivée à Paris jusqu'à mon retour à Montréal], *op. cit.*

⁹⁰⁵ Fonds Joseph Saint-Charles (P 12), CRCCF, Université d'Ottawa. [Médailles de l'Académie Colarossi]. Cote M4.05.

⁹⁰⁶ « Canadians in Paris », *The Montreal Gazette*, 30 juillet 1890, p. 3.

⁹⁰⁷ François Laurin. *Joseph Saint-Charles, peintre canadien, 1868-1956*, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁰⁹ François-Xavier à Joseph Saint-Charles, 24 août 1890 et 4 décembre 1890.

À l'invitation de son frère⁹¹⁰, Saint-Charles quitte Paris et passe une partie de l'hiver au Canada. Sur la recommandation de sa famille et devant les succès obtenus en Europe, il obtient durant son séjour à Montréal la commande de trois oeuvres pour la Chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur : *L'Adoration des Mages*, *Le Serment de Dollard et de ses compagnons*⁹¹¹ et *La Première Messe à Ville-Marie*⁹¹² – auxquelles nous avons fait précédemment allusion en abordant la commande du curé Sentenne – dont l'ensemble s'élève à un montant 1 750 \$, soit respectivement 750 \$ pour le premier et 500 \$ pour les deux autres⁹¹³. De retour le 12 mars 1891 à Paris en compagnie de Suzor-Coté⁹¹⁴ et Charles Gill⁹¹⁵, il se réinscrit un mois-et-demi plus tard à l'Académie Julian, avec un abonnement quatre semaines matin, allant du 20 avril au 18 mai 1891. Il a entre-temps mis à profit son séjour à Paris en remportant une médaille à l'Académie Colarossi en juin et obtient en février une médaille d'or du gouvernement français et expose pour la première fois quatre tableaux à l'Art Association de Montréal. L'artiste a plusieurs commandes et doit exécuter – en plus de la commande de Sentenne – quatre portraits⁹¹⁶.

En 1892, Joseph Saint-Charles – alors occupé à l'exécution de la commande du curé Sentenne – passe un accord pour sous-louer à Rodolphe Julian un atelier au 18 bis, impasse du Maine⁹¹⁷ alors qu'il réside au 117, rue Notre-Dame des Champs, ce qui laisse supposer un rapport direct entre les deux hommes – rapport dont l'évocation figurée transparait certainement dans une étude de nu où Julian apparaît de profil à l'arrière-plan du fusain⁹¹⁸,

⁹¹⁰ Lettre de son frère lui disant de venir à Montréal pour la commande de Sentenne.

⁹¹¹ L'étude à l'huile pour *Le Serment de Dollard et de ses compagnons* (vers 1895) est conservée à la basilique Notre-Dame de Montréal.

⁹¹² David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, op. cit., p. 722.

⁹¹³ François Laurin. *Joseph Saint-Charles, peintre canadien, 1868-1956*, op. cit., p. 20.

⁹¹⁴ David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, op. cit., p. 722.

⁹¹⁵ Marie-Josée Cousineau. *Catalogue raisonné des oeuvres de Joseph Saint-Charles*, op. cit., p. XIII.

⁹¹⁶ François Laurin. *Joseph Saint-Charles, peintre canadien, 1868-1956*, op. cit., p. 22-23.

⁹¹⁷ *Sous-location de l'atelier du 18 bis, Impasse du Maine de Rodolphe Julian à Joseph Saint-Charles* (1892) et *Quittance de loyer de Joseph Saint-Charles* (1889). Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/9 ; P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada (annexe 14).

⁹¹⁸ À l'exemple du fusain que propose Joseph Saint-Charles, les élèves affirment que la première rencontre avec Rodolphe Julian se fait bien souvent de dos alors qu'ils sont occupés à travailler sur leur chevalet.

tandis qu'une femme détourne pudiquement le regard devant le modèle (figure 85). Marie-Chantal Leblanc, dans son mémoire de maîtrise sur la *Formation artistique et le contexte social des peintres canadiens à Paris (1887-1895)*, note comme François Laurin, que Saint-Charles peint sa première toile *Le Serment de Dollard à ses compagnons* dans l'atelier de l'impasse du Maine⁹¹⁹ et précise que l'atelier est de grande qualité, lumineux et de belle dimension⁹²⁰. Reprenant les informations de Milner dans son étude sur les ateliers d'artistes, Leblanc rappelle que les locaux du rez-de-chaussée de l'impasse du Maine sont prisés tout particulièrement par les sculpteurs – comme Bourdelle qui y séjournera en 1884 – et qu'il s'agit d'un lieu « aéré, vaste, calme »⁹²¹. Bien que les reçus d'inscription ne permettent pas de retracer la présence de Saint-Charles à l'Académie Julian pour l'année 1892, la fiche d'abonnement des archives de l'école permet de préciser que l'artiste reprend un abonnement, « recommence matin 15 juillet payé 25 francs », du 27 juin au 25 juillet 1892⁹²². Il copie aussi au Louvre *L'Assomption* de Murillo⁹²³ afin, semble-t-il, de s'en servir comme modèle pour la toile de Sentenne et réalise aussi une commande de portrait⁹²⁴.

Alors que Saint-Charles semble dépendre au début de sa formation de sa famille – notamment de son frère Napoléon et surtout de son oncle qui lui octroie 50 \$ par mois pour subvenir à ses dépenses générales jusqu'en 1897⁹²⁵ (comme l'attestent les lettres conservées de l'artiste et le carnet de dépenses scrupuleusement tenu⁹²⁶), il semble qu'avec la commande du curé Sentenne, la vente d'une production originale et de copies au Canada

La lettre initiale reproduite dans l'article de Lovis Corinth sur l'Académie Julian illustre bien cette idée. Lovis Corinth. « Un étudiant allemand à Paris (1884-1887) », *Gazette des Beaux-Arts*, s. vol., s. n°, mai-juin 1981, p. 219.

⁹¹⁹ Marie Chantal Leblanc. *Formation et contexte social des peintres canadiens à Paris (1887-1895)*, op. cit., p. 71.

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ John Milner. *Ateliers d'artistes*, op. cit., p. 203.

⁹²² Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁹²³ Le Louvre possède deux *Assomption* de Bartolomé Esteban Murillo (1818-1882).

⁹²⁴ François Laurin. *Joseph Saint-Charles, peintre canadien, 1868-1956*, op. cit., p. 23.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁹²⁶ Fonds Saint-Charles (cote P12\1\10), CRCCF, Université d'Ottawa.

que l'incertitude financière des premières années de formation de Saint-Charles à Paris laisse désormais place à une certaine aisance. La location pour un an de l'atelier de l'impasse du Maine coûte à Saint-Charles 700 francs et se voit répartie en quatre trimestres (175 francs), ce qui reste une somme élevée pour un jeune artiste.

François Laurin donne de plus amples précisions sur les activités de Saint-Charles en 1893 et affirme qu'il exécute deux copies au Louvre [*Un portrait de femme*, anciennement attribué à Philippe de Champaigne (1602-1674) et le portrait de *Hendrickje Stoffels* de Rembrandt]. Il peint aussi quelques portraits, dont celui du docteur A.-L. de Martigny (1867-1917), et fait un bref séjour en Italie où il peint une *Tête d'Italienne*⁹²⁷.

1894 marque l'année du dernier passage connu de Saint-Charles à l'Académie Julian comme l'indiquent les registres de l'école. Il a entre-temps quitté l'atelier du 18 bis, impasse du Maine et habite alors 23, rue Delambre et est de retour à Paris dès février comme l'indique la mention « 1 semaine chevalet et matin, 23 février payé 10 francs » qu'il prolonge avec un abonnement mensuel matinée (lui aussi payé le 23 février) qu'il poursuit du 12 février au 5 mars⁹²⁸. Le passage par l'Académie vise certainement à préparer un tableau, *Femme dessinant*, qu'il souhaite proposer au Salon des artistes français cette année-là⁹²⁹. La toile est acceptée au Salon et Saint-Charles se dit l'élève des deux professeurs de l'Académie Julian, Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury⁹³⁰. Un article publié dans *Paris-Canada* fait allusion au tableau et le décrit comme étant pourvu d'une « grâce et d'une délicatesse infinie »,⁹³¹ mais c'est du côté canadien que nous trouvons le meilleur éloge du succès remporté par Saint-Charles :

Les dernières nouvelles de Paris, France, nous annoncent le brillant succès remporté par un jeune Montréalais, M.J. Saint-Charles. (...) M. Saint-Charles est à Paris depuis 1888

⁹²⁷ François Laurin. *Joseph Saint-Charles, peintre canadien, 1868-1956, op. cit.*, p. 25.

⁹²⁸ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 4.

⁹²⁹ David Karel. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord, op. cit.*, p. 722.

⁹³⁰ Sylvain Allaire. *Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914, op. cit.*, p. 138.

⁹³¹ François Laurin. *Joseph Saint-Charles, peintre canadien, 1868-1956, op. cit.*, p. 26.

et s'est livré à l'étude de la peinture sous les grands maîtres Gérôme, Benjamin Constant et Julian. En 1891, il obtint la médaille d'or et fut déclaré hors concours, dans un concours ouvert à tous les artistes par l'École des beaux-arts. Depuis lors, il a ouvert un atelier à Paris et a commencé à préparer pour le succès final, celui auquel vise tout artiste de talent : se faire admettre au Salon. Il vient de réussir, et cette victoire est un honneur pour lui et sa patrie. M. Saint-Charles n'est âgé que de 26 ans⁹³²

Le 10 avril 1894, Saint-Charles fait de nouveau parler de lui en remportant au concours de figure dessinée (section « Antique ») de l'École des beaux-arts, une médaille de troisième classe, ce qui vient clore sa période de formation en France. L'artiste, reconnu des pairs et des maîtres de l'École française, retourne au Canada le 26 mai 1894, accompagné de compatriotes dont Suzor-Coté⁹³³ qui poursuivra par la suite sa formation à Paris (notamment à l'Académie Julian comme le soulignent ses différents abonnements répertoriés au sein des archives de l'école). En 1896, Saint-Charles part pour Rome afin de se familiariser avec les maîtres italiens. Il y reste plus d'un an et revient à Paris dans l'espoir de « subvenir à ses besoins par la vente de ses toiles »⁹³⁴. Il n'obtient toutefois pas assez de commandes et revient rapidement au Canada avec pour bagage, une formation solide et sans aucun doute des recommandations susceptibles de favoriser sa carrière au pays⁹³⁵.

Le souhait de vouloir exposer au Salon et d'obtenir par les médailles une reconnaissance de sa production n'est pas propre aux seuls hommes, à l'exemple de Joseph Saint-Charles dont nous venons de retracer (dans les grandes lignes) le séjour parisien. Les femmes en quête d'une carrière artistique, comme professionnelle de la peinture, auront une démarche identique à celle de leurs confrères masculins et s'inscriront, dans un même but, à l'Académie Julian.

⁹³² « Admis au Salon : succès d'un artiste canadien de Montréal », *La Minerve*, 31 mars 1894, p.1.

⁹³³ L.-A. Ouimet. « Émile Girouard », *Paris-Canada*, 14 avril 1894, p. 1. Cité dans François Laurin, *Joseph Saint-Charles, peintre canadien, 1868-1956, op. cit.*, p. 26.

⁹³⁴ Lettres de Marie-Albina Saint-Charles à Joseph Saint-Charles, 12 avril 1897 et le 11 août 1897. CRCCF Fonds Joseph Saint-Charles.

⁹³⁵ *Lettre de recommandation valorisant les succès obtenus lors du séjour parisien de Joseph Saint-Charles*, septembre 1902. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/17), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada (annexe 15).

3.2.1.d. La perte des archives des ateliers féminins

Au Canada, les femmes représentent le contingent d'élèves le plus élevé dans les écoles d'art à la fin du XIX^e siècle. Contrairement à l'Europe (et tout particulièrement, la France) où l'accès leur est limité en dehors des « académies payantes », les Canadiennes sont pleinement acceptées dès la mise en place des instituts de formation au Canada (et cela, même dans des ateliers mixtes). Les recherches de Lori Beavis démontrent qu'elles sont présentes dans les établissements à Montréal, Toronto et Halifax dès 1860-1870 avec, pour certaines, le désir affirmé de devenir professeur ou artiste-peintre. De nombreux clubs – tels le Women's Art Club de Toronto (actif de 1887-1890), la Montreal Society of Decorative Arts (créée en 1878) ou la Women's Art Association of Canada (1892) – cherchent à promouvoir les intérêts des femmes et présentent l'art comme un débouché en mesure de les former à un métier tout en affirmant davantage l'égalité qu'elles souhaitent avoir avec les hommes. Ainsi, dans la volonté de se présenter comme des professionnelles de la peinture à part entière, les plus déterminés choisiront de poursuivre leurs études à Paris⁹³⁶.

La perte des archives des ateliers féminins de l'Académie Julian empêche de répertorier avec précision la présence des peintres canadiennes dans cet établissement. Les rares documents sur le sujet conservés par André del Debbio ne font pas mention de leur passage dans cette école. Seule la mention d'une Canadienne sur le tableau de Marie Bashkirtseff permet d'en signaler la présence, sans pour autant qu'on puisse identifier précisément le personnage⁹³⁷. Catherine Fehrer, dans le catalogue relatif à l'Académie Julian, confirme l'inscription de douze Canadiennes à l'Académie Julian, réparties

⁹³⁶ Lori Beavis. *An Educational Journey : Women's Art Training in Canada and Abroad, 1880-1929*, op. cit., p. 8, 29, 31-32.

⁹³⁷ Mary L. Breakell. « Marie Bashkirtseff. The Reminiscence of a Fellow Student », *Nineteenth Century*, s.vol, n° 62, juillet 1907, p. 111.

principalement dans l'atelier dirigé par William Bouguereau et Tony Robert-Fleury, ainsi que dans celui de Benjamin Constant et Jean-Paul Laurens⁹³⁸. Rappelons que, dans les archives des ateliers masculins, seule la présence de Mattie Dubé est soulignée sur la liste des élèves se préparant à l'enseignement⁹³⁹.

Pour la période comprise entre 1880 et 1900, les dictionnaires, les dossiers d'artistes, les études universitaires et les catalogues d'exposition sur la question des femmes peintres au Canada⁹⁴⁰ permettent d'ajouter d'autres élèves canadiennes, portant à dix-sept le nombre des femmes à l'Académie Julian⁹⁴¹. Il ne s'agit là bien sûr que d'un chiffre approximatif⁹⁴² et plusieurs noms, aujourd'hui dans l'oubli, resurgiront à mesure que des études sur les artistes femmes au Canada se développeront⁹⁴³. Leur nombre à la fin du XIX^e siècle montre un déséquilibre par rapport à leurs homologues masculins puisque plus des deux tiers des artistes canadiens à l'Académie sont des hommes majoritairement anglophones. Sur le nombre total des inscrits, il semble qu'il n'y ait qu'une seule artiste canadienne-française.

En revanche, le nombre des femmes canadiennes-anglaises équivaut pour ainsi dire au nombre de Canadiens français. Il s'agit là d'une illustration visible du rapport de force économique entre Canadiens anglais et Canadiens français. Même si la carrière des femmes et les moyens qui leurs sont alloués sont sous le contrôle des hommes (pères et maris), il

⁹³⁸ Katherine Arthur Behenna, Juliett Howson Burdoin, Florence Carlyle, Berthe Des Clayes, Gertrude Des Clayes, Mattie Dubé, Caroline Farncomb, Sarah Baldwin Holden, Margaret Houghton, Sophie Theresa Pemberton, Fanny Grace Plimsoll et Mlle Sydney Strickland Tully sont recensées comme élèves de l'Académie Julian. Catherine Fehrer. *The Julian Academy. List of Students and Professors*, cité dans Catherine Fehrer, Robert Kashey, Elisabeth Kashey. *The Julian Academy, Paris, op. cit.*, s. p.

⁹³⁹ Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1.

⁹⁴⁰ Voir en bibliographie.

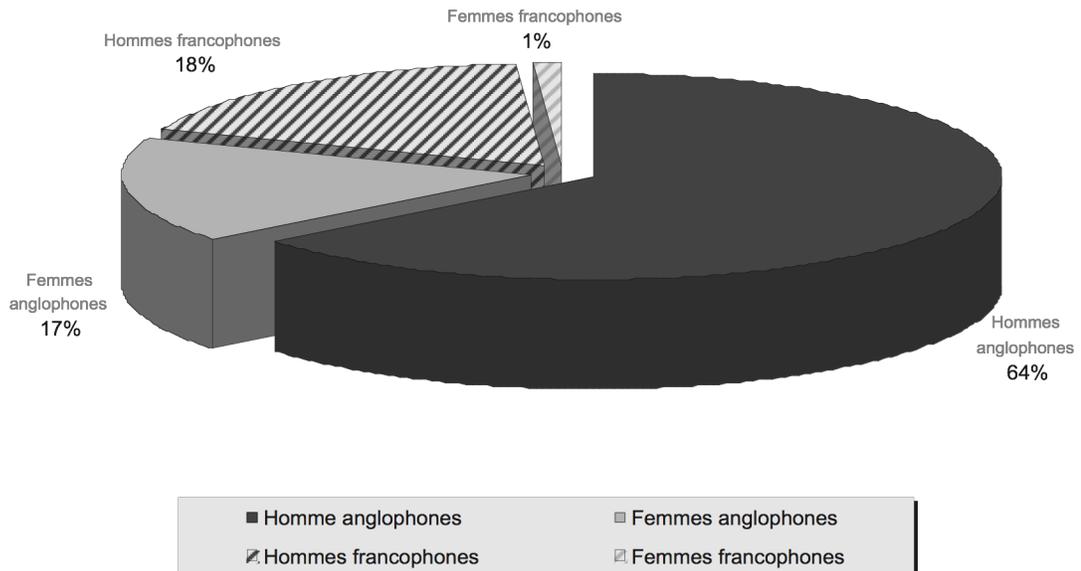
⁹⁴¹ Voir tableaux au début du troisième chapitre.

⁹⁴² Le chiffre reste approximatif et il semble que Mildred Peel, Caroline Helen Armington et Mary Hiester Reid se soient inscrites à l'Académie Julian entre 1880 et 1900.

⁹⁴³ Le projet Canadian Women Artists History Initiative (CWAHI) à l'Université Concordia (Montréal) consacré aux femmes artistes du Canada contribue depuis plusieurs années aux études féministes et, par extension à la vaste question des « *gender studies* ».

n'en demeure pas moins que les Canadiennes-anglaises qui pourront faire le voyage vers Paris seront (pour une large part) issues d'un milieu social supérieur à leurs compatriotes canadiens français et seront plus à même de se concentrer sur l'apprentissage de leur art dans un atelier privé, et ce, en dehors de toutes considérations matérielles associées à la production de copies ou de commandes.

ARTISTES CANADIENS A L'ACADEMIE JULIAN (1880-1900) :
REPARTITION DES GENRES PAR APPARTENANCE LINGUISTIQUE



Les femmes inscrites à l'Académie Julian appartiennent pour la plupart à la haute bourgeoisie et poursuivront, pour certaines, un apprentissage assez long chez Julian. Florence Carlyle, selon Fehrer, y reste six ans (de 1890 à 1896) et étudie sous la direction

de Tony Robert-Fleury, Jules Lefebvre et William Bouguereau⁹⁴⁴. En vérité, le séjour de l'artiste à l'Académie Julian est moins long, avec une durée de quatre ans et demi, comptant le passage de Carlyle à l'atelier Delécluze entre 1890 et 1891. Le séjour de l'artiste est toutefois d'une durée supérieure à la moyenne par rapport à celle de ses homologues canadiennes qui sont à Paris à la même époque. La plupart ne restent en effet que quelques mois, voire un an ou deux avant de revenir au pays⁹⁴⁵. Sophie Theresa Pemberton reste deux ans (de 1896 à 1897 et de 1899 à 1900)⁹⁴⁶ chez Julian, tout comme sa compatriote Sydney Strickland Tully (1860-1911) présente de 1886 à 1888. L'inscription des autres artistes canadiennes est de plus courte durée et ne dépasse pas un an d'étude, ce qui n'indique pas forcément que leurs séjours à Paris sont plus courts, mais qu'elles fréquentent d'autres académies dans le but de maximiser leur voyage et bénéficier des conseils de différents professeurs. Ainsi, Mademoiselle Colombier (Mme Lucien Chevalier) et Margaret Houghton [Mme Jules Brunn (1865-1922)] ne fréquentent l'Académie Julian qu'en 1891, Mattie Dubé n'y reste que pendant l'année 1889 et Fanny Grace Plimsoll s'inscrit seulement en 1899.

Dans le catalogue d'exposition intitulé *Quiet Harmony: the Art of Mary Hiester Reid*, les historiens de l'art Brian Foss et Janice Anderson abordent la question de l'artiste femme au Canada à la fin du XIX^e siècle et mettent en évidence la volonté d'autonomie qu'elle manifeste dans leur accès au vote et à l'éducation⁹⁴⁷. La société victorienne alors

⁹⁴⁴ Catherine Fehrer. *The Julian Academy. List of Students and Professors*, cité dans Catherine Fehrer, Robert Kashey, Elisabeth Kashey. *The Julian Academy, Paris, op. cit.*, s. p.

⁹⁴⁵ "Her four and half year sojourn in Paris was a considerably longer time than many Canadians spent studying abroad. Most of her cohort of Canadian women painters duly returned home after months or a year or two of study abroad. By the spring of 1895 many of these were busy establishing themselves in the Canadian art world. Seen in this light, in her refusal to yield to the pressures on her to return to Canada, Carlyle was breaking with the more common pattern." Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle, op. cit.*, p. 66-67.

⁹⁴⁶ Anne Mandelely Page affirme pour sa part que l'artiste reste quatre ans (de 1896 à 1899) à l'Académie Julian. Voir à ce propos : Anne Mandelely Page. *Canada's first Professional Women Painters 1890-1914: their Reception in Canada Writing on the Visual Arts*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Concordia University, 1991, p. 30.

⁹⁴⁷ Brian Foss et Janice Anderson. *Quiet Harmony: The Art of Mary Hiester Reid, op. cit.*, p. 31. Voir sur cette question le chapitre intitulé "Negotiating Gendering Spaces".

peu favorable à leur émancipation tend à promouvoir leur rôle d'épouse et de mère. Au mieux, leur statut professionnel est reconnu lorsqu'elles deviennent enseignantes ou infirmières. De ce fait, la volonté de devenir artiste professionnelle n'est pas encouragée et ce n'est que dans un milieu aisé ou libéral qu'elles affirmeront leur désir d'indépendance sociale et artistique. Au Canada, l'Art Association of Montreal (1860), l'Ontario Society of Artists (1872), de même que la Royal Canadian Academy (1880)⁹⁴⁸, et des associations créées par, et pour les femmes – telle la Women's Art Association (1886) et la Women's Art Association of Canada (1892) – jouent un rôle de tout premier ordre en leur permettant d'accéder à une formation artistique de qualité et d'exposer leur production au public, légitimant ainsi leur désir d'être perçues comme peintre professionnelles⁹⁴⁹. Ce n'est cependant qu'avec un complément de formation en Europe (notamment à Paris) qu'elles parviendront à s'imposer comme artistes à part entière et vivront pour certaines de la vente de leurs oeuvres⁹⁵⁰.

Après avoir quitté semble-t-il l'Académie Julian – où son mari George Agnew Reid poursuit sa formation accompagné de son ami Paul Peel en 1888 – Mary Hiester Reid s'inscrit à l'Académie Colarossi sous la direction des professeurs Gustave Courtois (1843-1923), Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929) et Jean Rixens (1846-1924)⁹⁵¹, dans le but d'affirmer sa position comme peintre professionnelle. Le but est le même en général pour les Canadiennes qui joignent les rangs de l'Académie Julian,⁹⁵² mais le choix de

⁹⁴⁸ Notons que les cours de dessin de la Royal Canadian Academy n'ont existé que très peu de temps et ne furent pas offerts dans toutes les villes où l'Academy était présente.

⁹⁴⁹ Anne Mandelely Page. *Canada's first Professional Women Painters 1890-1914*, *op. cit.*, p. 5-24.

⁹⁵⁰ En 1913, les oeuvres présentées par des femmes à la Royal Canadian Academy atteignent des prix allant de 200 \$ à plus de 500 \$ pour des artistes comme Florence Carlyle, Mary Hiester Reid et Gertrude des Clays. *Ibid.*, p. 22.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁵² Mary Hiester Reid semble avoir fréquenté l'Académie Julian en 1888 selon Anne Mandelely Page. Nous n'avons pu confirmer cette information et il s'agit vraisemblablement d'une erreur. George Agnew Reid est à cette époque inscrit à l'Académie Julian mais prend un abonnement aussi chez Colarossi où il suivra en même temps que sa femme (Mary Hiester Reid), des cours de dessin d'après le modèle nu ou costumé. L'Académie Julian n'a pas le monopole des Canadiennes à Paris. Pour leur part, Mary Bell Eastlake (1890-91), Harriet Ford, Laura Lyall Muntz (1891-1898) et Sydney Strickland Tully (1886-1888) fréquenteront l'Académie Colarossi. *Ibid.*, p. 30 (note 65).

travailler avec William Bouguereau, Tony Robert-Fleury, Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant est certainement moins novateur, ou tout au moins plus « classique » dans la démarche, puisque ces peintres académiques sont parmi les célébrités les plus influentes et les mieux établies de leur époque. Au-delà du désir de bénéficier d'une formation équivalente à celle que reçoivent les hommes à l'École des beaux-arts (puisque'il s'agit là d'un atout promotionnel mis de l'avant par l'Académie Julian⁹⁵³), c'est davantage en terme de reconnaissance de leur formation que les femmes souhaitent être associées à ces peintres bien connus et appréciés en Amérique du Nord.

La volonté d'être formé à l'égal des hommes participe pour une large part à l'inscription des Canadiennes Katherine Arthur Behenna (1860-1920), Juliet Howson Burdoin (1873-1963), Florence Carlyle, Mildred Peel (1856-1920), Sophie Theresa Pemberton et les sœurs Des Clayes, Berthe (1877-1968) et Gertrude (1879-1949), pour ne citer qu'elles. À l'exception des femmes mariées à des artistes – Hiester, Dubé – qui parviennent à développer une carrière indépendante ou en association avec leurs époux, il semble difficile pour les autres de concilier « peinture » et « mariage ». Ainsi, parmi les Canadiennes présentes à l'Académie, certaines d'entre elles ne chercheront pas à faire carrière et exposeront à l'occasion seulement.

Il faut prendre en compte que dans les écoles d'art au Canada les femmes n'ont pas accès au nu, ce qui limite les thèmes qu'elles peuvent aborder et leur interdit l'approche de la peinture d'histoire ou une bonne maîtrise de la peinture de genre en général. L'exclusion des femmes des cours avec modèles nus n'est toutefois pas un phénomène propre au Canada et c'est avec un fort décalage par rapport à son proche voisin les États-Unis⁹⁵⁴, puis par rapport au reste de l'Europe qu'est introduit en 1914 à l'Ontario College of Art de

⁹⁵³ Laura R. Prieto. *At Home in the Studio : the Professionalization of Women Artists in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 98.

⁹⁵⁴ À la Pennsylvania Academy, les femmes sont autorisées à travailler aux côtés des hommes d'après le modèle nu dès 1856. En 1868, une classe de dessin d'après le modèle vivant où pose un modèle féminin leur

Toronto, l'accès au modèle nu⁹⁵⁵. Vers 1880, un critique présent à la Toronto Industrial Exhibition souligne le manque de ressources pour étudier l'anatomie, en l'absence d'écoles où le nu est mis à la disposition des élèves et perçoit une conséquence visible de ce manque en remarquant le peu de place laissée à la figure humaine dans l'exposition qu'il visite⁹⁵⁶. Ce n'est qu'en 1893, à la Royal Academy de Londres, que le modèle nu (légèrement vêtu tout de même) est finalement accessible aux femmes⁹⁵⁷. L'inégalité hommes/femmes quant à l'accès à l'enseignement (notamment sur la question du modèle nu) sera plus ou moins contournée à l'Académie Julian, comme le souligne Florence Carlyle qui affirme que le modèle est drapé dans les ateliers féminins⁹⁵⁸.

Le système de tarification, comme nous l'avons souligné précédemment, n'est en effet pas uniforme et les coûts d'inscription, quoique modiques, varient selon le sexe des étudiants. Les droits d'inscription pour les femmes sont pratiquement le double de ceux des hommes⁹⁵⁹. L'explication est simple et Abigaïl May Alcott Niereker en donne une raison convaincante dans le guide qu'elle rédige à l'attention de ses compatriotes américaines lorsqu'elle explique que : « dans la plupart des académies les coûts demandés aux femmes sont beaucoup plus élevés que ceux exigés pour les hommes, la raison étant que beaucoup de ces étudiantes n'étudient pas en vue d'une carrière professionnelle, en conséquence de quoi leur formation est considérée comme un luxe ce qui explique la hausse du prix »⁹⁶⁰. La concurrence étant faible, « les artistes qui admettent les dames dans leurs ateliers

est réservée et en 1877, elles ont le modèle masculin caleçonné. Charlotte Steifer Rubenstein. *American Women Artists : from Early Indian Times to the Present*, New York, Avon Books, 1986, p. 92.

⁹⁵⁵ Anne Mandelely Page. *Canada's first Professional Women Painters 1890-1914*, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁵⁶ « Canada's Great Fair, Notes », *Toronto Mail*, 17 septembre 1883, p. 2.

⁹⁵⁷ Linda Nochlin. *Women Artists : 1550-1950*, New York, Knopf, 1976, p. 52. (La Royal Academy de Londres accepte les femmes depuis 1861 et ne permettra pleinement l'accès au nu que 32 ans plus tard. Simona Bartolema. *Femmes artistes de la Renaissance au XXI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 77.)

⁹⁵⁸ Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle*, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁵⁹ « Dans la plupart des cas, il coûte plus cher à une femme qu'à un homme de vivre à Paris. Dans les ateliers les plus populaires les coûts qui leurs sont demandés sont le double que ceux des hommes. » *The Art Student in Paris*, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁶⁰ "[I]n many academies the fees for women are much larger than those demanded for men, the reason being that many of the students are not studying professionally, and consequently instruction as a luxury is put at the higher price." *Ibid.*, p. 28.

demandent dans la plupart des cas des coûts d'inscription exorbitants »⁹⁶¹. Marie Adelaïde Belloc dans *Lady Artists in Paris* affirme pour sa part que la raison pour laquelle les femmes paient plus cher leur accès à l'Académie Julian est que l'accès à l'École des beaux-arts leur est interdit alors que les hommes y suivent les cours gratuitement. Il faut donc proposer aux hommes de bas prix d'inscription « pour les écarter loin des écoles d'État »⁹⁶².

La question de la concurrence qu'exerce l'École des beaux-arts permet de comprendre les différences de tarifs entre les deux sexes. À Riccardo Nobili qui interroge Rodolphe Julian sur l'ouverture de l'École des beaux-arts aux femmes, le directeur de l'Académie répond : « Je suis toujours ravi de tout ce qui peut faire avancer la position des femmes en art. Je ne pense pas que cela lésera moindrement mes ateliers, ou fasse la moindre différence dans la catégorie d'étudiantes qui travaillent avec moi »⁹⁶³. L'homme fait preuve d'une sagacité exemplaire pour son époque, sachant par avance que le nombre d'admisses à l'École ne peut être élevé et ne fera donc que peu de tort à son commerce⁹⁶⁴. Aucune étudiante canadienne pour la période comprise entre 1880 et 1900 n'est admise à l'École des beaux-arts. Rodolphe Julian peut ainsi continuer à majorer le prix d'inscription aux femmes qui désirent poursuivre une formation dans ses ateliers et offrir, il faut bien le reconnaître, moins de services par rapport à ce qui est donné dans les ateliers masculins⁹⁶⁵.

⁹⁶¹ "The (...) artists who tolerated ladies in their studios charged in almost every case exorbitant fees." « Julian's Studios : An Interview with Their Creator », *op. cit.*, p. 473.

⁹⁶² "[T]o tempt them away from the Government schools." Marie Adelaïde Belloc. « Lady Artist in Paris », *Murray's Magazine*, s.vol., n° 8, septembre 1890, p. 377. On trouve un propos similaire dans *The Art Student in Paris*, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁶³ "I am always pleased with anything that advances the position of women in art. I do not think that it will in the least injure my studios, or make any difference in the kind of lady student who work with me." « Julian's Studios : An Interview with Their Creator », *op. cit.*, p. 473.

⁹⁶⁴ Malgré la gratuité des cours à l'École des beaux-arts dès 1897, l'entrée reste « excessivement difficile, en raison du concours. Il faut être reçu dans les sept premiers pour être nommé élève de l'École ».

⁹⁶⁵ *The Art Student in Paris*, *op. cit.*, p. 28.

Les femmes soulignent cette disparité et ne comprennent pas pourquoi un tabouret et un chevalet coûtent 10 francs dans leurs ateliers et seulement 6 francs dans ceux des hommes. Les annonces pour les cours publiées dans le journal *l'Académie Julian* font aussi état de ces disproportions de prix. C'est ainsi qu'en 1887, les droits d'inscription pour les femmes s'élèvent à 100 francs par mois pour une demi-journée dans l'atelier de Carolus-Duran, tandis que les hommes paient 30 francs pour le même service⁹⁶⁶. À une échelle plus large, Abigail May Alcott Niereker met en évidence que l'inégalité hommes/femmes qui apparaît dans les coûts d'inscription n'est pas spécifique à l'Académie Julian, mais se retrouve dans tous les aspects de la vie parisienne allant du montant de leurs loyers aux prix de leurs consommations dans les restaurants⁹⁶⁷.

Cette mesure discriminatoire n'est pas la seule en vigueur à l'Académie Julian et, au-delà des différences liées au sexe, elle apparaît (comme nous l'avons évoqué au début de la thèse) dans l'écart entre les prix d'admission d'un atelier féminin à un autre. Rodolphe Julian parvient de cette façon à cibler différentes classes sociales plus ou moins aisées et répartit ainsi sa clientèle selon une base financière⁹⁶⁸. Le tarif des abonnements à la demi-journée de la rue de Berri est le double de celui de l'atelier de la rue du Cherche-

⁹⁶⁶ Helene Barbara Weinberg. *The Lure of Paris*, *op. cit.*, p. 226.

⁹⁶⁷ « Il est naturellement beaucoup plus facile pour un homme de trouver des opportunités de vie moins onéreuses que pour les femmes, quoique leurs limitations en la matière ne soient pas aussi grandes que l'on puisse le croire. Mais il y a un point qu'il faut reconnaître dès le départ. (...) Dans d'autres domaines, ses dépenses [celles de la femme] sont plus élevées, de telle sorte qu'elle ne peut jamais planifier de passer un hiver ici si elle se base sur les faibles évaluations de dépenses données aux hommes. Augmentez-les d'un tiers et elle devra se trouver à exercer la plus stricte économie pour respecter son budget. Il est difficile de déterminer le coût exact d'un hiver, car chacun d'eux diffère et on s'aperçoit rapidement qu'il est plus facile pour certaines personnes que pour d'autres d'économiser. Nous nous avançons à suggérer qu'une somme comprise entre 800 \$ à 1 000 \$ est suffisante pour un homme et qu'elle doit être comprise entre 1000 \$ et 1200 \$ pour qu'une femme ait un budget suffisant pour une année. Le coût de la vie est toujours plus important que ce que l'économiste le plus scrupuleux pourra prévoir. » *The Art Student in Paris*, *op. cit.*, p. 23-24.

⁹⁶⁸ Cette sélection monétaire implique indirectement une certaine uniformisation des ateliers qui regroupent, avec parfois quelques exceptions, des femmes d'une même appartenance culturelle et sociale.

Midi⁹⁶⁹. Loin des quartiers aristocratiques, il semble étrange de constater le prix élevé de ces ateliers, mais une explication semble prévaloir : ces ateliers sont décrits comme étant les plus sérieux pour les femmes, Rodolphe Julian les fréquente assidûment et le maître use de son influence et de ses relations pour promouvoir la production de ses étudiantes.

3.3. L'Académie Julian comme tremplin d'insertion et de reconnaissance artistique

Les stratégies promotionnelles utilisées par Florence Carlyle pour promouvoir sa carrière artistique montrent la difficulté d'être femme artiste au Canada à la fin du XIX^e siècle⁹⁷⁰. Le réseau de formation dans lequel gravitent les artistes, en lien avec celui des collectionneurs, tend à valoriser (comme nous l'avons souligné) une formation à Paris. La métropole française accueille déjà plusieurs Canadiens dans les années 1880 comme William Brymner, Maurice Cullen et Robert Harris auxquels s'ajoutent dans les années 1880-1890, James Wilson Morrice, Henri Beau, Marc Aurèle de Foy Suzor Coté, William Blair Bruce et William Atkinson. Parmi les femmes peintres canadiennes à Paris, certaines – comme nous l'avons vu précédemment – sont mariées à des artistes. George Reid et son épouse Mary Hiester Reid découvrent sur les conseils de Paul Peel (présent dès 1881) les différents ateliers de la capitale durant leur séjour en 1888-1889 et Louis-Théodore Dubé et Mattie Dubé s'installent ensemble à Paris en 1889. D'autres, comme les sœurs Berthe et Gertrude Des Clayes, feront le voyage ensemble et suivront une formation similaire à leur arrivée à Paris. Bien que la morale de l'époque n'approuve pas qu'une jeune fille voyage seule dans un pays étranger, notons que c'est davantage par l'entraide entre les artistes – et non pas par rapport au traditionnel « chaperon » – qu'elles viendront accompagnées à Paris. Ainsi, Florence Carlyle voyage en 1890 en compagnie de Paul Peel et Mildred Peel en

⁹⁶⁹ Publicité affichant les tarifs des différents ateliers. Cité dans *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, op. cit., novembre 1911.

⁹⁷⁰ Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle*, op. cit., 309 p.

direction de la France mais se voit dès son arrivée laissée à elle-même, ne recevant des Peel que quelques conseils pratiques et des recommandations sur les ateliers à fréquenter.

Paul et Mildred Peel suggèrent à Florence Carlyle d'étudier à l'Académie Julian. Paul a étudié avec Henri Doucet (1856-1895) et Jules Lefebvre dans cette école et Mildred pour sa part semble y avoir suivi les conseils de Benjamin Constant⁹⁷¹. Influencée par leurs recommandations et par une de ses amies – une élève de l'Académie Julian décrite comme « enthousiaste à propos de l'école »⁹⁷² – Florence Carlyle s'inscrit à l'atelier Bouguereau de l'Académie Julian en 1880. Elle y reste cependant peu de temps jugeant (face aux critiques virulentes du maître) que l'école ne peut lui apporter l'aide qu'elle attend. Après un passage par l'atelier Delécluse dirigé par le peintre français Auguste Joseph Delécluse qu'elle fréquente jusqu'en 1892, Carlyle se réinscrit cette année-là à l'Académie Julian dans le but de préparer une œuvre pour le Salon.

Le bouche-à-oreille et l'influence de l'Académie Julian au sein du milieu artistique parisien ont un impact importante dans le choix que font les Canadiens de s'y inscrire. À cela s'ajoutent la renommée des professeurs et certainement le fait qu'à force de travail et d'inscriptions, ils pourront exposer au Salon. Suivant la recommandation de Frederick A. Bridgman, en 1879, John Wycliffe Lowes Forster rapporte qu'armé d'un dictionnaire français-anglais et suivant les indications d'un gardien de la paix, il trouve son chemin vers l'Académie Julian du passage des Panoramas⁹⁷³. William Brymner, qui lui-même n'avait jamais entendu le nom de l'école avant de s'y abonner en 1878, écrit dans une lettre à son père que la rencontre avec un jeune artiste américain le décide à s'y inscrire⁹⁷⁴. Cullen, pour sa part, cherchant à se faire admettre à l'École des beaux-arts, fréquente l'Académie Colarossi avant de s'inscrire à l'Académie Julian en 1889. À cette époque, George Reid,

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁷² *Ibid.*

⁹⁷³ John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light*, *op. cit.*, p.17.

⁹⁷⁴ Janet Braide. *William Brymner, 1855-1925 : the Artist in Retrospect*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université Concordia, 1979, p. 28.

Albert Curtis Williamson, Joseph Franchère, Joseph Saint-Charles et William Brymner sont déjà présents à l'Académie et c'est avec ces trois derniers que Cullen forme le cercle de La Boucane⁹⁷⁵.

Les Canadiens ne sont pas isolés à l'Académie Julian comme le montre le réseau d'amis que George Agnew Reid retrouve dans cet établissement parmi lesquels William Brymner, Maurice Cullen, Joseph Charles Franchère, Joseph Saint-Charles ainsi que Curtis Williamson et William Atkinson⁹⁷⁶. George Reid retrouvera aussi plusieurs Américains – Charles Grafly (1862-1929), Frederick Judd Waugh (1861-1940), Louis-Paul Dessar (1867-1952), Robert Reid (1862-1929), Charles Courtney Curran (1861-1942), Robert Henri (1865-1929), F. E. Duvond, Henri Ossawa Tanner (1859-1937), Thorne, McArthur, Koopman – rencontrés lors de sa formation à l'École de Philadelphie⁹⁷⁷. Les artistes s'entraident à Paris. Paul Peel le fera pour George Agnew Reid et William Blair Bruce de Hamilton en Ontario viendra à l'Académie Julian en 1881 avec une lettre d'introduction adressée à John Wycliffe Lowes Forster⁹⁷⁸.

L'inscription de Cullen à l'Académie Julian se veut stratégique et l'artiste cherche, en plus de se préparer aux examens de l'École des beaux-arts, à se faire connaître des professeurs. Le résultat ne se fait pas attendre et, dès novembre 1890, il est admis comme élève régulier à l'École dans l'atelier d'Élie Delaunay (1828-1891)⁹⁷⁹. D'autres artistes tels

⁹⁷⁵ Clotilde Liétard. *La thématique hivernale dans l'œuvre de Maurice Cullen, de 1896 à 1914*, M.A. (histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 2010, p. 29.

⁹⁷⁶ William Atkinson est un diplômé de l'école de Philadelphie et retrouvera Peel à Pont-Aven durant l'été de 1889. Victoria Baker. *Paul Peel : A Retrospective, 1860-1892, op. cit.*, p. 45 (note 214).

⁹⁷⁷ Muriel Miller Miner. *G.A. Reid : Canadian Artist, op. cit.*, p. 51.

⁹⁷⁸ "In 1881, W. Blair Bruce, of Hamilton, Ontario, came to the atelier with a letter to me. I was glad for this closer relationship with Canada, and as happy to interpret as the student to make this acquaintance. He quickly imbibed the spirit of study, and we found pleasure in comparing notes, and turning over the problems so vital and awakening."/"En 1881, W. Blair Bruce, de Hamilton, de l'Ontario, est venu à l'atelier avec une lettre pour moi. J'étais enchanté de ce rapprochement avec le Canada, et heureux de participer à cette introduction en tant qu'étudiant. Il [William Blair Bruce] s'était mis rapidement au travail et c'est avec plaisir que nous comparions nos notes, résolvant d'importants et cruciaux problèmes." John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light, op. cit.*, p. 21.

⁹⁷⁹ Sylvia Antoniou. *Maurice Cullen 1866-1934, op. cit.*, p. 4.

Suzor-Coté privilégieront une stratégie inverse à celle de Cullen en fréquentant l'Académie Julian et d'autres académies privées après avoir suivi leur formation aux beaux-arts. Suzor-Coté y est inscrit lors d'un premier séjour en France en 1892 et fréquente épisodiquement en 1897 l'Académie Colarossi, mais aussi l'Académie Julian où il participe aux concours de composition et se prépare au Salon. Ayant acquis les règles de l'art académique à l'École des beaux-arts, sa démarche vise possiblement à consolider sa formation sous la direction d'un maître particulier et c'est pour préparer ses toiles et faciliter leur entrée au Salon qu'il se place sous la direction de Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury, Benjamin Constant et Jean-Paul Laurens lors de son séjour en 1897-1898, puis en 1902. L'influence de ces maîtres est difficilement observable dans la production de Suzor-Coté, mais la plus visible est certainement une référence à l'art de Bouguereau dans *Pastourelle à Vallangoujart (Seine-et-Oise)* (1898). L'influence de Benjamin Constant et William Bouguereau est plus visible dans l'œuvre de Paul Peel, notamment dans une de ses premières toiles grand format intitulée *The Spinner* où, selon Victoria Baker, l'artiste exprime son admiration pour l'École française et ses maîtres, dont Bouguereau – qui se spécialisa dans la peinture monumentale de femmes et d'enfants –, Jules Breton et Jules Bastien-Lepage⁹⁸⁰. Il semblerait que le goût de Paul Peel pour les scènes exotiques vienne de l'influence de Benjamin Constant et que son intérêt pour le nu s'inscrive dans les principes académiques de la peinture traditionnelle telle qu'enseignée par ses professeurs à l'Académie Julian, Henri Doucet et Jules Lefebvre⁹⁸¹.

L'Académie Julian, en préparant le nouvel élève au concours d'admission de l'École des beaux-arts ou en se présentant comme un complément de formation pour l'artiste qui souhaite exposer au Salon, se pose comme un passage obligé pour qui veut devenir peintre professionnel. N'oublions pas que c'est chez Julian que vient le plus grand nombre de Canadiens⁹⁸² et même si, pour certains, l'importance de cette école n'est que peu

⁹⁸⁰ Victoria Baker. *Paul Peel : A Retrospective, 1860-1892*, op. cit., p. 31, 40.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 45, 46.

⁹⁸² Sylvia Antoniou. *Maurice Cullen 1866-1934*, op. cit., p. 5.

visible dans leur production, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là d'une étape importante dans la formation des artistes à Paris, surpassant ou équivalant selon les peintres, la formation acquise à l'École des beaux-arts. L'enseignement à l'Académie Julian est très proche de celui de l'École des beaux-arts et permet d'y poursuivre une formation quasi équivalente. Les normes d'admission et de recrutement sont toutefois différentes et les signes de reconnaissance de son enseignement – validés par les prix que remportent fréquemment les inscrits et la carrière florissante de ses anciens élèves – contribuent à la notoriété de l'établissement⁹⁸³.

L'Académie Julian se présente rapidement comme une « concurrente » active de l'École des beaux-arts et semble être un tremplin pour y être admis, mais aussi pour obtenir les meilleures places des concours de l'École. L'importance de l'Académie Julian ne se résume donc pas au seul Salon, mais à l'ensemble du monde artistique parisien puisque beaucoup de professeurs enseignent dans les deux établissements en même temps. Le fait est clairement souligné dans une pétition rédigée par un groupe d'étudiants de l'École des beaux-arts le 23 septembre 1889 dans *La Curiosité Universelle* : « l'École des beaux-arts n'est plus que le terrain de manœuvres de l'Académie Julian ». Il existe d'ailleurs un certain favoritisme dans le jugement des concours de l'école de la part des professeurs affiliés à l'Académie Julian. Prenant l'exemple du concours d'Attainville⁹⁸⁴, section peinture d'histoire, Jules Lefebvre – décrit comme « le pilier de la maison Julian – a, sans plus de cérémonie, admis quatre sur cinq de ses élèves et deux sur trois de son collègue

⁹⁸³ « Quand ils parlent de professions comme d'un type particulier de condition professionnelle, la plupart des sociologues anglo-américains ont en tête des métiers organisés par des associations privées auxquelles revient d'établir des normes d'admission et de recrutement dans des écoles rattachées aux établissements d'enseignement supérieur. Dans ce système, la détention de titres fondés sur la formation dans une institution d'enseignement supérieur crée une situation relativement protégée sur le marché de l'emploi. » Eliot Freidson. « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, XXVII, n° 3, juillet-septembre 1986, p. 334-335.

⁹⁸⁴ Ce concours est institué à l'École des beaux-arts, sous la dénomination de prix Jauvin d'Attainville, du nom de leur fondateur, Jules Jauvin d'Attainville. Il est divisé en deux volets, l'un de peinture historique, l'autre de paysage et a lieu chaque année pendant le mois d'août et de septembre. Voir à ce propos l'article intitulé « La réorganisation de l'École des beaux-arts. Règlement. (Fin) », cité dans *Le Courrier de l'art*, année 1883, p. 565.

Bouguereau (...) ». Au second « concours d'Attainville » sur le paysage, le procédé se répète puisque « le peu scrupuleux courtier de la maison [sans doute Jules Lefebvre] Julian a admis neuf des siens pour dix places à prendre ». Il en est de même pour tous les concours allant de celui pour l'admission à l'École jusqu'au Prix de Rome⁹⁸⁵.

Nous retrouvons dans le journal de l'Académie Julian des annonces où l'on peut lire entre les lignes que les cours permettent de se préparer au concours d'entrée de l'École des beaux-arts et qu'ils préparent au Prix de Rome. Ainsi, pour marquer l'excellence de la formation délivrée à l'Académie Julian, Charles Virmaître dans *Paris-Médaille*, écrit qu'« au dernier concours des places [de l'École des beaux-arts], sur 80 élèves reçus, 57 appartiennent à l'Académie [Julian] »⁹⁸⁶. L'influence de l'Académie Julian sur le cursus des artistes ne peut être ainsi remise en doute et c'est réellement comme un tremplin d'insertion et de reconnaissance artistique que nous devons percevoir l'importance de cette école sur les artistes en général et sur les Canadiens en particulier.

3.3.1. Le système d'apprentissage à l'Académie Julian

Pour répondre aux exigences de sa clientèle, l'Académie Julian a dès l'origine affiché des règles souples. Le peintre britannique William Rothenstein ira même jusqu'à affirmer qu'« il n'y avait pas de règles (...) il n'y avait aucune discipline »⁹⁸⁷ tandis que John Sutherland, dans *An Art Student's Year in Paris*, précise que « la formation qu'ils mettent en application [à l'Académie Julian] est libérale ; leurs méthodes et leurs manières ne sont jamais insistantes. Dans leurs esprits, le résultat sincère est tout »⁹⁸⁸. La souplesse de la

⁹⁸⁵ « Pétition d'un groupe d'étudiants dénonçant le favoritisme envers les élèves de l'Académie Julian », *op. cit.*, p. 93.

⁹⁸⁶ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 143.

⁹⁸⁷ "There were no rules, (...) there was no discipline." William Rothenstein. *Men and Memories*, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁸⁸ "The training they enforce [at the Julian Academy] is liberal; their methods and their manner are never insisted on. In their minds the truthful result is all." John Sutherland. « An Art Student's Year in Paris », *op. cit.*, p. 52.

formation à l'Académie Julian s'oppose directement à la rigidité en vigueur à l'École des beaux-arts. Le chroniqueur et romancier Charles Virmaître corrobore l'opinion générale lorsqu'il affirme qu'à l'Académie Julian, l'« enseignement [ne se veut] (...) point oppresseur. Le professeur s'y étudie à ne point dévier le tempérament personnel de l'élève, il l'aide dans la mesure de son propre penchant, il le guide dans les sentiers qu'il se fraie lui-même, en se préoccupant de lui éviter les faux pas, en l'armant, avec le savoir, contre les tentatives de l'à peu près »⁹⁸⁹. Le peintre écossais Archibald Hartrick confie que l'enseignement est identique à celui de l'École des beaux-arts, mais que Rodolphe Julian fait en sorte que ses étudiants puissent profiter d'une liberté complète et travaillent comme ils l'entendent⁹⁹⁰. Le romancier Camille Debans fait le bilan des efforts entrepris par Julian et prétend qu'il est parvenu à faire de « son Académie une École des beaux-arts de la rive droite, avec plus de liberté, plus de sincérité, plus de jeunesse et l'élément gracieux des femmes en plus »⁹⁹¹. Certains élèves comparent même l'Académie Julian à « une République très libre » et précisent que l'atelier « (...) restait constamment aux frontières de l'anarchie »⁹⁹², ce qui tend à montrer que les règles ne visent jamais à enfermer l'élève dans le carcan d'une discipline rigide.

À la question que posera le journaliste Riccardo Nobili pour le journal *The Sketch* : « Est-ce que vos règles sont vraiment strictes ? » Rodolphe Julian répondra « Non. Je donne aux étudiants beaucoup de liberté. Cela dépend beaucoup d'eux s'ils réussissent ou s'ils échouent. Ils ne sont pas forcés de travailler (...) »⁹⁹³. Les élèves sont pour ainsi dire livrés à eux-mêmes et doivent prendre des initiatives personnelles s'ils veulent profiter des avantages qu'offre l'Académie Julian. Marie Bashkirtseff raconte que les élèves

⁹⁸⁹ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 136-137.

⁹⁹⁰ Archibald Standish Hartrick. *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁹¹ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, *op. cit.*, p. 193.

⁹⁹² "(...) That it remained constantly on the borders of anarchy." Archibald Standish Hartrick. *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁹³ Rodolphe Julian répond "No. I give the students a good deal of liberty. It depends much on themselves whether they succeed or fail. They are not driven to work (...)." « Julian's Studios : An Interview with Their Creator », *op. cit.*, p. 474.

commencent à peindre quand ils le veulent⁹⁹⁴ et que le premier jour de son arrivée à l'Académie « c'est une élève qui [lui] dit de commencer [son étude alors qu'elle n'avait] jamais vu d'académie [auparavant] »⁹⁹⁵.

Alphaeus Cole (1876-1988) dans *An Adolescent in Paris* souligne toutefois que le « nouveau doit commencer par le commencement »⁹⁹⁶ – c'est-à-dire les plâtres, voire la copie de gravures – avant d'accéder à l'étude du modèle nu. Soucieux de suivre les différentes étapes de formation comme le fera Ludger Larose (figure 86), William Brymner – lors de son premier jour à l'Académie Julian en octobre 1878 – dit commencer par l'étude des plâtres⁹⁹⁷ et John Wycliffe Lowes Forster, présent en 1879, s'inscrit dans l'atelier de Gustave Boulanger qui lui conseille de faire des études au fusain des antiques avant de passer à l'étude du modèle nu :

[Boulanger] m'invite à dessiner au fusain plusieurs plâtres dans un coin de l'atelier. N'étant pas venu pour montrer mes habiletés, mais pour apprendre, j'acquiesçais et allais au travail. Choisisant les morceaux les plus difficiles, je m'appliquais à la tâche durant plusieurs semaines, alors que les autres élèves travaillaient d'après le modèle vivant. Je ne voulais pas cesser cet exercice important pour ma formation avant d'être plusieurs fois complimenté. Je pouvais alors passer au niveau supérieur.⁹⁹⁸

Une information publiée dans *L'Académie Julian* de 1903 décrit avec plus de détails le programme en vigueur à l'Académie Julian où « [I]es moyens d'instructions offerts par l'atelier sont complets. L'élève va des plus beaux plâtres d'après l'antique aux modèles

⁹⁹⁴ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 349.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 315.

⁹⁹⁶ Alphaeus Philemon Cole. « An Adolescent in Paris », novembre 1976, p. 112.

⁹⁹⁷ Janet Braide. *William Brymner (1855-1925)*, *op. cit.*, p. 29. Dans une lettre à son père, William Brymner souligne l'importance de la copie des plâtres avant de pouvoir commencer à étudier d'après le modèle vivant [William Brymner à Douglas Brymner, 16 octobre 1878, dossier 6, boîte 1, fonds William Brymner, 2260.1 (WB), Queen's University Archives, Kingston, cité dans Alicia Boutillier *et al.* *William Brymner. Peintre, professeur et confrère*, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁹⁸ "He [Boulanger] visited me to draw with charcoal point a few plaster casts in a corner of the atelier. As I had not come to show skill, but to learn lessons, I bowed and went to work. Choosing the more difficult pieces, I remained at this task for many weeks, while the other students were all studying from the life. I did not leave this essential exercise until, after repeated compliments, I was bidden to the higher study." John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light*, *op. cit.*, p. 18.

vivants »⁹⁹⁹. Rien n'oblige toutefois l'élève à suivre des étapes strictes de formation. Les étudiants commencent à dessiner seuls dès leur entrée et c'est selon leur bon vouloir qu'ils passent par l'étude des plâtres avant d'accéder au modèle nu¹⁰⁰⁰. Maurice Cullen, inscrit en 1889 à l'Académie Julian, privilégie l'étude du modèle vivant sans passer par la copie des plâtres puisqu'il s'agit pour lui d'une étape déjà effectuée à l'École des beaux-arts :

Le système des ateliers de l'ENSBA remontait à la Renaissance. Celui qui fut le premier professeur de Cullen, Léon Gérôme, y règne en dictateur durant 39 années. Tout y était codifié : le sujet, la technique, les thèmes. Les élèves devaient commencer par copier des gravures ; puis on passait au croquis d'après les plâtres, avant de pouvoir s'attaquer au modèle vivant. L'ordre de ces étapes était immuable¹⁰⁰¹.

La norme veut toutefois que la formation soit divisée en trois temps, basée sur le modèle académique classique tel que le définit Albert Boime dans *The Academy and French Painting*¹⁰⁰².

Avant d'être admis dans la salle du modèle vivant, le peintre américain Alphaeus Cole s'entraîne au plâtre pour pratiquer l'étude de la forme et du dessin et dit s'exercer sur celui de « Brutus »¹⁰⁰³. Le journaliste, critique d'art et écrivain Pierre Courthion indique pour sa part que l'atelier de sculpture de l'Académie Julian possède des plâtres pour l'étude des draperies et cite en exemple « le nègre, le Voltaire [et] le Caligula »¹⁰⁰⁴. Le sujet peut parfois être moderne – comme l'illustre la copie d'un torse femme de l'atelier de sculpture de l'Académie Julian (figures 87 et 88) –, mais n'est toutefois réservé qu'aux élèves expérimentés. Les exemples proposés pour assimiler les jeux d'ombre et de lumière ont

⁹⁹⁹ Réclame publicitaire. *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, op. cit., mars 1903, s. p.

¹⁰⁰⁰ Le fait de montrer ses travaux antérieurs permet à l'étudiant de présenter ses acquis et d'accéder plus rapidement au modèle vivant.

¹⁰⁰¹ Sylvia Antoniou. *Maurice Cullen 1866-1934*, op. cit., p. 4.

¹⁰⁰² Voir à ce propos le chapitre II (*The Curriculum of the Private Ateliers : Practice*) de l'ouvrage d'Albert Boime. *The Academy and French Painting*, op. cit., p. 22-47.

¹⁰⁰³ Alphaeus Philemon Cole. « An Adolescent in Paris », op. cit., p. 112.

¹⁰⁰⁴ Pierre Courthion. « Ateliers et Académies », op. cit.

pour but d'apprendre à retranscrire le volume des sculptures sur l'espace bidimensionnel de la feuille et visent à faire acquérir un répertoire de formes classiques en accord avec la formation traditionnelle telle qu'enseignée à l'École des beaux-arts et dans les grands centres artistiques européens et internationaux. Un fusain de Joseph Saint-Charles, présent à l'Académie Julian entre 1888 et 1894, fut certainement réalisé dans le cadre d'un tel exercice et met en évidence le bien-fondé d'un tel travail avant de passer au modèle vivant (figure 89). Lorsque l'élève maîtrise l'étude du plâtre, il peut alors être admis dans la salle consacrée à l'étude du modèle vivant. Il s'exerce alors à l'académie (pleine page) au fusain (figures 90 à 92) ou selon sa position par rapport au modèle dans l'atelier, privilégie l'étude de « tête » ou celle du « morceau » (figure 93). L'artiste-peintre américaine Anna Elizabeth Klumpke relate dans ses mémoires que les élèves sont conviés à dessiner et ensuite à peindre un pied, une main d'après moulages ou le modèle vivant pour assimiler les nuances de l'ombre et de la lumière qui traduiront le volume et la nuance des couleurs. Par la suite, les élèves sont encouragés à refaire cet exercice avec le même motif, mais avec différents éclairages, tant naturels, à la lumière du jour, qu'artificiels, à la lueur de la lampe¹⁰⁰⁵. Normalement, ce n'est qu'avec l'autorisation du professeur, qui le jugera suffisamment habile dans la maîtrise du dessin et des problèmes de composition, que l'élève doit commencer à peindre des « morceaux » (pieds, bras, épaule par exemple) et parfois des natures mortes. En général, à cette étape de sa formation, l'élève doit alors chercher à maîtriser les tons, sa touche doit être expressive et il doit acquérir le contrôle du modelé.

Le 12 février 1888, Cecilia Beaux relate son premier jour à l'Académie Julian et écrit à sa famille qu'elle commence une étude de tête à la peinture à l'huile tandis que les autres étudiants font une académie au fusain¹⁰⁰⁶. Marie Bashkirtseff pour sa part peint par « morceaux » sur les conseils de Rodolphe Julian dans le but de s'habituer à manier la

¹⁰⁰⁵ Voir à ce propos : Anna Elizabeth Klumpke. *Memoirs of an Artist*, Boston, Wright and Potter, 1940, p. 16.

¹⁰⁰⁶ Lettre de Cecilia Beaux à sa famille, février-mars 1888. Fonds Cecilia Beaux, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. Cité par Tara Leigh Tappert. *Choices – The Life and Career of Cecilia Beaux*, *op. cit.*, p. 155.

couleur¹⁰⁰⁷ et d'assimiler l'anatomie¹⁰⁰⁸. Les rares exemples en rapport avec les débuts des Canadiens à l'Académie Julian – que ce soit Cullen, Forster, Brymner, Saint-Charles, Carlyle ou Pemberton – démontrent que les artistes ne choisissent pas forcément la voie traditionnelle selon laquelle il faut étudier les plâtres avant de pouvoir passer à l'étude du modèle vivant puis à la peinture et c'est au cas par cas qu'ils décideront de leurs parcours de formation.

Rodolphe Julian ou l'école ne pouvaient obliger les élèves à suivre les étapes précédant l'accès au modèle nu. Ne sélectionnant pas les élèves par un concours¹⁰⁰⁹ et les regroupant dans un atelier unique, il est normal qu'il existe des écarts d'un élève à un autre. Certains ont largement dépassé l'étude du plâtre, l'académie est nouvelle pour beaucoup et la peinture est réservée pour les plus doués des élèves. Paul Peel et George Agnew Reid, lors de leur premier jour à l'Académie Julian en 1889, feront sensation en peignant directement sur la toile. Leur formation antérieure sous Thomas Eakins les dispense du passage par le plâtre et leur donne même une certaine avance par rapport aux autres étudiants de l'atelier qui ne pratiquent pas encore cette méthode telle que l'enseignera par la suite Benjamin Constant à l'Académie¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁷ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 350.

¹⁰⁰⁸ « (Rodolphe Julian parle) - Commencer la peinture par des natures mortes, pour vous, Mademoiselle, c'est comme si on ordonnait à un homme robuste de prendre de l'exercice en maniant cela (et Rodolphe Julian se mit à hausser et à abaisser son porte-plume). Ne faites pas encore la figure, d'accord ; mais peignez des pieds, des morceaux, du modèle enfin ; il n'y a rien de mieux que cela. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁰⁹ Cecilia Beaux, de passage à l'Académie Julian en 1889 relate que Rodolphe Julian ne sélectionne pas ses élèves suivant leur talent ou leurs aptitudes artistiques : « J'ai dû travailler seule, et persuadé qu'à Paris, je serais parmi les meilleurs et les plus avancés des étudiants, loin devant un Américain pratiquement inculte. J'ai alors appris que l'Académie Julian (...) était une entreprise commerciale et qu'elle ne pouvait rester ouverte uniquement pour les étudiants les plus doués. » Cecilia Beaux. *Background with Figures*, *op. cit.*, p. 117-18.

¹⁰¹⁰ "While the other students were working painstakingly in charcoal assignments, and outlining the subjects meticulously, Reid and Peel were painting direct in oil. When beginning a new picture students at the Julian confined themselves to the outline and shading of the subject for the first few days. Later on they worked up the background and filled in the picture after the figure subject was complete. Only then did they begin to paint." Muriel Miller Miner. *G.A. Reid : Canadian Artist*, *op. cit.*, p. 50.

La pratique du dessin est privilégiée chez Julian comme l'atteste une représentation type de l'atelier visible dans les photographies de l'école où les élèves sont en demi-cercle devant le modèle (figure 94). L'image la plus courante de l'atelier est en cela représentative puisqu'elle montre la plupart du temps les élèves, lors d'une séance, assis sur des tabourets bas ou debout devant leurs chevalets tandis qu'ils s'entraînent à observer le modèle avant de retranscrire leurs impressions au fusain ou à la sanguine sur la feuille et plus rarement sur la toile. Nous pouvons supposer à la vue de ces photographies que l'Académie Julian vise à enseigner à ses élèves la rigoureuse discipline des formes en dessinant ou en peignant d'après le modèle vivant.

George Moore décrit la nécessité de porter attention aux proportions du modèle et de le faire « tenir d'aplomb » avant d'aborder le travail des contours, des masses d'ombre et de lumière. Les conseils sont avant tout techniques et permettent de comprendre l'importance qui est accordée au dessin. Il écrit à ce propos :

Nous fûmes mis en présence du modèle nu (...) On nous dit de compter le nombre de têtes, et de les reporter sur notre feuille, puis on nous montra comment déterminer le balancement de la figure, à l'aide du fil de plomb : il passe par l'oreille, la droite de la poitrine l'os iliaque de la hanche puis, disons par le talon. Ayant ainsi obtenu les principales mesures et les lignes générales, nous prîmes note de la façon dont le corps apparaissait sur la gauche et la droite de notre fil de plomb et on nous demanda d'en faire une étude, en dessinant les masses de lumière et d'ombre.¹⁰¹¹

La maîtrise de la ligne prime sur tout le reste et semble occuper une grande part de l'enseignement que les professeurs donnent à l'élève. Lorsque Archibald Hartrick gagne le prix du concours du mois à l'Académie Julian, son professeur Gustave Boulanger le félicite et l'encourage à poursuivre ses études dans cette direction. Il qualifie son travail de « tout à

¹⁰¹¹ "We were introduced to nude model (...). We were told to count the number of heads, and to mark them off on our paper; then with the plumb-line we were shown how to determine the sway of the figure. It drops through the ear, the right breast, the hip-bone, passing, let us say, through the heel. The leading measurements and general lines being thus obtained, note was taken how much of the body fell to the left and right of our plumb-line, and we were instructed to sketch in, drawing by the masses of light and shade." George Moore. , *op. cit.*, p. 261.

fait artistique », mais ajoute cependant « qu'il doit "apprendre à dessiner" ! »¹⁰¹² Le peintre américain George Biddle fait une remarque similaire¹⁰¹³ et souligne que l'Académie Julian cherche à répondre en partie aux besoins de sa clientèle lorsqu'elle privilégie l'étude du dessin, car, selon lui, « une profession artistique est hautement technique ; cependant, bien que nécessaire, la maîtrise des techniques n'est que rarement enseignée dans les Académies »¹⁰¹⁴. John Wycliffe Lowes Forster s'inscrit d'ailleurs à l'Académie Julian pour acquérir cette maîtrise du dessin. Il est fortement impressionné par la retranscription de la ligne sur le papier¹⁰¹⁵ et souligne comment l'art du dessin est important dans l'art du portrait lorsqu'il lui permet de dépasser ce que propose la photographie¹⁰¹⁶.

En ce sens, Rodolphe Julian aura compris la nécessité d'un tel enseignement et structure sa formation sur l'étude de la ligne et du dessin. Quelques exemples permettent de définir la méthode instituée à l'Académie Julian. Le peintre britannique William Rothenstein affirme que dans cette école, « (...) le système en vogue était de diviser la figure en quatre parties que l'on mesurait avec le fusain porté à bout de bras et l'utilisation du fil de plomb afin de le positionner d'aplomb. Dessiner "grandeur nature" n'était pas

¹⁰¹² "That [he] must "learn to draw"!" Archibald Standish Hartrick. *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰¹³ "I must learn how to draw." George Biddle. *An American Artists Story*, Boston, Little Brown & Compagny, 1939, p. 124.

¹⁰¹⁴ "An artist's profession is highly technical ; yet these needed techniques are not commonly taught at the Academies."/"La profession d'artiste est hautement technique et pourtant, bien que ces techniques soient nécessaires, elles ne sont généralement pas enseignées dans les Académies." George Biddle. *An American Artists Story*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰¹⁵ "One day in the Julian atelier, a back-profile view of the model from the head with the dorsal curves, down to the feet, offered an intricate outline which was difficult accurately and delicately to delineate. An hour of intense concentration was bringing results when I made a remark to my neighbour, named Penny, about that wonderful outline."/"Un jour à l'atelier Julian, une vue arrière du modèle, de la tête jusqu'aux courbes dorsales, descendant jusqu'aux pieds, offrait un aperçu complexe, difficile à définir avec délicatesse et précision. Une heure de concentration intense apporta un certain résultat lorsque je fis remarquer à mon voisin, nommé Penny, ce merveilleux ensemble." John Wycliffe Lowes, Forster. *Under the Studio Light*, *op. cit.*, p. VII.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

recommandé. Le modèle devait remplir la feuille »¹⁰¹⁷. La méthode est traditionnelle et reste fidèle à celle en vigueur à l'École des beaux-arts, telle que Rodolphe Julian l'a apprise dans l'atelier de Léon Cogniet et Cabanel, comme le montrent les deux études qui subsistent de la création des planches pour *Ompdrailles. Le tombeau des lutteurs*¹⁰¹⁸.

La nouveauté « technique » qu'apporte William Bouguereau au sein de l'Académie Julian fait le succès de l'école lorsque ce dernier décide de privilégier le « dessin au trait » au détriment du « tortillonnage ». William Brymner est particulièrement réceptif à cette nouvelle méthode et abandonne sur les conseils de Bouguereau l'utilisation de l'estompe. Même si le dessin à la mine est selon Brymner plus difficile dans sa pratique, les effets sont cependant plus précis et permettent un meilleur rendu de l'ombre et de la lumière¹⁰¹⁹. Selon William Bouguereau, l'ancienne méthode est désavantageuse pour le dessin et ne permet pas de souligner la structure. Brymner écrivant à son père affirme à ce propos : « Très fréquemment, tu vois des muscles, des jambes, des bras mal définis, mais si joliment ombrés avec l'estompe que les gens qui n'y connaissent rien imaginent qu'ils sont devant une superbe œuvre d'art »¹⁰²⁰.

Le changement est avant tout pratique, car, avec l'utilisation de la méthode utilisée à l'École des beaux-arts, « (...) l'académie la mieux dessinée, la plus parfaite de forme, avait l'air d'un dessin pour un concours de l'école mutuelle ; toutes se ressemblaient ; la musculature était floue, elle n'apparaissait pas énergique, vigoureuse, saillante comme le

¹⁰¹⁷ "[T]he system in vogue was to divide the figure into four parts, measuring with charcoal held at arm's length, and using a plumb line to get the figure standing well on its feet. Drawing 'sight-size' was not encouraged. The figure must fill the sheet of paper." William Rothenstein. *Men and Memories, op. cit.*, p. 41.

¹⁰¹⁸ Ces deux études sont actuellement conservées dans une collection particulière new-yorkaise et furent reproduites dans un catalogue (non identifié) comme l'atteste un feuillet dans le dossier « Rodolphe Julian » de la bibliothèque du Musée d'Orsay. La version précédant l'étape gravée [intitulée *The Last Labor of Hercules* (planche B)] est reproduite dans le catalogue de la Shepherd Gallery. Catherine Fehrer, Robert Kashey, Elisabeth Kashey. *The Julian Academy, Paris, op. cit.*, s. p.

¹⁰¹⁹ Janet Braide. *William Brymner (1855-1925), op. cit.*, p. 32.

¹⁰²⁰ *Ibid.*

veut la nature »¹⁰²¹. Les esquisses ne pouvaient donc pas être réutilisées pour de futures compositions à grande échelle et l'artiste devait revenir à nouveau à l'étude du modèle vivant pour saisir « le mouvement » et l'agencement du corps¹⁰²². À l'opposé, selon la méthode utilisée par William Bouguereau, « le trait-dessin pourrait rester et nous servir »¹⁰²³. L'instauration de cette méthode participe sans doute de ce que certains qualifient à l'époque de « révolution » et affirment pour illustrer leurs propos : « aujourd'hui les résultats sont tels, que si l'on compare deux esquisses, l'une *tortillonnée*, l'autre *au trait*, on reste émerveillé ; cette dernière semble sortir de son cadre, on dirait que le sujet va parler, agir, marcher »¹⁰²⁴. Malgré ce que certains considèrent comme une innovation à l'Académie Julian, la formation et l'approche de l'art se veulent avant tout traditionnelles.

3.3.1.a. Une esthétique traditionnelle privilégiée

Certains artistes comme William Brymner et John Wycliffe Lowes Forster sont déjà présents avant 1880 et d'autres, comme Frank Milton Armington, Lorenzo de Nevers, poursuivront leurs études après 1900. La période d'étude privilégiée dans la thèse correspond au tournant du siècle et permet de préciser quels sont les enjeux mis en œuvre par les artistes canadiens dans la volonté de vouloir poursuivre une formation à l'Académie Julian. Les enjeux bien que différents pour chacun des artistes, puisqu'ils appartiennent pour une part au domaine du cheminement personnel, s'inscrivent néanmoins dans un champ plus large où l'artiste inscrit dans une école à Paris cherche à peaufiner la maîtrise technique ou stylistique de son art. Le passage par l'Académie Julian peut être perçu comme un entre-deux de ces différentes approches de l'art où l'artiste se rattache au « savoir peindre » et au « savoir dessiner » des maîtres académiques les plus influents de

¹⁰²¹ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 140.

¹⁰²³ *Ibid.*

¹⁰²⁴ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 140.

leur temps, tout en gardant une certaine perméabilité par rapport aux courants artistiques plus novateurs.

L'Académie Julian n'est pas « officiellement » favorable aux innovations à contre-courant de l'art académique (entendons par là l'impressionnisme, le postimpressionnisme ou le fauvisme par exemple) ; il n'en demeure pas moins que l'école se présente comme un établissement moins rigide par rapport à ce qui est enseigné à l'École des beaux-arts. En effet, la structure de l'établissement permet une certaine latitude dans l'expression plastique, au sein des ateliers où des artistes de tous âges, de tous horizons et de toutes nationalités confrontent des idées en rapport avec les nouveautés qui filtrent à l'Académie Julian. En cela, les excursions des Canadiens faites aux alentours de Paris (Cernay, Asnières, Fontainebleau par exemple), les voyages d'études réalisés durant l'été (principalement en Bretagne à Pont-Aven et plus tard en Méditerranée à Antibes et Nice par exemple) ainsi que les séjours dans les pays européens (Grande-Bretagne, Belgique, Suède, Danemark, Allemagne, Italie, Suisse, Espagne et Portugal) sont à considérer dans l'apport de ce qui est présenté et discuté à l'atelier. La camaraderie et l'atmosphère « bon enfant » qui règnent dans les ateliers seront d'ailleurs présentées comme les éléments les plus importants, garants de la cohésion et de l'attrait qu'exerce l'Académie auprès d'une clientèle internationale.

L'amitié entre Paul Peel, Mildred Peel et les Reid, George Agnew et Mary Hiester, comme nous l'avons souligné précédemment, les pousse fréquenter l'Académie Julian. Il en est de même pour Florence Carlyle (avec les Peel) qui se met sous la direction de William Bouguereau (avant de quitter l'établissement pour rejoindre l'atelier Delécluze et revenir plus tard chez Julian). La notion de « réseau » – restreint ou élargi à un grand nombre de personnes – favorise l'inscription à l'Académie Julian et c'est souvent avec une figure support (un mentor personnifié par un professeur ou un compatriote) que les élèves se rattachent à l'institution. John Wycliffe Lowes Forster aborde la question de la camaraderie à l'Académie Julian et souligne :

L'agréable tempérament des amis d'atelier et leur chaleureuse camaraderie effaçaient toutes discordances (...) Parmi ces amis inoubliables dont font partie ceux de chez « Julian », un grand nombre ont leur production accrochée bien en vue dans des collections internationales ; Cavé, Baille, Dinet, Azambre, Thomas, Mercadier, D'Echnoz, Ménard, sont de ceux-là.¹⁰²⁵

À propos des élèves américains de l'Académie Julian, Forster met de l'avant le nom d'artistes qu'il apprécie, mais ne précise cependant pas en quoi il fut influencé par leur travail et il serait peu surprenant de constater qu'ils ne figurent pas parmi ses amis intimes de l'atelier. C'est davantage pour se situer comme leur égal et pour souligner qu'ils proviennent du même centre de formation que lui, qu'il cite leurs noms et les rattache à un groupe¹⁰²⁶. Le travail en commun, l'entraide possible entre les élèves et les échanges en atelier ou à l'extérieur (que ce soit au restaurant ou dans des cafés) permet de comprendre ce qui est fait hors de l'Académie et offre un recul aux artistes leur permettant dans une certaine mesure de se distancer des poncifs académiques de plus en plus décalés par rapport à leur époque. Une chose est certaine, l'école se présente comme un lieu d'échanges qui dépasse largement le seul rapport maîtres-élèves.

En ce qui a trait à la question du modèle, incluant le processus de sélection et le choix des poses, l'influence de l'École est tout aussi présente, ce qui tend à promouvoir une approche traditionnelle de l'enseignement artistique. Le modèle à l'Académie Julian devra

¹⁰²⁵ "The charming individuality of studio friends and their cordial comradeship dissolved all differences (...). These unforgotten friends of the "Julian" number many whose work holds conspicuous place in international collections; Cavé, Baille, Dinet, Azambre, Thomas, Mercadier, D'Echnoz, Ménard, are but a few of them." John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light, op. cit.*, p. 28.

¹⁰²⁶ "At all these art schools one jostled in friendly comradeship with future celebrities, among them Alfred East, John Lavery, Edwin S. Calvert, Simeon Solomon, J.J. Shannon, Stott of Oldham, Mann, Guthrie, most of them since knighted ; and Frank C. Jones, Winthrop Pierce, Chas. H. Davis, Kenyon Cox, Blashfield, and other American artists of highest abilities and renown."/ « Dans toutes ces écoles d'art, une d'entre elles se démarque par l'intense camaraderie qui se développe avec de futures célébrités, parmi lesquels Alfred East, John Lavery, Edwin S. Calvert, Salomon Salomon, J.J. Shannon, Stott of Oldham, Mann, Guthrie, pour la plupart d'entre eux maintenant nommé Chevalier de la Légion d'honneur ; et Frank C. Jones, Winthrop Pierce, Chas. H. Davis, Kenyon Cox, Blashfield, et d'autres artistes américains de renoms et de grand talent. » *Ibid.*, p. 34-35.

répondre aux normes classiques de beauté, telle qu'elles sont visibles dans l'art classique de l'Antiquité et même de la Renaissance. Or dans l'absolu, tous ne répondront pas à cet impératif du canon, ce qui éloignera certains élèves de l'établissement, mais reléguera aussi progressivement le style « académique » en lui-même au second plan, permettant aux artistes d'acquérir une autonomie, hors du carcan institutionnel. La description des séances de pose et l'étude des critiques du modèle esthétique en vigueur à l'Académie Julian permettent d'entrevoir le chevauchement entre tradition et modernité. L'académisme enseigné chez Julian fait le succès de l'établissement¹⁰²⁷, mais – revers de médaille oblige – ce traditionalisme, qualifié par certains de « passéiste », soulève le mécontentement des élèves à l'affût des nouvelles tendances. Le ton vantant les mérites de l'établissement change radicalement et se veut critique (parfois même acerbe) – s'opposant au discours officiel qui prévalait jusqu'alors sur l'Académie – et se voit, dans un deuxième temps, davantage nuancé lorsque certains prétextent qu'il faut apprendre les bases avant de pouvoir quitter les sentiers battus.

George Moore souligne l'obligation pour les étrangers de venir en France afin d'acquérir une formation artistique de type beaux-arts¹⁰²⁸ et en vient à critiquer les méthodes et le style enseigné à l'Académie Julian. Tout en reconnaissant l'apport de Rodolphe Julian dans la propagation et la mise en valeur de l'art français au niveau international, il présente en contrepoint l'effet permissif, voire même destructeur, de l'enseignement mis en place à l'Académie¹⁰²⁹. À propos du modèle en vigueur dans cette école, l'auteur en vient à qualifier la production des « Julians » de « dessin mécanique » et affirme que les peintures réalisées au sein des ateliers s'apparentent à ce qui se faisait cinquante ans auparavant. L'enseignement traditionnelle apparaît ici comme étant démodé par rapport à ce qui se fait en dehors de l'école et le charme de cette production n'est selon

¹⁰²⁷ L'esthétique traditionnelle privilégiée chez Julian contribue à lui fournir une large part de sa clientèle, mais marque aussi, avec la multiplication des ateliers privés, la fin du système des beaux-arts, qui sera de plus en plus remis en cause à la fin du XIX^e siècle.

¹⁰²⁸ George Moore. *Impressions and Opinions*, op. cit., p. 272-273.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 249.

lui pas plus intéressante que celle « d'une machine à peindre des assiettes »¹⁰³⁰ pour insister sur le mécanisme du savoir-faire et des « recettes » du métier enseignées chez Julian.

Cependant, cette approche de l'art cherche avant tout à répondre aux désirs d'une jeunesse artistique internationale attirée par l'acquisition d'un « art commercial » susceptible de se vendre : « aujourd'hui, les jeunes hommes qui viennent à Paris ne connaissent rien et ils vont dans cette ville non pour visiter le Louvre, mais pour s'enfermer eux-mêmes dans un atelier de huit à dix heures par jour, acceptant aveuglément un système élaboré d'éducation qui repose sur des principes aussi commerciaux que ceux utilisés au Bon Marché »¹⁰³¹. Bien qu'il faille nuancer la part qu'occupe réellement les visites au Louvre, puisqu'un bon nombre d'artistes canadiens présents à l'Académie Julian n'y feront que de la copie¹⁰³², la référence au célèbre magasin parisien¹⁰³³ veut interpeller le lecteur et contribue à dissuader les étudiants de s'expatrier à l'étranger pour parfaire leur formation artistique et surtout d'entrer à l'Académie Julian où selon l'auteur « tout est corruption et recherche de profit commercial »¹⁰³⁴. Le discours que fait Suzor-Coté à Arthabaska où il commente sa formation européenne peut être compris comme une critique de ces « formules », en plus d'y voir uniquement un retour sur ses origines d'où émerge à la fin du XIX^e siècle la volonté d'affirmer un art typiquement canadien¹⁰³⁵.

Marie Bashkirtseff affirme que la technique et les artifices du métier priment à l'Académie Julian – ce qui empêche la réflexion et la pensée qui devraient prévaloir à tout

¹⁰³⁰ George Moore. *Impressions and opinions*, *op. cit.*, p. 274.

¹⁰³¹ "To-day young men go to Paris knowing nothing ; and they go there not to visit the Louvre but to shut themselves up in a studio from eight to ten hours daily, accepting blindly an elaborate system of education organised on principles as purely commercial as those at the Bon Marché." George Moore. , *op. cit.*, p. 277.

¹⁰³² Laurier Lacroix. « Les artistes canadiens copistes au Louvre (1838-1908) », *op. cit.*, p. 54-70.

¹⁰³³ Le *Bon Marché* est considéré comme le plus ancien des « grands magasins ». Devant le succès que connaît l'entreprise, un nouveau bâtiment est construit en 1867 par l'architecte Louis Hippolyte Boileau (1878-1948) avec l'aide de l'équipe de Gustave Eiffel (1832-1923) pour la structure métallique.

¹⁰³⁴ "All is corruption and commercialism." George Moore. , *op. cit.*, p. 277.

¹⁰³⁵ Discours de Suzor-Coté prononcé en 1901 à Arthabaska, à l'occasion d'un banquet en son honneur, cité dans : Michel Brunette. *Paysage et paysan dans l'œuvre de Suzor-Coté*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1974, p. 24.

travail de création¹⁰³⁶ – et écrit dans son journal qu’à l’Académie Julian, « c’est du savoir, de l’habitude, de la convention. Rien de vrai, rien qui vibre, qui chante, qui empoigne, qui donne le frisson, qui fasse pleurer »¹⁰³⁷. L’artiste en vient même à ridiculiser les espérances que cette formation génère et s’exclame à ce sujet : « Grandeur en herbe, science en herbe, talent en herbe ! Toutes ces herbes, je crains bien que cela ne fasse du foin pour quelques ânes ! »¹⁰³⁸ Dans un même ordre d’idée la Suisse Sophie Schaeppi (1852-1921) met en garde une de ses amies en l’avertissant des possibles dangers si elle décide de suivre sa formation à l’Académie Julian. Elle écrit à ce propos : « Promets-moi de ne jamais aller à l’atelier Julian. Cette école de suprême banalité te tuera ton sentiment, et ne t’en donnera en échange qu’une dégoûtante habileté que tous les imbéciles peuvent acquérir avec le temps »¹⁰³⁹. George Moore affirme quant à lui que « ce grand atelier de Julian est un sphinx, qui dévore tous les pauvres bougres qui espèrent y recevoir une éducation artistique... Après deux ans, ils peignent et dessinent tous de la même manière, chacun avec cette exécration (...) »¹⁰⁴⁰. Nous savons par un artiste américain qu’à l’Académie Julian, « le travail qui y était admiré était froid, sans vie, consciencieusement fini dans le style des dessins académiques »¹⁰⁴¹. C’est d’ailleurs ce qu’apprécieront des peintres dans la veine académique comme Ludger Larose ou Joseph Saint-Charles.

Le peintre français Jacques Émile Blanche (1861-1942), alors en opposition avec l’enseignement en vigueur dans cette école, préféra quitter l’Académie plutôt que d’adopter la manière de ses maîtres : « Mon inclination me portait vers Degas, Manet et Renoir,

¹⁰³⁶ Elle affirme à ce propos : « Oui, la préoccupation de la perspective des lignes est une tromperie, la préoccupation des tons, de la couleur est une chose misérable, une chose de métier et qui, petit à petit, absorbe tout, ne laissant pas de place à la pensée. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 610.

¹⁰³⁷ Marie Bashkirtseff voit Jules Bastien-Lepage comme le peintre qui se démarque le plus par rapport à son époque. Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 414.

¹⁰³⁸ Marie Bashkirtseff. *Lettres de Marie Bashkirtseff*. Paris, Bibliothèque Charpentier, 1922, p. 112.

¹⁰³⁹ Journal de Sophie Schaeppi en date du 22 mai 1897 (collection privée, Zurich), cité dans : Denise Noël. *Les femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*, *op. cit.*, p. 162.

¹⁰⁴⁰ George Moore. *Confession d’un jeune anglais*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁴¹ "[At the Academy Julian] The kind of work that was admired there was cold, lifeless, smoothly finished academic drawing." Adam Gopnik. *Americans in Paris. A literary anthology*, *op. cit.*, p. 193.

lesquels me firent abandonner l'enseignement officiel et les cours de peintures tels [sic] qu'ils étaient prodigués par la célèbre Académie Julian »¹⁰⁴².

Une journaliste du *Corcoran Art Journal* souligne les problèmes de cet apprentissage en disant qu'il ne manque rien dans la production des élèves de l'Académie sauf de l'imagination, ou ce que l'on appelle du « sentiment »¹⁰⁴³. L'étude « scientifique » en vigueur dans cet établissement semble être bonne pour les élèves qui abordent le travail de la couleur avant celui de la forme¹⁰⁴⁴, mais la plupart d'entre eux se lassent de cette technique trop lourde et préfèrent une exécution plus libre.

Il ne faut toutefois pas condamner les principes de formation mis en place dans cette école puisqu'ils participent à sa renommée. La technique du dessin qui y est professée attire des artistes du monde entier en quête d'un savoir-faire qu'ils ne peuvent acquérir dans leurs pays. C'est d'ailleurs ce que sont venus chercher les Canadiens en s'inscrivant dans cette école. Les portraits au fusain que réalise Suzor-Coté à son retour au Canada sont empreints d'un réalisme académique et les nus de William Brymner découlent directement de sa formation d'après le modèle. Alison Longstaff, dans sa thèse sur Ludger Larose, caractérise l'apprentissage académique que viennent chercher les Canadiens en France et souligne que l'adoption même de l'art académique s'impose pour les élèves « disciplinés » et apparaît comme « la norme dominante en art » telle qu'elle est présentée au Salon officiel¹⁰⁴⁵. Certaines, comme Jane Elizabeth Gardner (future Madame Bouguereau), adoptent

¹⁰⁴² Jacques Émile Blanche. *More Portraits of a Lifetime*, Londres, J. M Dent, 1939, p. 29 (traduction anglaise de Walter Clement).

¹⁰⁴³ "Everything was there, not one detail left out. Did I say everything? That was a mistake ; everything except imagination. Not a vestige could be seen of that dreamy something called sentiment, which gives atmosphere and breathing space to a picture (...)" / « Tout était là, aucun détail n'était omis. Ai-je dit tout ? C'était une erreur, il y avait tout sauf de l'imagination. Aucune trace ne pouvait être vue de ce je ne sais quoi que l'on nomme sentiment, lequel crée une certaine atmosphère et donne de la profondeur à un dessin (...). » Daisy Brown. « Experiences at Julian School », *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*

¹⁰⁴⁵ Voir à ce propos : Alison Longstaff. *Un artiste au tournant du XX^e siècle : le cas de Ludger Larose, 1868-1915*, *op. cit.*, p. 318-320.

scrupuleusement la technique de leur maître. Bien que Jane Elizabeth Gardner sache être critiquée pour le « non-individualisme » de sa production, elle « préfère être connue comme le meilleur imitateur de Bouguereau plutôt que de n'être personne »¹⁰⁴⁶. Le choix de se démarquer ou non de l'enseignement en vigueur à l'Académie Julian incombe donc aux artistes.

C'est ainsi que certaines critiques se voient énoncées par des élèves moins aptes à suivre un chemin déjà tracé. Madeleine Zillhardt, dans *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, décrit pour sa part comment Breslau, après avoir suivi scrupuleusement les « exercices scolaires préconisés par M. Julian, ne tarda pas à s'apercevoir de leur inutilité » et ajoute que, « dégoûtée de la banalité des modèles académiques dont tous les gestes sont prévus et qui, à force d'avoir traîné dans les ateliers, ont perdu tout caractère et toute originalité (...) quitta vivement le passage des Panoramas (...) »¹⁰⁴⁷. Pour sa part, l'artiste américaine Cecilia Beaux, découragée de sa production à l'Académie Julian, dit devoir quitter au plus vite l'atelier si elle veut garder sa « manière » de peindre et écrit à sa famille avec une certaine ironie : « si je reste ici plus longtemps [à l'Académie Julian] je devrais même perdre mon habilité à faire des choses non pas parfaites, mais avec esprit et style »¹⁰⁴⁸.

Le passage par l'Académie Julian n'est qu'une étape et non une fin en soi. En dehors de l'École des beaux-arts où plusieurs Canadiens suivront une partie de leur formation, d'autres s'inscrivent dans une Académie libre ou se mettent sous la direction d'un maître en particulier. Ainsi, William Edwin Atkinson quitte l'Académie Julian pour l'Académie Delance ; John William Beatty, Henri-Zotique Fabien, Joseph-Charles Franchère, Frederick Charles S. Gordon, Léo Mielziner, Maurice Brazil Prendergast,

¹⁰⁴⁶ Commentaire de Linda Hose McCabe cité dans, Denise Noël. *Les femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889, op. cit.*, p. 165.

¹⁰⁴⁷ Madeleine Zillhardt. *Louise-Catherine Breslau et ses amis, op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁴⁸ "If I stay here long I shall lose even my manner of doing things not very well with spirit and style." Lettre de Cecilia Beaux. Tara Leigh Tappert. *Choices - The Life and Career of Cecilia Beaux, op. cit.*, p. 164.

Joseph Saint-Charles, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et Sidney Strickland Tully fréquenteront pour leur part l'Académie Colarossi. D'autres comme Franklin Peleg Brownell et Joseph Sinaï Richer iront à l'atelier Bonnat. William Brymner et France Elswood Richards se placeront sous la direction de Carolus-Duran. L'avantage de pouvoir quitter l'Académie Julian sans aucune formalité particulière permet une liberté de choix quant au style où à la technique que souhaiteront privilégier les artistes. À l'exception de Maurice Cullen, James Wilson Morrice et plus tard Suzor-Coté et Florence Carlyle par exemple, peu se détachent ou dépassent véritablement l'approche reçue chez Julian. Les peintres canadiens à Paris adhèrent peu « aux courants esthétiques avec lesquels ils expérimentent les artistes “modernes” »¹⁰⁴⁹ durant leur séjour en France et ce n'est bien souvent qu'a posteriori qu'ils s'ouvriront à cette influence. Certains artistes contemporains des Canadiens à l'Académie Julian et par la suite certains historiographes affirment que la mainmise de l'académisme sur l'enseignement artistique détourne les élèves de l'avant-garde¹⁰⁵⁰. Bien qu'il puisse s'agir d'une explication valable dans son ensemble, elle n'en détermine pas selon nous – comme pour Longstaff – l'unique raison :

L'artiste canadien, expatrié justement parce que les écoles artistiques canadiennes ne donnent pas tout l'enseignement adéquat, est très conscient de se trouver à Paris pour parfaire sa formation, et de ce fait ne ressent pas un désir prononcé de la contredire en se lançant dans des mouvements avant-gardistes. De plus, s'il est vrai que quelques artistes canadiens contemporains de Larose sont issus des familles bourgeoises et qu'ils sont, de ce fait, financièrement indépendants et libres d'adhérer aux mouvements contestataires s'ils le veulent, la plupart des artistes canadiens à l'étranger dépendent d'institutions ou de mécènes qui valorisent l'académisme. Il leur est difficile, dans pareil cas, de rejeter la formation de base qui leur manque pour se livrer à l'innovation.¹⁰⁵¹

Edmond Dyonnet (1859-1954), présent à Paris avant 1880, qualifie l'impressionnisme de « folie » et méprise ouvertement cette forme d'art dont les représentants « se sont donnés pour mission de nier le Beau et de proscrire la Vérité », affirmant que cette démarche est

¹⁰⁴⁹ Alison Longstaff. *Un artiste au tournant du XX^e siècle : le cas de Ludger Larose, 1868-1915*, op. cit., p. 321.

¹⁰⁵⁰ Guy Robert. *La peinture au Québec, depuis ses origines*, Montréal, France-Amérique, 1978, p. 46.

¹⁰⁵¹ Alison Longstaff. *Un artiste au tournant du XX^e siècle : le cas de Ludger Larose, 1868-1915*, op. cit., p. 321.

une négation de l'art puisque n'importe qui peut « prendre des pinceaux et barbouiller une toile »¹⁰⁵². Les divergences d'opinions créent de nombreuses discussions animées entre les partisans et les adversaires de la modernité aux environs de 1860-1880 : « Oui, Messieurs, votre peinture avec celle de vos Gérôme, Meissonier (...), ne vaut pas le diable. Ça de la peinture ? Allons donc, des tableaux encaustiques comme un parquet, léchés comme un sucre de pomme, blairottés comme une nonnette. Vous appelez ça de la peinture ? Non, vous et toute votre école à costumes et à bibelots, vous n'êtes que des photographes ! ! ! »¹⁰⁵³ La réponse des opposants n'est pas moins agressive et qualifie les artistes, notamment les impressionnistes, de peintres ratés : « Cent autres seront des impressionnistes ne pouvant rien faire de sensé, ils se donneront pour des génies incompréhensibles au vulgaire »¹⁰⁵⁴. À l'Académie Julian, l'amateur ou le professionnel, en quête de perfectionnement, découvre ainsi, pour la plupart, cette branche de l'art décrié par la peinture académique qui ouvre sur l'art du vingtième siècle. Les innovations associées à la nouvelle peinture sont certes peu encouragées dans cet établissement et beaucoup d'élèves les ignorent complètement.

En 1885, l'artiste suisse allemande Louise-Catherine Breslau invite ses amies de l'atelier à passer la soirée chez elle pour y rencontrer Degas. Sa compagne Madeleine Zillhardt souligne « que c'était la première fois que j'entendais prononcer ce nom inconnu à l'atelier Julian. Marie Bashkirtseff l'a toujours ignoré, elle n'était pas la seule! »¹⁰⁵⁵ John Wycliffe Lowes Forster, abordant la question des artistes qu'il admire à Paris, cite des écrivains « Jules Favre, Crémieux, Victor Hugo, Clémenceau, Henri Rochefort » et cite parmi les peintres les plus appréciés du moment « Gérôme, Puvis de Chavannes, Cormon, Cabanel, Manet, Laurens, Constant, Bastien-Lepage »¹⁰⁵⁶. L'artiste canadien – sans pouvoir

¹⁰⁵² Edmond Dyonnet. *Mémoires d'un artiste canadien*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968, p. 91, 103, 106, 109.

¹⁰⁵³ Henri Hébert. « Physionomie d'un atelier libre à Paris », *Revue Illustrée du Cercle des Beaux-Arts*, n° 3, 1879, s. p.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ Madeleine Zillhardt. *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, op. cit., p. 38.

¹⁰⁵⁶ John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light*, op. cit., p. 35.

dire qu'il ne connaît pas les artistes plus novateurs de son époque – préfère citer des hommes de lettres et des peintres pour le moins bien établis, projetant ce qu'il souhaite devenir lui-même.

Les professeurs à l'Académie Julian, tout comme à l'École des beaux-arts, sont les gardiens d'un art traditionnel. L'artiste américain Alphaeus Cole décrit pour sa part la réaction de Benjamin Constant devant ses premiers essais pointillistes. La colère sourde du maître souligne avec force sa déception devant l'orientation moderniste de cet élève qu'il estimait pour les qualités de son travail. Dans son livre intitulé *An Adolescent in Paris : The Adventure of Being a Student Abroad in the Late 19th Century*, Cole retranscrit la dispute et décrit la réaction du maître :

J'ai essayé de peindre dans cette manière [pointilliste] à partir du modèle de l'Académie Julian lorsque j'y suis retourné à la fin pour impressionner mes vieux camarades. Certains s'en sont moqués et m'ont dit que le Maître ne pourrait tolérer cela, tandis que d'autres m'ont encouragé à poursuivre dans cette voie en me disant de ne pas écouter le Maître s'il n'aimait pas. J'étais sur la bonne voie. Le jour où Benjamin Constant est venu près de mon chevalet, en souriant, il m'a dit « mon petit Cole, j'espère que vous avez passé un bel été et que vous avez eu l'occasion de vous améliorer dans votre travail. Maintenant, laissez-moi voir », dit-il en s'asseyant. Son sourire laissa place à de la colère alors qu'il regardait mon travail. « Il y a un peu trop de couleur - ne voyez-vous donc pas que l'arrière-plan est gris ? » - puis, tandis qu'il regardait les taches et les points de différentes couleurs, il s'est exclamé : « Vous avez dû regarder les travaux de ces "sales cons" » - ils existent seulement pour détruire la jeunesse. Il bondit alors, le visage écarlate, furieux et se pencha par dessus mon épaule en criant « Grrrrr », il sortit alors et me laissa-là stupéfait. La plupart des étudiants compatirent avec moi et tous le critiquèrent pour sa rancœur contre toute nouvelle forme d'art. Un ancien camarade me dit « J'aurai souhaité qu'il m'ait montré autant d'intérêt qu'il en a eu pour vous. Il aurait dû vous conseiller, comme je le fais maintenant, qu'il faut en premier maîtriser l'ancienne manière de peindre telle qu'elle est enseignée ici afin d'être libre ensuite d'exprimer dans votre art vos propres penchants. »¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁷ "I tried to paint in that [pointillist] way from the model at the Julian Academy when I returned in the fall and astonished my old comrades. Some jeered and said the Master would not tolerate it, while others praised it and told me not to listen to the Master if he did not like it - I was on the right track. The day Benjamin Constant came to my easel, smiling, he said " mon petit Cole, I hope you had a nice summer and have improved in your work. Now let me see" said he, sitting down. His smile became a scowl as he looked at my work. "Il y a un peu trop de couleur - don't you see the background is gray?" Then - as he gazed at the dots and points of various colors, he exclaimed 'you have been looking at the works of those 'sal con' - they only exist to destroy the young. He jumped up, scarlet in the face, furious and bending over my shoulder screamed "Grrrrr," walked off and left me dazed. Most of the students commiserated with me and all criticized him for

L'Académie Julian, pouvant être perçue comme une « entreprise humaine organisée » fondée – pour reprendre l'idée du sociologue Eliot Freidson dans *Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique* – son enseignement et sa raison d'être sur « des mécanismes sociaux de formation et d'identification des membres, de définition et de maintien des normes en matière d'accomplissement des tâches (...) »¹⁰⁵⁸. En cela les étudiants qui, comme Alphaeus Cole, chercheront à exprimer dans leurs pratiques d'atelier l'expression de « leurs propres penchants », prendront leur distance par rapport à l'enseignement dispensé dans cette école.

L'influence de tel ou tel artiste semble venir de l'extérieur de l'atelier qui pour l'essentiel se présente davantage comme un catalyseur d'idées et certainement de mise en pratique de tendances plus actuelles par rapport à l'art et aux techniques académiques enseignés à l'Académie Julian. Ainsi, la rencontre de James Wilson Morrice avec Harpignies et Whistler a une importance plus déterminante que le bref apprentissage effectué à l'Académie Julian.

L'exemple le plus célèbre aujourd'hui pour comprendre l'opposition qui se manifeste vis-à-vis de l'enseignement en vigueur à l'Académie Julian est sans conteste celui associé à l'introduction du *Talisman* dans l'école en 1888. Aujourd'hui, l'information fait partie de la légende qui accompagne la fondation du groupe des Nabis et se présente comme le révélateur de nouvelles esthétiques. Sans vouloir rappeler tous les détails de l'événement, rappelons seulement que, sous la dictée de Paul Gauguin, Paul Sérusier pose le rouge, le jaune et le bleu de la célèbre pochade qu'il exécute au Bois d'Amour à Pont-Aven. Même si les conseils que donne Gauguin à Sérusier peuvent se rapprocher de

his rancor against the new form of art. One older fellow said " I wish he showed the interest in me that he has in you. He should have advised you, as I do now, first master the old way of painting as taught here and then you will be free to express yourself in art any way you wish." Alphaeus Philemon Cole. « An Adolescent in Paris », *op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁵⁸ Eliot Freidson. « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *op. cit.*, p. 440.

ceux que donne Benjamin Constant à Alphaeus Cole (« votre force est de peindre d'après nature ce que vous voyez »¹⁰⁵⁹) le résultat est sans doute loin d'être le même. De retour à Paris, le paysage aux tons juxtaposés fait « l'effet d'une bombe » au sein de l'Académie Julian où Sérusier le dévoile à Bonnard, Vuillard, Denis et Ranson qui jusqu'alors suivent attentivement les leçons de Robert-Fleury en s'appliquant à travailler à partir du modèle vivant (figure 95). Sans connaître véritablement l'influence de cette œuvre en dehors des membres du groupe des Nabis, il est possible de savoir, par une lettre de Paul Gauguin à son ami Claude-Émile Schuffenecker (1851-1934), que « [l]a lutte à Pont-Aven est terminée, tout le monde est maté et l'atelier Julian commence à virer de bord pour blaguer l'École des beaux-arts »¹⁰⁶⁰. Dès le début des années 1880, John Wycliffe Lowes Forster remarque que le climat de l'atelier change et prend une teinte plus moderniste qu'il ridiculise quelque peu étant un fervent adepte de l'enseignement académique¹⁰⁶¹. Dès 1887, dans un article intitulé « *Les ateliers d'Amateurs* », on peut lire « l'atelier Julian a pris une couleur moderniste et même impressionniste, qui inquiète les gens calmes et réservés »¹⁰⁶².

L'Académie Julian commence peu à peu à perdre dans les années 1890 de son autorité devant l'émergence et l'affirmation progressive de nouveaux styles comme le souligne le peintre écossais Archibald Hartrick : « c'était une période de changement dans l'art international à Paris. Le mouvement impressionniste était en train de devenir à la mode tandis que les Académiciens des différents Salons étaient en train de dégringoler de leur

¹⁰⁵⁹ "Your forte is painting from nature what you see." Alphaeus Philemon Cole. « An Adolescent in Paris », *op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁶⁰ Sophie Monneret. *L'impressionnisme et son époque*, *op. cit.*, p. 395-96.

¹⁰⁶¹ "There was at the same instant a more than secret murmur of discontent, whether with principles or practice mattered little. The attitude of the younger men was loudly radical. It might be likened to a midway at a fair, with a jangle of raucous harangues of would-be leaders of new styles and vogues and formulae, all clamouring for followers."/« Il y avait au même instant plus qu'un murmure de mécontentement, que ce soit par rapport à la théorie ou la pratique, cela importait peu. L'attitude des hommes plus jeunes était vraiment radicale. Elle pourrait être décrite comme si l'on était au milieu d'une foire, dont le brouhaha de sermons stridents de leaders en herbes, invoquant de nouveaux styles, de nouvelles vogues et de nouvelles formules, sollicitaient des suiveurs. » John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁶² Étincelle. « Les Ateliers d'Amateurs », *Le Figaro*, 10 janvier 1897, s. p.

piédestal »¹⁰⁶³. Les maîtres académiques ont conscience du revirement stylistique qui se produit en Europe et tout particulièrement en France et cherchent à garder, tout en nuancant leur approche, le contrôle du Salon et de l'École des beaux-arts, garant de l'art officiel de la fin du XIX^e siècle. Paradoxalement, c'est durant cette période (soit de 1890 à 1900) que les Canadiens seront les plus nombreux à l'Académie Julian, assimilant la formation académique avec un certain décalage par rapport à ce qui se passe à l'extérieur de l'atelier.

À l'Académie Julian, les professeurs semblent faire quelques efforts pour ne pas paraître trop intransigeants face aux esthétiques non académiques et surtout pour ne pas perdre des élèves dans les différents ateliers. C'est ainsi que Charles Virmaître dira, à propos de William Bouguereau, « malgré qu'on lui reproche d'être un peintre *joli, léché*, il tient pour les tendances artistiques modernes. Je n'entends pas dire qu'il encourage l'impressionnisme, mais c'est un fait énorme qu'un membre de l'Institut qui, lui, conserve précieusement son genre, encourage les jeunes en les initiant au mouvement artistique ; c'est la meilleure des preuves qu'il professe pour les autres et non pour lui »¹⁰⁶⁴. Dans *The Galaxy*, Albert Rhodes montre comment les professeurs de l'Académie Julian adaptent leurs standards, tant par rapport à leurs clientèles que par rapport au goût des acheteurs et des collectionneurs de l'époque. Il souligne que la « peinture de genre » et celle qu'il décrit comme la « peinture de la vie moderne » sont privilégiées, par rapport aux sujets classiques religieux et mythologiques et par rapport aux scènes de batailles de la peinture d'histoire :

Les travailleurs dans cet atelier [de l'Académie Julian] étaient opposés aux représentations des actions héroïques telles que réalisées au dix-huitième siècle et les désignaient comme extravagantes et mélodramatiques et en cela je pense que les peintres français partagent généralement cette idée. La tendance de l'art actuel se manifeste aujourd'hui à travers des images qui représentent une certaine quiétude. L'époque est militante, mais pacifiste ; de nos jours, aucune personne civilisée ne voudrait une

¹⁰⁶³ "This was a time of change in the art world in Paris. The impressionist movement was coming into fashion and the Academicians of the Salons were being cast down from their pedestals." Archibald Standish Hartrick. *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁶⁴ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 139.

nouvelle déferlante de trente ans de guerre. Les sens deviennent plus raffinés et les scènes de violence plus révoltantes. Le désir général de confort et d'une vie libre de tracas et de chocs trouve sa voie dans le sujet même de l'oeuvre. Pour cette raison, la mode de ce qui est appelé, faute d'un meilleur nom, scène de genre, avec les pacifiques guerriers aux tons rouges de Meissonier, et la nonchalance, de type poétique d'un Gérôme tend à disparaître. Les peintres, guidés par l'esprit de leur temps, choisissent des sujets tirés de la vie moderne qui ne sont pas dérangeants. De ceux que l'on associe aux émotions calmes et aux aimables sentiments et aux petites scènes domestiques, comme « le Bénédicité », « la Prière », « la Pharmacie », « la Toilette », et la « Consolation » de Madame Henriette Brown, et de ses interprétations de la vie luxueuse d'un Toulmouche et Tissot.¹⁰⁶⁵

En cela, l'art du portrait, tel qu'enseigné à l'Académie Julian, associé aux formules académiques de leurs maîtres, permet aux artistes de répondre au goût de leur époque. Le bassin d'acheteurs potentiels apprécie de retrouver en peinture les sujets qu'il affectionne. Il s'agit là d'un « effet de mode » que les peintres suivront plus ou moins selon leurs stratégies de vente et de promotion. Nous avons souligné que des artistes comme Cullen ou Morrice par exemple se démarqueront du lot en présentant un art davantage personnel, ne répondant pas forcément aux attentes premières des clients, lorsqu'ils introduisent un style d'inspiration impressionniste au Canada. Toutefois, ils s'adapteront pourtant à leur manière aux désirs de la clientèle comme le remarque François-Marc Gagnon rappelant l'influence des clients montréalais sur les choix de James Wilson Morrice¹⁰⁶⁶. Lors de son retour au Canada en 1895, Maurice Cullen organise une vente de ses toiles. C'est un échec financier difficile à vivre pour l'artiste, mais prévisible pour la fin du XIX^e siècle puisque pour les collectionneurs canadiens, le naturalisme français de l'École de Barbizon, le réalisme léché

¹⁰⁶⁵ "The workers in this atelier were opposed to the representation of heightened, heroic action, designated by them as extravagant and melodramatic, and in this I think that French painters generally share this idea. The tendency of art today is toward pictures which represent repose. The age is militant but peaceful; no civilized people would now wage a thirty years' war. The senses are becoming more refined, and scenes of violence more revolting; and the general desire of comfort and a life free from perils and shocks is finding its way into the pictures. Hence the fashion of what are called, for want a better name, genre pictures, with the peaceful, red-hued warriors of Meissonier, and the lazy, poetical figure of Gérôme. Painters, guided by the spirit of the age, select subjects from modern life that are not of a harrowing character – those that tell of gentle emotions and amiable sentiments and little domestic scenes, such as the "Bénédicité," the "Prière," the "Pharmacie," the "Toilette," and the "Consolation" of Madame Henriette Brown, and the views of luxurious life of Toulmouche and Tissot." Albert Rhodes. « Views Abroad : A Day with the French Painters », *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁶⁶ Paul-André Linteau, sous la direction de. *Histoire générale du Canada, op. cit.*, p. 736.

des académiques ou les scènes de l'école de La Haye demeurent les productions les plus prisées par les collectionneurs¹⁰⁶⁷.

La distanciation des professeurs par rapport au modèle académique comporte toutefois ses limites. Les maîtres présents au sein de l'école, alors classés parmi les membres renommés de la tradition académique sont décrits par l'historien de l'art Joseph Curtis Sloane comme « les fidèles héritiers de l'interprétation la plus stricte du passé et des préceptes de l'École »¹⁰⁶⁸. George Biddle, ancien élève de l'Académie Julian, précise l'information et affirme que chez Julian, on offre un enseignement traditionnel équivalent à celui en vigueur à l'École des beaux-arts et similaire à celui de l'American Academy de Rome. L'artiste américain écrit que « (...) la méthode perpétue la noble tradition des Beaux-Arts qui avait complètement disparu depuis sa création il y a 250 ans (...) »¹⁰⁶⁹.

Raymonde Moulin, dans son analyse sur l'identification de l'artiste contemporain, pose l'hypothèse que la reconnaissance de l'artiste en tant que professionnel est en partie indépendante du rapport au maître, mais ne l'exclut pas cependant :

[Même les] artistes qui rejettent tout savoir-faire et revendiquent leur autodidaxie ont, dans leur majorité, fréquenté des écoles artistiques et l'examen des formations reçues montre que le passage par l'école, point de départ de réseaux d'interconnaissance, favorise l'intégration dans l'un ou l'autre des secteurs du champ artistique. Des critères objectifs pouvant contribuer à la reconnaissance professionnelle de l'artiste, le plus déterminant reste sans doute le jugement des pairs.¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁷ « Alors qu'à New York, on se tourne vers Gérôme, Constant, Édouard Frère, Bouguereau et autres de l'école « épidermique » française ; au Canada, la préférence va à l'école de Barbizon, aux vieux maîtres hollandais et anglais, avec un léger penchant pour les paysages de solitude et aux espaces infinis... Le nu brille de sa complète absence réservée au plaisir et aux hautes vertus, propres si je peux me permettre, à l'élite du Dominion. » Sylvia Antoniou. *Maurice Cullen 1866-1934, op. cit.*, p. 13 (note 84).

¹⁰⁶⁸ "[The] current inheritors of the stricter interpretation of the past and the precepts of the École." Joseph Curtis Sloane. *French Painting Between the Past and the Present : Artists, Critics, and Traditions from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1951, p. 122.

¹⁰⁶⁹ "[T]he method perpetuates this noble Beaux Arts tradition, which was completely dead at its parturition some 250 years ago (...)." George Biddle. *An American Artists Story, op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁷⁰ Raymonde Moulin. *L'identification de l'artiste contemporain, op. cit.*, p. 124.

La volonté d'intégrer un réseau artistique et d'acquiescer un métier reste palpable pour les artistes du tournant du siècle et bien que la situation décrite par Moulin concerne les artistes en art contemporain, nous pouvons y voir certaines similitudes avec les stratégies mises en œuvre par les étudiants qui s'inscrivent à la fin du XIX^e siècle à l'Académie Julian. Le choix et l'attrait d'une pratique et d'une esthétique quelque peu en marge de l'époque dans laquelle vivent les artistes amateurs ou professionnels peuvent sembler étranges au premier abord, bien que des témoignages de l'époque (dont celui de Marie Bashkirtseff) permettent de mieux comprendre pourquoi la plupart des élèves privilégient une approche traditionnelle de l'art plutôt que d'en favoriser une autre plus moderne. En parlant de Tony Robert-Fleury, que la jeune ukrainienne décrit comme « un homme fort, un artiste sérieux, un académicien, un classique », elle ajoute que « les leçons de ces gens-là sont toujours excellentes ». La jeune femme souligne ainsi que l'apprentissage technique de la peinture est ici mis de l'avant. Le professeur est garant d'une instruction précise qui permettra à l'artiste en formation de maîtriser les rudiments de son art. L'élément déterminant dans la compréhension de ce que viennent chercher les étudiants à la fin du XIX^e siècle dans l'enseignement en vigueur à l'Académie Julian est, selon Bashkirtseff, de maîtriser dans un premier temps les bases techniques de l'art pour mieux s'en distancer ensuite, reprenant en d'autres mots et avec quelques variantes le conseil qu'un étudiant avait donné à Alphaeus Cole :

En peinture comme en littérature, apprenez d'abord la grammaire, puis votre nature vous dira s'il faut composer des drames ou des chansonnettes. Ainsi si Tony venait à être assassiné, je prendrais Lefebvre, Bonnat ou même Cabanel..., ce qui me serait pénible. Les peintres à tempérament comme Carolus, Bastien-Lepage, Henner, vous forcent involontairement à les imiter ; à ce jeu-là, on ne prend que les défauts de ceux qu'on copie...¹⁰⁷¹

L'artiste américaine Cecilia Beaux tient un discours similaire et relate que « les professeurs de l'Académie Julian n'étaient pas éminents, mais ils avaient des convictions. Leur travail était personnel, mais ils n'imposaient aucune loi de leur propre invention. Jamais le

¹⁰⁷¹ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 248.

moindre désir d'enseigner leurs idées personnelles n'affecta le message qu'ils transmettaient aux étudiants »¹⁰⁷². Pour éviter l'imitation et le plagiat de l'art du maître et pour apprendre les bases de cette « grammaire » artistique, l'art du passé est donné en exemple et sert de guide dans la formation de l'élève. Comme à l'École des beaux-arts, les professeurs encouragent les élèves à se familiariser avec les collections du Louvre et leur conseillent de porter une attention toute particulière au département des antiques du musée.

L'art du passé est donné en exemple et sert de fondement à la formation en vigueur à l'Académie Julian. Pour répondre aux exigences des professeurs, une « étude » réalisée à l'Académie Julian devra posséder « les qualités de construction, dessin, caractère [et de] ressemblance, etc »¹⁰⁷³. Dans cette veine, l'artiste américaine Anna Elizabeth Klumpke rapporte les propos de son professeur Tony Robert-Fleury qui lui dit que la peinture doit être subordonnée au dessin et l'encourage à le faire de la même taille que sa peinture afin qu'il puisse lui servir de modèle pour assimiler la forme du corps sous les draperies du vêtement lorsqu'elle souhaite réaliser un portrait¹⁰⁷⁴. Le propos recueilli dans un article intitulé « *Experiences in the Julian School* », publié dans *The Corcoran Art Journal*, met en évidence que « rien n'offense plus l'œil d'un artiste de l'école française qu'une mauvaise composition du dessin. Cette idée est même appliquée jusqu'à l'élimination de la couleur »¹⁰⁷⁵.

Nous comprenons donc que la maîtrise du dessin est le maître mot de l'enseignement à l'Académie Julian. William Brymner et John Wycliffe Lowes Forster seront particulièrement sensibles aux préceptes liés à l'apprentissage de la ligne et retiendront ces formules pour ensuite les mettre à profit tant dans leur production

¹⁰⁷² Cecilia Beaux. *Background with Figures*, op. cit., p. 173-174.

¹⁰⁷³ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), op. cit., p. 84-85.

¹⁰⁷⁴ Anna Elizabeth Klumpke. *Memoirs of an Artist*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁷⁵ "Nothing so offends the eye of an artist of the French school as bad construction. This idea is pursued even to the elimination of color." Daisy Brown. « Experiences at Julian School », *The Corcoran Art Journal*, s.vol., n° 1, avril 1893, p. 6.

personnelle que dans leur fonction d'enseignant. Le peintre académique français Jean-Paul Laurens cite à maintes reprises les paroles d'Ingres « le dessin est la base de l'art »¹⁰⁷⁶ et deux expressions similaires du maître sont inscrites au-dessus de la porte d'entrée de l'atelier : « Le dessin est la probité de l'art » et « cherchez le caractère dans la nature »¹⁰⁷⁷. Ellen Day Hale souligne cette idée lorsqu'elle distingue les élèves de Carolus-Duran des élèves de l'Académie Julian et affirme à ce propos :

Nous les Julianistes, méprisons leur façon de dessiner, car le dessin était le point fort de notre classe. De mon temps, ils [les juliens] pensaient que nous peignons horriblement, et il est vrai que, chez Carolus, j'avais été quelquefois louée pour mon dessin et réprimandée pour ma peinture, alors que, chez Julian, c'est exactement le contraire, surtout en raison de ce que j'avais appris chez Carolus.¹⁰⁷⁸

En 1875, Émile Zola écrivait dans un compte rendu du Salon que « Carolus-Duran est un adroit, il rend Manet compréhensible au bourgeois, il s'en inspire seulement jusqu'à des limites connues, en l'assaisonnant au goût du public »¹⁰⁷⁹. À l'opposé du maître – qu'il est possible de qualifier de « peintre du juste milieu » par certains aspects de son œuvre – le style empreint de réalisme alors en vigueur à l'Académie Julian se rattache, dans la tradition de William Bouguereau, à une pratique plus traditionnelle.

L'arrivée de Benjamin Constant en 1888 – à la mort de Gustave Boulanger – permet de diversifier l'approche proposée à l'Académie Julian et contribue à affirmer une certaine « modernité » par l'utilisation de la « peinture directe », ce qui attirera de nouveaux élèves dans l'établissement. Paul Peel et George Agnew Reid sont déjà de fervents admirateurs du maître et fréquentent son atelier de l'impasse Hélène avant son départ pour l'Académie Julian où ils suivront l'artiste en s'inscrivant dans cette école. Ce n'est pas tant l'Académie Julian qui les attire qu'une méthode spécifique. Victoria Baker rapporte que lorsque les

¹⁰⁷⁶ "Drawing is the foundation of art." Alphaeus Philemon Cole. « An Adolescent in Paris », *op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁷⁷ William Rothenstein. *Men and Memories*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁷⁸ Lettre de Helen Day Hale à Miss Curtis, 14 mai 1887, Hale Family papers, The Sophia Smith Collection and College Archives, Smith College, cité dans Denise Noël. *Les femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁰⁷⁹ Émile Zola. *Comptes-rendus du Salon*, « Le Sémaphore de Marseille », 1875, s. p.

Reid souhaitèrent s'inscrire à l'Académie Julian, Paul Peel aurait déconseillé l'établissement au profit de l'atelier de Benjamin Constant : « Non, pas Julian. Constant. C'est lui qu'il vous faut ». Il emmena par la suite George Agnew Reid rencontrer le peintre avec lequel ils travaillèrent tous les deux pendant un certain temps, avant d'apprendre que le maître allait ensuite à l'Académie Julian pour remplacer Gustave Boulanger en 1888¹⁰⁸⁰. Peel et Reid, par leur expérience à l'École de Philadelphie, sont particulièrement réceptifs au style et à la technique du maître qui préconise comme Thomas Eakins une approche directe de la peinture sur la toile¹⁰⁸¹.

Muriel Miner, dans l'ouvrage qu'elle consacre à George Agnew Reid, décrit comment Peel et lui firent sensation à l'Académie Julian en appliquant cette méthode jusqu'alors inconnue à l'atelier. En général, lorsqu'un nouvel étudiant de l'Académie abordait un nouveau sujet, il devait commencer par définir les contours et les ombres du sujet à traiter pendant quelques jours. Ensuite, il travaillait l'arrière-plan et terminait par la figure. Ce n'est qu'après avoir achevé ces différentes étapes qu'il pouvait alors commencer à peindre. Les Canadiens au contraire s'asseyaient, réfléchissaient au sujet et prenaient leurs pinceaux pour travailler simultanément le fond et la figure pendant quelques jours, ce qui fait qu'ensuite, la peinture se structurait complètement en une journée. Les élèves surpris attribuèrent cette méthode à l'école de Munich¹⁰⁸² et ce n'est qu'au retour de New York de Benjamin Constant – juste avant Noël 1888 – que la méthode fut véritablement adoptée par les élèves de l'établissement.

¹⁰⁸⁰ Victoria Baker. *Paul Peel : A Retrospective, 1860-1892*, op. cit., p. 45 (note 210).

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 44. Voir aussi : Muriel Miller Miner. *G.A. Reid : Canadian Artist*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁸² *Ibid.*

3.3.1.b. Un élément clé : la correction des professeurs

Benjamin Constant s'absente pendant un mois à l'atelier, mais l'annonce de son arrivée permet de garder les élèves inscrits. Le rôle du professeur peut paraître secondaire par rapport à celui du massier ou l'entraide entre rapins et il faut garder en mémoire que les professeurs ne sont pas forcément présents lors de l'arrivée d'un nouveau. Leur rôle ne consiste pas à lui dire ce qu'il doit faire et ils sont davantage présents pour « corriger » leurs travaux. En général, ils donnent peu de directives à l'élève. C'est à juste titre que Forster reconnaît l'importance du massier dans la gestion quotidienne de l'atelier et sait, en lui reconnaissant la position de chef, qu'il apprendra plus de lui que du maître¹⁰⁸³. La journaliste Gabrielle Réval remarque à propos des Julianes, qu'en plus des droits d'inscription, elles devaient ajouter au prix de « la masse, le prix des toiles, des couleurs, des crayons »¹⁰⁸⁴. Florence Carlyle n'aborde pas le sujet dans ses mémoires et ne fait allusion à la massière que pour décrire le choix du modèle ou le fonctionnement administratif de l'atelier¹⁰⁸⁵.

Jules Lemaître pour sa part décrit dans sa comédie intitulée *La Massière. Comédie en quatre actes* le rôle des massiers et décrit l'atmosphère d'une école d'art appelée « l'Académie Justinien » qui, comme le dévoile un journaliste anonyme en 1905, trouve sa source d'inspiration dans un lieu précis puisque « le cadre pittoresque et amusant où se déroule une partie de la pièce : "l'atelier Justinien" du premier acte, c'est, bien évidemment, l'un des ateliers Julian »¹⁰⁸⁶. L'auteur précise le rôle du massier à l'Académie et affirme à ce propos que l'actrice qui joue le rôle principal de la pièce est une ancienne

¹⁰⁸³ John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light*, op. cit., p. 17.

¹⁰⁸⁴ Gabrielle Réval. « L'avenir de nos filles : les artistes », *L'Écho de Paris*, 25 octobre 1903. Cité dans *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, op. cit., décembre 1903, p. 3.

¹⁰⁸⁵ Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle*, op. cit., p. 49-51.

¹⁰⁸⁶ « Les artistes femmes », *L'Illustration*, janvier 1905. Dossier « Académie Julian », série « Actualité ». Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

élève et qu'elle « a connu, bien avant de jouer le rôle au théâtre, des massières, de vraies massières, qui lui arrangeaient ses petites natures mortes, au besoin lui corrigeaient ses dessins, la conseillaient, si elle le demandait, remplissaient avec zèle, en bonnes camarades, le rôle de “moniteurs”¹⁰⁸⁷. »

L'omniprésence et l'aide des massiers à l'atelier permettent un bon encadrement de l'élève et l'école n'aurait pu fonctionner sans eux, car « la politique interne de la maison était entièrement entre ses mains [celles du massier], l'autorité devant être divisée en quatre “massiers” élus par vote, ils collectaient la “masse” (...) et étaient généralement responsables de l'ordre requis à l'atelier, leurs décisions stoppaient des disputes de toutes sortes, lesquelles n'étaient pas rares »¹⁰⁸⁸. Dans leurs fonctions, les massiers ont un rôle de première importance par leur aide quotidienne et jouent le rôle d'intermédiaires en informant le professeur des progrès de chacun lors des « corrections » du samedi¹⁰⁸⁹. Le professeur, artiste célèbre et apprécié du milieu des pairs et des acheteurs, est toutefois celui dont les artistes retiendront le plus les « commentaires ».

La liberté est complète à l'atelier et certains vont même jusqu'à refuser catégoriquement l'avis du professeur en retournant leur toile dès que le maître approche¹⁰⁹⁰. Au contraire, d'autres choisissent de se mettre sous la tutelle d'un maître. Ainsi, Marie Bashkirtseff ne fait rien sans l'accord du maître et se dit « (...) placée sous la direction toute spéciale de Robert-Fleury, qui le veut bien ainsi [ajoutant], je ne fais rien sans qu'il me l'ordonne »¹⁰⁹¹. Bien que l'élève cherche à avoir l'attention particulière d'un professeur, c'est ce dernier qui décide réellement d'accorder cette faveur lorsqu'il reconnaît en lui un

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ "[T]he internal politics of this body were entirely in its own hands, authority being vested in four “massiers” elected by ballot, who collecting the “masse” (...) were generally responsible for order ; their decision being final in all disputes, which were not infrequent." Archibald Standish Hartrick. *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁸⁹ John Sutherland. « An Art Student's Year in Paris », *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁹⁰ John Rewald. *Le post-impressionnisme*, *op. cit.*, p. 266.

¹⁰⁹¹ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 349-350.

certain potentiel. Marie Bashkirtseff le comprend et ajoute : « je ferai plus de progrès ; qu'il [Tony Robert-Fleury] s'occupera spécialement de moi ; qu'il viendra me donner des conseils chez moi. (...) En un mot, je suis absolument sous son aile »¹⁰⁹². L'épisode où Tony Robert-Fleury remarque le travail de Cecilia Beaux et l'encouragement de ses conseils en lui disant « (...) nous ferons tout ce que nous pouvons pour vous aider »¹⁰⁹³ confirme l'artiste comme une élève dont le talent est reconnu. John Wycliffe Lowes Forster, remarqué par Tony Robert-Fleury, sera ainsi encouragé, comme le seront Paul Peel et George Agnew Reid par Benjamin Constant.

Le processus peut être parfois différent : ainsi le peintre impressionniste américain Edward Simmons n'attend pas que Gustave Boulanger lui propose son aide, mais la sollicite de façon expresse suite à une correction de l'un de ses travaux. Dans la conversation qui s'instaure entre le maître et l'élève, Simmons lui dit : « J'admets tout ce que vous avez dit. Je ne sais rien, mais je suis venu ici pour apprendre. (À ce moment-là, des larmes coulaient le long de ma joue.) Vous ne devez pas quitter la pièce avant de m'avoir dit quoi faire »¹⁰⁹⁴. Le rapport maître/élève est dans tous les cas changé. La situation dans laquelle se trouve Florence Carlyle est plus ou moins la même. Après s'être inscrite à l'Académie Julian dans l'atelier Bouguereau, elle quitte l'école pour mieux se former, mais y revient plus tard pour avoir les conseils du maître et lui demander son avis sur une œuvre tout en souhaitant qu'il l'autorise à exposer au Salon¹⁰⁹⁵.

¹⁰⁹² Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 157.

¹⁰⁹³ "[T]he nicest thing of all [et ajoute] we will do all we can to help you." Lettre de Cecilia Beaux à sa famille, février-mars 1888. Fonds Cecilia Beaux, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. Cité par Tara Leigh Tappert. *Choices - The Life and Career of Cecilia Beaux*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁹⁴ "I admit everything you said. I do not know anything, but I came here to learn. (By this time the tears were streaming down my cheeks) You shall *not* leave here until you tell me what to do." Edward Simmons. *From Seven to Seventy*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁰⁹⁵ Susan Butlin. *The Practice of Her Profession. Florence Carlyle, Canadian Painter in the Age of Impressionism*, *op. cit.*, p. 52-53.

Pour éviter de transformer l'élève en « imitateur » de leurs professeurs, Julian fait en sorte que tous les mois les enseignants attirés à chaque atelier alternent à tour de rôle leurs visites. Le tandem Bouguereau/Tony Robert-Fleury se partage l'atelier des dames de la rue Berri et celui de Jules Lefebvre/Benjamin Constant, l'atelier du passage des Panoramas. Le phénomène n'est pas spécifique à l'Académie Julian comme l'indique le Britannique John Sutherland, lorsqu'il signale que, dans la plupart des écoles, « deux professeurs viennent alternativement et sont des peintres d'âges, de styles et de pensées extrêmement différents »¹⁰⁹⁶. En cela, Rodolphe Julian offre à sa clientèle un service similaire à ce qui se fait dans d'autres ateliers libres parisiens.

Il ne subsiste que quelques informations factuelles sur l'entrée en fonction des professeurs à l'Académie Julian et sur les ateliers qu'ils dirigèrent. Il ressort toutefois que Gustave Rodolphe Boulanger et Jules Joseph Lefebvre enseignent chez Rodolphe Julian dès le début de l'année 1873. En 1877, Marie Bashkirtseff confirme leur présence au passage des Panoramas et nomme en plus de ces deux professeurs, Tony Robert-Fleury. Bien que William Bouguereau soit mentionné avant 1880, il semble que l'année d'entrée en fonction du maître à l'Académie Julian soit un peu plus tardive¹⁰⁹⁷. Il est possible de croire qu'auparavant Bouguereau ne donnait qu'irrégulièrement des corrections dans les ateliers masculins et qu'il ne prend officiellement en charge un atelier qu'en 1882. Outre les professeurs cités ci-dessus, Charles Virmaître signale la présence de nouveaux maîtres en 1890 en présentant les peintres François Flameng (1856-1923), Gabriel Ferrier (1847-1914) et Pierre Cot (1837-1883)¹⁰⁹⁸ ainsi que les sculpteurs Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887) et Henri Chapu (1833-1891). Jean-Paul Laurens quant à lui semble rejoindre le groupe à la même époque.

¹⁰⁹⁶ "Two professors come alternately, and are painters of widely differing ages, styles and views." *The Art Student in Paris, op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁹⁷ Mark Steven Walker, « Biographie » dans Louise d'Argencourt et Mark Steven Walker. *William Bouguereau (1825-1905)*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1984, p. 55-58.

¹⁰⁹⁸ La Canadienne Ida Joy se réclamera de ce maître ainsi que de Félix-Henri Giacomotti (1828-1909).

Dès 1878, le peintre muraliste américain Kenyon Cox dit avoir comme maître Henri Lucien Doucet¹⁰⁹⁹; Alfred Brantôt (1852-1894)¹¹⁰⁰ prend ses fonctions peu après et Marcel Baschet¹¹⁰¹ en 1889¹¹⁰². En ce qui concerne les autres professeurs, il est difficile de savoir lesquels enseignent dans les ateliers féminins après 1902, mais ceci dépasse le champ chronologique de notre étude.

Selon Charles Virmaître, « [c]haque professeur a sa manière [et il est possible de] la prendre sur le vif. (...) »¹¹⁰³ Jules Lefebvre qui sera le professeur de vingt-trois Canadiens (sept femmes pour seize hommes) n'est pas le plus aimé. Ses élèves le décrivent comme un être plutôt froid¹¹⁰⁴, mais reconnaissent cependant qu'il les traite d'égal à égal. Sa mémoire extraordinaire est appréciée à l'atelier, car elle lui permet de se rappeler les dessins et les peintures montrés des mois auparavant, ce qui l'autorise ainsi à juger des progrès de ses étudiants¹¹⁰⁵. Il est qualifié de « travailleur acharné » et sa froideur n'est que superficielle, car il n'est pas d'efforts qu'il ne puisse faire pour venir en aide à l'élève. Sa correction est précise, calculée :

Il s'assied lentement sur son tabouret ; lentement, mathématiquement, il compare sous tous ses aspects le dessin qu'il a à corriger avec le modèle. (...) Sa correction est autant dictée par sa conscience que par son goût élevé. Il est d'une franchise exemplaire ; avec lui, pas de tergiversation ; on sait d'un coup, dans l'esquisse qu'on lui soumet, ce qui est bien, ce qui est mal, ce qui n'empêche l'indulgence d'un grand talent pour les commençants. (...) chaque élève peignant suivant son tempérament. Un dessin parfait pour lui est moins intéressant que si son exécution est sincère et personnelle à l'auteur.¹¹⁰⁶

¹⁰⁹⁹ Kenyon Cox. *An American Art Student in Paris*, *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁰⁰ Le Canadien Clark Frank Barber est un de ses élèves.

¹¹⁰¹ Baschet sera le professeur de Robert Norman Hudseph.

¹¹⁰² Véronique Moreau. *Peintures du XIX^e siècle : 1800-1900. Catalogue raisonné*, volume 1 A-G, Tours, Musée des beaux-arts de Tours, Château d'Azay-le-Ferron, 1999, p. 23.

¹¹⁰³ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 134-135.

¹¹⁰⁴ Félicien Champsaur. « Les jeunes filles peintres », *op. cit.*, p. 204.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 200.

¹¹⁰⁶ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 137-138.

Gustave Boulanger pour sa part, avec qui Jules Lefebvre partage l'atelier du passage des Panoramas, compte parmi ses élèves sept Canadiens : Charles Smith Alexander, John Wycliffe Lowes Forster, Malcom Fraser, James Kerr-Lawson, Ludger Larose, Ernest Lawson et Paul Peel. Il est décrit comme un des peintres les plus doués de son époque¹¹⁰⁷ et « (...) apparaît aux modernisants comme le plus talentueux pompier de la peinture contemporaine (...) »¹¹⁰⁸.

Tony Robert-Fleury et William Bouguereau semblent avoir un statut privilégié par rapport aux autres professeurs. L'enseignement qu'ils dispensent à l'Académie Julian est largement décrit dans la presse artistique ainsi que dans les mémoires des anciens étudiants. William Brymner raconte, par exemple, que les étudiants se préparaient psychologiquement pour le jour de correction de Bouguereau sachant qu'il était très sévère¹¹⁰⁹ : « le vieux B. était là ce matin et ne resta qu'une demi-heure pour corriger vingt élèves. Comme il avait seulement à dire que tout était mauvais, il était resté bien assez longtemps »¹¹¹⁰. Il va sans dire qu'ils étaient sans doute les deux peintres les plus demandés à l'époque et incitaient de nombreux élèves à venir grossir les rangs de leurs ateliers. Tony Robert-Fleury aura sous sa direction vingt et un Canadiens¹¹¹¹ et William Bouguereau vingt-deux¹¹¹².

Le peintre académique Tony Robert-Fleury apparaît comme le meilleur représentant des professeurs de l'Académie et semble pouvoir être présenté comme un professeur « idéal » puisqu'il répond aux qualités « de tact et de doigté »¹¹¹³ que doit posséder un «

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 140.

¹¹⁰⁸ Félicien Champsaur. « Les jeunes filles peintres », *op. cit.*, p. 204.

¹¹⁰⁹ Janet Braide. *William Brymner (1855-1925)*, *op. cit.*, p. 28.

¹¹¹⁰ "Old B. was here this morning and only stayed half an hour to correct twenty. As he had only to say everything that was bad, he stayed long enough". Lettre de William Brymner à Douglas Brymner, 14 octobre 1879. *Ibid.*, p. 32.

¹¹¹¹ 12 hommes et 9 femmes, soit un total de 21 Canadiens fréquenteront les deux ateliers dirigés par Tony Robert-Fleury.

¹¹¹² 18 hommes et 4 femmes de nationalité canadienne se diront élèves de William Bouguereau.

¹¹¹³ Albert Louvet. *L'Art d'architecture et la profession d'architecte, avant 1914*. Cité dans Annie Jacques. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux quat'z'arts*, *op. cit.*, p. 173.

enseignant ». L'homme et son approche pédagogique s'accordent parfaitement avec la définition qu'Albert Louvet fait du maître, qui « (...) aura à étudier la nature, le caractère, les aptitudes de chacun ; il s'efforcera de reconnaître l'élève qui a besoin d'être poussé, celui qui doit être retenu ; il encouragera le travailleur timide, il tâchera de faire éclore les qualités cachées, il mettra à leur rang les orgueilleux pour qui la facilité brillante et souvent vide tient lieu des qualités de fond et d'étude (...) »¹¹¹⁴. Charles Virmaître qualifie le personnage de « bienveillant à l'extrême [mais] pourtant sans faiblesse »¹¹¹⁵. Par chance – ou peut-être dans un but promotionnel en faveur de l'Académie – l'auteur retranscrit les propos du maître qui souligne les difficultés du métier de professeur :

(...) quand je m'arrête devant une esquisse naïve, enfantine, mais qui révèle en certaines parties un sentiment artistique, une promesse pour l'avenir, vous ne sauriez croire combien j'hésite. Si je décourage l'élève, c'est peut-être un artiste perdu pour l'art ; si, au contraire, je l'encourage sur une vague promesse, qui n'est peut-être que l'effet d'un hasard, je puis l'égarer. Alors, je corrige son esquisse et j'attends. Je pousse un soupir de soulagement, la vague promesse prend un corps, l'espérance commence à être une réalité ; alors, ce n'est plus un élève, c'est un enfant qu'il faut guider par des conseils et ménager par la critique¹¹¹⁶.

Le système mis en place par Tony Robert-Fleury semble avoir fonctionné. Marie Bashkirtseff dira de lui que « sans être un peintre empoignant, notre patron [Tony Robert-Fleury] est un parfait professeur »¹¹¹⁷ et ajoutera qu'il « (...) vous conduit pas à pas, de sorte que vous sentez à chaque pas le progrès que vous faites. (...) Ce soir, il m'a traité un peu comme une élève qui a fait ses gammes et à laquelle on donne à jouer un morceau. Il a soulevé le coin du rideau et m'a montré un horizon plus vaste. C'est une soirée qui comptera dans mes études »¹¹¹⁸. D'autres témoignages, comme celui de Camille

¹¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 137.

¹¹¹⁷ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 387.

¹¹¹⁸ Bien sûr, il faut garder en mémoire que la jeune femme ne peut pas être complètement objective, car elle idolâtre cet homme. Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 100.

Debans, font état de ses qualités d'enseignant¹¹¹⁹. Les femmes seront cependant plus sensibles à sa personne qu'à sa méthode¹¹²⁰.

Le peintre académique William Bouguereau pour sa part est le plus imposant et le plus redouté des professeurs. Il conseille aux jeunes filles dont il a la charge de « faire du plâtre » lorsque celles-ci ne maîtrisent pas encore le dessin¹¹²¹. Sans faire preuve d'indulgence pour les débutants, ou pour ceux dont il perçoit le talent comme Florence Carlyle, il a de la « sollicitude pour les faibles » et tient particulièrement à suivre leurs progrès¹¹²². Sa correction est simple, ses conseils francs et rapides : « Bouguereau commence sa correction au hasard (...) Si le premier auquel il s'adresse n'a pas assez travaillé son esquisse, il lui dit doucement : - "Mon ami, votre esquisse ne mérite pas d'être corrigée, nous verrons cela samedi prochain" »¹¹²³. À Charles Virmaître qui l'interroge sur sa manière de procéder, il répond : « je passe (...) rapidement d'un élève à un autre suivant le degré de correction »¹¹²⁴ et je fais « à voix haute, une correction savante (...) »¹¹²⁵, si les élèves trouvent une esquisse supérieure à celles des autres. Dans un numéro de *l'Académie Julian* de 1902, on dit qu'il s'arrêtait devant chaque chevalet, critiquait le dessin, modifiait la palette de l'élève et finissait sa correction par des encouragements¹¹²⁶, ce dont nous pouvons douter à la lecture des témoignages contraires des différents élèves de l'école.

¹¹¹⁹ « M. Robert-Fleury est moins sévère peut-être. En tout cas, il laisse percer sous ses corrections et sous ses critiques une indulgence qui lui conquiert toutes les âmes. Assurément il est, lui aussi, un enseignant de premier ordre. Parole simple, gaie et bienveillante. » Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, op. cit., p. 199.

¹¹²⁰ Félicien Champsaur. « Les jeunes filles peintres », op. cit., p. 204. Tony Robert-Fleury est prédestiné à enseigner dans des « ateliers féminins » dans le sens où il semble que son apparence physique avait un impact tout aussi important que ses qualités de professeurs sur le nombre d'inscrites dans son atelier de l'Académie.

¹¹²¹ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, op. cit., p. 197.

¹¹²² « [Bouguereau] Il a une telle sollicitude pour les faibles, qu'il ne veut pas que les élèves qui débutent par copier des plâtres soient corrigés par d'autres que lui, principalement dans son atelier. » Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, op. cit., p. 139.

¹¹²³ *Ibid.*

¹¹²⁴ *Ibid.*

¹¹²⁵ *Ibid.*

¹¹²⁶ *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, op. cit., mars 1906, s. p.

D'autres professeurs semblent faire l'unanimité et Charles Virmaître décrit le peintre, graveur et dessinateur Gabriel Ferrier – comptant parmi ses élèves canadiens (cinq hommes et une femme) : William Edwin Atkinson, Juliet Howson Burdoin, Robert Norman Hudspeth, James Kerr Lawson, Ernest Lawson et Frederick K. Lincoln Stoddart – comme « un artiste remarquable, hors concours (...) [qui] communique sa flamme à ses élèves (...) [et] consacre ses efforts à leur inculquer ses qualités qui ont fait de lui un professeur par vocation »¹¹²⁷. Le peintre académique Jean-Paul Laurens¹¹²⁸ et François Flameng¹¹²⁹ s'illustrent aussi en tant que professeurs et sont décrits comme des êtres « forts ».

Les styles de corrections varient donc d'un individu à un autre. Ainsi, les peintres Gabriel Ferrier et particulièrement Benjamin Constant sont appréciés pour leur métier de coloristes. Le premier « prend tantôt le fusain, tantôt le pinceau des mains de l'élève et d'un trait, d'une ombre, d'un clair-obscur, d'une lumière, lui indique d'une façon précise et nette les défauts de son étude »¹¹³⁰. Pour sa part, Constant est décrit comme étant « impitoyable pour l'élève qui *lime* son dessin. (...) Puissant observateur de l'effet d'une mise en place sévère, de l'effet général, sa préoccupation particulière, il empoigne sa palette, se place devant la toile de l'élève : Allons, mon ami, peignez dans la pâte, enlevez-moi ça, mettez de la couleur, allez de l'avant. Malgré sa fougue, il est comme Cabanel, son maître, observateur sévère de la forme »¹¹³¹. Avant William Bouguereau, Tony Robert-Fleury, Jean-Paul Laurens et Jules Lefebvre, Constant est le peintre le plus apprécié des Canadiens et enseignant à trente-quatre d'entre eux dans la période que nous étudions¹¹³². Pour sa part, le graveur et peintre François Flameng est « un jeune dans la meilleure acceptation du mot

¹¹²⁷ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 141.

¹¹²⁸ 28 Canadiens (dont 4 femmes et 24 hommes) se réclament de l'enseignement de Jean-Paul Laurens.

¹¹²⁹ Aucun Canadien ne semble suivre son enseignement.

¹¹³⁰ Robert Minost. *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, *op. cit.*, novembre 1902, p. 2.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 140.

¹¹³² Avec un total de 34 élèves canadiens (30 hommes et 4 femmes), Benjamin Constant sera le professeur le plus en demande.

et un fort. Artiste consommé, ayant puisé les premiers éléments de son art dans l'atelier où il professe aujourd'hui, après avoir été chez Cabanel et chez Laurens, il était naturel qu'il revînt au berceau et devînt l'un des professeurs aimés de la jeunesse. C'est un peintre savant et fécond indiqué pour l'avenir »¹¹³³. Le peintre plus moderniste Lucien Doucet, qui supervisera pendant un temps la formation des Canadiens Frank Barber Clark, Robert Norman Hudspeth et Paul Peel, marque les étudiant par sa sympathie envers les nouvelles esthétiques qui s'opposent aux principes de l'École des beaux-arts¹¹³⁴. Il est reconnu à l'atelier comme récipiendaire du second Prix de Rome en 1880 et le peintre américain Kenyon Cox n'hésite pas à dire de ce personnage qu'il est certainement l'homme le plus intelligent de son âge à Paris pour l'aide qu'il apporte aux élèves et pour son approche de la peinture¹¹³⁵.

William Brymner écrit dans une lettre à sa mère datée de 1879 que les peintres célèbres qui viennent régulièrement à l'Académie Julian ne peuvent être qualifiés de « maîtres » ou de professeurs. Ces qualificatifs sont selon lui peu appropriés pour décrire leur travail dans cette école. Ils ne dispensent aucun enseignement véritable et au mieux, conseillent l'élève dans la direction à prendre dans son travail lors de ses visites hebdomadaires¹¹³⁶. Les professeurs ne donnent en effet pas véritablement de « cours », mais effectuent plutôt des « corrections », en conseillant les élèves dans la réalisation de leurs travaux. Le Britannique John Sutherland, divers journalistes ainsi que les élèves de l'Académie Julian soulignent que « les professeurs consacrent deux matinées par semaine aux élèves des écoles et une troisième chez eux »¹¹³⁷. Une source manuscrite conservée aux

¹¹³³ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 140.

¹¹³⁴ John Rewald. *Le post-impressionnisme*, *op. cit.*, p. 266-267.

¹¹³⁵ Kenyon Cox. *An American Art Student in Paris*, *op. cit.*, p. 135.

¹¹³⁶ "Master is perhaps not an appropriate word : they are rather celebrated artists who deign to give their advice twice a week."/« Le mot Maître n'est peut-être pas le plus approprié pour décrire leur fonction : ils sont davantage des artistes pour le moins célèbres qui daignent donner des conseils à l'étudiant deux fois par semaine. » Lettre de William Brymner à sa mère, Paris 15 janvier 1879. Cité dans Janet Braide. *William Brymner (1855-1925)*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹³⁷ "[T]he instructors devote two mornings a week to their pupils in the schools and still a third at home." John Sutherland. « An Art Student's Year in Paris », *op. cit.*, p. 52.

Archives nationales de France précise, en anglais dans le texte, que « le professeur [en général] corrige deux fois par semaine le mercredi et le samedi matin »¹¹³⁸ et passe la matinée à corriger le sujet de la semaine.

Quelques professeurs dérogent cependant un peu à cette règle. Selon Charles Virmaître, le sculpteur et peintre Albert-Ernest Carrier-Belleuse corrige le soir¹¹³⁹ et le peintre Tony Robert-Fleury fait, en plus de ses visites hebdomadaires, des passages à l'Académie en soirée¹¹⁴⁰. La visite hebdomadaire ou bihebdomadaire n'est toutefois pas toujours assurée : « les professeurs sont souvent absents les jours où vous les attendez. Il peut se passer plusieurs semaines sans correction, notamment pendant la période précédant le Salon » et les maîtres parisiens en général ont « la passion des enterrements qui peuvent avoir lieu le jour des corrections »¹¹⁴¹. L'élève doit s'organiser pour être présent lors de leurs passages. William Brymner, inscrit depuis un mois à l'Académie Julian dans l'atelier de Jules Lefebvre et Gustave Boulanger, n'a vu ses deux professeurs qu'une fois le matin lors de la première visite de l'atelier et ne les a pas revus ensuite, ayant opté pour un abonnement en après-midi¹¹⁴². La correction des professeurs (tout comme leur absence) suit la coutume en usage dans la plupart des ateliers libres parisiens ainsi qu'à l'École des beaux-arts¹¹⁴³. En cela, Rodolphe Julian ne fait que suivre la norme préétablie et se sert des visites de corrections des professeurs pour rythmer l'organisation de son Académie.

¹¹³⁸ "The professor corrects twice by the week (sic) the Wednesday and the Saturday morning." Source manuscrite. Archives des ateliers Hommes, Académie Julian. Série 63 AS.

¹¹³⁹ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 130.

¹¹⁴⁰ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1901), *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁴¹ Voir la lettre qu'écrit Ellen Day Hale (lettre à son père, 28 mai 1872, Archives of American Art). Cité dans : Denise Noël. *Les femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*, *op. cit.*, p. 109.

¹¹⁴² Janet Braide. *William Brymner (1855-1925)*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁴³ Alexis Lemaistre. *L'École des beaux-arts racontée et dessinée par un élève*, 1859. Cité dans Annie Jacques. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux quat'z'arts*, *op. cit.*, p. 157.

Les jours de visite des professeurs à l'atelier suscitent des inquiétudes chez les élèves¹¹⁴⁴. Ils tremblent lorsque le maître passe devant leurs travaux. La journée à ce qu'il semble est peu appréciée en général et un bon nombre d'élèves la comparent au « jugement dernier ». Le thème est récurrent dans les écrits sur l'Académie Julian et la jeune Marie Bashkirtseff exprime dans son journal l'angoisse générale des étudiantes. Le samedi 11 octobre 1879, elle confesse que « [c]haque samedi me coûte cher d'émotion !... Si les professeurs pouvaient soupçonner ce que je subis de tourments, ils n'auraient le courage de rien dire »¹¹⁴⁵. Même si les mois passent, sa peur de l'évaluation des professeurs ne diminue pas. Le samedi 15 mars 1879, le professeur Tony Robert-Fleury de passage à l'Académie Julian pour y rencontrer ses étudiantes et faire le bilan de leur progrès. Marie Bashkirtseff n'est pas satisfaite de son travail de la semaine et redoute les commentaires du maître¹¹⁴⁶. La Canadienne Florence Carlyle, lors de son deuxième séjour à l'Académie Julian de 1892 à 1895, décrit une séance de correction de William Bouguereau et la sévérité avec laquelle il traite les étudiants. Peu des élèves sauront capter son attention et la séance se termine souvent par des larmes. Carlyle fait part de ce qu'elle ressent :

Vendredi matin, tu es sur tes gardes, nerveusement tendu dans l'attente du maître. Il s'avance vers le chevalet proche de la porte et commence une critique rustre et sévère. Il passe d'une toile à une autre parlant à chacun à voix basse, alors que l'on entend sa correction dans toute la pièce. Il a le don de mettre en évidence tes erreurs. Un mot d'encouragement de sa bouche est appréciable parmi ses critiques. Rarement, il prend le pinceau et la palette d'une fille dont le travail l'intéresse plus qu'à l'habitude et peint un torse en entier. Un élan de reconnaissance se fait alors sentir inconsciemment par le groupe qui l'entoure. D'autres à côté de moi laissent couler leurs pleurs le long de leurs joues¹¹⁴⁷.

¹¹⁴⁴ John Sutherland. « An Art Student's Year in Paris », *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁴⁵ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 429.

¹¹⁴⁶ En effet, Bashkirtseff sait par avance que ses camarades d'atelier se serviront des critiques du professeur pour piquer son orgueil et lui montrer qu'il lui reste encore beaucoup de chemin à parcourir avant de pouvoir prétendre faire beaucoup mieux que les autres. Elle récapitule le début de la séance de correction et écrit dans son journal : « Ce matin, j'attendais cette leçon comme quelque chose d'épouvantable, et pendant que cet animal de Tony corrigeait les autres et se rapprochait peu à peu de ma place, je récitais des prières (...). » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 124-125.

¹¹⁴⁷ "Friday morning you are on the alert, nervously alive to the great man's arrival. He walks to the easel nearest the door and the terse, severe criticism has begun. He passes from canvas to canvas talking to each student in a low voice, which is yet heard distinctly throughout the room. How clearly he reveals your

L'atmosphère dans l'atelier des hommes est similaire à celle décrite par Florence Carlyle. Lorsque le peintre écossais Archibald Hartrick arrive un jour en retard à l'Académie Julian, il trouve une pancarte sur la poignée de porte de l'atelier où il peut lire : « Le professeur est là »¹¹⁴⁸. Une fois entré dans l'atelier, l'atmosphère est radicalement changée par rapport à celle de la semaine. En opposition au vacarme habituel de l'atelier, il plane un silence inhabituel¹¹⁴⁹. John Sutherland décrit en détail une séance de correction :

Il règne un calme solennel dans la pièce lorsque nous y entrons, chaque pas étant pris pour celui du « maître ». Enfin, il arrive. (...) Commencant près de la porte, il passe rapidement d'un chevalet à un autre, donnant à chaque étudiant quelques mots de réprimandes ou d'encouragements, quelquefois avec un haussement d'épaules et d'un geste de la main, il ajoute du poids à ses commentaires, quelquefois sarcastiques, voire même sans pitié. De temps en temps, nous obtenons une bonne critique de sa part alors qu'il s'éloigne en nous offrant de regarder une étude faite chez nous. Un effort sérieux et personnel éveille immédiatement son intérêt. Puis, avec la classe groupée autour de lui, il analyse le travail, enlevant les fautes et les erreurs, soutenant comme auparavant un discours franc dans son propos, il tempère cependant la rudesse de ses commentaires d'un regard plein de sympathie.¹¹⁵⁰

La correction du professeur comme nous l'avons souligné reste sommaire dans son ensemble et ne peut véritablement répondre aux attentes des élèves, mais correspond à ce que les autres ateliers proposent. Le maître, après s'être approché de l'élève :

mistakes. A word of praise from his lips is well worth all the striving. Rarely he takes brushes and palette from a girl whose work interests him unusually and paints in an entire torso. A moan of appreciation bursts unconsciously from the group around him. Others beside myself have felt the tears slipping down their cheeks." Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle, op. cit.*, p. 51 (note 87).

¹¹⁴⁸ Charles Virmaître donne un exemple comparable lorsqu'il affirme que « les ateliers présentent, ces jours-là, un spectacle curieux pour l'observateur. Pendant la visite du professeur, une pancarte est accrochée à la porte de chaque atelier ; elle est laconique : *le professeur est là !* » Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 134.

¹¹⁴⁹ Archibald Standish Hartrick. *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years, op. cit.*, p. 18-19.

¹¹⁵⁰ "There is a solemn stillness in the room as we enter it, each latest step being taken for that of "le maître". At last he comes. (...) Beginning near the door, he passes quickly from easel to easel, giving each student only a few words of censure or advice, sometimes with a shrug of the shoulders and emphasis of thumbs that add to their weight; sometimes caustic, even merciless. Occasionally we won a kindly judgment from him as he moved to go, by offering to his inspection a study we have made at home. A serious and independent effort aroused at once his interest. Then, with the school clustered about him, he would dissect the work, lopping off faults and errors, yet holding up to sight its honesty of purpose, and tempering the harshness of the words with looks of sympathy." John Sutherland. « An Art Student's Year in Paris », *op. cit.*, p. 52.

« (...) regardait, hochait la tête, adressait des observations en termes brefs, prenait parfois le crayon pour appuyer ses conseils d'un croquis, indiquait les ouvrages à consulter, continuait sa tournée, impassible »¹¹⁵¹. Les commentaires des professeurs pour guider l'élève dans son travail sont laconiques¹¹⁵². Les commentaires de William Bouguereau devant la toile de Cecilia Beaux illustrent bien ce propos. Il dit à la jeune femme « Vous n'avez pas observé ceci et vous n'avez pas vu cela – recommencez-le – et quand il l'avait terminé, il me tapotait l'épaule, souriait et secouait la tête comme si je n'avais pas essayé. – Alors que j'avais essayé de toutes mes forces »¹¹⁵³. Rapidement, Cecilia Beaux et sa cousine May partagent l'avis selon lequel « [ils n'obtenaient pas] assez de commentaires critiques chez Julian »¹¹⁵⁴ et le sentiment général de Beaux est qu'elle n'a rien appris des professeurs de l'Académie qui ne font que louer son travail et n'y apportent que peu de corrections¹¹⁵⁵. Florence Carlyle, lors de son premier passage à l'Académie Julian en 1890, mentionne que la critique de Bouguereau est insuffisante et ne répond pas à ses attentes¹¹⁵⁶.

Dans « *An Art Student's Year in Paris* », Sutherland décrit plus précisément la correction des professeurs en la qualifiant ensuite de « banale, pleine de censure, d'éloge admiratif, de ridicule conseil et suggestion »¹¹⁵⁷. Le propos cependant semble ne

¹¹⁵¹ Frantz Jourdain. *L'Atelier Chantorel*, 1893. Cité dans Annie Jacques. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux quat'z'arts*, op. cit., p. 52.

¹¹⁵² Les commentaires des professeurs sont parfois assez comiques, mais donnent une bonne idée du faible impact qu'ils auront sur l'élève. Par exemple, devant le travail de Marie Bashkirtseff, Tony Robert-Fleury fait des « oh ! oh ! ah ! oh ! oh ! sur plusieurs tons différents (...) [et ajoute] il y a du bon, il y a du bon... » Marie Bashkirtseff semble se contenter de ces quelques remarques et justifie même qu'il ne lui donne pas plus de conseils « (...) si vous saviez ce qu'il est sobre d'éloges, *un pas mal* est déjà très fort et j'ai eu des bons, bien, très bien. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), op. cit., p. 88.

¹¹⁵³ "Vous n'avez pas asservé [observé] this and Vous n'avez pas vue" that - all over it - and when he was done he patted my shoulder and smiled and shook his head as if I had not tried - When I had tried with all my might." Lettre de Cecilia Beaux à sa grand-mère Leavitt, non datée, possiblement février-mars 1888. Fonds Cecilia Beaux, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. Cité par Tara, Leigh Tappert. *Choices - The Life and Career of Cecilia Beaux*, op. cit., p. 156.

¹¹⁵⁴ "[T]hey were not getting enough criticism at Julian's." *Ibid.*, p. 157.

¹¹⁵⁵ Lettre de Cecilia Beaux à William Biddle, 8 avril 1889. Fonds Cecilia Beaux, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. *Ibid.*, p. 228.

¹¹⁵⁶ Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle*, op. cit., p. 42-43.

¹¹⁵⁷ John Sutherland. « *An Art Student's Year in Paris* », op. cit., p. 17.

représenter que l'opinion d'une partie des élèves. Le maître est en général respecté¹¹⁵⁸ et des étudiants comme Forster, Brymner, Peel ou Reid ne feront aucune remarque négative à ce propos. Que ce soit dans les ateliers masculins ou féminins, la réaction face aux critiques reste dans l'esprit de celle décrite par Florence Carlyle. Charles Virmaître dans *Paris-Médaille*, décrit la séance de correction et le comportement des élèves :

(...) anxieux, groupés autour du maître, les uns montés sur des tabourets pour mieux voir, mieux entendre ses conseils, ne montrant aucun dépit ; ils acceptent le jugement du maître sans murmurer, sans récriminer, tant leur respect est grand pour l'homme, pour l'artiste désintéressé, et aussi pour l'esprit de discipline, œuvre de Rodolphe Julian, qui règne dans les ateliers¹¹⁵⁹.

La plupart des étudiants attendent d'avoir l'avis du professeur sur leurs travaux et sa correction semble atteindre son paroxysme lorsque « ces dames, au comble de l'émotion, les suivent [les professeurs] de chevalet en chevalet, boivent pour ainsi dire leurs réflexions et leurs conseils et poussent quelquefois la défiance d'elles-mêmes jusqu'à sténographier leurs paroles »¹¹⁶⁰.

Les maîtres ne semblent pas s'investir plus qu'il ne faut dans leur rôle de correcteurs et de conseillers. Pour certains élèves, il faut presque les excuser du peu de temps qu'ils consacrent à leur responsabilité de supervision, car « le professeur à Paris, Munich ou partout ailleurs en Europe, apporte de nouvelles idées, mais le temps et l'attention du professeur doivent être divisés parmi tant de gens, la leçon est si courte, le respect que l'homme inspire est si grand qu'il est d'une nature détestable, ainsi beaucoup de questions auxquelles il répondrait avec plaisir ne lui sont même pas posées »¹¹⁶¹. L'élève ne doit pas trop se formaliser de son manque d'attention, car le professeur a vu le

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁵⁹ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 134-136.

¹¹⁶⁰ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, *op. cit.*, p. 198.

¹¹⁶¹ "[T]he professor in Paris, Munich or wherever he goes in Europe, adds many new ideas, but the time and attention of the professor must be divided among so many, the lesson is so short, the respect inspired by the great man is of so awful a nature, many a question he would gladly answer is unasked." *The Art Student in Paris*, 1887, p. 19.

travail de centaines d'autres étudiants, qui au départ sont tous pareils et en même temps lui sont indifférents¹¹⁶². Même si le maître cherche à élever les plus faibles au rang des autres¹¹⁶³ : « très peu d'attention est donnée par les professeurs au travail médiocre, à l'opposé si un élève fait preuve de capacité extraordinaire, ils lui donnent beaucoup d'attention personnelle. (...) Toute l'attention est donnée à ceux qui montrent de l'habileté et meilleur est le travail de l'élève, plus il reçoit d'aide de son maître »¹¹⁶⁴. Parfois, les professeurs ne corrigent pas les travaux des élèves et désignent la meilleure composition comme l'exemple à suivre¹¹⁶⁵. Ainsi, William Brymner verra désigné son dessin par Tony Robert-Fleury comme le meilleur parmi ceux des élèves de l'atelier¹¹⁶⁶.

L'influence des professeurs sur leurs élèves ne peut être remise en cause et a une grande importance pour la suite de leur carrière. Dans une lettre à sa mère, William Brymner dit ne plus vouloir devenir architecte et préfère se tourner vers la peinture, sans doute inspiré et conseillé par ses maîtres qui perçoivent son talent¹¹⁶⁷. L'influence de Bouguereau et surtout celle de Tony Robert-Fleury sur John Wycliffe Lowes Forster est véritablement décisive. Le Canadien qui jusqu'alors rêvait de faire de la peinture d'histoire se voit réorienté vers l'art du portrait, domaine où il excelle :

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 13-14.

¹¹⁶³ *The Art Student in Paris, op. cit.*, p. 14.

¹¹⁶⁴ "[V]ery little notice is taken by the professors of mediocre work, whereas if a pupil shows extraordinary ability, they give him considerable personal attention. (...) all attention is given to those who show ability and the better the student works, the more help he receives from his teacher." *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁶⁵ Lettre de Cecilia Beaux à Eliza Leavitt, 17 mai 1888. Fonds Cecilia Beaux, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. Cité par Tara Leigh Tappert. *Choices - The Life and Career of Cecilia Beaux, op. cit.*, p. 159.

¹¹⁶⁶ William Brymner, 51, rue de Rennes, Paris, à Douglas Brymner, Ottawa, 18 février 1878. Cité dans Janet Braide. *William Brymner (1855-1925), op. cit.*, p. 30.

¹¹⁶⁷ "I have given up all idea of being an architect and I am exerting myself altogether in the direction of painting. The fasted seems slow but I've a clear year ahead of me which I will have to do something as I know exactly what I am going to do." « J'avais renoncé à toute idée d'être architecte et je m'employais à devenir peintre. La rapidité voulue paraissait lente, mais j'avais une bonne année devant moi durant laquelle je pouvais faire quelque chose, puisque je savais exactement où je m'en allais. » Lettre de William Brymner à sa mère, Paris, 15 janvier 1879. *Ibid.*

Mon rêve et mon ambition tout au long de ces années avaient été de faire de la peinture d'histoire, mais les commentaires persistants de mes deux maîtres et de mes camarades insistaient sur mes dispositions mentales et un tempérament adapté à l'art du portrait. Fleury [Tony Robert-Fleury] avait dit avec insistance : « Vous êtes un portraitiste, Monsieur Forster. C'est votre métier ; et je vous conseille de le suivre. Vous êtes portraitiste, vraiment... »¹¹⁶⁸

Il s'inscrit par la suite à l'atelier de Carolus-Duran, lequel était selon Forster le portraitiste français le plus célèbre de son époque¹¹⁶⁹.

À propos du peintre académique William Bouguereau, il semble que « la plus grande faveur (...) qu'il accorde à ses disciples du beau sexe est de les recevoir dans son atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs, au milieu de ses ébauches et de ses tableaux en cours d'exécution »¹¹⁷⁰. Florence Carlyle bénéficiera des conseils du maître dans son atelier. Comparant sa production à celle de sa jeune élève canadienne, il lui dit être plus sévère avec elle qu'avec les autres femmes, car il perçoit qu'elle a du talent et cherche à la pousser de l'avant¹¹⁷¹. John Wycliffe Lowes Forster est lui aussi remarqué par le maître qui l'invite à lui rendre visite à son atelier ce qui n'est pas sans encourager le Canadien à persévérer dans sa pratique du portrait¹¹⁷².

Abordant la question du fonctionnement quotidien de l'Académie, Florence Carlyle souligne qu'il était sous la direction de Rodolphe Julian lui-même et précise que le directeur organisait une rotation des professeurs tous les mois¹¹⁷³. Charles Virmaître souligne l'avantage de cette alternance des professeurs dans chaque atelier et explique que

¹¹⁶⁸ "My dream and ambition through the years had been to paint historical pictures, but comment was persistent by both masters and fellow-students on my mental and temperamental adaptation for portraiture. Fleury [Tony Robert-Fleury] had said with emphasis, Vous êtes un portraitiste, Monsieur Forster. C'est votre métier ; et je vous conseille de le suivre. Vous êtes portraitiste, vraiment. (This is your vocation and I counsel you to follow it. You are a portraitist, truly)." John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light*, op. cit., p. 33.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁷⁰ Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, op. cit., p. 210.

¹¹⁷¹ Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle*, op. cit., p. 54 (note 99).

¹¹⁷² John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light*, op. cit., p. 29.

¹¹⁷³ Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle*, op. cit., p. 49 (note 74).

ce « roulement produit le plus grand bien pour l'enseignement. L'élève reçoit les conseils de deux professeurs ayant chacun un tempérament particulier – lesquels se complètent sans se nuire – et prend à chacun d'eux ce qu'il a de bon, et ainsi se crée un genre à lui, une originalité, une manière qui assurera son succès dans l'avenir »¹¹⁷⁴. L'auteur pour illustrer son propos prend en exemple les peintres Jules Lefebvre et Benjamin Constant et insiste sur leur complémentarité. Le premier est décrit comme un « dessinateur parfait, correct, calme, réfléchi » tandis que le second est présenté comme « un fougueux, un coloriste somptueux dans l'ordonnance de ses compositions »¹¹⁷⁵. L'approche différente de l'art des deux maîtres enrichit selon lui l'élève et lui permet d'assimiler « deux genres si opposés »¹¹⁷⁶. John Sutherland appuie cette idée et souligne l'intérêt du système : « des deux professeurs Jules Lefebvre et Boulanger, le premier insistait sur la délicatesse de la ligne et le second sur la spécificité du modèle, donc ces deux hommes se complétaient l'un et l'autre »¹¹⁷⁷. Toutefois, le système mis en place n'est pas parfait et engendre parfois des situations cocasses.

Voulant bien faire, mais oubliant de se concerter, William Bouguereau et Tony Robert-Robert encouragent leurs élèves à ne pas suivre leur approche personnelle. Leurs conseils se contredisent et ceci a pour conséquence de perturber les élèves qui ne savent plus sur qui se fier. Le peintre allemand Lovis Corinth fait allusion à une scène similaire lors d'une correction de William Bouguereau :

D'une voix ronflante et le sourire sarcastique, il commençait toujours par lui dire : « *Ce n'est pas mal, vous avez du talent* », et terminait par : « *Cherchez le caractère de la nature, Monsieur, prenez des brosses petites* ». Mais lui-même travaillait toujours avec des pinceaux larges. Tony Robert-Fleury (...) était pour le large et le grand, le contraste entre le fond et le personnage, pour une simple superposition des couleurs. « Prenez des

¹¹⁷⁴ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 141-142.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*

¹¹⁷⁶ *Ibid.*

¹¹⁷⁷ "Of the two professors, Jules Lefebvre and Boulanger, the one insisted on finesse of line and the second of the individuality of the model ; so these two men supplemented each other." John Sutherland. « An Art Student's Year in Paris », *op. cit.*, p. 52.

brosses larges, et mettez ton à ton ». Mais lui-même peignait avec des pinceaux fins, et étalait les couleurs timidement sur la toile.¹¹⁷⁸

Pour sa part, le Canadien John Wycliffe Lowes Forster, qui fréquente l'atelier de William Bouguereau et Tony Robert-Fleury au début des années 1880, relate les différends entre les deux professeurs à propos d'une de ses études devant être jugée lors d'un concours à l'atelier et fait ressortir les divergences d'opinions entre les deux maîtres lors de l'attribution du prix :

La première sélection d'un de mes dessins, comptés parmi « les cinq meilleurs » pour le concours des places, au début de ma troisième année [à l'Académie Julian], fut à la fois dramatique et pour le moins inhabituelle. Monsieur Fleury, qui avait été correcteur le mois passé et Monsieur William Bouguereau qui était celui de ce samedi, puisqu'un nouveau mois commençait, avait sélectionné mon « Académie » comme l'une des cinq à faire partie du concours. Fleury, intéressé à l'habile dessin d'un M. G., vint évidemment voir si celui de son élève avait été sélectionné. Après un échange de politesse, les noms des vainqueurs furent désignés et Bouguereau désigna le mien à la place de celui de M. G. Un accrochage poli survint entre les deux maîtres, pour le plaisir de toute l'école, et pour notre embarras à M. G et moi-même. L'habileté et le potentiel de nos Académies furent sérieusement discutés. Pour clore le débat, Monsieur Fleury, plus jeune que son acolyte, se plia à l'avis de son aîné ainsi mon travail et mon nom remportèrent cette place de premier choix¹¹⁷⁹.

À l'opposé de ces deux maîtres, d'autres professeurs ne se donneront même pas la peine de faire semblant de concilier leurs opinions : sans que la consigne soit définie, l'élève devra donc changer son approche pour plaire au professeur du mois. Le peintre américain Alphaeus Cole souligne dans *An Adolescent in Paris*, l'incohérence de cette méthode et en démontre les limites. Il relate l'expérience qu'il a vécue dans l'atelier dirigé par les peintres

¹¹⁷⁸ Lovis Corinth. « Un étudiant allemand à Paris », *op. cit.*, p. 220.

¹¹⁷⁹ "The first selection of a drawing of mine as one of the "foremost five" for competitive examination for students' choice of place, early in my third year [at Julian Academy], was both dramatic and most unusual. Monsieur Fleury had been supervisor for the previous month, and Monsieur Bouguereau was master for this Saturday, as beginning a new month, and had marked my "Academy" as one of five for the contest. Fleury, being interested in a very clever bit of work by a Mr. G., came evidently to see if this pupil's drawing had been recognized. After exchange of compliments, the selected names were indicated and amongst them Bouguereau pointed to mine instead of G's. A courteous controversy arose between the masters, to the thrill of the entire school, and to the embarrassment equally of Mr. G. and myself. Our qualities of workmanship and promise were earnestly argued. Finally, Monsieur Fleury, as the younger professor, yielded to his senior and my work and name won this enviable place." John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light*, *op. cit.*, p. 29.

académiques Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant et souligne la contradiction profonde qui existe entre ces deux enseignements qui n'auraient jamais dû être associés :

[Un camarade de l'atelier nous dit :] Vous auriez dû travailler directement sur une toile ce mois-ci comme les autres élèves de la classe. Le mois prochain, nous peindrons tous nos toiles. Nous avons deux maîtres, comme vous le savez. Le premier, Jean-Paul Laurens, devient enragé si nous peignons nos toiles, l'autre maître, Benjamin Constant, si nous ne le faisons pas. Nous devons essayer de plaire aux deux. C'est arrivé qu'un mois ou Benjamin Constant devait venir, il était malade et Jean-Paul Laurens prit son tour à sa place. Il eut le choc de sa vie et nous a dit qu'il ne corrigerait que les dessins ce mois-ci puisque les peintres préféraient l'ancienne méthode de travail.¹¹⁸⁰

Les élèves les plus doués sauront tirer avantage du procédé ou s'en détacheront complètement ; d'autres en privilégieront un ou parviendront à produire une synthèse des approches contradictoires de leurs maîtres. L'attitude de Rodolphe Julian de laisser libre cours au développement personnel de l'élève semble ne pas avoir su répondre aux objectifs visés au départ et eut, la plupart du temps, un effet négatif sur le cheminement artistique des étudiants qui, pour certains, se détacheront de l'enseignement académique de l'Académie Julian. Ainsi, Maurice Cullen, dès 1891 (soit un an après avoir quitté l'Académie Julian) s'est départi du style académique enseigné dans cette école et expose à l'American Student Association, boulevard Montparnasse, deux toiles qu'un critique rattache à l'École impressionniste¹¹⁸¹. L'incohérence dans l'enseignement de ses deux maîtres, Jean-Paul

¹¹⁸⁰ "[A comrade of the atelier said:] You had better work directly on a white canvas this month like the other fellows in this class. Next month we all tone our canvases. We have two masters, as you know. One, Jean-Paul Laurens, gets angry if we tone our canvases ; the other, Benjamin Constant, if we do not. We try to please them both. It happened one month to be Benjamin Constant's, he was sick and Jean-Paul Laurens turned up in his place and he had the shock of his life and said he would only criticize the drawings that month as the painters preferred the old way of working." Alphaeus Philemon Cole. « An Adolescent in Paris », *op. cit.*, p. 112.

¹¹⁸¹ Dès janvier 1891, le style de Cullen se voit qualifié de tendance impressionniste par le critique du *Courrier du Canada* : « M. Cullen penche plutôt vers l'école impressionniste et ce n'est pas un reproche que nous lui ferons, car cette tendance prouve chez cet artiste une horreur de la banalité que nous ne saurions trop encourager. C'est dans cette note qu'il vient de terminer deux paysages de sa composition qui sont exposés en ce moment à l'American Student Association boulevard Montparnasse ; ce sont là deux œuvres très personnelles et qui promettent beaucoup. » Cité par Sylvia Antoniou. *Maurice Cullen 1866-1934, op. cit.*, p. 5. (note 42).

Laurens et Benjamin Constant, contribue possiblement à l'éloigner des formules d'atelier pour privilégier l'expérimentation et le plein air.

Les facteurs positifs de l'alternance des professeurs seront par la suite mis de l'avant (comme argument promotionnel) par les responsables de l'Académie Julian et ce n'est que par l'entremise des témoignages des élèves eux-mêmes qu'il est possible de saisir le dysfonctionnement de l'établissement. Dans un numéro de *L'Académie Julian* daté de 1911, le propos est de nouveau mis en avant pour souligner la valeur de l'enseignement des professeurs et des résultats qu'il produit :

[s]i l'on contemple les toiles des uns et des autres, l'on n'est pas seulement surpris de la force et de la nouveauté du talent qu'elles révèlent. On admire la variété de leur composition, la diversité des manières dans lesquelles elles furent traitées. Et pourtant, leurs auteurs sont tous disciples des mêmes maîtres. Mais ces maîtres, tout en enseignant avec ardeur les secrets de leur art, ont veillé à laisser aux tempéraments la diversité naturelle qui en fait le prix.¹¹⁸²

Le procédé mis en place à l'Académie Julian atteint toutefois rapidement ses limites. Même si l'artiste américaine May Alcott Niereker apprend, en 1879, au lecteur de *Studying Art Abroad* que l'élève doit fréquenter plusieurs ateliers avant de savoir si l'un d'entre eux peut répondre à ses attentes¹¹⁸³, tous les ateliers libres se valent plus ou moins. L'auteure encourage le nouvel arrivant à ne pas trop se formaliser des incohérences possibles du système d'enseignement et à en relativiser la portée. Elle conseille à l'élève de prendre son temps et de comparer les divers ateliers parisiens tout en l'encourageant même à choisir un maître avec qui il n'aura que peu d'affinités, car parfois : « quoique l'on reçoive généralement plus d'avantages à suivre l'enseignement d'un peintre dont on admire le travail, il ne faut pas pour autant ignorer les conseils d'un professeur parce qu'on

¹¹⁸² *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes, op. cit.,* avril 1911, p. 3.

¹¹⁸³ *The Art Student in Paris, op. cit.,* p. 13.

n'apprécie pas ce qu'il peint »¹¹⁸⁴. L'alternance des professeurs à l'atelier et l'enseignement qu'ils défendent peuvent ainsi stimuler l'élève dans son apprentissage.

3.3.2. Se préparer à la vie professionnelle

Dans le rapport qui s'instaure entre l'élève et sa production, il est possible de saisir ce que la sociologue Marie-Claude Genet-Delacroix décrit comme « la solitude » qui entoure la création artistique. Selon l'auteure, « le culte de l'individu et du héros » tel qu'il structure la société française à la fin du XIX^e siècle, touche aussi bien le savant, l'entrepreneur, le soldat, mais parvient aussi à atteindre l'artiste et ce, même au niveau du « champ de production artistique ». Il en résulte que chaque artiste apparaît comme le « concurrent de son collègue, à la fois sur le marché des œuvres d'art et pour la maîtrise du pouvoir assurant la consécration artistique et la légitimité de cette consécration »¹¹⁸⁵. Rodolphe Julian a compris – grâce à son ancienne carrière artistique – le besoin que peuvent avoir ses étudiants de concourir avec leurs collègues d'atelier.

L'atmosphère au sein de l'Académie crée un « esprit de corps » entre les élèves et Rodolphe Julian n'hésite pas à renforcer cet aspect par la mise en place de concours entre tous ses ateliers. Cette stratégie – également en vigueur à l'Académie Colarossi où Ludger Larose et Joseph Saint-Charles gagneront des médailles – encourage les artistes et les pousse à se surpasser continuellement, les préparant pour certains au « concours des places » de l'École et à la vie professionnelle en général. Le système dont s'inspire Rodolphe Julian est d'ailleurs celui de l'École des beaux-arts où la vie des étudiants est rythmée par des concours de dessin d'après l'antique et le modèle vivant et par le concours

¹¹⁸⁴ "However, he always receives the most benefit from the instruction of the painter whose work he most admires, nor should he slight the suggestions of a teacher because he does not like his pictures." *The Art Student in Paris, op. cit.*, p. 14.

¹¹⁸⁵ Marie-Claude Genet-Delacroix. « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 47.

de composition. L'obtention de prix ou de médailles conditionne l'accès à des concours plus prestigieux comme celui du Torse ou celui de la Tête d'expression et vise à atteindre le plus prisé de tous : le Prix de Rome. Harrison et Cynthia White ont mis en évidence dans leurs recherches l'importance de ces « examens » en terme de carrière professionnelle et ont souligné l'élitisme qu'ils tendent à créer au sein d'un réseau artistique sélectif, dirigé par des professeurs eux-mêmes garant de l'habileté, du savoir-faire et du jugement requis pour aider les élèves à passer ces épreuves¹¹⁸⁶.

La démarche de Rodolphe Julian n'a rien d'original en soi lorsqu'elle s'inspire du fonctionnement de l'École des beaux-arts. Elle est toutefois novatrice en permettant aux femmes de concourir avec les hommes, compétition impossible à cette époque en dehors des murs de l'Académie Julian. Une lettre de l'artiste américaine Cecilia Beaux soulève la question des concours et fait allusion à une compétition entre les ateliers masculins du passage des Panoramas et ceux du Faubourg Saint-Honoré où elle étudie. Elle explique à sa famille que, pour concourir, les élèves qui ont un abonnement à la demi-journée doivent payer un extra de 15 francs¹¹⁸⁷. Cette initiative permet à Julian de présenter certains de ses concours comme un supplément optionnel pouvant être ajouté au tarif de base pour les étudiants qui ne sont pas inscrits à temps plein. D'autre part, ce système incite les étudiantes à suivre des cours à la journée. Au-delà de l'émulation suscitée par les concours¹¹⁸⁸, ces compétitions ont l'avantage de structurer le travail des professeurs et cherchent à harmoniser leurs approches personnelles sur une base commune¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁶ Harrison White et Cynthia White. *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit., p. 40.

¹¹⁸⁷ Lettre de Cecilia Beaux à Eliza Leavitt, 17 mai 1888. Fonds Cecilia Beaux, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. Cité par Tara Leigh Tappert. *Choices - The Life and Career of Cecilia Beaux*, op. cit., p. 162.

¹¹⁸⁸ « Tous les élèves rivalisent d'émulation, les concours les condamnent à chercher sans cesse, à étudier et observer, à progresser, parce que cette médaille décernée impartialement par des professeurs éminents, tels que Bouguereau, Tony Robert-Fleury, Jules Lefebvre, Benjamin Constant, Chapu, Doucet, Flameng et G. Ferrier, les distingue de leurs camarades et les encourage pour l'avenir. Combien de talents naissants, s'ils avaient été encouragés dès leurs débuts, seraient aujourd'hui célèbres ? » Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, op. cit., p. 131-132.

¹¹⁸⁹ Les étudiants des différents ateliers travaillent durant cette période sur un sujet commun et les professeurs se réunissent pour décider ensemble du meilleur travail.

Tous les ateliers participent aux concours. Les femmes semblent être très motivées par cette compétition et les récompenses qui y sont attachées, même si le sujet proposé ne leur plaît pas¹¹⁹⁰ et n'hésitent pas à user de différents stratagèmes dans le but d'obtenir un prix ou une mention¹¹⁹¹. Au départ, il semble que les vainqueurs des concours ne recevaient qu'une médaille. Plus tard, une récompense pécuniaire sera ajoutée. George Moore relate ce qui décida Julian à mettre en place ces compétitions et à instaurer un système de récompense :

Partout en France on décerne des médailles ! Pourquoi n'y en aurait-il pas dans mes ateliers ? J'ai par conséquent décidé d'offrir une médaille chaque mois pour le meilleur dessin ou la meilleure peinture. Ceux qui souhaitent participer devront envoyer leurs dessins et peintures le dernier samedi du mois, et le lundi suivant M. Lefebvre décernera la médaille. Connaissant bien les nécessités et les tentations de la vie d'étudiants, tout en prévoyant que le vainqueur de la médaille d'or se trouverait sans doute dans l'obligation de la vendre, et comme il ne trouverait rien d'une valeur équivalente, j'ai décidé de donner 100 francs et une médaille de bronze au vainqueur.¹¹⁹²

Les récompenses honorifiques et monétaires associées aux différents concours trouvent d'autres attraits auprès des étudiants lorsque Rodolphe Julian met en place un système de remise de médailles frappées au nom de l'Académie. Garanties d'un savoir-faire et de preuves tangibles de la réussite au sein de l'école, elles sauront gagner la faveur des étudiants qui souvent les conserveront comme gages de leur réussite ; pour la plupart

¹¹⁹⁰ Une élève de l'atelier a laissé un témoignage à ce propos : « Savez-vous ce que je fais ? Je fais un concours chez Julian. Une figure vêtue, avec les mains C'est très laid, mais, comme les ateliers des hommes le feront aussi, ce concours, il y a l'impossible espoir de les battre, et me voilà parti. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 657.

¹¹⁹¹ Gabriel Réval. « L'avenir de nos filles », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des renseignements utiles aux artistes*, *op. cit.*, décembre 1903, p. 1-3.

¹¹⁹² "Everywhere in France there are medals! Why should there not be medals in my studio? I have therefore decided to offer a medal each month for the best drawing or painting. Those who wish to compete will send in their drawings and paintings on the last Saturday of the month, and on the following Monday M. Lefebvre will award the medal. And knowing well the necessities and temptations of a student's life, and foreseeing that the winner of a gold medal might find himself forced to dispose of it, and as he would get nothing like the original value for it, I have decided to give a hundred francs and a bronze medal." George Moore. *Impressions and Opinions*, *op. cit.*, p. 259.

d'entre eux, elle symbolise d'ailleurs la réussite de leur formation parisienne dans son ensemble.

Le succès de cette initiative ne se fit pas attendre et dans les années 1890 d'autres étudiants vinrent s'inscrire à l'Académie. Rodolphe Julian venait de créer son propre Salon avec ses prix et les honneurs qui l'accompagnent. Les récompenses pécuniaires (ou l'offre d'une scolarité gratuite) ne laissent pas indifférents les élèves, car la plupart d'entre eux ont peu de revenus et pour les plus favorisés, les bourses qu'ils reçoivent de leur ville natale sont généralement insuffisantes¹¹⁹³. Pour acquérir une certaine renommée, leur talent ne suffit pas comme le souligne la peintre Florence Carlyle¹¹⁹⁴. Il faut qu'ils puissent exposer quelques-uns de leurs travaux au Salon officiel. Or, sans argent, comment acquérir le matériel nécessaire pour réaliser un travail de belles dimensions ? Les autoportraits, les paysages et les natures mortes abondent lors des expositions (à l'exemple des oeuvres que réalise Suzor-Coté), car ils ne nécessitent pas de gros investissements comme la location d'un modèle ou d'un atelier. Julian par l'intermédiaire de son concours, motive les artistes amateurs et leur laisse une chance de gagner un prix qui leur permettra de réaliser des travaux plus ambitieux : « Si je pouvais seulement ramasser le prix de 100 ou de 50 francs du concours de Julian, j'aurais au moins quelque chose pour louer un modèle et ne pas désespérer de faire quelque chose de présentable pour le Salon »¹¹⁹⁵. Parfois même, un tableau de grand format peut se présenter comme une étude pour celui que l'artiste envisage de produire pour le Salon. Sans prendre nettement position, Victoria Baker souligne cette

¹¹⁹³ En février 1884, William Brymner remporte au concours la troisième place pour son *Hector et Andromaque*. Au mois d'avril, il obtient une deuxième place pour un « torse femme grandeur nature ». Les succès que l'artiste remporte à l'Académie Julian soulignent ses progrès et la reconnaissance de son travail, mais sont jugés insuffisants par l'artiste lui-même qui, sans le sou, souhaite obtenir la première place dans le but d'obtenir la bourse de 100 francs. William Brymner à Douglas Brymner, 14 février 1884 ; 15 avril 1884, dossier 3, boîte 1, fonds William Brymner, 2260.1 (WB), Queen's University Archives, Kingston, cité dans Alicia Boutillier *et al.* *William Brymner. Peintre, professeur et confrère*, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁹⁴ Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle*, *op. cit.*, 309 p.

¹¹⁹⁵ "If I could only take the 100 or the 50 franc prize at Julian's, I should have something to hire models with and should not despair of doing something presentable for the Salon." Citation de Kenyon Cox, tirée de : Helene Barbara Weinberg. *The Lure of Paris*, *op. cit.*, p. 224.

possibilité à propos de la toile *The Discovery of Moses* de Paul Peel réalisée vers 1888-1889 :

[Dans cette œuvre] le thème biblique fournit à Peel le moyen idéal de montrer, sans choquer la bienséance, son habileté à représenter cinq personnages monumentaux à moitié nus, chacun dans une pose différente. En outre, il établit entre les figures une série de contrastes suggérés par les formes aussi bien que par les textures. (...) Qu'elle ait été conçue pour impressionner le Salon ou comme exercice de compétition chez Julian, l'œuvre ne fut jamais achevée. Seule la servante à l'avant-plan est plus ou moins terminée (...) *The Discovery of Moses* constitue néanmoins le premier tableau que l'on ait de Peel.¹¹⁹⁶

S'il s'agit véritablement d'un exercice pédagogique, *The Discovery of Moses* n'apparaît pas forcément comme un exemple isolé. La première composition que réalise Georges Agnew Reid – *Annibal traversant les Alpes* (titre trompeur puisqu'il s'agit d'un nu féminin) – est louangée par Benjamin Constant qui compare le style de l'artiste à celui de Rubens¹¹⁹⁷. L'éloge est flatteur pour le peintre et l'œuvre semble avoir les qualités requises pour figurer au Salon. À propos d'une autre composition de l'artiste (intitulée *Job et ses trois amis*), le propos du maître est plus explicite puisqu'il encourage le Canadien à poursuivre son étude en vue de l'exposer : « Je vous donne mes compliments. Vous pourriez faire ça pour le Salon »¹¹⁹⁸.

3.3.2.a. La question des concours

Charles Virmaître, dans *Paris-Médaille*, distingue les concours mensuels des concours hebdomadaires et permet de saisir leur fonctionnement :

Pour les premiers concours, le professeur choisit, dans la semaine de pose du modèle, les meilleurs dessins ou esquisses ; les professeurs réunis assignent un prix et des mentions aux élèves qui se sont distingués. Après deux prix consécutifs dans la même année, les élèves n'ont plus droit qu'au *classement* ; cette mesure excellente a pour but d'empêcher

¹¹⁹⁶ Victoria Baker. *Paul Peel : A Retrospective, 1860-1892*, op. cit., p. 46.

¹¹⁹⁷ Muriel Miller Miner. *G.A. Reid : Canadian Artist*, op. cit., p. 51.

¹¹⁹⁸ « Je vous donne mes compliments. You might do that for the Salon. » *Ibid.*

les plus capables d'accaparer les récompenses. Le second concours consiste en une composition esquissée, d'après un sujet donné par un professeur. Le classement de ces esquisses par numéro de mérite donne droit au choix des places pour la semaine du concours définitif qui consiste en une figure, un torse ou un portrait peint ou dessiné. Ces places sont très recherchées, car elles augmentent pour l'élève les chances d'acquiescer le prix et le stimulent à faire une bonne composition.¹¹⁹⁹

Marie Bashkirtseff décrit l'avantage du concours des places et précise qu'il offre la possibilité aux élèves les plus talentueux d'être aux meilleures places près du modèle¹²⁰⁰. Le sujet consiste à réaliser en une heure une esquisse de « tête » ou une « figure vêtue avec les mains »¹²⁰¹. Le pastel d'un modèle – présent à l'atelier du passage des Panoramas (figure 96) – que réalise Florence Carlyle est sans doute le résultat d'un de ces concours (figure 97) et représente un modèle bien connu de l'Académie puisqu'il apparaît aussi sur une toile de l'artiste-peintre polonaise Anna Bilinska-Bohdanowicz (1857-1893) (figure 98).

La règle générale des concours veut qu'à la fin de la semaine, le samedi, le travail soit soumis au jugement du professeur. Le maître attaché à l'atelier sélectionne alors deux ou trois des meilleurs dessins de ses élèves ainsi que les compositions les plus achevées afin qu'ils soient jugés chaque mois par l'ensemble des professeurs. Le meilleur étudiant obtient alors un prix de 50 francs ou 100 francs tandis que le second, le troisième et les suivants obtiennent par classement une mention honorable. Lors du concours de composition, la démarche est la même et les élèves travaillent à partir d'un sujet imposé par le maître qui (tous les samedis) corrige et classe les travaux. Par ordre décroissant de mérite, les élèves sont appelés à choisir leur place autour du modèle pour la semaine suivante. Les meilleurs d'entre eux se voient invités à prendre part au concours mensuel de croquis. Sur cette question, William Brymner écrit : « Chaque semaine, les étudiants

¹¹⁹⁹ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 131.

¹²⁰⁰ « [ce concours permet que] (...) le hasard ne donne quelquefois une place désavantageuse à la plus forte, et le contraire à qui n'en saura tirer parti. » Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 331.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 332-657.

luttaient avec les sujets du concours de composition. Les sujets attribués étaient bibliques et mythologiques et chaque mois Julian donnait un prix pour la meilleure peinture de figure, «plein pied, environ la moitié de la taille réelle...». »¹²⁰² (figures 99 à 101).

L'histoire sainte ou classique – à partir des textes de Plutarque, d'Homère ou de Virgile – figure parmi les thèmes les plus répandus lors des concours. Archibald Standish Hartrick dit représenter «Le Fils Prodige»¹²⁰³, Cecilia Beaux évoque «Le Souper d'Emmaüs», Lovis Corinth «L'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem»¹²⁰⁴ et Marie Bashkirtseff, «Adam et Ève»¹²⁰⁵. Les sujets sont similaires à ceux donnés à l'École des beaux-arts – permettant aux élèves de se préparer aux différents examens de l'École – et c'est en ce sens qu'il faut comprendre le commentaire de Pierre Courthion lorsqu'il dit qu'à «l'Académie Julian, on peignait de ces tableaux tout faits, genre Prix de Rome, petites scènes mythologiques, prêtresses officiants dans des îles à cyprès, déviation de l'enseignement de Jean-Paul Laurens»¹²⁰⁶.

À la fin de chaque concours, après que le jugement ait été donné et les œuvres classées par ordre de mérite, les dessins sont exposés. Les mieux doués sont alors invités à choisir leur place autour du modèle pour le concours mensuel de peinture dont la consigne est de peindre en une semaine, soit un personnage masculin ou féminin en pied sur une toile de petit format, soit une tête avec buste grandeur nature. Les prix du concours sont jugés par l'ensemble des maîtres de l'Académie : le premier reçoit la somme de 100 francs tandis que les autres obtiennent une mention honorable par ordre de mérite de leur travail.

Les concours se succèdent mensuellement et les professeurs en imposent les sujets, soit l'Académie homme, l'Académie femme, le Torse homme, le Torse femme et le

¹²⁰² Janet Braide. *William Brymner (1855-1925)*, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁰³ Archibald Standish Hartrick. *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁰⁴ Lovis Corinth. «Un étudiant allemand à Paris (1884-1887)», *op. cit.*, p. 222.

¹²⁰⁵ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1880), *op. cit.*, p. 113.

¹²⁰⁶ Pierre Courthion. «Ateliers et Académies, De Julian à la Grande Chaumière», *op. cit.*

Portrait. L'organisation et la remise des récompenses se déroulent toujours de la même manière. Le premier élève récompensé au concours Académie Femme remporte une médaille et un prix de 150 francs tandis que pour le concours Académie Homme, le prix est de 100 francs. En ce qui concerne les dessins et les croquis, la somme allouée est de 50 francs. L'espoir de gagner une de ces sommes motive les élèves, mais l'attribution de ces prix n'est toutefois pas systématique. Une constante demeure cependant : en dehors du récipiendaire du prix, les élèves sont classés par ordre de mérite et reçoivent des mentions honorifiques.

Une lecture attentive du journal de l'Académie permet de nuancer les propos de John Sutherland qui affirme que les concours ont lieu toute l'année, ainsi les encarts publicitaires dans chaque numéro soulignent qu'ils ont lieu seulement durant la saison d'hiver (soit du mois d'octobre à février d'après une note manuscrite tirée des archives de l'école déposée au CARAN¹²⁰⁷) et stipulent, à la suite, que tous les mois, des prix de 150, 100 et 50 francs sont décernés par les professeurs réunis. Charles Virmaître, John Sutherland, Riccardo Nobili, Kenyon Cox et Marie Bashkirtseff – pour ne citer qu'eux sur cette question – soulignent tous les cinq qu'il ne faut pas examiner les concours de façon individuelle, mais, comme l'écrira Boime dans *The Academy and French Painting*¹²⁰⁸, les percevoir en tant que « jalon » permettant d'accéder à un autre concours. Calqué sur le modèle de l'École des beaux-arts, ce système par paliers permet de franchir les étapes nécessaires pour participer au concours annuel de la saison d'hiver¹²⁰⁹.

¹²⁰⁷ Document manuscrit présentant un texte en français et un autre en anglais. L'utilisation de cette langue reste imparfaite, mais le propos est toutefois compréhensible. Nous retranscrivons avec les erreurs : "The concours have spot pendent the monts of October, November, Décembre, January and Febuary. The professor selects each week a or several drawings who owe participate at theses concours." / « Les concours ont lieu pendant les mois d'octobre, novembre, décembre, janvier et février. Le professeur sélectionne chaque semaine un ou plusieurs dessins qui doivent concourir pour ces différents concours. » Archives des ateliers Hommes, Académie Julian. Série 63 AS.

¹²⁰⁸ Albert Boime. *The Academy and French Painting in the 19th Century*, op. cit., p. 23.

¹²⁰⁹ Le concours de composition sert de pivot entre le « concours de la semaine » et le « concours mensuel de croquis ». Le premier permet d'attribuer aux meilleurs les places les plus proches du modèle pour le concours de dessin et invite les plus doués à participer au concours mensuel de croquis. Le système est similaire pour

John Sutherland et George Agnew Reid font allusion à un concours annuel de portrait ouvert aux ateliers des deux sexes. Lors du concours de 1889, Reid souligne qu'il est éloigné du modèle et n'a pas un angle favorable pour le dessiner ce qui le pousse en partie à faire un travail d'imagination. Sa démarche semble lui avoir été favorable, car il est vainqueur ex æquo avec Paul Dessar (1867-1952) de New York¹²¹⁰. Leurs œuvres sont accrochées sur les murs de l'atelier comme c'est la coutume à l'Académie et y restent à titre d'exemples pour les futurs étudiants. Lors de son dernier voyage à Paris en 1924, Reid revenant à l'Académie Julian constatera que son dessin y est toujours accroché¹²¹¹. Cet aspect de la formation sera particulièrement apprécié des élèves étrangers et fera en sorte que certains prolongeront même leurs inscriptions à l'Académie Julian pour la période des concours¹²¹². Ces récompenses honorifiques – sans valoir celles décernées à l'École des beaux-arts ou au Salon – n'en sont pas moins prisées par les artistes qui n'hésiteront pas à s'en vanter dans des articles soulignant leurs succès parisiens.

les concours mensuels de croquis qui débouchent à la fois sur un prix monétaire, honorifique et classificatoire pour l'obtention des places autour du modèle en vue du prochain concours de peinture. Il serait raisonnable de penser que ce système fonctionnait ainsi jusqu'au stade des concours annuels. Cependant, ne connaissant pas le nombre précis d'inscrits à l'école et celui des participants aux concours et n'ayant à notre disposition que les noms du gagnant et des étudiants avec mentions, il nous est impossible de valider complètement cette hypothèse. Il semble que les sommes attribuées lors des différents concours aient varié au fil du temps si nous prenons en compte les témoignages à notre disposition. Seules les données présentes dans le journal *L'Académie Julian* pour 1902 à 1914 peuvent donner une idée plus précise des sommes allouées. Par exemple, les ateliers réunis de Messieurs Bouguereau, Ferrier, Lefebvre, Robert-Fleury, Baschet, Schommer, Royer et Verlet concourent ensemble au mois de novembre 1902 pour *l'Académie Femme*. Le premier prix est de 150 francs et une médaille. À ce concours s'ajoute à la fois le choix d'un dessin et d'une esquisse sélectionné. Le meilleur obtient un prix de 50 francs sans médaille. Notons que l'atelier de Jean-Paul Laurens n'y participe pas et semble être le seul à concourir pour *l'Académie Homme*. La règle est similaire à celle des concours des ateliers réunis. Le programme des concours se poursuit le mois suivant. Au mois de décembre 1902, les ateliers réunis concourent pour le *Torse Homme*. Le principe est le même que pour le concours du mois précédent y compris pour la sélection d'un dessin et d'une esquisse. Une petite variante surgit cependant : l'atelier Jean-Paul Laurens se distingue en organisant son propre concours *torse Homme* avec son prix, sa médaille et ses mentions.

¹²¹⁰ Louis Paul Dessar est un peintre américain rattaché au mouvement du tonalisme.

¹²¹¹ Muriel Miller Miner. *G.A. Reid : Canadian Artist, op. cit.*, p. 53.

¹²¹² Archives de l'Académie Julian. Série 63 AS 1

Parmi les Canadiens qui remportent un prix, le succès de Sophie Theresa Pemberton en 1899 est important. C'est la première femme de l'histoire de l'établissement à obtenir le « Prix Julian », auquel s'ajoute la somme de 100 francs. Il s'agit là d'une avancée majeure dans le combat que mènent les femmes en art, puisque contre l'avis des hommes qui dévalorisent leurs travaux, elle parvient à se classer comme l'élève la plus douée des différentes succursales de l'Académie¹²¹³. Sans distinction de sexe, les meilleures esquisses sont mises en vente aux enchères¹²¹⁴ et Julian crée même une exposition ouverte à tous, rue du Dragon, dans le but de valoriser et encourager la vente de la production de ses élèves. Dans le *Nazione* de Florence, le journaliste écrit à ce propos :

Pour compléter son œuvre intelligente, M. Julian va instituer une exposition publique annuelle, où tous les élèves qui ont appartenu ou appartiennent encore à l'Académie pourront exposer leurs œuvres. Et comme parmi eux, beaucoup ont une réputation au Salon, cette exposition sera très importante pour l'avenir de l'art. Il est clair qu'avec ce système, le jeune artiste n'est plus abandonné dans les moments les plus difficiles, dans la période où il quitte l'école pour paraître en public, évolution qui s'opérera dans de meilleures conditions.¹²¹⁵

Ces expositions permettent à l'artiste de montrer sa production dans le cadre intime de l'Académie Julian, le préparant à l'étape suivante qui sera d'exposer au Salon.

3.3.2.b. Exposer au Salon

L'étape ultime pour les artistes de passage à l'Académie Julian sera de voir une de leurs œuvres acceptées au Salon. Le concours apparaît en ce sens comme un indicateur de leur progrès leur permettant d'évaluer s'ils sont prêts à présenter leur travail au jury, aux critiques du milieu artistique et au public en général. Les professeurs de l'École, influant

¹²¹³ Nicholas Tuele. *Sophie Theresa Pemberton, 1869-1959, op. cit.*, p. 20.

¹²¹⁴ Charles Virmaître. *Paris-Médaille, op. cit.*, p. 132.

¹²¹⁵ Le journal *Nazione* (Florence), numéro du 19 avril 1899. Cité dans Charles Virmaître. *Paris-Médaille, op. cit.*, p. 143.

dans le milieu parisien, sont en mesure d'apporter leur aide et feront bien souvent en sorte que les œuvres de leurs élèves soient accrochées, voire médaillées.

Florence Carlyle n'est pas dupe du système et s'inscrira une seconde fois à l'Académie Julian en 1892, dans l'atelier de William Bouguereau, dans le but spécifique de réaliser une œuvre de Salon. Le contexte de production de l'œuvre et l'influence du maître sont bien connus par l'intermédiaire d'un article canadien paru en 1895¹²¹⁶. Lorsque Carlyle présente pour la première fois à William Bouguereau l'œuvre qu'elle souhaite voir exposée au Salon, la critique du maître est on ne peut plus explicite : « “Salon”, “Retournez à votre dessin ! C'est vraiment mauvais” »¹²¹⁷. L'artiste quitte alors l'école, son œuvre sous le bras en remerciant le maître et dit vouloir réessayer la même année¹²¹⁸. Une fois chez elle, elle gratte sa toile et en exécute rapidement une nouvelle version¹²¹⁹ qu'elle soumet de nouveau à Bouguereau. Cette fois, le maître n'a que des éloges pour son œuvre et autorise Carlyle à l'envoyer au Salon. Quelques jours d'attente suffisent et le verdict du jury tombe : *Une dame hollandaise* est acceptée au Salon de la Société des artistes français du printemps 1893¹²²⁰. Forte d'un succès qui lui permet de se présenter véritablement comme peintre professionnelle, Carlyle renouvelle l'expérience et se réinscrit à l'Académie Julian afin de préparer plusieurs toiles dont *La vieille Victorine* et *Portrait*, qui seront exposées « sur la ligne » (soit à la meilleure place, à hauteur des yeux) au Salon de 1894¹²²¹. Le « succès de Salon » de Florence Carlyle en 1893, salué par Jules Lefebvre – professeur de Carlyle à l'Académie Julian et membre du jury – est perçu comme « une récompense » du seul fait que l'œuvre soit remarquée par le maître¹²²². *Paris-*

¹²¹⁶ Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle, op. cit.*, p. 52 (note 96).

¹²¹⁷ *Ibid.*

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 53, note 97.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 53, note 98.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹²²¹ *Ibid.*, p. 58 (note 127).

¹²²² « Mlle. F. Carlyle... peint simplement, sans prétention (...), absolument comme elle voit son modèle : n'est-ce pas le plus grand mérite et celui qui dénote une nature pleine de promesses ? Le grand peintre Jules Lefebvre a félicité tout particulièrement la jeune artiste ; c'est plus qu'un encouragement, déjà une récompense. » Susan Butlin. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle, op. cit.*, p. 55-56 (note 115).

Canada consacre une note à l'artiste et souligne l'année suivante qu'elle est à nouveau présente au Salon : « deux tableaux au Salon des Champs-Élysées de Mlle Carlyle, dont nous avons signalé les oeuvres précédentes et le succès qu'elle avait obtenu auprès des bons juges. Cette fois, la jeune et gracieuse artiste, si richement douée, expose deux délicieuses toiles »¹²²³. Les journaux, comme relais d'information, diffusent la réussite de la Canadienne qui sollicite elle-même un article dans *The Gentle Woman* (un magazine féminin britannique) et informe les journaux de sa ville natale pour qu'ils fassent la promotion de cet heureux événement reconnu, tant en France qu'en Angleterre¹²²⁴.

En cela, Florence Carlyle s'inspire fortement des stratégies instaurées par Rodolphe Julian telles que nous les avons décrites dans le second chapitre de notre étude. La démarche est aussi comparable à celle favorisée par Paul Peel quelques années plus tôt (en 1889) lorsque ce dernier, récipiendaire d'une mention honorable pour son tableau *The Modest Model*, obtient de l'écrivain anglais Walter Armstrong un commentaire élogieux dans *The Magazine of Art*¹²²⁵. Ce n'est toutefois qu'en 1890 que survient la véritable consécration de Peel lorsqu'il expose *Après le bain* et un autoportrait qui se présente, selon nous, comme une carte de visite de l'artiste. Le succès est au rendez-vous. Le jury lui décerne une médaille de troisième classe pour son tableau monumental (*Après le bain*). L'œuvre est reproduite dans le catalogue du Salon édité par Ludovic Baschet et les commentaires de la presse, tant française qu'américaine, sont élogieux¹²²⁶. Victoria Baker insiste sur le fait que Paul Peel, une fois médaillé du Salon, « se sent plus sûr de son talent et plus optimiste quant à l'avenir. C'est dans cet état d'esprit qu'il entreprend un certain nombre de toiles où il développe ses premières idées et annonce ses œuvres à venir »¹²²⁷. La nouvelle est immédiatement télégraphiée à la famille et se voit

¹²²³ *Ibid.*, p. 59 (note 128).

¹²²⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹²²⁵ Victoria Baker. *Paul Peel : A Retrospective, 1860-1892*, *op. cit.*, p. 48 (note 223).

¹²²⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 51-52.

diffusée dans tous les journaux de London (Ontario) et de Toronto avec une certaine emphase :

Notre concitoyen John R. Peel est un homme heureux aujourd'hui. Il a reçu de son fils Paul, désormais le peintre le plus distingué d'Europe, un télégramme daté de Paris et qui se lit comme suit : « Ai reçu médaille – Paul. » Ce message, porteur d'une nouvelle qui fera la joie de milliers d'amis du jeune peintre, procurera tout à la fois un sentiment de grande satisfaction à la famille de Paul, dont la fierté est bien compréhensible. Pour la première fois dans l'histoire du Salon, un peintre né sur le continent américain reçoit une médaille d'or en récompense d'un talent exceptionnel. L'heureux titulaire de ce grand honneur – aujourd'hui le peintre le plus célèbre d'Europe – est un Canadien né à London ! (...) La peinture qui lui a valu la médaille d'or s'intitule *Après le bain*.¹²²⁸

Notons que Paul Peel n'est pas le premier Canadien à recevoir une médaille de troisième classe puisque, avant lui, un ancien élève de l'Académie Julian, Charles Alexander Smith obtint cette récompense en 1889 à l'Exposition universelle de Paris pour son œuvre intitulée *La Soif*¹²²⁹ et au Salon de 1890, le Canadien (ayant lui aussi étudié chez Julian) Edmund Wyly Grier, obtient un prix similaire à celui de Peel pour son *Bereft*¹²³⁰. Paul Peel, ayant la possibilité de faire couler sa médaille dans le matériau de son choix, choisira l'or, s'attribuant symboliquement la plus haute position pour consacrer la valeur de son travail artistique. Sans être trompeuse, la nouvelle est orientée et même si la plupart de ses compatriotes ont conscience du stratagème, la victoire de l'artiste suffit à l'auréoler de prestige. Les critiques publiées à Édimbourg, New York, Boston et Paris seront reprises par la suite dans les journaux canadiens¹²³¹.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 53 (note 253).

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 48. (Pour un complément d'information, voir : Sylvain Allaire. *Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914, op. cit.*, p. 37.)

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 54. (Pour un complément d'information, voir : Sylvain Allaire. *Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914, op. cit.*, p. 86.)

¹²³¹ *Ibid.*, p. 53 (note 254).

3.3.3. L'importance d'une école

Une fois par an, du début du mois de mai à la fin du mois de juin, de nombreux artistes français et étrangers (pour la plupart en résidence à Paris) cherchent à faire accepter leurs œuvres au Salon des artistes français¹²³². Le Salon passé aux mains des artistes en 1881 – après avoir été pris en charge par l'État pendant presque un siècle – reste un lieu incontournable pour les peintres désireux de promouvoir leur œuvre et leur carrière. Une lettre d'Alfred Sisley (1839-1899) datée de mars 1879 adressée au collectionneur Duret permet d'entrevoir l'importance que cette exposition revêt pour les artistes : « Le moment est encore loin où l'on pourra se passer du prestige qui s'attache aux expositions officielles. Je suis donc résolu à envoyer au salon. Si je suis reçu, il y a des chances cette année, je crois, que je pourrais faire des affaires »¹²³³. Bien que des critiques fusent autour de cet événement au milieu des années 1890, il se présente encore comme un moyen de se faire de la publicité et d'établir des contacts entre les peintres et les acheteurs potentiels.

En plus du prestige d'être exposé parmi les artistes les plus célèbres de leur temps, le Salon offre la possibilité de réaliser des ventes et d'obtenir des commandes. Y exposer devient impératif pour qui veut vivre de son art, même s'il ne constitue pas l'unique lieu d'exposition, puisqu'il existe à cette époque le Salon du Blanc et Noir, l'Union des femmes peintres et sculpteurs et la Société des aquarellistes pour ne citer qu'eux. Harrison et Cynthia White, dans leur ouvrage sur la carrière des peintres au XIX^e siècle, ont établi que même si le peintre ne pouvait pas vivre uniquement du Salon, il ne pouvait pas s'en passer, car il était un jalon essentiel pour intégrer le système du réseau artistique parisien¹²³⁴ et par extension celui de l'Europe et du pays d'origine¹²³⁵.

¹²³² Notons qu'il existe différents Salons. Les plus importants sont ceux de la Société des artistes français et celui de la Société nationale des beaux-arts. À titre d'exemple, ajoutons que le Salon des refusés est créé en 1863 et la Société des peintres orientalistes français en 1893.

¹²³³ Lettre d'Alfred Sisley de mars 1879 au collectionneur Duret. Cité dans : Lorne Huston. *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)*, op. cit., p. 79 (note 99).

¹²³⁴ Harrison White et Cynthia White. *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit., p. 48.

¹²³⁵ Voir en bibliographie, les ouvrages de Susan Butlin (Florence Carlyle) et de Victoria Baker (Paul Peel).

Charles Virmaître décrit le Salon comme une réclame qui fixe à la fois l'envergure du carnet de commandes et la valeur même d'une œuvre d'art. Abordant la question des critiques d'art, dont il remet en question la probité – devant l'apparition croissante de journaux où l'artiste offre un dessin ou un tableau en échange d'un bon article¹²³⁶ – l'auteur affirme, en s'appuyant sur le témoignage des marchands d'art, que les médaillés du Salon se vendent mieux et plus chers :

Je connais un peintre à qui un personnage fort riche a commandé son portrait aux conditions suivantes, rédigées devant notaire et parfaitement enregistrées :

- 1° Mille francs pour mon portrait s'il n'est pas admis au Salon ;
 - 2° Deux mille francs s'il est admis ;
 - 3° Trois mille francs si mon portrait obtient une *mention honorable* ;
 - 4° Cinq mille francs s'il est *médaille*.
- Je garantis l'authenticité de ces conventions. ¹²³⁷

L'admission de l'œuvre au Salon augmente donc sa valeur. En s'ajustant à des codes et à une demande préexistante, l'œuvre d'art, en tant que produit culturel, s'inscrit aussi comme un bien commercial et doit répondre à des critères qui lui sont au départ étrangers. L'analyse de Bourdieu selon laquelle « les caractéristiques de l'entreprise commerciale et les caractéristiques de l'entreprise culturelle, comme rapport plus ou moins dénié à l'entreprise commerciale, sont indissociables »¹²³⁸ peut parfaitement être appliquée pour définir le rôle qu'occupe le Salon au courant du XIX^e siècle.

Être affilié à une école est une nécessité pour un artiste au début de sa carrière. Charles Virmaître démontre qu'en dehors d'une académie d'art, l'élève a peu d'espoir de se faire remarquer. Il interpelle à ce propos l'artiste désireux de vivre de son travail et lui donne en quelques mots les clefs de la réussite financière :

¹²³⁶ Charles Virmaître. *Paris-Palette*, *op. cit.*, p. 143.

¹²³⁷ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 73.

¹²³⁸ Pierre Bourdieu. « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *op. cit.*, p. 10.

Toi, crétin, qui travaille dans une mansarde, au sixième étage, bûchant du matin au soir, sans feu l'hiver et rôtissant l'été, sans pain, faisant des prodiges de valeur pour obtenir un cadre du marchand de couleurs ; toi qui endures stoïquement des privations de toute nature pour *arriver*, jette tes pinceaux et ta palette au feu, tu ne seras jamais rien. Tu es sans le sou : hors de l'école, pas de salut !¹²³⁹

La majorité des artistes canadiens recensés par Sylvain Allaire dans le mémoire de maîtrise qu'il a consacré aux artistes canadiens aux Salons de Paris de 1870 à 1914¹²⁴⁰ se disent élève d'un professeur de l'Académie Julian, notamment William Bouguereau et Tony Robert-Fleury. Par exemple, Charles Alexander Smith est l'élève de Jules Lefebvre, Gustave Boulanger et Benjamin Constant¹²⁴¹. William Edouard Atkinson est, pour sa part, élève de Bouguereau et Gustave Ferrier¹²⁴². La liste des exposants canadiens associés à l'Académie Julian permet de répertorier trente-neuf artistes canadiens (vingt-huit hommes et onze femmes)¹²⁴³. John Wycliffe Lowes Forster se réclame formellement d'être un élève de l'Académie Julian et se félicite de pouvoir présenter au Salon de 1880 « le portrait de Mr Gibson et de Mr Boyce, comme étant peint par un élève de Monsieur Bouguereau »¹²⁴⁴. Cette affiliation aux maîtres de l'Académie Julian sera pour beaucoup dans l'acceptation de leurs œuvres.

Nous avons souligné que l'école devient un passage obligé sans lequel la reconnaissance du travail artistique est pour ainsi dire impossible. Proche du peintre académique Tony Robert-Fleury, Marie Bashkirtseff relate que ce professeur s'engage à

¹²³⁹ Charles Virmaître. *Paris-Palette, op. cit.*, p. 120.

¹²⁴⁰ Sylvain Allaire. *Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914, op. cit.*

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁴² *Ibid.*, p. 42.

¹²⁴³ Sylvain Allaire recense 39 Canadiens associés à l'Académie Julian dans son mémoire de maîtrise : parmi eux, Caroline Hélène Armington, Lillie Cameron, Mary Allison Doull, Clarence Gagnon, Sarah Balwin Hunter, Alexander Young Jackson, Lylia Tardiff et Frederick Boyce Waters sont élèves de l'Académie Julian après 1900. Sylvain Allaire. *Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914, op. cit.*

¹²⁴⁴ "Through this happy fortune I was able to show, at the Spring Salon of 1880, the portraits of Mr. Gibson and of Mr. Boyce, as painted by a pupil of Monsieur Bouguereau." John Wycliffe Lowes Forster. *Under the Studio Light, op. cit.*, p. 21.

faire accepter l'œuvre que l'artiste-peintre Louise-Catherine Breslau fera pour le Salon¹²⁴⁵. À un autre moment, Fleury lui parle de médaille et lui confie qu'il connaît tous les membres du jury¹²⁴⁶. L'allusion est à peine voilée dans le cas présent et réapparaît de façon récurrente dans le journal intime de l'artiste ainsi que dans plusieurs écrits d'autres élèves de l'Académie. Bien que Marie Bashkirtseff ne comprenne pas véritablement ce qu'elle définit comme une « cuisine », elle souligne cependant que le talent doit être « mis à flot » par les professeurs et que « ne pas user de certains avantages me révolte comme une injustice ! »¹²⁴⁷ En effet, rares seront les étudiants à ne pas profiter de ces « avantages », car tous cherchent à conquérir les mentions et les bénéfices associés à leur formation et ambitionnent d'arriver un jour à la situation de William Bouguereau ou d'Alexandre Cabanel¹²⁴⁸. Nous avons mis en évidence dans l'étude consacrée à Joseph Saint-Charles à Paris que son frère Xavier le pousse à profiter des passe-droits qu'offrent les professeurs pour exposer au Salon¹²⁴⁹. Sans savoir si Joseph Saint-Charles suit les conseils de son frère – il ne présente, selon Sylvain Allaire, qu'une œuvre, *Femme dessinant* en 1894¹²⁵⁰ – nous avons constaté que les succès aux Salons participent fortement au mécanisme de reconnaissance qui permet à l'artiste de se situer en tant que professionnel ayant l'ambition de vivre de sa production.

Le système de mise en valeur de sa personne et de sa production artistique semble fonctionner pour Louise-Catherine Breslau : ayant eu une mention, elle obtient par la suite des commandes, la protection d'une personne influente dans le milieu parisien et des ventes. Le processus est enclenché et, avec ses succès au Salon, sa carrière est lancée¹²⁵¹. L'artiste américaine Cecilia Beaux affirme sans détour dans une lettre à sa famille qu'il lui

¹²⁴⁵ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 98.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 551.

¹²⁴⁷ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 471.

¹²⁴⁸ Charles Virmaître. *Paris-Palette*, *op. cit.*, p. 117.

¹²⁴⁹ Fonds Joseph Saint-Charles. Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph. (p12/1/10), repris dans François Laurin, *Joseph Saint-Charles, peintre canadien, 1868-1956*, *op. cit.*, p. 15-16.

¹²⁵⁰ Sylvain Allaire. *Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914*, *op. cit.*, p. 138.

¹²⁵¹ Marie Bashkirtseff. *Journal de Marie Bashkirtseff* (1980), *op. cit.*, p. 288-289.

faut s'associer à une école et plus précisément à un cours et à des professeurs en particulier pour pouvoir exposer à la Société des artistes français¹²⁵². Elle explique ainsi que, bien que cela ne se fasse pas « officiellement » après l'enregistrement de son œuvre au Salon, elle en donne le numéro à Amélie Beaury-Saurel (alors décrite comme l'assistante de Rodolphe Julian) dans le but d'en assurer l'acceptation par le jury¹²⁵³. Le verdict tombe une semaine plus tard. Elle est admise¹²⁵⁴.

L'exemple des privilèges qu'offre l'Académie Julian à ses élèves n'est pas un cas isolé¹²⁵⁵. Lovis Corinth dans article intitulé « *Un étudiant allemand à Paris* » rapporte une anecdote pertinente lorsqu'il décrit comment les élèves de l'Académie Julian se précipitaient au secrétariat de l'école pour donner le numéro de la place qu'ils avaient obtenue au Salon. Le consciencieux Rodolphe Julian l'inscrivait alors dans un registre qu'il transmettait ensuite aux professeurs¹²⁵⁶. Il ne peut donc subsister de doute sur l'influence des professeurs et sur l'importance de s'attacher à une école pour espérer exposer au Salon. Même si le procédé conserve un caractère officieux aux yeux du grand public, il apparaît que les étudiants connaissent les liens qui unissent les instituts d'art au Salon.

Charles Virmaître, dans *Paris-Palette*, vient appuyer définitivement cette idée et décrit la démarche suivie par les peintres en quête de reconnaissance :

Un peintre d'un certain talent, élève de lui-même, ce qui est une gloire, se voyait refusé ; il imagina d'aller à l'Académie Jullian, et, pendant trois mois, il eut le courage de travailler, avec des moutards, comme un simple rapin, de dessiner des nez, bref de commencer comme s'il ne savait rien, et sa peinture se vendait ! L'année suivante, il exposa et obtint une médaille ; est-ce à trois mois passés à faire des exercices de l'école mutuelle qu'il dut cette distinction ? Non ! C'est parce que, en dehors de son talent, il

¹²⁵² Lettre de Cecilia Beaux à Jamie et Etta Drinker, 14 mars 1889. Fonds Cecilia Beaux, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. Cité par Tara Leigh Tappert. *Choices - The Life and Career of Cecilia Beaux*, *op. cit.*, p. 217.

¹²⁵³ Lettre de Cecilia Beaux à sa grand-mère Leavitt, 21 mars 1889. *Ibid.*, p. 218.

¹²⁵⁴ Lettre de Cecilia Beaux à sa famille, 28 mars 1889. *Ibid.*

¹²⁵⁵ Voir à ce propos : Robert Jensen. *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1994, p. 157-161.

¹²⁵⁶ Lovis Corinth. « Un étudiant allemand à Paris », *op. cit.*, p. 223.

pouvait mettre sur sa notice : élève de M. Bouguereau, ou d'un autre. Il avait courbé la tête sous la tradition ; de là son bon point.¹²⁵⁷

S'inscrire dans une académie privée telle l'Académie Julian constitue un choix, mais devient surtout un passage quasi obligé vers la reconnaissance. Or, bien que ce système soit bénéfique pour les élèves de l'Académie Julian, il ne faut pas oublier qu'il profite aussi aux professeurs qui y enseignent et sert aussi l'établissement dans ses ambitions d'expansion et de développement.

3.3.3.a. Le Salon de l'Académie Julian

L'intérêt que suscite l'Académie Julian auprès de la jeunesse artistique nationale et internationale peut être compris par rapport à la question du Salon. En échange d'une redevance mensuelle associée aux cours et à un vote susceptible de placer Bouguereau, Lefebvre et leurs collègues parmi les membres du jury, les professeurs de l'Académie Julian mettent de l'avant leurs élèves. Les opposants, souvent propriétaires d'un atelier libre, critiquent avec virulence les stratégies utilisées par l'Académie et qualifient même le Salon de la Société des artistes français de « Salon Julian ». Les étudiants canadiens conscients des avantages qu'offre l'établissement profiteront du stratagème et exposeront leur production en grand nombre. Sylvain Allaire précise qu'après les « dépouillements effectués dans les livrets, ce sont cent artistes canadiens qui ont été répertoriés exposant à l'un des quatre Salons sélectionnés (...) Les Salons des artistes français, à eux seuls, en ont accueilli 80 ; ceux de la Nationale des beaux-arts, 26 »¹²⁵⁸ et ajoute :

Parmi les 80 que l'on a remarqués prendre part aux salons des artistes français, 34 y figurent une unique fois, et parmi lesquels se comptent Brownell, Brymner, Grier, Harris, Jackson, Lawson, Longman et Saint-Charles. Par contre, 22 artistes participent à deux ou trois expositions, parmi lesquels Beau, Blois, Bridgman, Carlyle, Eaton, Forbes, Forster et Hammond. Prennent part à quatre Salons F. Armington, Hamilton, Pemberton,

¹²⁵⁷ Charles Virmaître. *Paris-Palette, op. cit.*, p. 113-114.

¹²⁵⁸ Sylvain Allaire. « Les Canadiens au Salon Officiel de Paris entre 1870 et 1910 : sections peinture et dessin », *op. cit.*, p. 19.

J. Russell, Ede, Moss, Maybee et Woodstock. Tandis que C. Armington, Barnsley, Gagnon, H. Hébert, Hot, Laliberté et Waters sont présents à 5 expositions ; et que Alexander, T. Dubé, Reid et Peel y sont notés 6 fois. L.P. Hébert y figure à 8 occasions, Suzor et M. Dubé à 11, Gruppe à 12 et finalement Bruce à 15.¹²⁵⁹

Parmi les trente-sept peintres cités par Allaire comme étant les plus présents au Salon officiel, nous remarquons que dix-huit sont des élèves de l'Académie Julian dans la période comprise entre 1880 et 1900 – Alexander, Barnsley, Beau, Brownell, Bruce, Carlyle, les époux Dubé, Ede, Forster, Grier, Lawson, Peel, Pemberton, Reid, Saint-Charles, Suzor et Woodstock – et d'autres comme Gagnon et Jackson le deviendront. Une remise en contexte des événements entourant l'histoire du Salon de la Société des artistes français permet de faire ressortir la réelle domination de Rodolphe Julian et de son Académie.

Le 21 février 1881, en créant la Société des artistes français, Edmond Turquet (1836-1914), alors sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, laisse l'organisation du Salon aux mains des artistes qui dès lors exposeront au Palais de l'Industrie. Bien que rien ne change fondamentalement par rapport à l'ancien système comme le souligne Octave Mirbeau (1848-1917) dans un article du *Figaro* de 1887¹²⁶⁰, cette nouvelle société se voudra toutefois autonome et démocratique. Le comité constitué de quatre-vingt-dix membres renouvelables tous les trois ans et d'un jury indépendant permettait de se détacher progressivement du carcan des anciennes esthétiques¹²⁶¹. George Moore malgré l'enthousiasme qu'il manifeste en rapportant cette affirmation signale néanmoins les limites du nouveau système. Le désengagement de l'État dans la gestion du Salon laissait une place propice à l'expansion des académies privées dont l'influence et le poids sur la scène artistique parisienne ne cessaient de croître :

Les écoles du gouvernement, mises à l'index, laissaient le champ libre aux entreprises particulières, et l'on vit éclore ces couveuses artificielles qui jetèrent sur le pavé une

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁶⁰ Octave Mirbeau. « La Société des artistes français », *Le Figaro*, 23 décembre 1887, s. p.

¹²⁶¹ George Moore. *Impressions and Opinions*, *op. cit.*, p. 259-260.

nouvelle foule pleine d'appétits et de besoins. Cette quantité non négligeable, bien enrégimentée entre des mains habiles, devint un appui précieux, pesant dans la formation du jury, ce grand distributeur de places et de récompenses.¹²⁶²

Émile Zola dénoncera certains de ces abus dans son roman *L'œuvre* et, bien que l'écrivain bouscule un peu la chronologie, il montre comment son personnage Fagerolles parvient à se faire élire membre du jury à force d'intrigues et de promesses aux candidats désireux d'être exposés. Par son désengagement, l'État comme le souligne Émile Zola « venait de confier aux exposants le droit d'élire eux-mêmes les membres du jury d'admission » laissant ainsi place à une fièvre électorale propice aux intrigues, à la coterie et aux ambitions¹²⁶³. Le témoignage du peintre Lovis Corinth – en tant qu'ancien élève de l'Académie Julian – est précieux et met en évidence la portée des propos de Zola tout en soulignant la force de l'Académie Julian vis-à-vis du milieu artistique parisien. Il affirme à ce propos :

Tous les Français qui avaient exposé au Salon avaient la possibilité de participer au vote. Un établissement tel que l'Académie Julian, qui formait chaque année un bon nombre d'élèves qui allaient devenir célèbres, était synonyme de pouvoir politico-artistique, non seulement par le choix du jury, mais aussi par la médaille d'honneur qui devait être décernée plus tard, c'était bien compréhensible. Ainsi, les professeurs et les élèves se soutenaient mutuellement.¹²⁶⁴

Charles Virmaître montre le fonctionnement de cet engrenage tout en insistant sur l'articulation interne du système en lui-même et précise que peu importe le nombre de cours ou l'âge des étudiants, tous semblent voter en faveur de l'Académie qui les accueille :

La question du jury est grosse pour les peintres en raison du mode d'élection qui le rend inamovible. Les institutrices ou professeurs de dessin disent aux petites filles que nous avons vu conduire en bande à la première réception :

- Mesdemoiselles, vous voterez pour MM. X... ou Z... ; c'est d'après leurs œuvres que vous avez fait la vôtre et leur aide est excellente. Les petites filles votent comme un seul homme. Je pourrais citer des membres de l'Institut qui doivent en partie leur haute situation à cet appoint inconscient. Ce n'est pas tout. Les élèves des Académies, jeunes gens de famille pour la plupart, et dont le plus grand nombre se moque de l'art comme

¹²⁶² Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, *op. cit.*, p. 83.

¹²⁶³ Émile Zola. *L'œuvre*. Paris, Charpentier, 1886, p. 359.

¹²⁶⁴ Lovis Corinth. « Un étudiant allemand à Paris », *op. cit.*, p. 223-224.

de leur première cigarette, mais qui ne manqueraient pas l'occasion de se donner de l'importance, vont, eux aussi, voter à la façon des petites filles. Ce sont les auxiliaires des plus précieux des peintres comme MM. Boulanger, Tony Robert-Fleury, Bouguereau et autres (...) [qui ont la capacité de] pouvoir compter sur un nombre de voix suffisantes pour assurer leur élection. C'est habile, mais au détriment d'un art qui tombe de plus en plus sous les coups répétés que lui portent ceux qui en sont les pontifes. - j'allais dire les poncifs !¹²⁶⁵

Les « petites filles » ou les « gens de bonne famille » ne sont pas les seuls à voter ainsi et leurs aînés – souvent associés à la section des arts décoratifs – font la même chose. Les détracteurs de l'Académie Julian cherchent à proposer une solution possible pour remédier à ce problème :

Les amis de M. Messonier estiment que dans les dernières années, ce « nombre » [celui des votants] s'est régulièrement élevé du fait des membres du jury, préoccupé pour la plupart, disent-ils, d'étendre l'électorat à leurs obligés. Toutes les demoiselles qui peinturlurent les assiettes, font des écrans, des miniatures, des émaux, exposent des dessins, grossissent les rangs des électeurs et déposent dans l'urne un bulletin de reconnaissance au nom de celui qui leur a ouvert les portes du Salon. » Cet élément-là, qui n'a rien à voir avec les véritables intérêts de l'art, doit être écarté, aux yeux de la société nouvelle, et on pourrait très aisément y arriver à son sens en créant un jury spécial pour les dessins, aquarelles, pastels, céramique, émaux, miniatures. On isolerait ainsi toute une catégorie d'électeurs, ou plutôt d'électrices, qui se trouve confondus ou confondues avec les vrais peintres, par le fait de la constitution d'un jury unique pour la peinture.¹²⁶⁶

En 1888, un article d'Ernest Meissonnier paru dans le journal *Le Temps*, et retranscrit par Charles Virmaître, cherche à remettre en cause la « toute-puissante Académie Julian »¹²⁶⁷, et vient appuyer le commentaire critique qu'un auteur (anonyme) rapporte dans *L'Art français et la Société des artistes français par un amateur* :

Le succès de cet établissement que je nommerai « la boîte aux faveurs » a été tel qu'il a dû se détrippler. Il importe avant tout d'admettre ses élèves à l'exposition pour le recrutement des bons électeurs, puis de leur octroyer des récompenses, et ce, aux dépens des artistes indépendants et des élèves des autres ateliers.¹²⁶⁸

¹²⁶⁵ Charles Virmaître. *Paris-Palette*, op. cit., p. 111-112.

¹²⁶⁶ Charles Virmaître. *Paris-Médaille*, op. cit., p. 61-62.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁶⁸ *L'Art Français et la Société des artistes français, par un amateur*, Paris, Baudry, 1888, p. 7.

L'année suivante, lors de l'Exposition universelle de 1889, l'écrivain, journaliste et critique d'art français Antonin Proust (1832-1905), alors ministre des beaux-arts, choisit d'établir un jury plus représentatif de la France et moins en accord avec l'esthétique prônée par l'Académie Julian¹²⁶⁹. En conséquence de quoi, le résultat récompensa quelque quatre cents artistes étrangers incluant les médaillés, les exempts, les hors-concours et les mentions honorables. Les exempts et les hors-concours se voyaient alors le droit d'exposer au Salon sans solliciter les faveurs de l'Académie Julian et de ses professeurs William Bouguereau, Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury, Benjamin Constant. La décision d'accepter les artistes étrangers primés lors de l'Exposition au Salon est une attaque directe envers Rodolphe Julian, car elle montrait qu'il n'était plus forcément nécessaire de passer par son établissement pour espérer exposer au Salon. En dehors de toute coterie, le jugement équitable des pairs semblait pouvoir suffire.

En réaction, il fut alors voté lors d'une réunion du comité de la Société des artistes français qu'aucune médaille, exempt et hors-concours récompensés par le jury de l'Exposition universelle, n'aurait effet au Salon. Le peintre Ernest Meissonier à la tête du jury de l'Exposition universelle réagit rapidement pour empêcher qu'une telle résolution soit adoptée et démontra comment Rodolphe Julian lui-même tenta de précipiter le vote de la Salle Saint-Jean afin de remettre en cause les décisions prises par les membres du jury de l'Exposition universelle¹²⁷⁰. Ernest Meissonier réagit à cette attaque. Il se dissocie de la Société des artistes vivants et fonde un Salon parallèle, en créant en 1889 la Société nationale des beaux-arts.

L'artiste américaine Alice D. Kellogg (1862-1900) résume dans une lettre à son père le climat de morosité qui s'instaure à cette époque et reconnaît les avantages que

¹²⁶⁹ *Ibid.*

¹²⁷⁰ George Moore. *Impressions and Opinions, op. cit.*, p. 271.

l'Académie Julian offrait pour obtenir un accrochage au Salon : « Notre enthousiasme pour le Salon est réellement terni en raison d'un fait indéniable – et à peine dissimulé –, celui de la puissance de “l'influence” et du piston. Nous savons toutes que le fait de nous présenter comme des élèves de l'Académie Julian intervient pour plus de la moitié dans notre acceptation »¹²⁷¹. Ernest Meissonier ouvrait ainsi une nouvelle ère où le diktat des écoles privées tendait à disparaître et cherchait à diminuer l'influence croissante de l'Académie Julian sur la scène nationale et internationale. Dès lors, Rodolphe Julian et son équipe de professeurs seront seuls maîtres de la Société des artistes français, mais ne pourront pas « imposer » leurs élèves au Salon du Champ-de-Mars.

3.3.3.b. Un « produit Julian »

Force est de constater que le Salon de la Société des artistes français reste le cadre privilégié pour les artistes canadiens de l'Académie Julian entre 1880 et 1900 puisque sur trente-deux élèves de l'établissement, vingt-neuf y exposeront alors que cinq étudiants seront au Salon de la Société Nationale des beaux-arts. En ce qui concerne les exposants, la majorité est anglophone (dix-sept artistes) et seuls quatre Canadiens français sont présents, à savoir : Henri Beau, Louis-Théodore Dubé, Joseph Saint-Charles et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté. De même, parmi les Canadiens répertoriés, huit femmes exposent au Salon des artistes français, mais aucune n'est francophone¹²⁷². La quasi-totalité des artistes y présente des toiles et seuls Ida Joy, Paul Peel, George Agnew Reid et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté exposeront, en plus de leurs peintures, des dessins¹²⁷³.

¹²⁷¹ Annette Blaugrund *et al.* *Paris 1889: American Artists at the Universal Exposition*, Philadelphie, Pennsylvania Academy of the Fine Arts/ New York, Harry N. Abrams, 1989, p. 12. Pour un complément d'information, nous vous renvoyons à la thèse de Denise Noël (*Les femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889, op. cit.*, p. 152).

¹²⁷² Florence Carlyle, Mattie Dubé, Sarah Holden, Margaret Houghton, Ida Joy, Sophie Theresa Pemberton, Frances Richards et Mlle Sidney Strickland Tully exposent au Salon des artistes français.

¹²⁷³ Seuls Ernest Percyval Tudor-Hart et Ernest Lawson exposeront des peintures et des dessins au Salon de la nationale des beaux-arts. Henri Beau exposera pour sa part des dessins et des peintures au Salon des indépendants.

Pour la période que couvre la thèse, le nombre total des œuvres canadiennes présentées au Salon de la Société des artistes français est estimé à cent soixante-cinq (peintures et dessins compris)¹²⁷⁴ – incluant les artistes canadiens de l'École des beaux-arts, des académies privées comme Colarossi et Delance par exemple ainsi que les maîtres indépendants dont se réclament les exposants. Sur le nombre total d'œuvres présentées, les élèves de l'Académie Julian exposeront à eux seuls cent douze œuvres (vingt-quatre dessins et quatre-vingt-huit peintures), ce qui tend à souligner l'importance que revêt l'Académie Julian et la mainmise qu'elle exerce au Salon. L'influence de l'Académie va cependant plus loin sachant que les professeurs de chez Julian sont ceux qui autorisent ou font accepter l'œuvre à exposer. Il en ressort une uniformisation dans les thèmes et dans l'approche esthétique des artistes ayant étudié dans cet établissement.

Nous avons déjà souligné que l'œuvre produite par Jane Gardner est assimilée à celle de son mari William Bouguereau et qu'il est parfois même difficile d'attribuer la toile à l'un ou l'autre. L'influence de l'Académie Julian quoique perceptible dans cet exemple se veut toutefois plus proche du style du maître que celui que défend l'établissement. Il n'en demeure pas moins un lien tangible où l'apprentissage artistique laisse des traces visibles dans la production de l'élève. Victoria Baker qualifie en ce sens l'œuvre de Paul Peel comme « un pur produit de sa génération » et affirme à ce propos :

Paul accepta la plupart des conventions de la peinture académique de son temps. Il avait appris que la peinture est une activité d'atelier, du moins pour les toiles soignées. Il avait appris les grandes techniques traditionnelles : rationalité de la composition, création d'un espace scénique par l'emploi des techniques de perspective bien établies. Il avait appris l'importance capitale de la forme qui, malgré l'immense intérêt de Peel pour la couleur, ne devait jamais être éclipsée par celle-ci. (...) Il avait appris à se servir d'accessoires et de modèles et à les étudier attentivement afin d'en assurer la fidélité de la mise en place et du rendu.¹²⁷⁵

¹²⁷⁴ Sylvain Allaire. *Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914*, op. cit., p. 20.

¹²⁷⁵ Victoria Baker. *Paul Peel : A Retrospective, 1860-1892*, op. cit., p. 60.

La mort prématurée de Peel le 3 octobre 1892 ne permet pas de savoir comment le style du peintre aurait évolué par la suite, mais il est indéniable, comme le souligne Baker, que l'artiste se conforma aux règles établies pour se faire accepter au Salon¹²⁷⁶ et répondit en cela aux conseils prodigués par les professeurs de l'Académie Julian.

L'expérimentation artistique – telle que définie par Alison Longstaff dans la thèse qu'elle consacre au peintre canadien français Ludger Larose¹²⁷⁷ – est peu favorisée par les Canadiens lors de leur apprentissage à l'Académie Julian. Le choix de s'inscrire dans cet établissement répond au désir d'acquérir selon Guy Robert, « un conformisme d'esprit scolaire imposé par des pontifes officiels des beaux-arts et des jurys » qui visait à définir quels étaient « les sujets à traiter et les manières de les traiter [sachant que] c'était la porte étroite qui conduisait à la fois aux grands Salons et par là, au grand public, aux commandes de l'État (...) aux ventes lucratives (...) [et] aux postes officiels de professeurs »¹²⁷⁸. Les artistes canadiens marqués par leur formation à l'Académie Julian adhèrent aux principes de l'académisme français (dessin solide, harmonie des formes, excellence de la technique) et privilégient de présenter pour le Salon un art académique – moins rigide qu'à l'École des beaux-arts – où prédomine la figure humaine. L'apprentissage à l'Académie Julian étant basé sur l'étude de modèle vivant, nous percevons le choix des artistes de représenter le corps comme une « marque de fabrique » de cet institut de formation.

Les deux toiles que Florence Carlyle propose au Salon, *Une dame Hollandaise* (1893) (figure 102) et *La vieille Victorine* (1894) (figure 103), illustrent ce que peut être un « produit Julian »¹²⁷⁹ et se caractérisent par la maîtrise de la représentation humaine avec une simplicité de moyens et une liberté de touche qui se démarquent des productions

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹²⁷⁷ Alison Longstaff. *Un artiste au quotidien au tournant du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 416.

¹²⁷⁸ Guy Robert. *Le pluralisme dans l'art au Québec*, Ottawa, Iconia, 1998, p. 10.

¹²⁷⁹ Dans l'acception du terme, nous avons d'abord supposé l'existence d'un « style Julian » ne se limitant pas au point de vue esthétique, mais élargi au point de vue thématique. Sachant que l'œuvre de Salon répond à des

« léchés » des étudiants de l'École des beaux-arts. L'influence de son professeur William Bouguereau ne transparaît pas véritablement dans ces deux œuvres – tant par la technique, que par le sujet –, mais c'est un art académique empreint de réalisme¹²⁸⁰ tel qu'il est encouragé chez Julian que l'artiste propose, alors qu'elle privilégiera plus tard une tendance d'inspiration impressionniste.

Jacques de Roussan dans *L'art du nu au Québec*¹²⁸¹ souligne la pudibonderie qui entoure la question du nu pour les Canadiens qui le présenteront rarement de façon explicite. C'est davantage au détour d'un titre que le nu apparaît – *The Love Doll* (1899) de Percyval Tudor-Hart (précisé entre parenthèses dans le catalogue du Salon Officiel « femme nue »¹²⁸²) – voire sous le prétexte d'un genre – *Nymphe des bois* (Mattie Dubé, 1896) – ou d'une action¹²⁸³. Les exemples sont multiples et les *Études* présentées au Salon (Ida Joy, 1882 ; Paul Peel, 1889 ; Percyval Tudor-Hart, 1889) réfèrent vraisemblablement à des travaux d'atelier.

La représentation du corps, compris comme élément de la narration visuelle, est pour ainsi dire toujours mise à profit dans la production picturale des élèves de l'Académie. Charles Alexander Smith affectionne, semble-t-il, les scènes de groupe (*Les gamins s'amuseant*, 1890 et *Manifestation des canadiens français contre le gouvernement à St-Charles en 1837*, 1891), mais c'est le plus souvent la figure seule (telle qu'elle est étudiée avec ses poses standardisées à l'Académie Julian) qui est privilégiée par les artistes canadiens – *Que la vie est amère* (Paul Peel, 1889), *Le soir de la vie*

normes et conventions susceptibles de rejoindre le goût dominant, nous percevons maintenant davantage l'œuvre sous la forme d'un « produit » où l'influence de l'Académie Julian apparaît.

¹²⁸⁰ Les œuvres produites par les élèves de l'Académie sont plus en accord avec leur époque et se rattachent non pas au réalisme de Courbet, mais davantage au courant du « juste milieu » et de ses chefs de file, Jules Bastien-Lepage et Léon l'Hermitte.

¹²⁸¹ Jacques de Roussan. *L'art du nu au Québec*, La Prairie, Marcel Broquet, 1982, 223 p.

¹²⁸² Sylvain Allaire. *Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914, op. cit.*, p. 145.

¹²⁸³ Les œuvres intitulées *Baigneuse au bord de la Méditerranée* (William Blair Bruce, 1895), *Les Pêcheuses de Vignot à Vaucotte* (Ernest Lawson, 1894), *Pêcheuses* (Louis-Théodore Dubé, 1896), *Le bain* (Henri Beau, 1893), *Après le bain* (Louis-Théodore Dubé, 1896 et Paul Peel, 1890) mettent le corps au premier plan.

(Margaret Houghton, 1890) et *En pénitence* (Mattie Dubé, 1894). Pour la plupart, les artistes canadiens exécutent des sujets classiques – inspirés (sinon similaires) à ceux qu'ils réalisent lors des concours chez Julian – ou privilégient la scène de genre.

Comme le préconisait Rodolphe Julian, les artistes canadiens puisent aussi leur inspiration dans le quotidien¹²⁸⁴ et mettent à profit l'étude du corps en le rapportant à des anecdotes qui sauront plaire au goût bourgeois. À cette fin, nous remarquons que l'enfance est un thème récurrent au Salon ainsi qu'en témoigne l'académisme rigoureux de *Pastourelle* (Suzor-Coté, 1899) (figure 104) – perçu comme un exercice de style dans la veine de la production de William Bouguereau – ou dans un possible équivalent citadin *Retour de l'école*, dit *Little Boy Blue* (Sophie Theresa Pemberton, 1889) (figure 105), moins rigide dans la forme et proche dans l'inspiration des peintres de « l'entre-deux » : Marie Bashkirtseff et Jules Bastien-Lepage (figure 106).

Conclusion

La description de l'Académie Julian et de son fonctionnement – par le témoignage des élèves en général et des Canadiens en particulier – pour la période comprise entre 1880-1900, offre une vision nuancée de l'établissement et le présente comme un intermédiaire important (sinon « nécessaire ») pour le peintre désireux de s'établir comme artiste professionnel. Les ateliers de l'établissement n'ont rien d'invitant (que l'on songe aux conditions de travail et à la malpropreté des locaux, par exemple), mais l'influence de l'Académie sur la scène artistique parisienne est tellement importante que l'élève

¹²⁸⁴ Les sujets peuvent être misérabilistes comme dans *J'ai eu faim* (Sarah Baldwin Holden, 1895), mais abordent la plupart du temps des thèmes plaisants à mi-chemin entre le travail et le loisir comme dans *La cueillette des fraises* (George Agnew Reid, 1891). Le modèle peut parfois être un proche de l'artiste comme *Femme sculpteur* (William Blair Bruce, 1891) qui représente sa femme au travail ou *Femme dessinant* (Joseph Saint-Charles, 1894). *La Faiseuse de dentelle* (Peleg Franklin Brownell, 1883) est un prétexte à la représentation d'une scène domestique tout comme *La petite mère* (Mattie Dubé, 1900) ou la *Berceuse* (George Agnew Reid, 1892). Enfin, les tâches quotidiennes sont à l'honneur, comme dans *La petite cuisinière* (Charles Alexander Smith, 1885) ou *Le braconnier* (William Blair Bruce, 1885).

souhaitant intégrer le système de l'École des beaux-arts ou du Salon, ne peut véritablement s'en passer. L'Académie est ouverte à tous contrairement à l'École des beaux-arts qui se présente à la fin du XIX^e siècle comme un institut renommée, mais – malgré les réformes de 1868 – en décalage par rapport à son époque. Les professeurs de l'Académie Julian, pourtant garants d'un savoir-faire traditionnel, s'adapteront tant aux lois du marché qu'aux exigences des étudiants en proposant une version plus libre de l'art académique au niveau du style et des sujets représentés.

La production que réalise Paul Peel permet d'illustrer ce point et se place dans la veine de ce qui est enseigné à l'Académie Julian comme le souligne Victoria Baker lorsqu'elle affirme à propos de la « peinture réaliste » : « [elle] a exercé au XIX^e siècle une influence sur la tradition classique en amenant les peintres académiques à prendre des thèmes traditionnels et, en les réinterprétant sous forme de tableaux de genre, à leur retirer une partie de leur évocation allégorique et symbolique »¹²⁸⁵. L'influence de l'Académie Julian et de son directeur n'est pas à minimiser dans cette réinterprétation des thèmes et de l'idéalisation académique et c'est par le biais des professeurs de l'Académie¹²⁸⁶ que cette approche s'impose progressivement au Salon. Au-delà des honneurs qu'apporte le fait de voir son oeuvre acceptée et accrochée, les thèmes choisis par les artistes sont perçus, selon

¹²⁸⁵ Victoria Baker. *Paul Peel : A Retrospective, 1860-1892, op. cit.*, p. 60.

¹²⁸⁶ Consulter les tableaux (*Les élèves canadiens à l'Académie Julian*) au début du troisième chapitre pour connaître le nom des professeurs.

Lorne Huston, comme des « tableaux de vente »¹²⁸⁷ et c'est dans un esprit comparable aux stratégies commerciales et publicitaires mises en place par l'Académie Julian qu'il faut percevoir cette production picturale dont le but est de faire la promotion de l'artiste et de sa carrière.

¹²⁸⁷ Lorne Huston. *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)*, *op. cit.*, p. 34.

Conclusion

Conclusion

« Parmi les œuvres humaines, l'œuvre d'art semble la plus fortuite. On est tenté de croire qu'elle naît à l'aventure, sans règle, ni raison, livrée à l'accident, à l'imprévu, à l'arbitraire : effectivement, quand l'artiste crée, c'est d'après sa fantaisie qui est personnelle ; quand le public approuve, c'est d'abord son goût qui est passager ; inventions de l'artiste et sympathies du public, tout cela est spontané, libre et en apparence, aussi capricieux que le vent qui souffle. Néanmoins, comme le vent qui souffle, tout cela a des conditions précises et des lois fixes. »

Hippolyte Taine. *Philosophie de l'art*.

La multiplication des manuels de dessin au Canada dans les années 1840 ainsi que les réformes d'Egerton Ryerson – qui valorisent, entre autres, la mise en place de cours de dessin géométrique en vue de promouvoir l'éducation populaire au sein des écoles publiques primaires¹²⁸⁸ – ont pour conséquence de démocratiser un apprentissage qui jusque-là restait trop associé aux valeurs d'une élite sociale et culturelle. Quoique cette maîtrise des techniques suscite certaines vocations artistiques, ces cours cherchent avant tout à préparer l'ouvrier à la pratique de son métier. Au regard des exemples cités (tant dans l'introduction que dans le premier chapitre de notre thèse), nous avons mis en évidence le fait que le rapport entre art et industrie dans la seconde moitié du XIX^e siècle ne peut être compris en terme de « frontières », mais plutôt en terme « d'échanges ». Ainsi, en vue de conquérir un marché le plus large possible, le produit manufacturé n'est plus seulement fonctionnel, mais se doit aussi d'être « artistique ».

¹²⁸⁸ Lori Beavis. *An Educational Journey : Women's Art Training in Canada and Abroad, 1880-1929*, op. cit., p. 8, 12, 21.

Les exercices enseignés dans l'apprentissage des arts mécaniques, commerciaux ou industriels sont équivalents à ceux qui sont mis en place dans les écoles de type beaux-arts où l'élève apprend les rudiments du dessin par la copie de gravure, de plâtres ou de morceaux d'anatomie. Des sciences connexes telles l'arithmétique, la perspective ou l'étude de l'anatomie pourront venir compléter le cursus, sans pourtant être une obligation. Pour la plupart, les professeurs présents dans les établissements d'apprentissage – mis à la disposition des élèves gratuitement¹²⁸⁹ – sont peintres de métier et ont pour base commune d'aborder différentes techniques en proposant – en dehors de leurs champs de production principale – des exemples connexes de leur savoir-faire (qu'il s'agisse de sculptures ou de gravures, par exemple). La peinture n'est donc pas le seul médium utilisé et toutes les approches privilégiées par les artistes tendent à démontrer qu'une base solide en dessin est essentielle pour qui veut diversifier sa pratique.

L'éclatement du monde de l'image qui se répand sur un nombre croissant de supports (manuels, journaux, affiches, par exemple) est favorable aux métiers artistiques. Le peintre pourra être illustrateur – plus rarement scénariste et concepteur de bande-dessinées comme ce fut le cas de Raoul Barré – et trouvera un marché « illimité » qui lui permettra de mettre à profit des compétences acquises lors de sa formation. Laurier Lacroix, dans le chapitre qu'il consacre à *l'art au service de « l'utile et du patriotique »* dans l'ouvrage que dirige Micheline Cambron (*La vie culturelle à Montréal vers 1900*), renforce cette idée en affirmant :

L'influence de la presse illustrée, la popularité de la photographie et les progrès techniques dans le domaine de l'impression multiplient les passerelles entre l'art savant et un art de consommation plus populaire. L'accroissement dans les quotidiens de reportages sur l'actualité illustrée de dessins, la reproduction massive des œuvres d'art et leur intégration dans le décor des intérieurs fournissent à l'artiste-illustrateur et au photographe une visibilité accrue. Les caricatures prolifèrent et les commandes s'affichent en dehors des bâtiments religieux pour gagner des édifices civils et les places publiques. Une nouvelle génération de jeunes artistes canadiens-français émerge durant

¹²⁸⁹ Le Conseil des arts et manufacture offre ses cours gratuitement. Voir Laurier Lacroix, *Les peintres de la montée Saint-Michel*, op. cit., p. 58.

la décennie 1890, prête à occuper et même accroître la place que leur consent la société canadienne.¹²⁹⁰

L'art et ses débouchés commerciaux permettent à l'artiste de répondre à des commandes et de diversifier un carnet qui, jusqu'alors restreint à une minorité, parvient à rejoindre la masse.

Les infrastructures de formation disponibles au Canada ne peuvent toutefois répondre aux attentes des élèves – les plus ambitieux ou les plus doués – qui, de leur propre initiative, ou sur la recommandation d'un de leurs professeurs, choisissent de poursuivre leur formation à Paris afin d'atteindre – symboliquement ou non – le plus haut degré de perfectionnement dans leur apprentissage artistique. La place qu'occupe la capitale française à la fin du XIX^e siècle ne doit pas être sous-estimée dans la construction du « curriculum » de l'artiste étranger qui, pour avoir fréquenté les écoles les plus célèbres en leur temps (École des beaux-arts, Académie Colarossi et Académie Julian), acquièrent bien plus qu'un savoir technique, mais poursuivent (ou développent) en fréquentant ces établissements, des stratégies favorables à leur carrière.

L'étude de l'Académie Julian au regard de la personnalité de son fondateur (Rodolphe Julian) puis de son élève (Marie Bashkirtseff) apparaît comme une démarche originale pour comprendre le contexte d'une époque où l'art académique tel qu'enseigné à l'École des beaux-arts n'est plus la seule alternative disponible pour qui veut devenir peintre professionnel. Le cursus de formation, ponctué de prix ou de médailles, sert de faire-valoir à l'artiste et légitimise son statut aux yeux des collectionneurs et des agents présents au sein du marché de l'art (musées, galeries, corporations ou entreprises, etc). Les modèles changent et bien que les « académies payantes » ne délivrent aucun diplôme, c'est par la réputation des maîtres/professeurs que la « reconnaissance » de l'artiste se

¹²⁹⁰ Laurier Lacroix. « L'art au service de "l'utile et du patriotique" », dans Micheline Cambron, *La vie culturelle à Montréal vers 1900, op. cit.*, p. 55.

construit. En cela, la « formule » que proposent Rodolphe Julian et son Académie répondent à une demande de la part des artistes aspirants et mettent à profit d'accroître le nombre de places dans le système des beaux-arts lorsqu'elle permet à quiconque de se former au métier d'artiste en échange d'un ou plusieurs abonnements. Le « rapin de la fin de siècle » qui se présente selon le cas sous la figure du bohème ou du dandy pense l'investissement qu'est sa formation en termes de stratégie d'affaires.

Malgré les critiques émises par certains élèves à propos de l'Académie Julian et de ses conditions d'apprentissage, cet établissement est le plus fréquenté par les Canadiens et compte même plus d'inscrits que l'École des beaux-arts¹²⁹¹. Il ne faut pas oublier que le désir des Canadiens de parfaire leur formation en France s'inscrit dans un mouvement généralisé où l'art français attire achats et commandes de la part des collectionneurs, ce qui facilite les démarches de départ pour Paris¹²⁹².

Le dépouillement des archives de l'Académie a permis à lui seul de mettre à jour la présence de cinquante-quatre hommes Canadiens sur les quatre-vingt-neuf recensés dans cette école et tend à montrer qu'ils apprécient de pouvoir y entrer et en sortir sans aucune formalité¹²⁹³. Les registres d'inscriptions – véritables documents de comptabilité – nous informent du type d'abonnement privilégié par les artistes, précisent leurs adresses et permettent selon le cas de signaler les liens qui unissent les artistes entre eux. En cela, ces

¹²⁹¹ Entre 1867 et 1914, 15 Canadiens se sont inscrits à l'École des beaux-arts. La plupart sont d'origine francophone, ce qui facilite leur acceptation puisqu'il faut maîtriser le français pour être accepté au sein de l'École. Parmi les élèves inscrits aux beaux-arts, nous remarquons que la majorité des Canadiens à fréquenter l'établissement sont des étudiants (anciens ou nouveaux) de chez Julian. Rappelons que l'influence des professeurs de l'Académie Julian participe pour beaucoup dans l'acceptation des élèves dans la prestigieuse École des beaux-arts.

¹²⁹² Nous avons souligné que la plupart des Canadiens qui s'inscrivent à l'Académie Julian sont aisés. Dans le cas contraire, l'artiste est aidé par sa famille ou parvient à amasser l'argent nécessaire au séjour en donnant des cours ou en vivant de commandes et de copies. Notons que l'écart économique entre Canadiens français et Canadiens anglais est visible dans la population qui fréquente l'Académie Julian, et notamment dans la classe féminine où les francophones sont quasi absentes.

¹²⁹³ Ceci est avantageux pour les artistes et leur permet de rentrer au Canada, de partir pour l'Italie ou l'Espagne par exemple ou de s'installer pour la période estivale aux alentours de Paris, en Bretagne ou sur la Côte d'Azur.

documents sont de première importance pour qui veut étudier l'Académie Julian et le passage des Canadiens à Paris. En plus des sommes payées, des horaires et des locations (avec ou sans chevalet), ces archives permettent de saisir l'atmosphère à l'Académie Julian entre 1880 et 1900 et de comprendre comment les cours s'organisent autour de la « correction » des professeurs ou des concours.

L'étude de cas consacrée à l'artiste-peintre canadien français, Joseph Saint-Charles a mis en évidence les activités de l'artiste lors de son séjour à Paris où le peintre poursuit sa formation et adopte des « stratagèmes » susceptibles de promouvoir sa carrière comme peintre professionnel tant en France qu'au Canada. Même si sa volonté de rester à Paris se manifeste par l'ouverture d'un atelier (qu'il ne gardera que le temps de réaliser la commande de ses grands tableaux d'histoire pour la chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur), le retour au Canada ne doit pas être forcément perçu comme un échec, mais davantage comme une étape marquant véritablement la fin du séjour de formation¹²⁹⁴. Mis à part des peintres comme James Wilson Morrice, les époux Armington (Frank et Caroline) ou (dans une moindre mesure) Paul Peel décédé en France et les époux Dubé qui partagent leur temps entre l'Amérique du Nord et l'Europe, rares sont les artistes canadiens à s'établir à Paris. Pour la plupart, ils reviendront au Canada en caressant l'espoir « d'amasser des tas d'argent en faisant des portraits en Amérique »¹²⁹⁵. L'Europe, la France et Paris ne se présentent donc pas comme un point de non-retour, mais davantage comme un tremplin de carrière.

¹²⁹⁴ Des artistes comme James Wilson Morrice, Henri Beau, les époux Dubé, Armington, Reid ou Blair Bruce font figure d'exceptions parmi les Canadiens puisqu'ils parviennent à poursuivre leur carrière en Europe. D'autres, comme Suzor-Coté, font le voyage vers Paris à plusieurs reprises. Cependant, dans la majorité des cas, les étudiants canadiens rentrent au pays après avoir effectué leur séjour de formation à Paris et avoir visité pour certains les pays limitrophes de la France.

¹²⁹⁵ Cette formule est empruntée à William Brymner et symbolise selon nous l'aspiration première qui orienta les Canadiens à poursuivre leur formation artistique à Paris. William Brymner à Douglas Brymner, 3 mai 1879, dossier 4, boîte 1, fonds William Brymner, 2260.1 (WB), Queen's University Archives, Kingston, cité dans Alicia Boutillier *et al.* *William Brymner. Peintre, professeur et confrère*, *op. cit.*, p. 46.

En ce qui concerne les élèves canadiennes, la disparition des archives des ateliers féminins limite la recherche et ne permet pas de connaître en détail leurs activités et la durée de leur séjour à l'Académie Julian. Nous pouvons toutefois mettre à jour les inégalités qu'elles rencontrèrent en voulant se présenter non pas comme des dilettantes, mais comme des artistes à part entière¹²⁹⁶. En ce sens, leur inscription à l'Académie Julian est de première importance puisqu'elle leur permet de développer des stratégies de valorisation comparables à celles de leurs homologues masculins. Les femmes trouvent à Paris un nombre restreint d'écoles mises à leur disposition, alors qu'au Canada elles n'ont pas eu à se battre pour fréquenter ces établissements de formation¹²⁹⁷. C'est toutefois pour compléter au mieux leur « curriculum » que les artistes canadiennes poursuivent leur formation à Paris à l'Académie Julian afin d'accéder aux mêmes avantages que les hommes en étudiant d'après le modèle vivant (nu et drapé).

Notre étude a démontré que l'influence de l'Académie Julian sur la scène artistique parisienne attire, par le bouche-à-oreille, la publicité ou les succès remportés, de nombreux étudiants. À cela s'ajoutent l'absence d'examen d'entrée qui permet de s'y inscrire rapidement et l'entière liberté laissée aux étudiants qui pour la plupart souhaitent acquérir une formation traditionnelle équivalente à celle de l'École des beaux-arts sans pour autant suivre un cheminement de longue durée. Bien que l'Académie soit plus libre dans son approche que son homologue officiel, les étudiants fréquentent avant tout cet établissement pour maîtriser les bases du dessin et de la forme, nécessaires à la représentation conventionnelle du corps humain et de la figure. Le système d'apprentissage se veut avant tout pratique et c'est par la « correction » des professeurs et le rythme des concours que les élèves acquièrent un savoir technique académique qui leur permet d'accéder, pour certains, à l'École des beaux-arts et, pour la plupart, au Salon où l'aide des professeurs de

¹²⁹⁶ Toutes ne se présenteront pas pour autant comme des professionnelles de la peinture, mais le désir d'indépendance qui prévaut à leur inscription à l'Académie Julian est bien souvent sincère.

¹²⁹⁷ Lori Beavis. *An Educational Journey : Women's Art Training in Canada and Abroad, 1880-1929, op. cit.*, p. 48, 53.

l'Académie Julian – membre du jury et personnages influents auprès de leurs confrères – tend à faciliter l'acceptation de leur production. Les élèves en contrepartie votent pour leurs professeurs, se réclament comme leurs disciples (dans le livret du Salon) et proposent une production en accord avec les standards enseignés à l'Académie Julian, privilégiant ainsi la représentation du nu et du portrait.

Le désir de se former à Paris et surtout le souhait d'y remporter des succès académiques permet de valider la reconnaissance du « talent » de l'artiste et du « savoir peindre » acquis lors de sa formation, et autorise d'autre part le « client » – le collectionneur ou une institution – à reconnaître dans la production de l'artiste l'influence d'un maître ou d'une approche, notamment celle de l'École française de peinture. De ce point de vue et dans la visée des cours qu'Hippolyte Taine fait éditer dans les années 1880 (*Philosophie de l'art*, 1881)¹²⁹⁸, l'image du peintre bohème, vivant uniquement pour son art, est fortement nuancée et, à l'image de Rodolphe Julian, c'est davantage comme « homme d'affaires », comme « agent » et comme « gestionnaire » qu'il faut le percevoir. L'artiste dans le rapport qu'il entretient avec sa clientèle souhaite être identifié socialement et financièrement aux membres de la bourgeoisie qui la compose et revendique, en plus, un statut privilégié en se présentant comme un membre de « l'élite artistique et culturelle ».

Dans un court article intitulé *The Academie Julian and the Marketing of Art Instruction*, Catherine Fehrer démontre que Rodolphe Julian affirme qu'une approche « marketing » est importante pour le succès financier aussi bien que dans la façon de gérer la carrière de ses étudiants¹²⁹⁹. Le simple fait d'exposer au Salon, de cumuler des prix ou de placer sa formation sous la direction d'un professeur participe de cette démarche et se veut « publicitaire » lorsque les succès parisiens sont rapportés dans des articles de presse – que

¹²⁹⁸ Hippolyte Taine. *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, 1881, 2 vol.

¹²⁹⁹ Catherine Fehrer. « The Academie Julian and the Marketing of Art Instruction », *The American Society of Classical Realism – The Classical Realism Journal*, s. n°, s.vol, p. 8, 10.

l'on songe aux stratégies de valorisation utilisées par Joseph Saint-Charles, Florence Carlyle et Paul Peel, par exemple¹³⁰⁰. Le fait de mettre le succès des élèves de l'Académie Julian de l'avant participe pour beaucoup à la renommée de l'École. Les articles du *Sketch*, du *Cosmopolitan*, de *L'Académie Julian* ainsi que les écrits de Charles Virmaître, de Camille Debans et parfois des anciens élèves de l'établissement cherchent à valoriser l'école et à attirer de nouveaux étudiants.

L'utilisation que Rodolphe Julian fait de Marie Bashkirtseff – tout particulièrement avec le tableau *L'atelier* et son journal intime – s'inscrit directement dans la volonté de promouvoir l'Académie et d'y attirer une clientèle féminine. C'est dans un même esprit que Rodolphe Julian fera éditer des livrets où il fait état du succès de ses anciens élèves – Lucien Doucet, Marcel Baschet, John Singer Sargent et Gari Melcher, tous « Chevalier de la Légion d'honneur » – et produit un recueil des articles de presse favorables à son établissement¹³⁰¹. Le discours officiel – directement orienté vers la promotion de l'Académie et de ses étudiants – doit toutefois être nuancé par la correspondance qu'entretiennent les élèves avec leur famille et nous donne une vision plus juste d'une période marquée par le déclin de l'académisme au profit de nouvelles approches artistiques.

Boime, Vaisse et Fehrer présentent Rodolphe Julian comme un agent actif dans les transformations de l'art du XIX^e siècle – lorsqu'il prépare les étudiants à l'entrée de l'École des beaux-arts et accepte aussi tous ceux qui sont rejetés par le système – et rappellent que le succès remporté par l'Académie Julian remet en cause le passage obligé par l'École d'État¹³⁰². L'ouverture de l'Académie Julian en 1868 permet de répondre à la demande de

¹³⁰⁰ Les stratégies mises de l'avant par Rodolphe Julian pour valoriser son Académie et « lancer » la carrière de ses élèves ne doivent toutefois pas être comprises comme un exemple isolé. La valorisation des participations aux Salons n'est pas l'apanage des élèves de l'Académie Julian, même s'il est possible de souligner la maîtrise avec laquelle Suzor-Coté l'utilise. Louis-Philippe Hébert (présent semble-t-il lors d'un cours séjour à l'Académie Julian) aura recours à des stratégies similaires.

¹³⁰¹ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁰² L'Académie Julian est clairement présentée comme « une "boîte à bachot" de la peinture ». *Paris-parisien. I, Ce qu'il faut voir. II, Ce qu'il faut savoir. III, Paris usages. IV, Paris pratique*, Paris, P. Ollendorff, 1896, p. 274.

formation artistique et contribue – plus que l'École des beaux-arts elle-même – à propager l'art français et à faire de Paris, la capitale mondiale des arts à la fin du XIX^e siècle¹³⁰³.

La réforme de l'École des beaux-arts en 1868 – qui restructure entre autres l'enseignement de l'art pour créer un pont entre Art et Industrie – ne parvient pas à répondre aux aspirations des étudiants. La multiplication des concours, l'instauration de cours théoriques, ou les restrictions par rapport au sexe, à l'âge ou la nationalité, détournent toute une génération d'artistes de cet institut et obligent – comme alternative – la fréquentation des ateliers privés. Face à la demande croissante d'aspirants aux métiers artistiques, Rodolphe Julian ouvre à la même époque (1868) une école et propose, en échange d'un abonnement, un enseignement pratique privilégiant l'accès au modèle nu auquel il ajoutera, plus tard, la « correction de professeurs ». L'Académie Julian, qui accepte tous les étudiants (hommes et femmes) et n'exige aucune formation préalable, se présente rapidement comme un établissement sérieux pour qui veut devenir un artiste professionnel. L'établissement passe pour être une école novatrice dans le panorama des institutions artistiques de la fin du XIX^e siècle en acceptant les femmes et en cherchant à donner un enseignement comparable à celui des hommes, participant de cette façon à promouvoir l'émancipation de la femme, perçut non plus comme une dilettante, mais davantage comme une professionnelle de la peinture. Paradoxalement, l'enseignement se veut traditionnel, tel qu'il existait à l'École des beaux-arts avant la réforme de 1868, et c'est par la pratique du dessin d'après modèle vivant qu'elle forme ses artistes. Il n'existe aucune formation connexe abordant l'aspect théorique de l'art (histoire de l'art, perspective, anatomie, par exemple) et les élèves iront chercher leur complément de formation à l'extérieur de l'Académie Julian.

¹³⁰³ Malgré l'absence de support financier de la part du gouvernement français, la reconnaissance officielle de l'Académie Julian par l'État est néanmoins manifeste en 1881 lorsque Rodolphe Julian est nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Les cours que propose l'Académie Julian pour se préparer aux concours d'admission de l'École des beaux-arts et au professorat en général permettent de promouvoir à l'étranger un système d'enseignement où l'importance du dessin et l'accès au modèle nu sont valorisés. L'association entre l'Académie Julian et l'Art Academy de Chicago peut être prise pour exemple pour aborder l'emprise de l'école à l'étranger si l'on songe que dans le cadre du prix J. Francis Smith, les dessins des étudiants américains sont envoyés en France pour être jugés par les professeurs de chez Julian¹³⁰⁴. Le chroniqueur qui aborde ce sujet fait l'éloge du concours et souligne l'avantage qu'ont à retirer les élèves qui fréquentent des écoles dont les professeurs furent des étudiants de l'Académie Julian, affirmant que la formation suivie est de qualité et prépare avantageusement les artistes désireux de poursuivre leurs études à Paris :

Nous comptons déjà de grands artistes et de grands professeurs ; parmi ceux-ci, M. J. Francis Smith à Chicago occupe la première place ; ancien élève de l'Académie Julian, M. Smith y a fondé un prix qui reste comme un souvenir de son passage. Fortunés sont les élèves qui débent dans sa classe, leurs progrès sont rapides et sérieux, car il sait développer avec intelligence les facultés qui souvent sont encore mal définies ; ce que l'on apprend à l'école de M. Smith, reste acquis pour toujours, beaucoup de camarades de diverses écoles m'ont avoué qu'ils avaient dû recommencer à Paris une éducation artistique mal dirigée au commencement, et l'effort à faire pour oublier une mauvaise direction est toujours un travail pénible. L'étudiant à Paris est mieux préparé au travail que l'étudiant américain : le premier est au milieu de tous les chefs-d'œuvre qui font la gloire de la France ; dans cette atmosphère artistique, son goût se forme, ses idées grandissent, son talent se développe, cependant que des maîtres habiles l'aident, le dirigent et le conseillent. Là-bas, en Amérique, l'artiste lutte contre beaucoup de difficultés, et la résistance des parents à laisser leurs enfants suivre la voie choisie n'est pas la moindre ; aussi sommes-nous heureux de nous grouper autour du maître qui a su comprendre nos aspirations et qui nous prépare avec tant de zèle et de dévouement aux études que nous retrouvons ici [à Paris] ; nous passons d'une classe dans une autre sans secousse et sans défaillance. Tous nos remerciements et notre reconnaissance vont donc aux initiateurs du grand art que nous voulons interpréter sous leur sage direction.
G. H. Williams¹³⁰⁵

¹³⁰⁴ G. H. Williams. « J. Francis Smith. Directeur de l'Art Academy de Chicago », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, op. cit., février 1905, p. 4-5. Différents articles abordent le rapprochement entre l'Art Academy de Chicago et l'Académie Julian. Cet exemple n'est d'ailleurs pas isolé et, en 1913, nous trouvons la trace d'un échange similaire avec l'école d'art de San Francisco. (annexe 16).

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 4.

Même si l’auteur mentionne « l’Amérique » pour parler des États-Unis, le décalage entre la formation locale et celle qui est délivrée à Paris est comparable à celle en vigueur au Canada. Pour remédier à cette lacune, l’artiste/professeur sera européen (Joseph Chabert, Rodolphe Bresdin et Ernst Cleff, par exemple) ou aura entrepris de parfaire sa formation en France (Napoléon Bourassa, François-Xavier Édouard Meloche, par exemple)¹³⁰⁶.

Sur l’ensemble du contingent des Canadiens à l’Académie Julian entre 1880 et 1900, des peintres – comme John William Beatty, William Brymner, Florence Carlyle, Maurice Cullen, Paul Delaunay, Joseph-Charles Franchère, John Sloan Gordon, Ludger Larose, Edmund Montague Morris, Sophie Theresa Pemberton, George Agnew Reid, Joseph Saint-Charles et Sidney Strickland Tully, par exemple – occuperont un poste d’enseignant et ouvriront leur atelier ou leur propre école au Canada. L’apport de l’établissement parisien dans la propagation d’un modèle d’apprentissage artistique – en Amérique du Nord en général et tout particulièrement au Canada – n’est donc pas à minimiser et se doit d’être étudié au cas par cas par les chercheurs¹³⁰⁷.

L’étude réalisée sous la direction de Harold Pearse sur la question de l’éducation artistique (*From Drawing to Visual Culture. A History of Art Education in Canada*¹³⁰⁸)

¹³⁰⁶ La France et son système d’apprentissage servent de modèle au Canada et particulièrement au Québec comme le met en évidence Jean-Pierre Charland lorsqu’il aborde la question de la transplantation des institutions françaises dans le deuxième chapitre du livre tiré de sa thèse de doctorat (*Histoire de l’éducation au Québec*). L’enseignement artistique (que ce soit par l’utilisation de plâtres ou la copie d’œuvres européennes) est marqué par l’influence française mais c’est davantage au niveau de la formation que l’emprunt est le plus perceptible. Jean-Pierre Charland. *Histoire de l’éducation au Québec : de l’ombre du clocher à l’économie du savoir*, Québec, Éditions du Renouveau pédagogique, 2005, p. 17-36.

¹³⁰⁷ À titre d’exemple, au Canada durant l’année 1884-1885, William Brymner met en place à l’Art Association de Montréal des cours de dessin pour les élèves avancés où les étudiants des deux sexes peuvent dessiner d’après le modèle « nu » [caleçonné en fait si l’on en juge par une étude de nu que réalise en 1902, Helen McNicoll (1879-1915)]. Le simple fait de permettre l’accès des femmes au modèle vivant au Canada doit être compris comme une influence directe de la formation acquise par les professeurs en France et notamment à l’Académie Julian où Brymner et Reid ont étudié. Notons que L’Ontario School of Art pour sa part ne permet pas l’étude du modèle vivant avant 1903 lorsque sa pratique est introduite par George Agnew Reid. Lori Beavis. *An Educational Journey : Women’s Art Training in Canada and Abroad, 1880-1929, op. cit.*, p. 49, 50.

permet de préciser quels sont les modèles pédagogiques empruntés à l'Europe et c'est avec la contribution de Craig Stirling dans le troisième chapitre de l'ouvrage (« Postsecondary Art Education in Quebec from the 1870s to the 1920s ») que le lien avec l'Académie Julian est clairement exprimé. Se penchant sur la formation à l'Art Association de Montréal, l'auteur décrit comment la réorganisation de l'enseignement proposée par Robert Harris et William Brymner permit d'élever le niveau des élèves en privilégiant une structure inspirée du modèle parisien¹³⁰⁹.

La nomination en 1883 de Robert Harris au poste de directeur et professeur de l'Art Association de Montréal vise à implanter un cadre d'enseignement plus rigide que par le passé où l'élève avant même de maîtriser les bases du dessin commençait à peindre. L'artiste à cette époque est bien connu : en 1880, Harris contribue à la création de ce qui deviendra l'Académie royale des arts du Canada (1880) ; son tableau *The Fathers of Confederation* est accroché au Parlement d'Ottawa (1883) et dès 1881, l'Art Association conserve dans sa collection une de ses œuvres (*A Man of No Account*).¹³¹⁰ Sa formation académique – achevée en 1878 sous la direction de Léon Bonnat à l'Académie Julian – le prédispose à mettre en place un enseignement fondé sur le modèle académique français. L'implantation du système est toutefois difficile car les élèves sont peu réceptifs à sa méthode. Après un an d'effort, Harris veut tout abandonner, mais à la demande du conseil de l'Art Association, il prolonge son contrat d'un an (1884) et restructure son cours de dessin en deux niveaux, « élémentaire » et « avancé ». Le résultat de sa démarche est positif puisque, lors de l'exposition de l'Art Association de 1885, les élèves présentent des dessins

¹³⁰⁸ Harold Pearce (dir.) *From Drawing to Visual Culture. A History of Art Education in Canada*, Montréal/Kingston, Mc Gill – Queen's University Press, 2006, 304 p.

¹³⁰⁹ Richard S. Haliday affirme avec certitude que William Brymner souhaite mettre en place un système d'enseignement comparable à celui qu'il connut à Paris lorsqu'il accepte le poste de professeur à l'Art Association de Montréal en 1886. Voir Richard S. Haliday. *History of the Arts Classes of the AAM*, tapuscrit inédit, Archives AAM, Fonds Histoire, cote P4/A4-2, Musée des beaux-arts de Montréal, avril 1978, p. 3.

¹³¹⁰ Harold Pearce (dir.) *From Drawing to Visual Culture. A History of Art Education in Canada*, op. cit., p. 71.

d'après l'antique, le modèle drapé et le modèle nu et certains abordent même ces thèmes à l'huile, en plus des natures mortes¹³¹¹. Le peintre poursuit son enseignement jusqu'au mois de mai 1886 et recommande aux membres du conseil de l'Art Association d'engager son ami William Brymner – rencontré à l'Académie Julian en 1878 et qui vient à cette époque de terminer ses études sous la direction de William Bouguereau et Tony Robert-Fleury en lui recommandant de poursuivre et de développer les bases du programme éducatif qu'il souhaitait mettre en place¹³¹².

Le cas de William Brymner est exceptionnel pour aborder la question de l'enseignement des arts au Canada puisque l'artiste-peintre occupera le poste de directeur et professeur principal de l'Art Association pendant trente-cinq ans (de 1886 à 1921). Dès son engagement, Brymner est confronté aux mêmes problèmes que son prédécesseur Robert Harris et se donne pour mission de développer l'habileté des élèves au dessin afin qu'ils puissent atteindre leur plein potentiel. Admirateur de l'art de Jules Lefebvre et de Gustave Boulanger (tous deux professeurs chez Julian), Brymner s'inspire de ces deux maîtres et met en place une méthode d'enseignement comparable à celle en vigueur à l'Académie Julian. À cette fin, il fait suivre les étapes normalement requises à l'Académie – étude du plâtre, étude de l'antique, étude d'après le modèle vivant – dans le but affirmé d'apprendre les bases du dessin à ses élèves et ajoute quelques variantes au système d'enseignement en recommandant la pratique du dessin de mémoire et d'après nature¹³¹³. Le processus d'apprentissage est long, mais permet à l'étudiant d'acquérir une formation sérieuse. Ainsi, de 1886 à 1889, les élèves s'exercent à la maîtrise du volume et de la forme par l'étude des plâtres (réduit ici aux seules pièces anatomiques, mains, pieds et tête) et pratiquent – comme exercice complémentaire – le modelage.

¹³¹¹ *Ibid.*, p. 72.

¹³¹² *Ibid.*, p. 73. Pour aborder cette question, nous renvoyons le lecteur aux archives déposées au musée des beaux-arts de Montréal pour aborder la question relative au passage de Harris à Brymner.

¹³¹³ L'approche qu'utilise Brymner s'inspire des théories d'Horace Lecoq de Boisbaudran (1801-1897) et des écrits de John Ruskin. Harold Pearce (dir.) *From Drawing to Visual Culture. A History of Art Education in Canada, op. cit.*, p. 75.

Ce n'est pas avant 1889 qu'un cours avancé de dessin d'après le modèle vivant est offert trois fois par semaine¹³¹⁴ et c'est aussi à cette époque que Brymner crée deux bourses de scolarité afin d'encourager l'élève à se surpasser. Le niveau est cependant trop faible par rapport aux standards académiques exigés pour qu'un élève puisse remporter le prix avant 1891. Craig Stirling affirme à propos d'une étude – qui vaudra à Clarence Gagnon le prix en 1901 (figure 107) – que le dessin, tel qu'enseigné à l'Art Association, doit être extrêmement précis avec une attention marquée pour les détails anatomiques. La pose est conventionnelle et l'étude du modèle vivant répond, tant par le style que par la technique utilisée, aux dessins d'après nature tels qu'ils sont réalisés dans les ateliers parisiens fréquentés par William Brymner et Robert Harris¹³¹⁵.

Des recherches entreprises dans le fonds William Brymner du Musée des beaux-arts de Montréal permettent de préciser l'influence de la formation du peintre à Paris dans l'enseignement qu'il donnera à l'école de l'Art Association de Montréal. Une entrevue réalisée en 1986 par Denis Mailloux avec Mme Corinne Dupuis Maillet – une ancienne élève de William Brymner en 1914 – aborde la question du fonctionnement de l'atelier et décrit la démarche privilégiée par Brymner pour former ses élèves. De ce témoignage, il ressort que l'apprentissage en vigueur à l'Art Association est comparable à celui des ateliers libres parisiens tel qu'enseigné à l'Académie Julian (Dupuis Maillet précise que le professeur respecte les différences de chacun, laisse l'élève complètement libre et n'offre aucun cours théorique). En 1914, lorsque la jeune femme fréquente l'atelier du maître, il semble que « Brymner n'acceptait pas personne s'il ne savait pas déjà dessiner » avant d'admettre l'élève dans une classe avancée où l'on pratiquait le dessin académique et

¹³¹⁴ Dix ans plus tard, l'étude du modèle vivant est davantage disponible puisqu'il est offert six jours par semaine. *Ibid.*, p. 79.

¹³¹⁵ *Ibid.*

l'étude d'après le modèle vivant¹³¹⁶ et préconise le dessin de mémoire, dans la veine des méthodes d'Horace Lecoq de Boisbaudran – directeur de 1866 à 1869 de l'École nationale de dessin (actuelle École nationale des arts décoratifs)¹³¹⁷.

Suivant les conseils de William Bouguereau, Brymner s'oppose – dans un discours sur l'apprentissage artistique par le dessin – à l'utilisation de l'estompe par le débutant (préférant un dessin détaillé qui fera la preuve des habiletés de l'élève) et souligne l'importance qu'il faut accorder à l'étude des plâtres avant d'accéder à l'étude d'après le modèle vivant¹³¹⁸. Il cite, pour conclure son allocution, un écrit d'Ernest Chesneau (1833-1899) – dont nous avons pu retrouver la source (*L'Éducation de l'artiste*, 1880) – et cherche à mettre de l'avant l'importance que revêtent l'étude et la maîtrise du nu dans l'éducation de l'artiste :

L'étude du nu est assurément une gymnastique nécessaire à tout artiste un peu soucieux de se rendre maître des innombrables combinaisons de formes que la nature peut offrir à ses regards. La reproduction de la figure nue lui impose la fidélité de l'observation, la justesse du coup d'œil, la souplesse de la main, toutes les délicatesses du dessin, la précision des ensembles. S'il n'acquiert pas ces qualités fondamentales, il ne lui est pas possible, quel que soit son génie, de rendre exactement sa pensée ; il reste soumis à l'impulsion et aux hasards heureux du procédé. Au lieu de dominer son instrument, il est dominé par lui, il demeure dans le vague et dans l'indécis, il en arrive à se contenter de l'à peu près, parfois même à l'ériger en système et à se faire un mérite de ce qui n'est, en réalité, qu'une lacune de son éducation (...) C'est donc à titre d'exercice que l'étude du nu est indispensable.¹³¹⁹

L'apprentissage de William Brymner à Paris a une influence directe sur l'enseignement qu'il délivre à ses élèves comme le souligne avec pertinence Alicia Boutilier dans *Brymner*

¹³¹⁶ Entrevue avec Mme Corinne Dupuis Maillet réalisée en juillet 1986 par Denis Mailloux conservée au Musée des beaux-arts de Montréal, fonds William Brymner (P16), annexe VI, p. 29-31. L'élève qui aspire à devenir peintre doit selon Brymner posséder une formation solide en dessin, le maître se réclamant ainsi du précepte d'Ingres « Le dessin, c'est la probité de l'art ». *Manuscrit William Brymner, 1855-1925*, Musée des beaux-arts de Montréal, fonds William Brymner (P16), p. 11.

¹³¹⁷ Voir ouvrages cités en bibliographie.

¹³¹⁸ *Manuscrit William Brymner, 1855-1925*, Musée des beaux-arts de Montréal, fonds William Brymner (P16), p. 14.

¹³¹⁹ Ernest Chesneau. *L'Éducation artistique*, Paris, Charavay Frères, 1880, p. 168-169.

*étudiant et professeur : une base solide*¹³²⁰. Sans pouvoir affirmer que l'Académie Julian est prise pour seul exemple dans la structure d'enseignement privilégiée à l'Art Association de Montréal, puisque Brymner fréquentera aussi l'atelier de Charles François Pinot (1854-1922), nombre de ses élèves dont Clarence Gagnon, poursuivront leurs études à Paris à l'Académie Julian¹³²¹ et c'est par l'étude du nu [dans une veine plus réaliste que ceux produits par Jules Lefebvre (figure 108)] que nous percevons le mieux l'impact de la formation parisienne de William Brymner (figure 109).

L'emprunt dépasse cependant cet aspect de l'apprentissage et c'est sur le modèle mis en place par Rodolphe Julian en 1902 que Brymner ouvre un cours d'illustration (1904-1905)¹³²². L'influence n'est pas unilatérale pour autant. L'Académie Julian s'inspire aussi des modèles étrangers, si nous prenons en compte que les cours de dessin pour enfants (1898/99-1937) créé par William Brymner à l'Art Association de Montréal devancent de quelques années ceux qui seront créés en 1906 à l'Académie Julian¹³²³. Il s'agit là d'une seconde étape dans l'histoire de l'enseignement des beaux-arts où l'école se pose dès le plus jeune âge comme un intermédiaire « nécessaire » pour qui veut se présenter – par l'expérience et les qualifications académiques acquises – non plus comme un amateur une fois adulte, mais bien comme un artiste professionnel.

À mesure que la formation dans les écoles d'art devient de plus en plus structurée au Canada, les étudiants formés dans ces établissements perçoivent comme une étape logique

¹³²⁰ Alicia Boutilier. « *Brymner étudiant et professeur : une base solide* », cité dans Boutilier Alicia *et al. William Brymner. Peintre, professeur et confrère, op. cit.*, p. 45-58.

¹³²¹ Le passage de Clarence Gagnon à l'Académie Julian (1904-1905) ne permet pas d'inclure l'artiste dans notre corpus. Cependant, parmi les anciens élèves de Brymner à l'Art Association de Montréal, nous pouvons compter trois artistes présents dans cet établissement avant 1900 : Fabien Henri-Zotique, Sarah Baldwin Holden et Frederick William Hutchinson. Brymner met de l'avant la formule des concours tels que pratiqués à l'Académie Julian et instaure – comme Julian l'avait fait auparavant – un système de bourse. Le peintre Charles Gill selon Laurier Lacroix en remportera une, ce qui l'encouragera à poursuivre ses études à Paris.

¹³²² Harold Pearce (dir.) *From Drawing to Visual Culture. A History of Art Education in Canada, op. cit.*, p. 81-82.

¹³²³ *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes, op. cit.*, mars 1906, p. 4-5 ; décembre 1906, p. 5 et mars 1912, p. 4-5 (annexe 17).

le fait d'achever leur apprentissage à Paris afin d'acquérir un bagage reconnu, propice à les insérer dans le marché de l'art nord-américain lors de leur retour au Canada. Laurier Lacroix dans le catalogue d'exposition qu'il consacre au peintre canadien Suzor-Coté présente avec justesse la manière dont l'artiste d'Arthabaska utilise la presse comme relais de valorisation des succès acquis à Paris¹³²⁴ et permet de clore l'espace-temps de notre thèse en présentant l'Exposition universelle de 1900 comme un tournant professionnel dans la carrière des peintres récompensés¹³²⁵.

Cet aspect de la recherche semble être propice à l'étude d'un art canadien où la presse – souvent complaisante, mais parfois critique – se présente comme un intermédiaire « actif » dans la valorisation de l'artiste et de son œuvre au pays. Cet axe, abordé succinctement dans notre recherche, mériterait de faire l'objet d'études académiques.

De même, cette étude n'ayant pas souhaité aborder la question de l'œuvre pour elle-même, il serait pertinent de définir les influences stylistiques dans la production des artistes canadiens présents à Paris à leur retour au Canada pour ensuite étudier comment l'artiste réinterprète la formation acquise en France pour l'adapter au goût local, ce qui le mènera à adopter une expression plus « personnelle » de son environnement et de son histoire.

¹³²⁴ Laurier Lacroix. *Suzor-Coté : lumière et matière, op. cit.*, p. 100.

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 101.

Bibliographie

Bibliographie

I. FONDS D'ARCHIVES	398
1. Archives au Canada	398
2. Dossiers d'artistes au Canada	398
3. Archives en France	401
4. Dossiers d'artistes en France	403
II. OUVRAGES GÉNÉRAUX	404
1. Dictionnaires, Encyclopédies, Répertoires, Bibliographies	404
2. Catalogues d'exposition	406
3. Mémoires et thèses	412
III. MONOGRAPHIES	418
IV. ARTICLES DE PÉRIODIQUES	452
V. RÉFÉRENCES INTERNET	467

I. FONDS D'ARCHIVES

1. Archives au Canada

Fonds de l'École du Conseil des arts et manufactures (CAM), Montréal, Services des archives, UQAM, cote 32P.

Fonds Histoire, archives de l'AAM, Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), Montréal, cote P4/A4-2.

Fonds William Brymner, Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), Montréal, cote P 16.

Fonds Charles Huot, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF), Ottawa, Faculté des arts, Université d'Ottawa, cote P-24.

Fonds Joseph Saint-Charles, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF), Ottawa, Faculté des arts, Université d'Ottawa, cote P-12.

Fonds François Laurin, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF), Ottawa, Faculté des arts, Université d'Ottawa, cote P51.

Ludger Larose. Abrégé de mon Journal de Paris. Année 1888. Collection privée Marcelle Dufour (petite-fille de l'artiste).

2. Dossiers d'artistes au Canada

Bibliothèque du Musée national des beaux-arts du Québec

BEAU, Henri
LAROSE, Ludger
SUZOR-COTÉ, Marc-Aurèle (de Foy)

Bibliothèque du Musée des beaux-arts du Canada

ALEXANDER, Charles Smith
ARMINGTON, Frank Milton
BARNESLEY, James MacDonald
BARRÉ, Raoul
BEATTY, John William
BEAU, Henri
BLAIR BRUCE, William

BOULTBEE, Alfred E.
 BROWNELL, Franklin Peleg
 BRYMNER, William
 CARLYLE, Florence
 CLAYES, Berthe (Des)
 CLAYES, Gertrude (Des)
 CULLEN, Maurice
 DUBÉ, Louis-Théodore
 EDE, Frederick Charles Vipont
 FABIEN, Henri-Zotique
 FARNCOMB, Caroline
 FOREST, Henry (De)
 FORSTER, John Wycliffe Lowes
 FRANCHÈRE, Joseph-Charles
 GORDON, Frederick Charles S.
 GORDON, John Sloan
 GRIER, Edmund Wyly
 HOLDEN, Sarah (Miss Sarah Baldwin Holden)
 JUDSON, William Lee
 KENDERDINE, Augustus Frederick
 KERR-LAWSON, James
 KNOWLES, Farquhar McGillivray Strachan
 LAMARCHE, Ulric
 LAROSE, Ludger
 LAWSON, Ernest
 MORRIS MONTAGUE, Edmund
 NEVERS, Lorenzo (De)
 PEEL, Mildred
 PEEL, Paul
 PEMBERTON, Sophie Theresa
 MORRICE, James Wilson
 REID, George Agnew
 REID, Mary (Mary Hiester Reid)
 SAINT-CHARLES, Joseph
 SAINT-HILAIRE, Louis
 SUZOR-COTÉ, Marc-Aurèle (de Foy)
 TUDOR-HART, Ernest Percyval
 TULLY, M^{lle} Sidney Strickland
 WHALE, Robert Heard
 WHITE, Charles Henry
 WILLIAMSON, Albert Curtis
 WOODCOCK, Percy Franklin

Bibliothèque du Musée des beaux-arts de Montréal

ALEXANDER, Charles Smith
 BARNESLEY, James MacDonald
 BEATTY, John William
 BEAU, Henri
 BÉLIVEAU, René-Charles
 BLAIR BRUCE, William
 BOULTBEE, Alfred E.
 BROWNELL, Franklin Peleg
 BRYMNER, William
 BURDOIN, Juliet Howson
 CARLYLE, Florence
 CLAYES, Berthe (Des)
 CLAYES, Gertrude (Des)
 CULLEN, Maurice
 DUBÉ, Louis-Théodore
 EDE, Frederick Charles Vipont
 FARNCOMB, Caroline
 FOREST, Henry (De)
 FORSTER, John Wycliffe Lowes
 FRANCHÈRE, Joseph-Charles
 HOLDEN, Sarah (Miss Sarah Baldwin Holden)
 HOUGHTON, Margaret (May)
 JUDSON, William Lee
 KENDERDINE, Augustus Frederick
 KERR-LAWSON, James
 KIDD, Joseph M
 KNOWLES, Faquhar McGillivray Strachan
 LAMARCHE, Ulric
 LAROSE, Ludger
 LAWSON, Ernest
 MONTAGUE, Castle
 MORRICE, James Wilson
 MORRIS MONTAGUE, Edmund
 NEVERS, Lorenzo (De)
 PEEL, Paul
 PEMBERTON, Sophie Theresa
 PLIMSOLL, Fanny Grace
 REID, George Agnew
 REID, Mary (Hiester Reid)
 RICHARDS, Frances Elswood (Mrs William Edwin Rowley)
 RICHER, Sinai (RICHER, Joseph E.)

SAINT-CHARLES, Joseph
 SUZOR-COTÉ, Marc-Aurèle (de Foy)
 TUDOR-HART, Ernest Percyval
 TULLY, M^{lle} Sidney Strickland
 WILLIAMSON, Albert Curtis
 WOODCOCK, Percy Franklin

Bibliothèque du Canadian Women Artists History Initiative

BEHENNA, Katherine Arthur
 CLAYES, Berthe (Des)
 CLAYES, Gertrude (Des)
 FARNCOMB, Caroline

3. Archives en France

Livre de comptabilité des élèves de l'Académie Julian, Paris, Centre historique des Archives nationales, cote 63 AS 1 à 63 AS 5.

63AS 1.

31 rue du Dragon, atelier de gauche, Bouguereau et Ferrier, 1890

31 rue du Dragon, atelier de gauche, Bouguereau et Ferrier, 1894-1897

31 rue du Dragon, atelier de gauche, Bouguereau et Ferrier, 1897, 1902

31 rue du Dragon, atelier de gauche, Bouguereau et Ferrier, 1903-1905 et atelier Toudouze et Baschet, 1905-1907

63AS 2.

31 rue du Dragon, atelier homme, Baschet et Schommer, 1894-1904

31 rue du Dragon, atelier hommes, Baschet et Schommer, 1904-1905 et atelier Schommer et M. Royer, 1905-1907

31 rue du Dragon, atelier homme, sculpture, Puech, 1894-1907

31 rue du Dragon, atelier homme, Brantot et Doucet, 1891-1893

28 rue Fontaine, atelier hommes, 1891-1892

28 rue Fontaine, atelier J. Lefebvre et T. Robert-Fleury, 1893-1896

63AS 3.

28 rue Fontaine, atelier Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury, 1896-1900

28 rue Fontaine, atelier Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury, 1900-1904

Rue Fromentin, atelier hommes. Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury, 1904-1907

Rue Fromentin, atelier hommes. Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury, 1908-1914

63AS 4.

31 rue du Dragon, atelier de droite, 1890

31 rue du Dragon, atelier de droite, 1891

31 rue du Dragon, atelier de droite, Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant, 1892-1893

31 rue du Dragon, atelier de droite, Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant, 1894-1896

31 rue du Dragon, atelier de droite, Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant, 1896-1898

63AS 5.

31 rue du Dragon, atelier de droite, Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant, 1898-1900

31 rue du Dragon, atelier de droite, Jean-Paul Laurens, 1901-1904

31 rue du Dragon, atelier de droite, Henri Royer et Jean-Paul Laurens (1901), 1904-1907

L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes, 1^{re} année, n° 1, 1901 - 13^e année, n° 2/3, 1914, Bibliothèque nationale de France (BNF), Paris, cote FRBN32681193.

Fonds de l'Académie Julian, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, dossier « Actualités ».

Journal intime de Marie Bashkirtseff, daté du 15 novembre 1881, Bibliothèque nationale de France (BNF), Paris, cote NAFR 12376.

Paris-Canada : organe international des intérêts canadiens et français, 1^{re} année, n° 1 (11 juin 1884) – 28^e année, n° 1 (15 janvier 1909), Bibliothèque nationale de France (BNF), Paris, cote FRBNF34448061.

4. Dossiers d'artistes en France

Bibliothèque du Musée d'Orsay

BENJAMIN CONSTANT, Jean Joseph
 BOUGUEREAU, William
 BOULANGER, Gustave Clarence
 FERRIER, Gabriel Joseph
 JULIAN, Rodolphe
 LAURENS, Jean-Paul
 LEFEBVRE, Jules Joseph
 ROBERT-FLEURY, Tony
 ROYER, Henri Paul
 DOUCET Henri Lucien

II. OUVRAGES GÉNÉRAUX

1. Dictionnaires, Encyclopédies, Répertoires, Bibliographies

Annuaire statistique de la ville de Paris. Deuxième année 1881, Paris, Imprimerie Nationale, 1882, 678 p.

BEAULIEU, André, et Jean HAMELIN. *La presse québécoise : des origines à nos jours*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1973-1990, 10 tomes.

BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, (1^{re} édition 1911-1923), Paris, Gründ, 1999, 14 vol.

BOILARD, Gilberte. *Statut de l'artiste : bibliographie sélective et annotée*, Québec, Bibliothèque de l'Assemblée nationale, Division de la référence parlementaire, 1990, 92 p.

BONVILLE, Jean. *La presse québécoise de 1764 à 1914. Bibliographie analytique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995, 351 p.

BROUILLETTE, Benoît, sous la direction de. *Atlas Larousse canadien*, Montréal, Larousse, 1971, 33 p.

CAMPBELL, Cyndie et Sylvie ROY. *Artistes au Canada : une liste collective des dossiers d'artistes*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada/Bibliothèque et Archives, 1999, 747 p.

Dictionnaire biographique du Canada, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, 15 vol.

France-Canada. Bibliographie canadienne. Catalogue d'un choix d'ouvrages canadiens-français, accompagné de notes bibliographiques et préparé à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900, Québec, Granger Frères, 1900, 83 p.

GRANGER, Flavien et Alphonse GRANGER. *France-Canada. Bibliographie canadienne, catalogue d'un choix d'ouvrages canadiens-français, accompagné de notes bibliographiques et préparé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900*, Montréal, Édition Granger frères, 1900, 83 p.

HARE, John. *Les Canadiens français aux quatre coins du monde. Une bibliographie commentée des récits de voyage (1670-1914)*, Québec, Société historique de Québec, 1964, 215 p.

HARPER, John Russell. *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1970, 376 p.

HELLER, Jules et Nancy HELLER. *North American Women Artists of Twentieth Century : A Biographical Dictionary*, New York/London, Garland, 1995, 612 p.

HOULD, Claudette. *Répertoire des livres d'artistes au Québec, 1900-1980*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1982, 241 p.

GUIFFREY, Jules. *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome : donnant les noms de tous les artistes récompensés dans les concours du Prix de Rome de 1663 à 1907*, Paris, Firmin-Didot, 1908, s. p.

JONES, Linda M., sous la direction de. *Études canadiennes : publication et thèses étrangères*, Ottawa, Conseil international d'études canadiennes, 2004, 84 p.

LACLOTTE, Michel, sous la direction de. *Le Petit Larousse de la peinture*, Paris, Librairie Larousse, 1979.

KAREL, David. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec/Presses de l'Université Laval, 1992, 962 p.

MARSHALL, Bill. *France and the Americas : Culture, politics, and History : A Multidisciplinary Encyclopedia*, Santa-Barbara, ABC-CLIO, 3 vol.

MacDONALD, Colin S. *A Dictionary of Canadian Artists*, Ottawa, Canadian Paperbacks, 1967, 6 vol.

McCOUBREY, John W. *American Art, 1700-1960 : Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N. J. Prentice-Hall, 1965, 226 p.

McMANN, Evelyn de Rostaing. *Montreal Museum of Fine Arts, Formerly Art Association of Montreal, Spring Exhibitions 1880-1970*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, 417 p.

McMANN, Evelyn de Rostaing. *Royal Canadian Academy of Arts : Exhibitions and Members 1880-1979*, Toronto, University of Toronto Press, 1981, 448 p.

MONNERET, Sophie. *L'impressionnisme et son époque : Dictionnaire international*, Paris, Robert Laffont, 1987, 2 vol.

THIBAUT, Claude, sous la direction de. *Bibliographia Canadiana*, Toronto, Longman Canada, 1973, 795 p.

VOIGNIER, Jean-Marie. *Répertoire des photographes de France au dix-neuvième siècle*, Paris, Le pont de Pierre, 1993, 317 p.

WATELET, Jean. *Bibliographie des articles concernant les salons de peinture et sculpture parus dans la presse illustrée 1814-1914*, Paris, J. Watelet, 1991, 27 p.

WILLIAMSON, Mary F. *Canadian Art : A Guide to Reference Sources*, Downsview (Ontario), Scott Library, York University, 1976, 22 p.

2. Catalogues d'exposition

ANTONIOU, Sylvia. *Maurice Cullen 1866-1934*, Kingston (Ontario), Agnes Etherington Art Centre, 1982, 115 p.

ARGENCOURT, Louise (d') et Douglas DRUICK. *Un autre XIX^e siècle. Peintures et sculptures de la collection de M. et Mme Joseph M. Tanenbaum*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, 239 p.

ARGENCOURT, Louise (d') et Mark Steven Walker. *William Bouguereau (1825-1905)*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1984.

BAKER, Victoria. *Paul Peel : A Retrospective, 1860-1892*, London (Ontario), London Art Gallery, 1986, 175 p.

BEAUDRY, Louise. *Couleur et lumière : Les paysages de Cullen et Suzor-Coté*, Laval, Fondation de la Maison des Arts de Laval, 1991, 48 p.

BÉLAND, Mario. *La peinture au Québec : 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991, 605 p.

BERMINGHAM, Peter. *American Art in the Barbizon Mood*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1975, 191 p.

BEYER, Victor *et al.* *The Second Empire, 1852-1870 : Art in France under Napoleon III*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1978, 369 p.

BICE, Claire. *Canadian Paintings : La peinture canadienne. 1850-1950*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1968, 32 p.

BOIME, Albert. *Strictly Academic : Life Drawing in the Nineteenth Century*, Binghamton (State University of New York), University Art Gallery, 1974, 95 p.

BOUTILIER, Alicia *et al.* *William Brymner. Peintre, professeur et confrère*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 2010, 151 p.

BOYANOSKI, Christine. *Sympathetic Realism : George Reid and the Academic Tradition*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1986, 87 p.

BRAIDE, Janet. *William Brymner, 1855-1925. A Retrospective/William Brymner, 1855-1925 : aperçu rétrospectif de l'artiste*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1979, 104 p.

BROOKE, Janet. *Études et petits formats du 19^e siècle. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal/19th Century Small Paintings and Oil Sketches. The Montreal Museum of Fine Arts Collection*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1980, 107 p.

BROOKE, Janet. *Le Goût de l'art. Les collectionneurs montréalais, 1880-1920*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, 254 p.

BROOKE, Janet. *Discerning Taste : Montreal Collectors, 1880-1920*, Montréal, Montreal Museum of Fine Arts, 1989, 254 p.

Canada Collects : European painting 1860-1960/Le Canada collectionne : peinture européenne 1860-1960, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1960, 71 p.

CLOUTIER, Nicole, sous la direction de. *James Wilson Morrice 1865-1924*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985, 261 p.

COLLECTIF. *Alfred Stevens*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2009, 207 p.

DE BLOIS, Nathalie. *La nature des choses*, Québec, Musée du Québec, 2000, 36 p.

DELOUCHE, Denise. *Peintres américains en Bretagne : 1864-1914*, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 1995, 88 p.

DORAIS, Lucie. *J. W. Morrice (1865-1924)*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1985, 89 p.

FACE À FACE, Portraits d'artistes dans les collections publiques d'Ile-de-France, Mantes-la-Jolie, Musée de l'Hotel-Dieu, Somegy éditions d'art, 1998-1999, 262 p.

- FEHRER, Catherine, Robert KASHEY et Elisabeth KASHEY. *The Julian Academy, Paris, 1868-1939*, New York, Sheperd Gallery, 1989, 236 p.
- FINK, Lois Marie et Joshua C. TAYLOR. *Academy : The Academic Tradition in American Art*, Washington D.C., National Collection of Fine Arts/Smithsonian Institution, 1975, 271 p.
- FOISY, Laurence et Laurier LACROIX. *Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté : retour à Arthabaska/Back to Arthabaska*, Arthabaska, Trimocom, 1987, 55 p.
- FOSS, Brian et Janice ANDERSON. *Quiet Harmony : The Art of Mary Hiester Reid*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 2000, 95 p.
- FOUCART, Jacques et Élisabeth FOUCART. *Léon Cogniet, 1794-1880*, Orléans, Musée des beaux-arts d'Orléans, 1990, 197 p.
- GRUNCHEC, Philippe. *Les concours de Prix de Rome de 1797 à 1863*, Tome I, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1986, 239 p.
- GRUNCHEC, Philippe. *Les concours d'esquisses peintes 1816-1863*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1986, 240 p.
- GRUNCHEC, Philippe. *Le Grand Prix de peinture : les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1989, 2. vol.
- HARDY, George. *Americans in Paris : 1850-1910 : the Academy, the Salon, the Studio and the Artists Colony*, Oklahoma City, Oklahoma City Museum of Art, 2003, 127 p.
- HIRSHLER, Erica *et al.* *A Studio of Her Own : Women Artists in Boston, 1870-1940*, Boston, Museum of Fine Arts, 2001, 227 p.
- HUBBARD, Robert H. *Canadian Landscape Painting : 1670-1930 : the Artist and the Land*, Madison (Wisconsin), Elvehgem Art Center, 1973, 196 p.
- HUBBARD, Robert H. *L'évolution de l'art au Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1963, 137 p.
- HUBBARD, Robert H. *Three Hundred Years of Canadian Art : trois cents ans d'art au Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1967, 254 p.
- HUBBARD, Robert H. *Peintres du Québec*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1973, 212 p.

Jacques Henner - La Jeunesse d'un peintre - 1847 à 1864 : Du Sundgau à la Villa Médicis, Musée des beaux-arts de Mulhouse, éditions du Rhin, 1989, 103 p.

JOHNSTON, William R. *The Nineteenth Century Painting in the Walters Art Gallery*, Baltimore, Trustees of the Walters Art Gallery, 1982, 208 p.

JONES GIBBS, Linda. *Harvesting the Light : The Paris Art Mission and the Beginnings of Utah Impressionism*, Salt Lake City, Museum of Church History and Art, Church of Jesus Christ of Latter Day Saints, 1987, 107 p.

JONES HUBER, Christine. *The Pennsylvania Academy and Its Women, 1850 to 1920*, Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1973, 48 p.

KRÜGER Anne-Catherine, Catherine LEPDOR et Gabriel P. WEISBERG. *Louise Breslau, de l'impressionnisme aux années folles*, Milan, Skira ; Paris, Seuil ; Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, 2001, 160 p.

LACROIX, Laurier. *Suzor-Coté : lumière et matière*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2002, 383 p.

LACROIX, Laurier *et al.* *Peindre à Montréal 1915-1930*, Montréal, Musée du Québec/Université de Québec à Montréal, 1996, 143 p.

L'ALLIER, Pierre. *Henri Beau : 1863-1949*, Québec, Musée du Québec, 1987, 115 p.

L'ALLIER, Pierre. *Suzor-Coté : l'œuvre sculptée*, Québec, Musée du Québec, 1991, 128 p.

LOWREY, Carol. *L'impressionnisme dans la peinture au Canada, 1885-1920 : engagé dans le mouvement de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 1995, 31 p.

LOWREY, Carol *et al.* *Vision of Light and Air : Canadian Impressionism : 1885-1920*, New York, Americas Society Art Gallery, 1995, 152 p.

LUCKYJ, Nathalie. *Helen McNicoll : A Canadian Impressionist*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1999, 80 p.

LUCKYJ, Nathalie. *Vision and Victories : Ten Canadian Women Artists*, London (Ontario), London Regional Art Gallery, 1983, 112 p.

MARLAIS, Mickael Adrew. *Americans and Paris*, Waterville, The Museum, 1990, 62 p.

MASTIN, Catharine. *Canadian Artists in Paris and the French Influence*, Calgary, Glenbow Museum, 2000, 10 p.

- MURPHY, Alexandra R. « French Paintings in Boston, 1800-1900 », dans Anne L. POULET, *Corot to Braque : French Paintings from the Museum of Fine Arts*, Boston, Museum of Fine Arts, 1979, p. XVII-XLVI.
- MURRAY, Joan. *Impressionism in Canada, 1895-1935*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1974, 152 p.
- MURRAY, Joan. *Ontario Society of Artists : 100 Years*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1972, 64 p.
- MURRAY, Joan. *Florence Carlyle : Against All Odds*, London (Ontario), London Museum, 2004, 98 p.
- NOPPEN, Luc. *Le portrait de Jacques Cartier ou la découverte des découvreurs au XIX^e siècle*, Québec, Musée du Québec, 1984, 32 p.
- OSTIGUY, Jean-René. *Les esthétiques modernes au Québec, de 1916 à 1946*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982, 168 p.
- PISANO, Ronald G. et al. *The Students of William Merritt Chase*, Huntington (New York), Heckscher Museum, 1973, 44 p.
- PORTER, John Russell, Esther TRÉPANIÉRIER et Charles HILL. *Le paysage au Québec. 1910-1930. Le Groupe des Sept : la collection du Musée des beaux-arts du Canada*, Québec, Musée du Québec, 1997, 70 p.
- PORTER, John Russell, sous la direction de. *Un art de vivre. Le meuble de goût à l'époque victorienne au Québec*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/Québec, Musée de la civilisation, 1993, 527 p.
- QUICK, Michael. *American Expatriate Painters of the Late Nineteenth Century*, Dayton (Ohio), Dayton Art Institute, 1976, 158 p.
- REID, Dennis. *Notre patrie le Canada : mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et Toronto : 1860-1890*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979, 453 p.
- REID, Dennis. *Collector's Canada. Selections from a Toronto Private Collection*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1988, 83 p.
- SAVENETTI, Holly Pinto. *American Artists Abroad : The European Experience in the Nineteenth Century*, Roslyn (New York), Nassau County Museum of Fine Arts, 1985, 96 p.

SELLIN, David. *Americans in Brittany and Normandy, 1890-1910*, Phoenix, Phoenix Art Museum, 1982, 230 p.

SEWELL, Darrel *et al.* *Thomas Eakins : un réaliste américain 1844-1916*, Philadelphia Museum of Art/Musée d'Orsay, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, 296 p.

SOUCY Donald. *Waves : Approaches to Art Education 1887-1987*, Halifax, Anna Leonowens Gallery, 1987, 28 p.

STEBBINS, Theodore, Carol TROYEN et Trevor FAIRBROTHER. *A New World : Masterpieces of American Painting. 1760-1910*, Boston, Museum of Fine Arts Press, 1983, 351 p.

STRONG, Roy. *A Pageant of Canada : the European Contribution to the Iconography of Canadian History*, Ottawa, The National Gallery of Canada, 1967, 315 p.

STURGIS, Alexander *et al.* *Rebelles et martyrs, l'image de l'artiste au XIX^e siècle*, New Haven, Yale University Press, 2006, 183 p.

TAKASHINA, Shuji J., Thomas RIMER et Gerald D. BOLAS, *Paris in Japan : The Japanese Encounter with European Painting*, Saint-Louis, Washington University Gallery of Art, 1987, 287 p.

TRÉPANIÉ, Esther. *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec. Œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée National des Beaux-Arts du Québec, Les publications du Québec, 2010, 287 p.

TOUSSAINT, Hélène. *Gustave Courbet (1819-1877)*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1977, 277 p.

THIEBAULT-SISSON, François. *La première exposition d'art canadien à Paris*, Paris, Musée du Jeu de Paume, 1927, 16 p.

TOOBY, Michael *et al.* *The True North. Canadian Landscape Painting. 1896-1939*, Londres, Lund Humphries/Barbican Art Gallery, 1991, 127 p.

TRUDEL, Jean dir. *Le Grand héritage, l'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984, 369 p.

TUELE, Nicholas. *Sophie Theresa Pemberton, 1869-1959*, Victoria (Colombie-Britannique), Art Gallery of Greater Victoria, 1978, 54 p.

TURNER, Evan H. *Canada Collects : European Painting/Le Canada collectionne : Peinture européenne. 1860-1960*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1960, 71 p.

Le Voyage de Paris : les Américains dans les Écoles d'Art 1868-1918/Paris Bound : American in Art Schools 1868-1918, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, 85 p.

WEINBERG, Helene Barbara. *The American Pupils of Jean-Léon Gérôme*, Fort Worth Texas, Amon Carter Museum, 1984, 112 p.

WEISBERG, Gabriel P. *The Realist Tradition. French Painting and Drawing, 1830-1900*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1980, 346 p.

WEISBERG, Gabriel P. *et al. Overcoming all Obstacles : the Women of the Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999, 146 p.

WISTOW, David. *Canadians in Paris*, Toronto, The Gallery, 1978, 48 p.

3. Mémoires et thèses

ALARY, Jean-Paul. *Les peintres pompiers et académiques face à la critique et pendant la révolution impressionniste*, M.A. (Histoire de l'art), Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1988, 156 p.

ALLAIRE, Sylvain. *Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1985, 272 p.

ANDERSEN, Jeffrey D. *Portrait of the 1890-1892 LDS Paris Art Mission : An Andragogical Perspective*, Ph. D. (Education), Moscow (Idaho), University of Idaho, 2006, 264 p.

BEAULIEU, Geneviève. *La « Collection Suzor-Coté » au Musée de l'Amérique Française. Image de l'artiste et de son atelier et leur rôle dans l'atteinte de la renommée artistique*, M.A. (Histoire de l'art), Sainte-Foy, Université Laval, 2008, 127 p.

BEAVIS, Lori. *An Educational Journey : Women's Art Training in Canada and Abroad, 1880-1929*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université Concordia, 2006, 127 p.

BÉDARD, Rodrigue. *Napoléon Bourassa et l'enseignement des arts au XIX^e siècle*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1979, 99 p.

BERTRAND, Magdeleine. *Les femmes artistes du Québec de 1875 à 1925*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1990, 172 p.

BONNET, Alain. *La Réforme de l'École des beaux-arts de 1863, problèmes dans l'enseignement artistique au XIX^e siècle*, thèse de doctorat (Histoire de l'art), Paris, Paris-X Nanterre, 1993, 3 vol.

BRAIDE, Janet. *William Brymner, 1855-1925 : the Artist in Retrospect*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université Concordia, 1979, 237 p.

BROADHURST, Maura Lesley. *Strategic Spaces : Towards a Genealogy of Women Artists' Groups in Canada*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université Concordia, 1997, 134 p.

BRUCE, Heather Anne. *The Origins and Development of the Art School System in 19th Century Ontario*, M.A. (Études muséologiques), Toronto, University of Toronto, 1983, 189 p.

BRUNETTE, Michel. *Paysage et paysan dans l'œuvre de Suzor-Coté : Suzor-Coté et Edmond de Nevers*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1974, 130 p.

BUTLIN, Susan. *A New Matrix of the Arts : A History of the Professionalization of Women Artists in Canada, 1880-1914*, Ph. D. (Histoire de l'art), Ottawa, Carleton University, 2008, 387 p.

BUTLIN, Susan. *Making a Living : Florence Carlyle and the Negotiation of a Professional Artistic Identity*, M.A. (Histoire de l'art), Ottawa, Carleton University, 1995, 225 p.

CHABANNE, Laure. *Union des arts et enseignement artistique. L'École des beaux-arts (1857-1914)*, thèse de doctorat (Sciences historiques et philologiques), Paris, École pratique des hautes études, 1998, 116 p.

CHAPPEY, Frédéric. *Histoire de l'enseignement de la sculpture à l'École des beaux-arts au XIX^e siècle : les concours de Composition et de Figures modelées (1816-1863)*, thèse de doctorat (Histoire de l'art), Paris, Paris IV, 1992, 4 vol.

CHARLAND, Jean-Pierre. *L'enseignement spécialisé au Québec 1867 à 1965*, Ph. D. (Histoire), Sainte-Foy, Université Laval, 1981, 2 vol.

CHESTERTON, Laura Prieto. *A Cultural History of Professional Women Artists in the United States, 1830-1930*, Ph. D. (Histoire de l'art), Rhode Island, Brown University, 1998, 381 p.

- COMEAU, André. *Institutions artistiques du Québec de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, thèse de doctorat (Histoire de l'art), Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1983, 521 p.
- CROOKER, Mervyn John Arthur. *The Influence of French Impressionism on Canadian Painting*, M.A. (Arts plastiques), Vancouver, University of British Columbia, 1963, 157 p.
- DORAIS, Lucie. *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924). Les années de formation*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1980, 385 p.
- DOWSETT, Kathleen. *The Women's Art Association of Canada and Its Designs on Canadian Handicraft, 1898-1939*, M.A. (Histoire de l'art), Kingston, Queen's University, 1998, 104 p.
- EDDE, Caroline. *La copie au musée du Luxembourg entre 1872 et 1935*, M.A. (Histoire de l'art), Paris, Université Paris-I, 1994, 2 vol.
- ENFERT, Renaud (d'). *De la figure humaine au dessin géométrique. Enseignement du dessin et formation ouvrière, 1750-1850*, thèse de doctorat (Histoire), Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 2001, 2 vol.
- FINK, Lois Marie. *The Role of France in American Art, 1850-1870*, Ph. D. (Histoire de l'art), Chicago, University of Chicago, 1970, 673 p.
- GAGNON, Hervé. *L'évolution des musées accessibles au public de Montréal au XIX^e siècle*, Ph. D (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1995, 294 p.
- GAITSKELL, Charles Dudley. *Art Education in the Province of Ontario*, Ph. D. (Pédagogie), Toronto, University of Toronto, 1947, 185 p.
- GARAND, Dominique. *Du polémique. La querelle entre régionalistes et exotiques au Québec*, M.A. (Lettres), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1986, 193 p.
- GARNEAU, Philippe. *Les relations entre la France et le Canada à la fin du XIX^e siècle, la revue de Paris-Canada (1884-1909)*, M.A. (Histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 130 p.
- GAUVIN, Daniel. *L'Institut canadien et la vie culturelle à Québec : 1848-1914*, M.A. (Histoire), Québec, Université Laval, 1984, 182 p.
- GLAVIN, Ellen Marie. *Maurice Prendergast : The Development of an American Post-Impressionist, 1900-1915*, Ph. D. (Histoire de l'art), Boston, Boston University, 1988, 2 vol.

- GUALTIERI, Julia. *The Woman as Artist and Subject in Canadian Painting (1890-1930) : Florence Carlyle, Laura Muntz Lyall, Helen McNicoll*, M.A. (Histoire de l'art), Kingston, Queen's University, 1989, 222 p.
- GUTH, Gwendolyn Ann. « *A World for Women* » : *Fiction of the Female Artist in English-Canadian Periodical, 1840-1880*, Ph. D. (Littérature anglaise), Ottawa, Université d'Ottawa, 1999, 312 p.
- HEAP, Ruby. *L'église, l'état et l'éducation au Québec, 1875-1898*, Ph. D. (Education), Montréal, McGill University, 1978, 531 p.
- HUSTON, Lorne. *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)*, Ph. D. (Histoire), Montréal, Université Concordia, 1981, 234 p.
- LAURENT, Stéphane. *Art et industrie, la question de l'enseignement des arts appliqués (1851-1940)*, thèse de doctorat (Histoire de l'art), Paris, Université de Paris I, 1995, 3 vol.
- LEBLANC, Marie Chantal. *Formation et contexte social des peintres canadiens à Paris (1887-1895)*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 236 p.
- LEDUC, Pierre. *Les origines et le développement de l'Art Association de Montréal (1860-1912)*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1963, 145 p.
- LE ROY-DERAI, Lucile. *Édition critique du journal de Marie Bashkirtseff : 26 septembre 1877-8 août 1878*, thèse de doctorat (Lettres), Paris, Université de Paris III, 1995, 3 vol.
- LIÉTARD, Clotilde. *La thématique hivernale dans l'œuvre de Maurice Cullen, de 1896 à 1914*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 2010, 106 p.
- LONGSTAFF, Alison. *Un artiste au quotidien au tournant du XX^e siècle : le cas de Ludger Larose, 1868-1915*, Ph. D. (Études québécoises), Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 2008, 537 p.
- LONGSTAFF, Alison. *Vie intellectuelle et libre pensée au tournant du XX^e siècle : le cas de Ludger Larose*, M.A. (Études québécoises), Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 1999, 230 p.
- MAJOR-MAROTHY, E. *George Agnew Reid's Radical Choice : the Pennsylvania Academy of Fine Arts and Thomas Eakins*, Ph. D (Histoire de l'art), Ottawa, Carleton University, 1984, 212 p.

McLEOD, Ellen Mary Easton. *Enterprising Women and the Early History of the Canadian Handicrafts Guild, 1905-1936*, M.A. (Histoire de l'art), Ottawa, Carleton University, 1995, 270 p.

MESMAN, George. *Julius Garibaldi Melchers (1860-1932). A Survey of his Dutch Paintings with Emphasis on his Religious Works*, Ph. D. (Histoire de l'art), New York, City University of New York, 1990, 399 p.

MÉTHOT, Gabrielle. *La commande du Curé Sentenne pour la chapelle du Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame de Montréal (1890-1895)*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1985, 224 p.

MILLETTE, Renée Marthe. *Clarence Gagnon. Un cas de résistance à la modernité*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1995, 117 p.

MILROY, Elisabeth Lamotte Cates. *Thomas Eakins' Artistic Training, 1860-1870*, Ph. D. (Histoire de l'art), Philadelphie, University of Pennsylvania, 1986, 440 p.

MONTIÈGE, Samuel. *L'Académie Julian et son fondateur : ses cours du soir de croquis et d'illustrations*, M.A. (Histoire de l'art), Rennes, Université de Rennes II Haute-Bretagne, 2000, 2 vol.

MONTIÈGE, Samuel. *La formation parisienne des artistes canadiens et ses répercussions dans leurs œuvres. Un exemple : la production de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté*, DEA (Histoire de l'art), Rennes, Université de Rennes II Haute-Bretagne, 2001, 2 vol.

NOËL, Denise. *L'Académie Julian : les ateliers pour dames, 1868-1907*, M.A. (Histoire de l'art et archéologie), Paris, Université de Paris I, 1988, 2 vol.

NOËL, Denise. *Les femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*, thèse de 3^e cycle (Histoire), Paris, Paris VII, 1997, 3 vol.

LOUDIN, Delphine. *La société américaine de Paris à la Belle Époque par le « New-York-Herald » édition parisienne (1897-1905)*, M.A. (Histoire), Université de Paris I, 1992, p. 12.

PAGE, Anne Mandely. *Canada's First Professional Women Painters, 1890-1914 : Their Reception in Canadian Writing on the Visual Arts*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Concordia University, 1991, 119 p.

PORTES, Jacques. *La France, quelques Français et le Canada : 1850-1870 : relations politiques, commerciales et culturelles*, thèse de doctorat (Histoire), Paris, Université de Paris I, 1974, 431 p.

POTVIN, Danielle. *La situation de l'artiste au Bas-Canada, 1760-1840*, M.A. (Histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 1981, 243 p.

REILLY, James Patrick. *Political, Social and Economic Impacts on the Emergence of the Kingston Mechanics' Institute in the Pre-Confederation Period*, M.A. (Education), Kingston, Queen's University, 1994, 136 p.

SABOURIN, Hélène. *La Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada : les quinze premières années : 1857-72*, M.A. (Histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1989, 153 p.

SAUNDERS, Robert James. *The Parallel Development of Art Education in Canada and the United States with Emphasis on the History of Art Education in Canada*, M.A. (Education), Philadelphie, Pennsylvania State University, 1954, 93 p.

SICOTTE, Hélène. *L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de W. Scott & Sons, 1859-1914. Comment la révision du concept d'œuvre d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art*, Ph. D. (Histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 2 vol.

SOUCY, Donald. *A History of Art Education in Nova Scotia Prior to 1867*, M.A. (Art Education), Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1985, 149 p.

STÉPHANE, Laurent. *Art et industrie. La question de l'enseignement des arts appliqués (1851-1940) : le cas de l'École Boulle*, thèse de doctorat (Histoire de l'art), Paris, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 1995, 3 vol.

STIRLING, James Craig. *The Development of Art Institutions in Quebec and Ontario, 1876-1914, and the South Kensington influence*, Ph. D. (Art Education), Édimbourg, University of Edinburgh, 1989.

TAIT, George Edward. *The History of Art Education in Ontario*, Ph. D. (Education), Toronto, University of Toronto, 1957, 304 p.

TILLINGER, Elaine C. *The Lure of the Line, Influences, Tradition and Innovation in the Education and Career of a Woman Artist : Cornelia Field Maury (1866-1942)*, Ph. D. (Histoire de l'art), Saint-Louis, Saint-Louis University, 1995, 354 p.

TOONE, Thomas Ernest. *Mahonri Young : his Life and Sculpture*, Ph. D. (Histoire de l'art), Philadelphie, Pennsylvania State University, 1982, 156 p.

VALLÉE, Anne-Élisabeth. *La contribution artistique, pédagogique et théorique de Napoléon Bourassa à la vie culturelle montréalaise entre 1855 et 1890*, Ph. D. (Histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 644 p.

VAISSE, Pierre. *La Troisième République et les peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*, thèse de doctorat (Histoire de l'art), Université Paris IV, 1980, 3 vol.

III. MONOGRAPHIES

ACKERMAN, Gerald M. *Jean-Léon Gérôme : monographie révisée, catalogue raisonné mis à jour*, Courbevoie (Paris), ACR, 2000 [1986], 420 p.

ADLER, Kathleen, sous la direction de. *Américains à Paris, 1860-1900*, Milan, 5 continents, 2006, 288 p.

AJCHENBAUM, Yves-Marc et Benoit PIERRE. *L'Amérique du Nord à Paris*, Paris, Rochevignes, 1984, 315 p.

ALBERT, Christiane. *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Éditions Karthala, 1999, 338 p.

Arts et Métiers et Industrie, Montréal, Imprimerie du National, 1874, 16 p.

ARTUN, Deniz. *Paris'ten Modernlik Tercümeleri : Academie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*, İstanbul, Ali Artun, 2007, 291 p.

BACON, Henri. *A Parisian Year*, Boston, Roberts Brothers, 1882, 225 p.

BALZAC, Honoré de. *Œuvres complètes. Scènes de la vie privée*, Paris, Librairie nouvelle, 1856, 405 p.

BARBEAU, Marius. *Painters of Quebec*, Toronto, Ryerson Press, 1946, 48 p.

BARRY, Joseph. *The People of Paris, Garden City*, New York, Doubleday Publishers, 1966, 326 p.

BARTHE, Joseph-Guillaume. *Le Canada reconquis par la France*, Paris, Ledoyen, 1855, 416 p.

BARTHE, Joseph-Guillaume. *Souvenirs d'un demi-siècle ou mémoires pour servir à l'histoire contemporaine*, Montréal, J. Chapleau, 1885, 482 p.

- BARTOLENA, Simona. *Femmes artistes de la Renaissance au XXI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2003, 304 p.
- BASHKIRTSEFF, Marie. *Journal de Marie Bashkirtseff*, Paris, Charpentier, 1890, 2 vol.
- BASHKIRTSEFF, Marie. *Lettres de Marie Bashkirtseff*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891 [1922], 282 p.
- BASHKIRTSEFF, Marie. *Journal de Marie Bashkirtseff*, Paris, édition Mazarine, 1980, 767 p.
- BATAILLE, Henry. *La Femme nue. Pièce en 4 actes*, Paris, L'Illustration théâtrale, 1908, 40 p.
- BATAILLE, Henry. *Le Phalène. Pièce en 4 actes et 2 parties*, Paris, L'Illustration théâtrale, 1913, 48 p.
- BAXANDALL, Michael. *L'œil du Quattrocento : usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985, 254 p.
- BEAUDOIN-DORLOT, Louise. *Les relations France-Québec : deux époques, 1855-1910*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada (BNC), 1974, 196 p.
- BEAUGRAND, Honoré. *Lettres de voyages. France – Italie – Sicile – Malte – Tunisie – Algérie – Espagne*, Montréal, Presses de la Patrie, 1889, 350 p.
- BEAUX, Cecilia. *Background with Figures*, Boston/New York, Houghton Milfin, 1930, 355 p.
- BECKER, Howard S. *Outsiders*, Paris, Métailié, 1985, 247 p.
- BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.
- BECKER, Howard *et al.* *Les professions artistiques*, Paris, Dunod, 1983, 123 p.
- BÉGUIN, Monique. *Les échanges culturels entre la France et le Canada depuis 1763 : essai d'interprétation symbolique*, Montréal, Université de Montréal, 1965, 149 p.
- BÉNÉDITE, Léonce. « La Peinture française et les États-Unis », dans Étienne Émile Marie BOUTROUX *et al.* *Les États-Unis et la France*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1914, p. 74-87.

- BENSTOCK, Shari. *Women of the Left Bank, Paris, 1900-1940*, Austin, University of Texas Press, 1986, 566 p.
- BERNARD, Jean-Paul. *Les idéologies québécoises au 19^e siècle*, Montréal, Boréal Express, 1973, 149 p.
- BERNIER, Gérald et Daniel SALÉE. *Entre l'ordre et la liberté. Colonialisme, pouvoir et transition vers le capitalisme dans le Québec du XIX^e siècle*, Montréal, Boréal, 1995, 265 p.
- BERNIER, Gérald et Robert BOILY, avec la participation de Daniel SALÉE. *Le Québec en chiffres de 1850 à nos jours*, Montréal, Association francophone pour le savoir, 1986, 389 p.
- BERNIER, Robert. *Un siècle de peinture au Québec : nature et paysage*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1999, 351 p.
- BERVIN, George. *Québec au XIX^e siècle. L'activité économique des grands marchands*, Sillery, Septentrion, 1991, 290 p.
- BIDDLE, George. *An American Artist's Story*, Boston, Little Brown & Compagny, 1939, 326 p.
- BIENENSTOCK, Jennifer A. Martin. *Premier examen de l'Académie Julian*, manuscript, City University of New York, Graduate School, 1977, s. p.
- BING, Samuel. *La culture artistique en Amérique*, Paris, s. n., 1896, 119 p.
- BIRON, Hervé. *Rodophe Duguay, carnets intimes*, Montréal, Boréal Express, 1978, 266 p.
- BLANC, Charles. *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris, Renouard, 1882, 495 p.
- BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin*, Paris, H. Laurens, 1880, 691 p.
- BLANCHE, Jacques Émile. *More Portraits of a Lifetime*, Londres, J. M. Dent, 1939, 330 p.
- BLAUGRUND, Annette. *Paris, 1889 : American Artists at the Universal Exposition*, Philadelphie, Pennsylvania Academy of Fine Arts/New York, Harry N. Abrams, 1989, 304 p.
- BOISJOLY, François. *Répertoire des photographes parisiens du XIX^e siècle*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2009, 295 p.

BOIME, Albert. « America's Purchasing Power and the Evolution of European Art in the Late Nineteenth Century », dans Francis HASKELL ed. *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX^e-XX^e*, acte du XXIX Congrès d'histoire de l'art, Bologne, 1979, p. 123-40.

BOIME, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1986, 330 p.

BOISBAUDRAN, Horace de. *L'éducation de la mémoire pittoresque et de la formation de l'artiste*, Paris, H. Laurens, 1920 [1848], 176 p.

BONNET, Alain. *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La Réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, 372 p.

BONNET, Alain et al. *Devenir peintre au XIX^e siècle : Baudry, Bouguereau, Lenepveu*, Lyon, Fage, 2007, 128 p.

BONNET, Alain. *Artistes en groupe : la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 215 p.

BONNET, Marie-Jo. *Les femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art*, Paris, La Martinière, 2004, 252 p.

BONVILLE, Jean. *Jean-Baptiste Gagnepetit. Les travailleurs montréalais à la fin du XIX^e siècle*, Montréal, l'Aurore, 1975, 253 p.

BONVILLE, Jean. *La presse québécoise de 1884 à 1914 : genèse d'un média de masse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, 416 p.

BONY, Jacques. *Alfred de Musset : poésies nouvelles*, Paris, Flammarion, 2000, 293 p.

BOUILLON, Jean-Paul et al. *La Promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France. 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, 433 p.

BOULIZON, Guy. *Le paysage dans la peinture au Québec : vu par les peintres des cent dernières années*, Laprairie (Québec), Marcel Broquet, 1984, 223 p.

BOURASSA, Napoléon. *Lettres d'un artiste canadien*, Bruges/Paris, Desclée de Brouwer et cie, 1929, 496 p.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 670 p.

- BOURICAUD, François. *Éléments pour une sociologie de l'action*, Paris, Plon, 1955, 339 p.
- BOURINOT, John George. *The Intellectual Development of the Canadian People : an Historical Review*, Toronto, Hunter Rose, 1881, 128 p.
- BOWEN, Ron. *Drawing Masterclass Lectures from the Slade School of Fine Arts*, New York, Ebury Press, 1992, 160 p.
- BOWERS, David. *Foreign Influences in American Life*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1966, 254 p.
- BRADBURY, Bettina. *Familles ouvrières à Montréal : âges, genre, survie quotidienne pendant la phase d'industrialisation*, Montréal, Boréal, 1995, 368 p.
- BRAULT, Jean-Rémi. *Montréal au XIX^e siècle. Des gens, des idées, des arts, une ville*, Montréal, Leméac, 1990, 270 p.
- BRETTELL, Caroline et Richard BRETTELL. *Painters and Peasants in the Nineteenth Century*, Genève, Skira, 1983, 167 p.
- BRIDLE, Augustus. *Sons of Canada. Short Studies of Characteristic Canadians*, Toronto, J. M. Dent & Sons, 1916, 279 p.
- BRIMO, René. *L'évolution du goût aux États-Unis, d'après l'histoire des collections*, New York, James Fortune, 1938, 207 p.
- BROGNIEZ Laurence, Muriel ANDRIN, Alexia CREUSEN *et al.* *Femmes et critique(s) : lettres, arts, cinéma*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2009, 188 p.
- BROWN, Robert et Craig Ramsay COOK. *Canada : 1896-1921. A Nation Transformed*, Toronto, McClelland and Stewart, 1974, 412 p.
- BROWNELL, William C. *French Art : Classic and Contemporary Painting and Sculpture*, New York, Charles Scribner's Sons, 1892, 239 p.
- BRUENS, Louis. *Peinture, culture et réalités québécoises*, Montréal, La Palette, 1992, 111 p.
- BURKHAUSER, Jude. *Glasgow Girls : Women in Art and Design, 1880-1920*, Édimbourg, Canongate, 1990, 264 p.

BURNETT, David. *Masterpieces of Canadian Art from the National Gallery of Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1990, 230 p.

BURNS, Sarah. *Inventing the Modern Artist : Art and Culture in Gilded Age America*, New Haven et London, Yale University Press, 1996, 380 p

BUTLIN, Susan. *The Practice of her Profession. Florence Carlyle. Canadian Painter in the Age of Impressionism*, Kingston et Montréal, McGill-Queen's University Press, 2009, 309 p.

CACHIN, Françoise *et al.* *L'Art au XIX^e siècle : 1850-1905*, Paris, Éditions Citadelles, 1990, 629 p.

CALLEN, Anthea. *Angel in the Studio : Women in the Arts and Crafts Movement, 1870-1944*, London, Astragal Books, 1979, 232 p.

CALLEN, Anthea. *Sexual Division of Labour in the Arts and Crafts Movement*, dans Judy ATTFIELD et Pat KIRKHAM, *A View from the Interior : Feminism, Women and Design*, London, Women's Press, 1989, p. 151-164.

CAMBRON, Micheline (dir.). *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides/BNQ, 2005, 413 p.

CAMERON, Keith et James KEARNS. *Le champ littéraire 1860-1900*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996, 345 p.

CASSELMAN, A. C. *The High School Drawing Course*, Toronto, Canada Publishing, 1894, 3 vol.

Catalogue officiel des oeuvres d'art exposées dans le pavillon du Canada = Official Catalogue of the Works of Art exhibited in the Canadian Pavillon, 1900, s.l, s.ed., 1900, 12 p.

Catalogue of Plaster Casts, Paintings, and Engravings and Other Reproductions of Works of Art in the Museum of the Education Department, Toronto, C. Blackett Robinson, 1884, s. p.

CHABERT, Joseph. *Programme de l'Institution nationale. École spéciale des Beaux-Arts, Sciences, Arts et Métiers et Industrie*, Montréal, Imprimerie du National, 1874, 16 p.

CHALMERS, Graeme F. « South Kensington and Colonies II : The influence of Walter Smith in Canada », dans Brent WILSON et Harlan HOFFA. *The History of Art Education : Proceedings from the Penn State Conference*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1985, p. 108-112.

CHALMERS, Graeme F. « South Kensington in the Farthest Colony », dans Donald SOUCY et Ann STANKIEWICZ. *In Framing the Past : Essays on Art Education*, Reston, National Art Education Association, 1990, p. 70-85.

CHALMERS, Graeme F. « Teaching Drawing in Nineteenth-Century Canada – Why? », dans Kerry FREEDMAN et Fernando HERNANDEZ. *Curriculum, Culture and Art Education : Comparative Perspectives*, New York, State University of New York Press, 1998, p. 47-58.

CHALMERS, Graeme F. *A 19th Century Government Drawing Master : The Walter Smith Reader*, Reston, National Art Education Association, 2000, 169 p.

Chapel of Our Lady of the Sacred Heart. Notre-Dame Church, Montréal, s. n., 1896 [1893], 16 p.

CHAPMAN, Laura H. *Approches to Art in Education*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, 444 p.

CHARBONNEAU, Jean. *Des influences françaises au Canada*, préface d'Édouard Montpetit, Montréal, Librairie Beauchemin, 1916-1920, 3 vol.

CHARLAND, Jean-Pierre. *Histoire de l'enseignement technique et professionnel*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, 482 p.

CHAUDONNERET, Marie-Claude dir. *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen-Âge aux années 1920. Actes des journées d'étude organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005*, Bern ; Berlin, Bruxelles, P. Lang, 2007, 288 p.

CHAUVIN, Jean. *Ateliers : études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal/New York, Louis Carrier, 1928, 266 p.

CHESNEAU, Ernest. *L'Éducation de l'artiste*, Paris, Charavay Frères, 1880, 438 p.

CHESNEAU, Ernest. *Le Décret du 13 novembre et l'Académie des beaux-arts*, Paris, s. n., 1863, 57 p.

CLADEL, Judith. *La Vie de Léon Cladel*, Paris, A. Lemerre, 1905, 29 p.

- CLADEL, Léon. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882, 324 p.
- CLARÉTIE, Jean. *L'art et les artistes français contemporains avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique*, Paris, Charpentier, 1876, 451 p.
- CLARK, Carol, Nancy MOWLL MATTHEWS et Gwendolyn OWENS. *Maurice Brazil Prendergast and Charles Prendergast : A Catalogue Raisonné*, Williamstown, Mass., Prestel, 1990, 811 p.
- CLARK, Roger. *Art Education : A Canadian Perspective*, Toronto, Ontario Society for Education through Art, 1994, 161 p.
- COHEN-SOLAL, Annie. « *Un jour, ils auront des peintres* » : *l'avènement des peintres américains. Paris 1867- New York 1948*, Paris, Gallimard, 2000, 462 p.
- COLGATE, William. *The Toronto Art Students' League, 1886-1904*, Ottawa, Ontario Historical Society, 1954, 28 p.
- COLGATE, William. *Canadian Art : Its Origin and Development*, Toronto, Ryerson Press, 1967 [1943], 278 p.
- COLLIER, Peter et Robert LETHBRIDGE. *Artistic Relations : Literature and the Visual Art in Nineteenth Century France*, New-Haven, Yale University Press, 1994, 352 p.
- COOK, Clarence. *Art and Artists of Our Time*, New York, Selmar Hess, 1888, réimpression, New York, Garland, 1978, 115 p.
- Copie d'une fresque de Raphaël placée sur le mur de la grande porte de la chapelle de Notre-Dame du Sacré-Coeur à Notre-Dame*, Montréal, Antoine Robert, 1891, 8 p.
- CORNELL, Paul et al. *Canada, unité et diversité*, Holt (Montréal), Rinehart et Winston, 1971, 622 p.
- COSNIER, Colette. *Marie Bashkirtseff : un portrait sans retouches*, Paris, P. Horay, 1985, 344 p.
- COURVILLE, Serge. *Immigration, colonisation et propagande. Du rêve américain au rêve colonial*, Québec, Éditions Multimondes, 2002, 699 p.
- COUSINEAU, Marie-Josée. *Catalogue raisonné des oeuvres de Joseph Saint-Charles 1868-1956*, Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 1982, 282 p.

- COX, Kenyon. *An American Art Student in Paris : the Letters of Kenyon Cox, 1877-1882*, Ohio, Kent State University Press, 1986 [1970], 224 p.
- COX, Kenyon. *Old Masters and New Essays in Art Criticism*, New York, Duffield, 1905, 311 p.
- CREIGHTON, Donald. *Canada, the Heroic Beginnings*, Toronto, Macmillan of Canada, 1974, 255 p.
- CREPELLE, Jean-Paul. *Les Maîtres de la belle époque*, Paris, Hachette, 1966, 224 p.
- CREPELLE, Jean-Paul. *Montmartre vivant*, Paris, Hachette, 1962, 319 p.
- CRÉSPON-HALOTIER, Béatrice. *Les peintres britanniques dans les Salons parisiens des origines à 1939*, Dijon, éditions de l'Échelle de Jacob, 2003, 564 p.
- CRUBELLIER, Maurice. *Histoire culturelle de la France, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Colin, 1974, 454 p.
- CUMMINGS, Frederick J., Pierre ROSENBERG et Robert ROSENBLUM. *French Painting, 1774-1830 : The Age of Revolution*, Détroit, Wayne State University Press, 1975, 712 p.
- DALTON, Pen. *The Gendering of Art Education : Modernism, Identity and Critical Feminism*, Buckingham et Philadelphia, Open University Press, 2001, 184 p.
- DAIX, Pierre. *Histoire culturelle de l'art moderne. II, le XX^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 2000, 381 p.
- DAVID, Laurent-Olivier. *France-Amérique*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1927, 123 p.
- DAVIS, Richard Harding. *About Paris*, New York, Harper, 1895, réimpression, New Jersey, The Gregg Press, 1969, 219 p.
- DE LA GORCE, Jérôme et al. *La condition sociale de l'artiste aux XVI^e-XX^e siècles : actes du Groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985*, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1987, 135 p.
- DEBANS, Camille. *Les plaisirs et les curiosités de Paris*, Paris, E. Kolb, 1889, 468 p.
- DEBANS, Camille. *Les coulisses de l'Exposition : guide pratique et anecdotique*, Paris, E. Kolb, 1889, 373 p.

DE KONINCK, Marie-Charlotte, sous la direction de. *France-Québec : images et mirages*, Paris, Fides, 1999, 247 p.

DELABORDE, Henri. *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du Maître par le Vicomte Henri Delaborde*, Paris, Henri Plon, 1870, 379 p.

DELORME, Jean-Claude et Anne-Marie DUBOIS. *Ateliers d'artistes à Paris*, Paris, Parigramme, 1998, 187 p.

DELOUCHE, Denise, sous la direction de. *Artistes étrangers à Pont-Aven, Concarneau et autres lieux de Bretagne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1989, 233 p.

DELOUCHE, Denise. *Peintres de la Bretagne. Découverte d'une province*, Paris, Klincksieck, 1977, 401 p.

DEMONT-BRETON, Virginie. *Les maisons que j'ai connues. Notre pays natal*, Tome 1, Paris, Plon-Nourrit, 1926, s. p.

DEMPSEY, Hugh A. *The CPR West : The Iron Road and the Making of a Nation*, Vancouver et Toronto, Douglas & McIntyre, 1929, 333 p.

DENIS, Martin. *Portraits des héros de la Nouvelle-France : Images d'un culte historique*, Québec, Hurtubise Harlt Edition, 1988, 176 p.

DESLANDRES, Dominique *et al.* *Les Sulpiciens de Montréal : une histoire de pouvoir et de discrétion, 1957-2007*, Montréal, Fides, 2007, 670 p.

DESNOYERS, Fernand. *Salon des Refusés : la peinture en 1863*, Paris, Azur Dutil, 1863, 139 p.

DUPUIS, Auguste. *The Province of Quebec at the Paris Universal Exposition of 1900. Report of Mr. Auguste Dupuis*, Ottawa, Canadian Institute for Historical Microreproduction, 1994, s. p.

DORSINFANG-SMETS, Annie. *L'Amérique du Nord : histoire et culture*, Bruxelles, s. n., 1975, 240 p.

DUBOIS, Claude-Gilbert, sous la direction de. *L'imaginaire de la nation (1792-1992). Colloque européen de Bordeaux* (Maison de l'Europe, 2-4 mars 1989, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 10 mars 1989), Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1991, 474 p.

DUGAST, Jacques. *La vie culturelle en Europe au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 238 p.

DUGNAT, Gaïté *et al.* *Les catalogues des Salons de la Société nationale des beaux-arts, I, 1890-1895*, Dijon, éditions de l'Échelle de Jacob, 2000, 455 p.

DUGNAT, Gaïté *et al.* *Les catalogues des Salons de la Société nationale des beaux-arts, II, 1896-1900*, Dijon, éditions de l'Échelle de Jacob, 2001, 377 p.

DUGUAY, Rodolphe. *Carnets intimes*, (présenté par Hervé Biron), Montréal, Boréal, 1978.

DUHET, Paule-Marie. *Le Canada*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1990, 200 p.

DUMONT, Fernand *et al.* *Idéologies au Canada français (1900-1929)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, 377 p.

DUMONT, Fernand, Jean-Paul MONTMINY et Jean HAMELIN, sous la direction de. *Idéologies au Canada français, 1850-1900*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, 4 vol.

DUMONT, Fernand et Yves MARTIN, sous la direction de. *Imaginaire social et représentations collectives. Mélanges offerts à Jean-Charles Falardeau*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982, 441 p.

DUNN, Oscar. *Pourquoi nous sommes français*, Montréal, Des presses à vapeur de La Minerve, 1870, 40 p.

DUPRÉ, Paul et Gustave OLLENDORF. *Traité de l'administration des beaux-arts*, Paris, P. Dupont, 1885, 2 vol.

DUROCHER, René et Paul-André LINTEAU. *Le « retard » du Québec et l'infériorité économique des Canadiens-français*, Trois-Rivières, Éditions du Boréal Express, 1971, 127 p.

DYONNET, Edmond. *Mémoires d'un artiste canadien*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1968, 144 p.

ENFERT, Renaud (d'). *L'enseignement du dessin en France : Figure humaine et dessin géométrique 1750-1850*, Paris, Belin, 2003, 255 p.

ENGEL LANG, Gladys et Kurt LANG. *Etched in Memory : the Building and Survival of Artistic Reputation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001 [1990], 437 p.

- ÉTIENNE, Léon. *Le jury et les exposants. Le Salon des refusés*, Paris, E. Dentu, 1863, s. p.
- FABRE, Hector. *Chroniques*, Québec, Imprimerie de l'Événement, 1877, 264 p.
- FABRE, Hector. *Confédération. Indépendance. Annexion. Conférence faite à l'Institut canadien de Québec, le 15 mars 1871*, Québec, imprimé au bureau de l'Événement, 1871, 34 p.
- FABRE, Hector. *Le Canada ; conférence par M. Hector Fabre, précédée d'un discours du vice-amiral Thomasset*, Paris, L. Cerf, 1884, 16 p.
- FABRE, Hector. *Le Canada ; conférence faite à Roubaix en avril 1886*, Lille, Imprimerie de L. Daniel, 1886, 23 p.
- FAHMY-EID, Nadia et Nicole THIVIERGE. « L'éducation des filles au Québec et en France (1880-1930) », dans FAHMY-EID, Nadia et Micheline DUMONT. *Maîtresses de maison, maîtresses d'école. Femmes, famille et éducation dans l'histoire au Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 191-219.
- FALK, Peter Hastings. « European Teachers of American Artists », dans Peter FALK. *Who Was Who in American Art*, Madison (Conn.), Sound View Press, 1985, 3 vol.
- FELLEMAN FATTAL, Laura Rachel et Carol SALUS. *Out of Context : American Artists Abroad*, Westport (conn.), Praeger, 2004, 176 p.
- FELTEAU, Cyrille. *Histoire de la Presse*, Montréal, les Éditions de la Presse, 1983, 2 vol.
- FERENCZI, Thomas. *L'invention du journalisme en France. Naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1993, 275 p.
- FINK, Lois Marie. « American Participation in the Paris Salons, 1870-1900 », dans Francis HASKELL. *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX^e-XX^e*, Bologne, Acte du XXIX Congrès d'Histoire de l'art, 1979, p. 123-40.
- FINK, Lois Marie. *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1990, 430 p.
- FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX^e et XX^e siècle : du réalisme à nos jours*, Paris, H. Laurens, 1928, 524 p.

FORSTER, John Wycliffe Lowes. « Art and Artists in Ontario », dans J. CASTELL HOPKINS. *Canada : An Encyclopedia of the Country*, vol. 4, Toronto, Linscott Publishing, 1898, p. 347-352.

FORSTER, John Wycliffe Lowes. *Under the Studio Light. Leaves from a Portrait Painters' Sketch Book*, Toronto, Macmillan, 1928, 244 p.

FOSDICK, James William. *Happy Days at Julian's : How Two Young Americans Entered the Great French Academy*, Manchester, Falmouth Publishing House, 1954, 188 p.

FOUCART, Bruno. *Débats et polémiques : à propos de l'enseignement des arts du dessin. Louis Vitet, Eugène Viollet-le-Duc*, Paris, ENSBA, 1984, 155 p.

FOUQUIÈRES, André de. *Mon Paris et ses parisiens*, Paris, édition Pierre Horay, 1954, 3 vol., 253 p.

FOX, Shirley. *An Art Student's Reminiscences of Paris in the Eighties*, London, Mills and Boon, 1909, 229 p.

FRANCASTEL, Pierre. *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël, 1977, 362 p.

FRÈCHES, José et al. *Art & Cie : l'art est indispensable à l'entreprise*, Paris, Dunod, 2005, 208 p.

FRÉCHETTE, Louis. *La légende d'un peuple*, avec une préface de Jules Clarétie, Paris, Librairie illustrée, 1887, 349 p.

GAGNON, François-Marc. « La production culturelle, 1897-1929 – La peinture », dans LINTEAU, Paul-André et al. *Histoire du Québec contemporain, vol. I, De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Édition Boréal-Express, 1979, p. 636-639.

GAITSKELL, Charles Dudley. *Art Education in the Province of Ontario*, Toronto, Ryerson Press, 1948, 55 p.

GARB, Tamar. *Sisters of the Brush : Women Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris*, New Haven/London, Yale University Press, 1994, 207 p.

GARB, Tamar. « "Men of Genius, Women of Taste " : The Gendering of Art Education in Late Nineteenth-Century Paris », dans Gabriel P. WEISBERG et Jane R. BECKER. *Overcoming all Obstacles : the Women of the Académie Julian*, New York, The Dahesh Museum and Rutgers University Press, 1999, p. 115-133.

GARB, Tamar. *The Body in Time : Figures of Femininity in the Late Nineteenth Century France*, Lawrence, Spencer Museum of Art, 2008, 89 p.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude et Claude TROGER. *Du dessin aux arts plastiques. Histoire d'un enseignement*, Orléans, Imprimerie du Centre régional de documentation pédagogique de la région Centre, 1994, 162 p.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude. « Le statut social de l'artiste professionnel au XIX^e et XX^e siècle », dans DE LA GORCE, Jérôme, Françoise LEVAILLANT et Alain MÉROT. *La condition sociale de l'artiste aux XVI^e-XX^e siècles : actes du Groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985*, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1987, p. 87-105.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude. *Art et État sous la Troisième République : Le système des beaux-arts 1870-1940*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1992, 433 p.

GERBIÉ, Frédéric. *Le Canada et l'émigration française*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1884, 448 p.

GIRAUDEAU, François et Marco LOMBARDI. *Littératures : histoire et anthologie des productions de l'aire culturelle française*, Bologna, Zanichelli, 1992, 2 vol.

GOETSCHER, Pascale et Emmanuelle LOYER. *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au 20^e siècle*, Paris, A. Colin, 2001, 194 p.

GOLSTEIN, Carl. *Teaching Art : Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 350 p.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Art and Illusion : a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon Books, 1960, 466 p.

GOMBRICH, Ernst Hans. *En quête de l'histoire culturelle : conférence Philip Maurice Deneke*, Paris, G. Monfort, 1992, 87 p.

GONCOURT, Edmond de. *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*, Paris, G. Charpentier, 1887 [1851], 6 vol.

GONNARD, Catherine et Élisabeth LÉBOVICI. *Femmes artistes. Artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, 479 p.

GONZAGUE PRIVAT, Louis de. *Salon de 1865. Place aux jeunes. Causeries critiques sur le Salon de 1865*, Paris, F. Cournol, 1865, 230 p.

- GOPNIK, Adam. *American in Paris : A Literary Anthology*, Adam Gopnik Editions, 2004, 199 p.
- GORDON, Thomas M. *Mechanics' Institute of Montreal 1840-1940*, Montréal, s. n., 1940, 11 p.
- GORDON, Thomas M. *Mechanics' Institute of Montreal 1840-1940 : One Hundredth Anniversary 1840-1940*, Montréal, Gazette Printing, 1940, 54 p.
- GORNICK, Vivian et Barbara MORAN, sous la direction de. *Woman in Sexist Society : Studies in Power and Powerlessness*, New York et Londres, Basic Books, 1971, 515 p.
- GOUPIL, Frédéric Auguste Antoine. *Manuel général du modelage en bas-relief et en ronde-bosse de la sculpture et du moulage*, Paris, Des Loges, 1860, 76 p.
- GOUPIL, Frédéric Auguste Antoine. *Manuel général et complet de la peinture à l'huile*, St-Quentin, 1884, s. p.
- GOUR, Romain. *Maurice Cullen, un maître de la peinture au Canada*, Montréal, Les Éditions Éoliennes, 1952, 26 p.
- GOUR, Romain. *Suzor-Côté artiste multiforme*, Montréal, Les Éditions Éoliennes, 1960, 24 p.
- GOURMONT, Rémy De. *Les Canadiens de France*, Paris, Firmin-Didot, 1893, 256 p.
- GRANT, George Monro. *Artistic Quebec, Described by Pen and Pencil*, Toronto, Belden, 1888, 141 p.
- GREER, Germaine. « “À tout prix devenir quelqu'un” : the Women of the Académie Julian », dans Peter COLLIER et Robert LETHBRIDGE. *Artistic Relations : Literature and the Visual Arts in the Nineteenth-Century France*, New-Haven, Yale University Press, 1994, p. 40-58.
- GREER, Germaine. *The Obstacle Race : The Fortunes of Women Painters and Their Work*, New York, Farrer Strauss Giroux, 1979, 373 p.
- GUÉRIN, Marc-Aimé. *Hector Fabre : Chroniques*, Montréal, Guérin éditeur, 1980, 271 p.
- GRISÉ, Yolande et MAJOR Robert. *Mélanges de littératures canadiennes-françaises et québécoises offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, 430 p.

GUILLAUME, Sylvie , Christian LERAT et Marie-Lyne PICCIONE, avec la collaboration de Bernadette RIGAL-CELLARD. *L'espace canadien et ses représentations*, Talence, Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, 304 p.

HAMELIN, Jean, André BEAULIEU et Gilles GALLICHAN. *Brochures québécoises 1764-1972*, Québec, éditeur officiel du Québec, Direction générale des publications gouvernementales, 1981, 598 p.

HAMELIN, Jean et Yves ROBY. *Histoire économique du Québec 1851-1896*, Montréal, Fides, 1971, 436 p.

HAMELIN, Jean et John HUOT. *Aperçu de la politique canadienne au XIX^e siècle*, Québec, Revue Culture, 1965, 154 p.

HAMERTON, Philip Gilbert. *Painting in France : after the Decline of Classicism*, London, Seeley Jackson and Halliday, [1868], réédition, Boston, Roberts Brothers, 1895, 125 p.

HAMERTON, Philip Gilbert. *The Present State of Fine Arts in France*, London, Seeley, 1892, 90 p.

HAMILTON. W. B. « Society and Schools in Nova Scotia », dans WILSON J. Donald, Robert M. STAMP et Louis-Philippe AUDET. *Canadian Education : A History*, Scarborough (Ontario), Prentice-Hall, 1970, p. 86-105.

HAMMOND, Melvin. *Painting and Sculpture in Canada*, Toronto, The Ryerson Press, 1930, 16 p.

HARDING, James. *Artistes pompiers : French Academic Art in the Nineteenth Century*, New York, Rizzoli International, 1979, 134 p.

HARDY, Jean-Pierre et David-Thierry RUDDÉL. *Les apprentis artisans à Québec : 1660-1815*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1977, 220 p.

HARGROVE, Jules. *The French Academy : Classicism and its Antagonist*, Newark, University of Delaware Press/London, Associated University Presses, 1990, 231 p.

HARPER, John Russell. *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1966, 442 p.

HARPER, John Russell. *A People's Art : Primitive, Naïve, Provincial, and Folk Painting in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1974, 176 p.

HARPER, John Russell. *Painting in Canada : A History*, Toronto, University of Toronto Press, 1977 [1966], p. 236.

HARRIS, Robert. *Some Pages from an Artist's Life*, Charlottetown, Robert Harris Memorial Gallery and the Public Library, 1937, 45 p.

HARTRICK, Archibald Standish. *A Painter's Pilgrimage Thoughts Fifty Years*, Cambridge, Cambridge University Press, 1939, 252 p.

HASKELL, Francis. *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986, 277 p.

HASKELL, Francis. *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX^e-XX^e*, Bologne, CLUEB, 1979, 187 p.

HASSLER, Donna J. *The Académie Carmen, 1898-1901 : Whistler and MacMonnies as Teachers*, manuscrit, New York, City University of New York Graduate School, 1985, s. p.

HÉBERT, Bruno. *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, 157 p.

HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993, 302 p.

HEINICH, Nathalie. *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996, 109 p.

HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 370 p.

HELLAND, Janice. *Professional Women Painters in Nineteenth-Century Scotland : Commitment, Friendship, Pleasure, Aldershot and Brookfiels*, Aldershot, Ashgate, 2000, 212 p.

HENNION, Antoine. *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Édition Métailié, 1993, 406 p.

HERMANT, Abel. *Le crépuscule tragique*, A. Lemerre, 1921, 373 p.

HERMANT, Abel. *La journée brève*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1928, 255 p.

HÉROLD, Martine. *L'Académie Julian à cent ans*, Paris, École supérieure d'art graphique, 1968, 12 p.

HIRSCH, R. Forbes. *The Bytown Mechanic's Institute : Improving the Mind of the Working Class*, Ottawa, Historical Society of Ottawa, 1992, 14 p.

HOFMAN, Geneviève. *Cités d'artistes à Paris : histoire, marginalité, actualité*, Paris, Filigranes, 1997, 94 p.

HOMER, William Inness. *Robert Henry and his Circle*, New York/London, Cornell University Press, 1969, 308 p.

HOUSTON, Susan et Alison PRENTICE. *Schooling and Scholars in 19th Century Ontario*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, 418 p.

HUBBARD, Robert Hamilton. *European Painting in Canadian Collections*, Toronto, Oxford University Press, 1956 [1962], 154 p.

HUBBARD, Robert Hamilton. *Canadian Landscape Painting. 1670-1930 : the Artist and the Land*, Madison, University of Wisconsin Press, 1973, 196 p.

IACOVETTA, Franca, Paula DRAPER et Robert VENTRESCA. *A Nation of Immigrants : Womens, Workers and Communities in Canadian History, 1840-1960*, Toronto, University of Toronto, 2002 [1998], 497 p.

INGRES, Dominique. *Réponse au rapport sur l'École impériale des beaux-arts adressée au maréchal Vaillant*, Paris, Didier, 1863, 20 p.

JENSEN, Robert. *Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe*, New Jersey, Princeton University Press, 1994, 367 p.

JACKSON, Alexander Young. *A Painter's Country : the Autobiography of A. Y. Jackson*, Toronto, Clarke Irwin, 1958, 170 p.

JACOBS, Michael. *The Good and Simple Life : Artist Colonies in Europe and America*, Oxford, Phaidon, 1985, 192 p.

JACQUES, Annie. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, 595 p.

JOHNSON, Henri. *A Brief History of Canadian Education*, Toronto, McGraw-Hill, 1968, 224 p.

JOHNSON, Terence J. *Professions and Power*, London, Macmillan Education, 1972, 96 p.

JONES, Bridget, Arnauld MIGUET et Patrick CORCORAN. *Francophonie : mythes, masques et réalités : enjeux politiques et culturels*, Paris, Publisud, 1996, 319 p.

JOUVANCOURT, Hugues (de). *Suzor-Coté*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, 1978, 235 p.

JOUVANCOURT, Hugues (de). *Suzor-Coté*, Montréal, La Frégate, 1967, 141 p.

JUNOD, Philippe. « L'atelier comme autoportrait », dans Pascal GRIENER et Peter J. SCHEEMANN. *Images de l'artiste – Künstlerbilder*, colloque du Comité international d'Histoire de l'art (Université de Lausanne, 9-12 juin 1994), éditions Peter Lang, 1994, p. 83-98.

KAPLAN, Bert, ed. *Studying Personality Crossculturally*, Evanston (Illinois), Row Peterson, 1961, 687 p.

KINNEAR, Mary. *In Subordination : Professional Women, 1870-1970*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1995, 245 p.

KLAPISCH-ZUBER Christiane, Gabrielle HOUBRE *et al.* *Femmes et images*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004, 281 p.

KLUMPKE, Anna Elisabeth. *Memoirs of an Artist*, Boston, Wright and Potter, 1940, 91 p.

KRIS, Ernst et Otto KURZ. *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie. Un essai historique*, Marseille, Rivages, 1987 [1934], 203 p.

KRÖLLER, Éva-Marie. *Canadian Travellers in Europe, 1851-1900*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1987, 197 p.

LA BRIÈRE, Léon Leroy De. *L'autre France. Voyage au Canada*, Paris, E. Dentu, 1886, 151 p.

LABELLE, François-Xavier-Antoine. *Discours prononcé le 25 juin 1883, par M. le curé de Labelle sur la mission de la race canadienne-française en Canada*, Montréal, Eusèbe Senécal & fils, imprimeurs-éditeurs, 1883, 15 p.

LABORDE, Léon (comte de). *De l'union des arts et de l'industrie*, Paris, Imprimerie Impériale, 1856, 2 vol.

LACAMBRE, Geneviève et Jacqueline DE ROHAN-CHABOT. *Le Musée du Luxembourg en 1874*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1974, 189 p.

LACAMBRE, Geneviève. *Les ateliers d'artistes*, Paris, Hachette/Réunion des Musées Nationaux, 1991, 63 p.

LACROIX, Jean-Michel, sous la direction de. *Canada et canadiens*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1994, 492 p.

LACROIX, Laurier. « The Arts in Canadian Society during the Age of Laurier. Painting », dans Robert J. LAMB ed. *The Arts in Canada during the age of Laurier : paper from a conference held in Edmonton, 9 April 1988*, Edmonton, Edmonton Art Gallery/University of Alberta, 1988, p. 1-14.

LACROIX, Laurier. « The Surprise of Today Is the Commonplace of Tomorrow : How Impressionism Was Received in Canada », dans Carol Lowrey. *Visions of Light and Air : Canadian Impressionism, 1885-1920*, New York, Americas Society Art Gallery, 1995, p. 41-53.

LACROIX, Laurier. « Les peintres de la montée Saint-Michel et leurs contemporains », dans Laurier LACROIX et al. *Peindre à Montréal 1915-1930*, Montréal, Musée du Québec/Université de Québec à Montréal, 1996, p. 46-81.

LACROIX, Laurier. « De la tradition française à l'espace francophone », dans Marie Charlotte de Koninck, sous la direction de. *France-Québec, images et mirages*, Québec, Musée des Civilisations/Paris, Fides, 1999, p. 156-157.

LAHAISE, Robert. *Canada-Québec, entrouverture au monde, 1896-1914*, Outremont, Lanctôt, 2002, 256 p.

LALIBERTÉ, Alfred (texte établi par Odette LEGENDRE). *Mes souvenirs*, Montréal, Boréal, 1978, 270 p.

LALIBERTÉ, Alfred (texte établi par Odette LEGENDRE). *Les artistes de mon temps*, Montréal, Boréal, 1986, 305 p.

LAMONDE, Yvan, sous la direction de. *L'imprimé au Québec. Aspects historiques (18-20^e siècles)*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1983, 368 p.

LAMONDE, Yvan. *L'Histoire des idées au Québec, 1760-1960 : bibliographie des études*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1989, 167 p.

LAMONDE, Yvan. *Territoire de la culture québécoise*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, 293 p.

LAMONDE, Yvan. *Allégeances et dépendances : l'histoire d'une ambivalence identitaire*, Québec, Nota bene, 2001, 265 p.

LAMONDE, Yvan et Claude BEAUCHAMP. *Données statistiques sur l'histoire culturelle du Québec, 1760-1900*, Chicoutimi (Québec), Institut interuniversitaire de recherches sur les populations, 1996, 146 p.

LAMONDE, Yvan et Gérard BOUCHARD, sous la direction de. *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, 418 p.

LAMONDE, Yvan et Didier POTON. *La Capricieuse (1855)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, 380 p.

LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉRIER, sous la direction de. *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 319 p.

LAMONTAGNE, Sophie Laurence. *L'hiver dans la culture québécoise XVII^e-XIX^e siècles*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983, 194 p.

LANTHIER, Pierre et Guildo ROUSSEAU, sous la direction de. *La culture inventée. Les stratégies culturelles aux 19^e et 20^e siècles*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992, 369 p.

LAPERRIÈRE, Guy. *Les congrégations religieuses : de la France au Québec 1880-1914*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, 3 vol.

LARCHER, Albert. *Revivons nos belles années à l'Académie Julian : 1919-1925*, Paris, Commissey, 1982, p. 67.

LARRUE, Jean-Marc. *Le monument inattendu : le Monument-National, 1893-1993*, Lasalle, Hurtubise, 1993, 322 p.

LATOUR, Bruno. *La science en action*, Paris, Gallimard Folio, 1989, 450 p.

LAURENT, Jeanne. *La République et les beaux-arts*, Paris, R. Julliard, 1955, 227 p.

LAURENT, Jeanne. *À propos de l'École des beaux-arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1987, 175 p.

LAURENT, Jeanne. *Art et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, Saint-Étienne, CIEREC, 1983, 190 p.

- LAVIGNE, Marie et Jennifer STODDART. « Women's Work in Montreal at the Beginning of the Century », dans MARYLEE, Stephenson. *Women in Canada*, Don Mills (Ontario), General Publishing, 1977, p. 128-47.
- LAWLESS, Catherine. *Artistes et ateliers*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990, 243 p.
- LEBLANC, André E. *Le monde ouvrier au Québec*, Montréal, les Presses de l'Université du Québec, 1973, 283 p.
- LECHARNY, Louis-Pierre. *L'art pompier*, Paris, Presse universitaire de France, 1998, 127 p.
- LECOQ DE BOISBAUDRAN. *Éducation de la mémoire pittoresque : application aux arts du dessin*, Paris, Bance, 1862, 85 p.
- LECOQ DE BOISBAUDRAN. *Coup d'œil sur l'enseignement des beaux-arts*, Paris, Morel, 1879, 63 p.
- LEDGER, Sally. *The New Woman : Fiction and Feminism and the Fin de Siècle*, Manchester, Manchester University Press, 1997, 216 p.
- LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, l'Arche, 1961, 2 vol.
- LEFEUBRE, Albert. *La France canadienne, la question religieuse, les races françaises et anglo-saxonnes*, Paris, E. de Soye, 1877, 45 p.
- LEMAIRE, Gérard-Georges. *Cafés d'artistes à Paris... hier et aujourd'hui*, Paris, Plume, 1998, 175 p.
- LEMAISTRE, Alexis. *L'École des beaux-arts, dessinée et racontée par un élève*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1889, 407 p.
- LEMAÎTRE, Jules. *La Massière. Comédie en 4 actes*, Paris, Calmann-Lévy, 1905, 238 p.
- LEMERISE, Suzanne et Leah SHERMAN. *The Contribution of Professional Artists to the Development of Art Education in Quebec*, dans Rita IRWIN et Kit GRAUER. *Readings In Canadian Art Teacher Education*, Boucherville (Québec), Canadian Society for Education through Art, 1997, p. 213-228.
- LEMIRE, Maurice. *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970, 284 p.

- LESSARD, Michel et Huguette MARQUIS. *L'art traditionnel au Québec*, Montréal, Édition de l'Homme, 1975, 463 p.
- LETHÈVE, Jacques. *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968, 253 p.
- LEYMARIE, Jean. *La peinture française. Le XIX^e siècle*, Genève, A. Skira, 1993, 116 p.
- LINTEAU, Paul-André, sous la direction de. *Histoire générale du Canada*, Montréal, Boréal/Bibliothèque nationale du Québec, 1988, 694 p.
- LIPIANSKY, Edmond Marc. *L'Âme française ou le national libéralisme : analyse d'une représentation sociale*, Paris, Anthropos, 1979, 232 p.
- LYMAN, John. *Morrice*, Les Éditions de l'Arbre, Montréal, 1945, 20 p.
- LOBSTEIN, Dominique. *Les Salons au XIX^e siècle : Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006, 303 p.
- LOBSTEIN, Dominique. *Les impressionnistes*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2007, 127 p.
- LOGAN, Frederick M. *Growth of Art in American Schools*, New York, Harper & Brothers, 1955, 310 p.
- LORD, Barry. *The History of Painting in Canada, Toward a People's Art*, Toronto, Nc Press, 1974, 253 p.
- LORRAIN, Jean. *Le crime des riches*, Paris, V. Zaretsky, 1905, 316 p.
- LOW, Will Hicok. *A Chronicle of Friendships, 1873-1900*, New York, Charles Scribner's Sons, 1908, 507 p.
- LUCAS, George A. *The Diary of George A. Lucas : An American Art Agent in Paris, 1857-1909*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1979, 2 vol.
- MacTAVISH, Newton. *The Fine Arts in Canada*, Toronto, Coles, 1973, 181 p.
- MAINARDI, Patricia. *The End of the Salon : Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 142 p.
- MARCUSE, Herbert. *Culture et société*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 387 p.

- MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Fayard, 1990, 447 p.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *Les Romantiques. Figures de l'artiste, 1820-1848*, Paris, Hachette Littératures, 1998, 420 p.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *Les salons de la III^e République : art, littérature, politique*, Paris, Perrin, 2003, 378 p.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, L. Audibert, 2007, 471 p.
- MATHIEU, Jacques. *La mémoire dans la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, 344 p.
- MAURAUULT, Olivier. *Marges d'histoire : l'art du Canada*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1929, 301 p.
- McCOUBREY, John W. *American Tradition in Painting*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, 150 p.
- McINNESS, Graham Campbell. *Canadian Art*, Toronto, Macmillan, 1950, 140 p.
- MEADOWCROFT, Barbara. *Painting Friends : The Beaver Hall Women Painters*, Montréal, Véhicule Press, 1999, 240 p.
- MELANÇON, Joseph, sous la direction de. *Les métamorphoses de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, 294 p.
- MELLEN, Peter et Jacques ROUSSAN. *Les grandes étapes de l'art au Canada : de la préhistoire à l'art moderne*, Laprairie (Québec), M. Broquet édition, 1981, 260 p.
- MÉNARD, Jean. *Xavier Marnier et le Canada. Relations franco-canadiennes au dix-neuvième siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1967, 210 p.
- MENGER, Pierre-Michel et Jean-Christophe PASSERON, sous la direction de. *L'Art de la recherche : Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation Française, 1994, 400 p.
- MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002, 96 p.
- MENGER, Pierre-Michel. *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 2009, 670 p.

MÉRIMÉE, Prosper. « Considérations sur les applications de l'art à l'industrie à l'Exposition universelle, Exposition de Londres, Rapport du Jury, Classe XXX, "Ameublement et décoration", section I, II, juin 1862 », dans Prosper MÉRIMÉE. *Études anglo-américaines*, Paris, Champion, 1930, p. 203-204.

MICHAEL, Jacobs. *The Good and Simple Life : Artist Colonies in Europe and America*, Oxford, Phaidon, 1985, 176 p.

MILLER MINER, Muriel. *G.A. Reid : Canadian Artist*, Toronto, Ryerson Press, [1946] 1987, 230 p.

MILNER, John. *Ateliers d'artistes : Paris, capitale des arts à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Du May, 1990 [1988], 218 p.

MONIÈRE, Denis. *Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Québec/Amérique, 1977, 381 p.

MONNIER, Gérard. *Des beaux-arts aux arts plastiques*, Lyon, La Manufacture, 1991, 356 p.

MONNIER, Gérard. *L'art et ses institutions en France : de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, 462 p.

MONTPETIT, Édouard. *Au service de la tradition française*, Montréal, L'Action française, 1920, 249 p.

MOORE, George. *Impressions and Opinions*, Londres, T. Werner Laurie, 1913, 247 p.

MOORE, George. *Impressions and Opinions*, New York, Benjamin Blum Edition, 1972, 346 p.

MOORE, George. *Confessions d'un jeune anglais*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 307 p.

MOREAU, Gustave (texte établi et annoté par Pierre-Louis MATHIEU). *L'Assembleur de rêves, écrits complets de Gustave Moreau*, Fontfroide, Fata Morgana, 1984, 313 p.

MOREAU, Véronique. *Peintures du XIX^e siècle : 1800-1900. Catalogue raisonné*, volume 1 A-G, 2 H-Z, Tours, Musée des beaux-arts de Tours, Château d'Azay-le-Ferron, 1999-2002, 862 p.

MORISSET, Gérard. *Peintres et tableaux*, Québec, Éditions du Chevalet, 1936, 2 vol.

- MORISSET, Gérard. *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1960, 260 p.
- MORROW, William Chambers. *Bohemian Paris of To-Day*, Philadelphia/London, J.B. Lippincott Compagny, 1900, 321 p.
- MORTON, Arthur S. *A History of the Canadian West to 1870-71*, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press, 1973, 1039 p.
- MOULIN, Raymonde *et al.* *Les Artistes : Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985, 115 p.
- MOULIN, Raymonde. *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1989 [1967], 613 p.
- MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, 423 p.
- MOWLL MATTHEWS, Nancy. *Maurice Prendergast*, Mishawaka (États-Unis), Prestel, 1990, 193 p.
- MUMFORD, Jones Howard. *America and French Culture, 1750-1848*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, [1927], réédition, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1973, 615 p.
- MÜNTZ, Eugène. *Guide de l'École Nationale des Beaux-Arts*, Paris, Quantin, 1899, 292 p.
- MURGER, Henry. *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Michel Lévy, 1851, 348 p.
- MURRAY, Joan. *Letters Home : 1859-1906. The Letters of William Blair Bruce*, Moonbeam, (Ontario), Penumbra Press, 1982, 254 p.
- MURRAY, Joan. *Canadian Art in the Twentieth Century*, Toronto, Dundurn Press, 1999, 272 p.
- NIERIKER, Abigail May Alcott. *Studying Art Abroad, and How to Do It Cheaply*, Boston, Roberts, 1879, 87 p.
- NOBILI, Riccardo. *L'Académie Julian*, Bagnols (Gard), Imprimerie typographique V^e Alban Broche, 1890, 20 p.
- NOCHLIN, Linda. *Realism and Tradition in Art. 1848-1900 : Sources and Documents*, Englewoods Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1966, 189 p.

NOCHLIN, Linda. « Why Have There Been No Great Women Artists? (1971) » dans Linda NOCHLIN. *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, Harper and Row, 1988, p. 145-178.

NOCHLIN, Linda. *Femmes, art et pouvoirs et autres essais*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, 251 p.

NOCHLIN, Linda et Ann SUTHERLAND HARRIS. *Art des femmes 1550-1950*, Paris, édition Des Femmes, 1981, 366 p.

O'BRIEN, L. R., J. H. MCFAUL, W. M. REVELL. *The Canadian Drawing Course : Elementary Freehand, Object, Constructive and Perspective Drawing*, Toronto, Canada Publishing Co., 1885, 115 p.

OSTIGUY, Jean-René. *Un siècle de peinture canadienne (1870-1970)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, 206 p.

OSTIGUY, Jean-René. *Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté : paysage d'hiver*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, 30 p.

OUELLET, Fernand. *Histoire économique et sociale du Québec*, Montréal, Fides, 1971, 639 p.

PATOUX, Abel. *Francis Tattegrain*, St-Quentin, Imprimerie Générale, 1902, 41 p.

PARIZEAU, Gérard. *La chronique des Fabre*, Montréal, Fides, 1978, 352 p.

PARIZEAU, Gérard. *La société canadienne-française au XIX^e siècle : essais sur le milieu*, Montréal, Fides, 1975, 550 p.

PARKER, Roszika et Griselda, POLLOCK. *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon, 1981 [1974], 184 p.

PAULUCCI DI CALBOLI, Raniero et Jules CLARÉTIE. *Larmes et sourires de l'émigration italienne*, Paris, F. Juven, 1909, 312 p.

PEARSE, Peter H. « Arthur Lismer : Art Educator with a Social Conscience », dans Patricia M. AMBURGY *et al.* *The History of Art Education : Proceedings from the Second Penn State Conference (1989)*, Reston, National Art Education Association, 1992, p. 85-88.

PEPPIAT, Micheal et Alice BELLONY-REWALD, *Imagination's Chamber : Artists and their Studio*, Boston, NY Graphie Society, 1983, 232 p.

- PERROT, Michelle, sous la direction de. *Travaux de femmes dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Éditions ouvrières, 1978, 206 p.
- PERROT, Michelle, sous la direction de. *Histoire de la vie privée, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1999, 621 p.
- PERROT, Michelle et Georges DUBY, sous la direction de. *Histoire des femmes en occident*, Paris, Plon, 1991, 567 p.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge, Cambridge University Press, 1940, réédition, New York, Da Capo, 1973, 323 p.
- PEVSNER, Nikolaus. *Les Académies d'art*, Paris, G. Monfort, 1999, 258 p.
- PHILLIPS, Charles E. *The Development of Education in Canada*, Toronto, W. J. Gage, 1957, 626 p.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference : Feminity, Feminism, and Histories of Art*, London/New York, Routledge, 1988, 239 p.
- PORTES, Jacques, sous la direction de. *Le fait français et l'histoire du Canada. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Société française d'histoire d'Outre-Mer, 1990, 189 p.
- PORTES, Jacques. *Le Canada et le Québec au XX^e siècle*, Paris, A. Colin, 1994, 195 p.
- PRENTICE, Alison *et al.* *Canadian Women : A History*, Toronto/Orlando, Harcourt Brace Jovanovich, 1988, 486 p.
- PRIETO, Laura R. *At Home in the Studio : The Professionalization of Women Artists in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2001 [1988], 304 p.
- PROCHASSON, Christophe. *Les années électriques (1880-1910)*, Paris, La Découverte, 1991, 490 p.
- PROCHASSON, Christophe. *Paris 1900 : essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, 348 p.
- RAINVILLE, Paul, sous la direction de. *The Development of Painting in Canada/ Le développement de la peinture au Canada, 1665-1945*, Toronto, Ryerson Press, 1945, 65 p.
- RÉAU, Louis. *Pays scandinaves, Angleterre, Amérique du Nord*, Paris, H. Laurens, 1931, 3 vol.

REID, Dennis. *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973, 319 p.

REID, Martine. *Correspondance de Marie Bashkirtseff et de Guy de Maupassant*, Arles, Actes Sud, 2000, 86 p.

Les relations entre la France et le Canada au XIX^e siècle, Paris, Le Centre, « Les Cahiers du Centre culturel canadien », n° 3, 1974, 109 p.

REWALD, John. *Post-Impressionism : From Van Gogh to Gauguin*, New York, Museum of Modern Art, 1956, 614 p.

REWALD, John. *Le post-impressionnisme : de Van Gogh à Gauguin*, Paris, Albin Michel, 1961, 448 p.

REWALD, John. *The History of Impressionism*, New York, Museum of Modern Art, 1961, 662 p.

REYNAUD, Patrick, sous la direction de. *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, 227 p.

RHODES, Albert. *The Art Student in Paris*, Boston, Boston Art Students' Association, 1887, 18 p.

RIÈSE, Laure. *Les Salons littéraires parisiens du Second Empire à nos jours*, Toulouse, E. Privat, 1962, 275 p.

RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SIRINELLI. *Une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, 455 p.

RITZENTHALER, Cécile. *L'École des beaux-arts du XIX^e siècle : les pompiers*, Paris, Mayer, 1987, 335 p.

ROBERT, Guy. *Le pluralisme dans l'art au Québec*, Ottawa, Iconia, 1998, 331 p.

ROBERT, GUY. *La peinture au Québec, depuis ses origines*, Montréal, France-Amérique, 1978, 221 p.

ROBIDOUX, Réjean. *Fonder une littérature nationale. Notes d'histoire littéraire*, Ottawa, Éditions David, 1994, 208 p.

ROSENTHAL, Léon. *Du romantisme au réalisme : essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, [1900], fac-similé, Paris, Macula, 1987, 444 p.

ROSS, Isabel. *The Expatriates*, New York, Crowell, 1970, 358 p.

ROTHENSTEIN, William. *Men and Memories*. Recollections of William Rothenstein (1872-1900), vol. I, Londres, Faber and Faber, 1934, 318 p.

ROUSSAN, Jacques. *Le nu au Québec*, Laprairie (Québec), M. Broquet édition, 1982, 223 p.

ROUTHIER, Adolphe-Basile. *À travers l'Europe. Impressions et paysages*, Québec, Typographie de P.-G. Delisle, 1883, 2 vol.

ROY, Fernande. *Histoire des idéologies au Québec aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Boréal Express, 1993, 127 p.

ROY, Fernande. *Progrès, harmonie, liberté. Le libéralisme des milieux d'affaires francophones de Montréal au tournant du siècle*, Montréal, Boréal, 1988, 301 p.

RUDIN, Ronald. *Histoire du Québec anglophone, 1759-1980*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 332 p.

RUDORFF, Raymond. *Le mythe de la France*, Paris, Albin Michel, 1971, 301 p.

SAUER, Marina. *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1990, 89 p.

SARRA-BOURNET, Michel et Jocelyn SAINT-PIERRE, *Les nationalismes au Québec, du XIX au XXI^e siècles*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001, 364 p.

SAVARD, Pierre. *Le consulat général de France à Québec et à Montréal 1859-1914*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970, 132 p.

SCHURR, Gérald et Pierre CABANE. *Les petits maîtres de la peinture : valeur de demain : 1820-1920, tome VI*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1975, [1981], [2003], 1107 p.

SEGRÉ, Monique. *L'École des beaux-arts : l'institution et la formation des artistes*, Paris, CNRS-IRESO, 1990, 316 p.

SEGRÉ, Monique. *L'Art comme institution, l'École des beaux-arts XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions de l'ENS-CACHAN, 1993, 240 p.

SEGRÉ, Monique. *Professeurs et étudiants de l'École des beaux-arts au 19^e et 20^e siècle*, Paris, Éditions de l'ENS-CACHAN, 1994, 62 p. (Suppl. à Monique Segré. *L'art comme institution : L'École des beaux-arts, XIX^e-XX^e siècle.*)

SEGRÉ, Monique. *L'art comme institution : l'École des beaux-arts XIX^e-XX^e* Paris/Montréal, l'Harmattan, 1998, 307 p.

SHELDON, George William. *Recent Ideals of American Art*, New York, D. Appleton, [1888] réimpression, New York, Garland, 1977, 158 p.

SIMARD, Sylvain et Denis VAUGEOIS. « Fabre Hector », *Dictionnaire biographique du Canada, vol. XIII (1901-1910)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 354-358.

SIMARD, Sylvain. *Mythe et reflet de la France : l'image du Canada en France, 1850-1914*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa (dans Les Cahiers du centre de recherche en civilisation canadienne-française), 1987, 440 p.

SIMARD, Sylvain. « Les visiteurs canadiens à Paris 1884-1908 », dans Yolande GRISÉ et Robert MAJOR. *Mélanges de littérature canadiennes-françaises et québécoises offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, 302 p.

SIMMONS, Edward. *From Seven to Seventy : Memories of a Painter and a Yankee*, New York, Harper, 1922, réédition : New York, Garland, 1976, 342 p.

SLOANE, Joseph C. *French Painting between the Past and the Present*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1951, 243 p.

SMITH, Walter. *Report on the Works of Pupils in the French Schools of Design Recently Exhibited in the Palais de l'industrie, Champs-Élysées, Paris, with a Comparaison of the French and English System of Art Education and Suggestions for the Improvement and Modification of the Latter*, London, Simpkin Marshall, 1864, s. p.

SMITH, Walter. *Technical Education and Industrial Drawing in Public Schools. Reports and Notes of Addresses Delivered in Montreal and Quebec by Professor Walter Smith*, Montréal, Gazette Printing, 1883, 94 p.

SOUCY, Donald. « A History of Art Education Histories », dans Donald SOUCY et Ann STANKIEWICZ. *Framing the Past : Essays in Art Education*, 1990, p. 3-31.

STEARNS, Anna. *L'intellectuel européen et le problème de son intégration culturelle au Canada*, Montréal, Université de Montréal, 1954, 214 p.

STEBBINS, Theodore *et al.* *The Lure of Italy*, New York, Harry N. Abrams, 1992, 470 p.

STEINER, Raymond. *The Arts Students League of New York : a History*, New York, CSS Publications, 1999, 187 p.

STREIFER RUBINSTEIN, Charlotte. *American Women Artists : from Early Indian Times to the Present*, New York, Avon Books, 1986, 570 p.

SULTE, Benjamin (pseud. : Joseph Amusart). *Causers du pays et de la colonisation. Entretiens*, Montréal, Granger Frères, 1891, 250 p.

SUTTON, Gordon. *Artisan or Artist*, Oxford, Pergamon Press, 1967, 328 p.

SWINTH, Kirsten. *Painting Professionals : Women Artists & the Development of Modern American Art, 1870-1930*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 2001, 305 p.

TAINÉ, Hippolyte. *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, 1881, 2 vol.

TANNER, Ogden. *Les Canadiens*, Paris, Time-Life, 1978, 240 p.

TAYLOR, Charles. *Rapprocher les solitudes : écrits sur le fédéralisme et le nationalisme au Canada*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, 233 p.

TEMPLÉ, Edmond Marie. *Méthode nationale de dessin : deuxième cours : cours primaire : dessin géométrique et à la main levée : guide du maître*. Montréal, E. Boudet, 1887, 103 p.

TEMPLÉ, Edmond Marie. *Manuel de la nouvelle méthode nationale de dessin : cours préparatoire : guide du maître*, Montréal, E.M. Templé, 1891, 60 p.

TEMPLÉ, Edmond Marie. *National Method of Drawing : Approved by the Council of Arts and Manufactures and Council of Public Instruction of the Province of Québec : Preparatory Course : Teacher's Manuel*, Montréal, E.M. Templé, 1891, 58 p.

TÉTU DE LABSADE, Françoise. *Le Québec : un pays, une culture*, Paris, Seuil/Montréal, Boréal, 2001 [2001], 575 p.

THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture pompier?*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, 67 p.

TICKNOR, Caroline. *May Alcott : A Memoir*, Boston, Little, Brown, 1928, 348 p.

TIPPETT, Maria. *By a Lady : Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, Toronto, Viking, 1992, 226 p.

TOKER, Franklin. *The Church of Notre-Dame in Montreal. An Architectural History*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1970, 124 p.

TRÉPANIÉ, Esther. « L'expérience américaine de la peinture québécoise (1900-1940). Entre le modèle étatsunien et la construction d'une vision américaine », dans Gérard BOUCHARD et Yvan LAMONDE. *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Édition Fides, 1995, p. 227-256.

TRÉPANIÉ, Esther. *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, 395 p.

TRUDEL, Jean. *La chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de la Basilique Notre-Dame de Montréal*, manuscrit, Montréal, 2001-2002, 170 p.

TRUDEL, Jean. *Du passé au présent : la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Éditions de la Fabrique de la paroisse Notre-Dame de Montréal, 2009, 57 p.

TRUDEL, Marcel. *Mythes et réalités dans l'histoire du Québec*, Québec, Hurtubise HMH, 2001, 325 p.

TUCKER, Marcia et al. *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1994, 146 p.

TUFTS, Eleanor. *Our Hidden Heritage - Five Centuries of Women Artists*, New York/Londres, Paddington Press, 1973, 256 p.

TURNER, Elisabeth Hutton. *American Artists in Paris : 1919-1929*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1988, 218 p.

TVERDOTA, György, sous la direction de. *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, 272 p.

VAISSE, Pierre. *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, 476 p.

VALLÉE, Anne-Élisabeth. *Napoléon Bourassa et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, Montréal, Leméac, 2010.

VAN HOOK, Bailey. *Angels of Art : Women and Art in American Society 1876-1914*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1996, 287 p.

- VERAX, Léon. *De l'envahissement de l'École des beaux-arts par les étrangers*, Paris, Librairie des Imprimeurs Réunis, 1886, 22 p.
- VERBIST, Pascal-Joseph (Abbé). *Projet d'organisation d'une Académie des beaux-arts à Montréal*, Montréal, Presses de la Minerve, 1873, 7 p.
- VILLE, Léon. *Lutteurs et gladiateurs*, Paris, Tolra, 1895, 344 p.
- VIRMAÎTRE, Charles. *Paris-Palette*, Paris, A. Savine, 1888, 301 p.
- VIRMAÎTRE, Charles. *Paris-Médaille*, Paris, L. Genonceaux, 1890, 267 p.
- VITET, Ludovic et Eugène VIOLLET-LE-DUC. *Débats et polémiques : à propos de l'enseignement des arts du dessin*, Paris, École nationale des beaux-arts, 1984, 155 p.
- WATSON, William R. *Retrospective : Recollections of a Montreal Art Dealer*, Toronto, University of Toronto Press, 1974, 77 p.
- WEINBERG, Helene Barbara. « Cosmopolitan Attitudes : The Coming of Age of American Art » dans, Annette BLANGRUND *et al.* *Paris 1889 : American Artists at the Universal Exposition*, Philadelphie, Pennsylvania Academy of the Fine Arts/New York, Harry N. Abrams, 1989, p. 33-52.
- WEINBERG, Helene Barbara. *The Lure of Paris : Late Nineteenth-Century American Painters and their French Training*, New York/Londres, Abbeville Press, 1991, 295 p.
- WEISBERG, Gabriel P. *The European Realist Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, 324 p.
- WEISBERG, Gabriel P. *Beyond Impressionism : the Naturalist Impulse in European Art 1860-1905*, London, Thames and Hudson, 1992, 303 p.
- WEISBERG, Gabriel P. *Redefining Genre : French and American Painting 1850-1900*, Washington D.C., University of Washington Press, 1995, 111 p.
- WESTLEY, Margaret W. *Grandeur et déclin, l'élite anglo-protestante de Montréal 1900-1950*, Montréal, Libre Expression, 1990, 331 p.
- WHITE, Harrison et Cynthia WHITE. *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World*, New York, Willey, 1965, 167 p.
- WHITE, Harrison et Cynthia WHITE. *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991, 166 p.

WHITE, Harrison et Cynthia WHITE. *Careers and Creativity : Social Forces in the Arts*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1993, 219 p.

WILSON, Lionel. *The Artist in Canadian Literature*, Toronto, Macmillan of Canada, 1976, 122 p.

WITTKOWER, Rudolf et Margot WITTKOWER. *Les Enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1985, 409 p.

WYGANT, Forster. *Art in American Schools in the Nineteenth Century*, Cincinnati, Interwood Press, 1983, 288 p.

YELDMAN, Charlotte. *Women Artists in Nineteenth Century France and England : Their Art Education, Exhibition Opportunities and Membership of Exhibiting Societies and Academies*, New York, Garland, 1984, 2 vol.

YON, Armand. *Le Canada français vu de France (1830-1914)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, 235 p.

ZILLHARDT, Madeleine. *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, Paris, Des Portiques, 1932, 253 p.

ZOLA, Émile. *Nana*, Paris, Élibron Classics, 2001 [1880], 299 p.

ZOLA, Émile. *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, anthologie d'écrits d'art, présentation et préface de Gaëtan PICON, édition critique, chronologique, bibliographie et index par Jean-Paul BOUILLON, Paris, Hermann, 1974, 344 p.

ZOLA, Émile. *L'œuvre*, Paris, Charpentier, 1886, 491 p.

IV. ARTICLES DE PÉRIODIQUES

« Academy of Arts 1880-1913 », *National Gallery of Canada Journal*, n° 36, 6 mars 1980, p. 1-81.

ACKERMAN, Gerald M. « Thomas Eakins and his Parisian Masters Gérôme and Bonnat », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 73, n° 6, avril 1969, p. 235-256.

ADAMS, Henry. « Winslow Homer's "Impressionism" and its Relation to his Trip to France », *Studies in the History of Art*, s. vol., n° 26, p 61- 89.

ALLAIRE, Sylvain. « Les Canadiens au Salon Officiel de Paris entre 1870 et 1910 : sections peinture et dessin », *Les Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. IV, n° 2, 1977/1978, p. 141-154.

ALLAIRE, Sylvain. « Élèves canadiens dans les archives de l'École des beaux-arts et de l'École des arts décoratifs de Paris », *Les Annales d'histoire de l'art canadien/ The Journal of Canadian Art History*, vol. VI, n° 1, 1982, p. 88-111.

AMBURGY, Patricia et Donald SOUCY. « Art Education, Romantic Idealism, and Work : Comparing Ruskin's Ideas to Those Found in 19th Century Nova Scotia », *Studies in Art Education*, vol. 30, n° 3, 1989, p. 157-63.

« Art Education in Montreal », *Montreal Gazette*, 31 janvier 1883, p. 4.

« Artistes (Nos) », *Le Monde Illustré* (Paris), 26 novembre 1892, p. 351.

AUDET, Louis-Philippe. « Le Québec à l'Exposition Internationale de Paris en 1878 », *Cahiers des Dix*, s. vol., n° 32, 1967, p. 125-178.

AVERY, Henry O. « The Paris School of Fine Arts », *Scribner's Magazine*, vol. 2, n° 4, octobre 1887, p. 387-403.

BAIGENT, R. « Art Education », *Canadian Education Monthly*, vol. 3, s. n°, 1881, p. 59-61.

BEATTY, James William. « The Royal Canadian Academy », *Canadian Courrier*, vol. 15, n° 2, 13 décembre 1913, s. p.

BEAUDET, Marie-Andrée et Rainier GRUTMAN, sous la direction de. « Québec, une autre fin de siècle », *Études françaises*, vol. XXXII, n° 3, automne 1996, p. 37-43.

BÉLAND, Mario. « Un destin inachevé : L'Assemblée des six comtés de Charles Alexander Smith », *Cap-aux-Diamants*, s. vol., n° 30, été 1992, p. 30-33 (numéro spécial : « Bicentenaire des institutions parlementaires »).

BÉLAND, Mario. « Une œuvre majeure de Charles Alexander Smith redécouverte grâce aux Amis du Musée », *Le Musée du Québec*, s. vol., n° 2, hiver 1995, p. 7 et 10.

BÉLAND, Mario. « Un Québécois à Paris », *Cap-aux-Diamants*, s. vol., n° 41, printemps 1995, p. 79.

- BÉLAND, Mario. « Morrice en Normandie », *Cap-aux-Diamants*, s. vol., n° 61, printemps 2000, p. 63.
- BÉLAND, Mario. « Natures mortes à la bécasse », *Cap-aux-Diamants*, s. vol., n° 64, hiver 2001, p. 59.
- BÉLAND, Mario. « La Paysanne canadienne de Suzor-Coté », *Au Musée* (le magazine du Musée national des beaux-arts du Québec), s. vol., n° 4, mai-août 2004, p. 12.
- BÉLAND, Mario. « Un “document humain” de Suzor-Coté », *Cap-aux-Diamants*, s. vol., n° 79, automne 2004, p. 64.
- BÉLAND, Mario. « Charles Huot à Paris », *Cap-aux-Diamants*, s. vol., n° 83, automne 2005, p. 55.
- BÉLAND, Mario. « Charles Huot à Paris (suite) », *Cap-aux-Diamants*, s. vol., n° 84, hiver 2006, p. 55.
- BÉLAND, Mario. « Un rapin dans la Ville lumière », *Cap-aux-Diamants*, s. vol., n° 86, été 2006, p. 48.
- BÉLAND, Mario. « Le dessin académique », *Cap-aux-Diamants*, s. vol., n° 91, automne 2007, p. 45.
- BÉLAND, Mario. « Vive la Bretagne ! », *Cap-aux-Diamants*, s. vol., n° 88, hiver 2007, p. 48.
- BELL, Margaret. « Women and Art in Canada », *Everywoman's World*, vol. 15, n° 30, 7 juin 1914, p. 7, 15, 30.
- BELLOC, Marie Adelaïde. « Lady Artist in Paris », *Murray's Magazine*, s. vol., n° 8, septembre 1890, p. 371-84.
- BOIME, Albert. « The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France », *The Art Quarterly*, nouvelle série I, n° 1, automne 1977, p. 1-39.
- BOIME, Albert. « American Culture and the Revival of French Academic Tradition », *Arts Magazine*, vol. 56, n° 9, mai 1982, p. 95-101.
- BOIVIN, L. I. « Arts et Manufactures dans la Province de Québec », *Revue Nationale*, vol. 1, n° 5, mai 1895, p. 333-346.

BONNET, Alain. « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture », *Romantisme*, vol. 26, n° 93, 1996, p. 27-38.

BONVILLE, Jean. « La liberté de presse à la fin du XIX^e siècle : le cas de *Canada-Revue* », *Études d'histoire religieuse*, vol. LXII, 1996, s. n°, p. 49-70.

« Boucane (La) », *Paris-Canada*, Paris, vol. 20, n° 4, 15 février 1902, p. 3.

BOUILLON, Jean-Paul. « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, s. vol., n° 54, 1986 (numéro spécial : *Être artiste*), p. 88-113.

BOURASSA, André-G, et Jean-Marc LARRUE. « Le Monument-National de Montréal et ses avants-projets (1883-1901) : valeur symbolique et impact culturel », *Bulletin du Regroupement des chercheurs-chercheuses en histoire des travailleurs et travailleuses du Québec*, vol. XVIII, n° 2, été 1992, p. 25-43.

BOURASSA, Napoléon. « Quelques réflexions critiques à propos de l'Art Association de Montréal », *La Revue canadienne*, 5 mars 1868, p. 210.

BOURDIEU, Pierre. « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 2, 1975, p. 67-93.

BOURDIEU, Pierre. « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, s. vol., n° 13, février 1977, p. 3-43.

BRAIDE, Janet. « Les murales de Brymner à l'Île d'Orléans », *Vie des Arts*, vol. 24, n° 98, 1979-80, p. 62-65.

BREAKELL, L. Mary. « Marie Bashkirtseff. The Reminiscence of a Fellow Student », *Nineteenth Century*, s. vol, n° 62, juillet 1907, p. 110-125.

BROWN, Daisy. « Experiences at Julian School », *The Corcoran Art Journal*, n° 1, avril 1893, p. 6.

BRUNETTE, Michel. « Trois dominantes de la pensée canadienne-française : l'agriculturisme, l'antiétatisme et le messianisme. Essai d'histoire intellectuelle », *Écrits du Canada français*, s. vol., n° 3, 1957, p. 31-117.

BUISSON, Auguste. « Mme Maximilienne Guyon », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, décembre 1903, p. 2.

CALLEN, Anthea. « The Body and Difference : Anatomy Training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the Later Nineteenth Century », *Art History*, vol. 20, n° 1, mars 1997, p. 23-60.

« Canadian Artists in Paris », *Dominion Illustrated News*, 11 janvier 1890, p. 22.

« Canadiens à Paris (Les) », *Paris-Canada*, 18 juin 1892, p. 2.

« Canadiens à Paris (Les) », *Paris-Canada*, Paris, 17 décembre 1892, p. 2.

« Canadiens à Paris (Les) », *Paris-Canada*, Paris, 6 juin 1894, p. 2.

« Canadiens à Paris (les) », *Paris-Canada*, Paris, 1^{er} décembre 1897, p. 2.

« Canadiens à Paris (Les) », *Paris-Canada*, 15 avril 1900, p. 2.

« Canadiens à Paris (Les) », *Paris-Canada*, 15 juin 1901, p. 3.

« Canadian Arts Schools, Artists and Art », *Canadian Magazine*, vol. 2, s. n°, décembre 1893, p. 462-466.

CARLYLE, Florence. « Student Life in Paris as Told by the Late Florence Carlyle », *Sentinel-Review*, Woodstock, 10 février 1936, s. p.

CHALMERS, F. Graeme. « South Kensington and Colonies : David Blair of New Zealand and Canada », *Studies in Art Education*, vol. 26, n° 2, 1984, p. 69-74.

CHALMERS, F. Graeme. « Who Is To Do this Great Work for Canada ? South Kensington in Ontario », *Journal of Art and Design Education*, vol. 12, n° 2, 1993, p. 161-78.

CHALMERS, F. Graeme. « Art Education in a Manly Environment : Educating the Sons of the Establishment in a 19th Century Boys's School », *Studies in Art Education*, vol. 42, n° 2, 2001, p. 113-30.

CHAMPSAUR, Félicien. « La jeune fille et l'art à l'Académie Julian », *Le Figaro*, 29 octobre 1935, p. 207.

CHARTIER, Daniel. « Hector Fabre et le Paris-Canada au cœur de la rencontre culturelle France-Québec de la fin du XIX^e siècle », *Études françaises*, vol. 32, n° 3, automne 1996, p. 51-60.

CHAUVIN, Jean. « L'influence de la peinture française sur la peinture canadienne », *La Revue Populaire*, vol. 30, n° 8, août 1937, p. 50.

« Chez nos artistes », *Paris-Canada*, 13 février 1892, p. 1.

« Chronique parisienne », *Le Monde illustré*, Paris, 6 juillet 1901, p. 151.

CLOUTIER Jean. « Le Québec à l'étranger », *L'Action nationale*, vol. LXXXV, n° 8, octobre 1995, p. 191-237.

COLE, Alphaeus. « An Adolescent in Paris : the Adventure of Being an Art Student Abroad in the Late 19th Century », *The American Art Journal*, novembre 1976, p. 111-115.

CORCORAN, Debra A., « Another Dimension of Women's Education – May Alcott's Guide to Studying Art Abroad », *American Educational History Journal*, vol. 31, n° 2, 2004, p. 144-148.

CORINTH, Lovis. « Un étudiant allemand à Paris (1884-1887) », *Gazette des Beaux-Arts*, s. vol., s. n°, mai-juin 1981, p. 219-225.

CORTHIS, André. « Rodolphe Julian », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, mars 1907, p. 3-4.

COURTHION, Pierre. « Ateliers et Académies : De Julian à la Grande Chaumière », 18 novembre 1932, dans dossier « Académie Julian », série « Actualité ». Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

CROW, Thomas. « Modernisme et culture de masse dans les arts visuels », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, s. vol., n° 19-20, juin 1987, p. 20-51.

DA COSTA NUMES, Jadviga M. « 1900 and Looking Back », *Nineteenth Century Studies*, s. vol., n° 15, 2001, p. 99-120.

DENBY, Edwin H. « The Ecole des Beaux-Arts and its Influence in America », *Légion d'Honneur*, vol. 3, n° 4, avril 1933, p. 217-227.

DENNISON, Marie Caudill. « The American Girl's Club in Paris », *Woman's Art Journal*, vol. 26, n° 1, printemps-été 2005, p. 32-37.

DE TALMOURS, André. « La Massière », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, février 1905, p. 2.

DE TALMOURS, André. « Chronique », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, novembre 1907, p. 2.

- ENFERT, Renaud (d'). « De l'École royale gratuite de dessin à l'École nationale des arts décoratifs (1806-1877) », *Journal des arts déco*, s. vol., n° 24, 2004 (éd. spéciale), p. 64-107.
- FEHRER, Catherine. « A Search for the Académie Julian », *Drawing*, s. vol., n° 2, juillet-août 1952, p. 25-28.
- FEHRER, Catherine. « New Light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian) », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 103, n° 1384-1385, mai-juin 1984, p. 207-216.
- FEHRER, Catherine. « Women at the Académie Julian in Paris », *The Burlington Magazine*, s. vol., n° 1100, novembre 1994, p. 752-757.
- FELTEAU, Cyrille. « Aspects de l'histoire de la presse canadienne de langue française aux XVIII^e et XIX^e siècles », *Écrits du Canada français*, s. vol., n° 47, 1983, p. 89-105.
- FINK, Lois Marie. « American Artists in France, 1850-1870 », *The American Art Journal*, novembre 1973, p. 32-49.
- FINK, Lois Marie. « French Art in the United States, 1850-1870 : Three Dealers and Collectors », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 92, n° 6, septembre 1978, p. 87-100.
- FISCHER, Diane P. « Paris 1900 : the American School », *American Art Review*, vol. 11, n° 6, novembre-décembre 1999, p. 198-205.
- FRANÇOIS, Caroline. « Le Paris canadien de la Belle-époque (1882-1910) », *Études canadiennes*, vol. 33, n° 63, p. 27-37.
- FREIDSON, Eliot. « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol XXVII, n° 3, juillet-septembre 1986, p. 431-443.
- FUCHS, Friedrich (von). « Die Akademie Julian II », *Das Atelier : Organ für Kunst Kunstgewerbe*, s. vol, s. n°, milieu janvier 1894, p. 1-2.
- FUCHS, Friedrich (von). « Die Akademie Julian I », *Das Atelier : Organ für Kunst Kunstgewerbe*, s. vol, s. n°, début janvier 1894, p. 1-2.
- GALICHON, Émile. « École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts », *Gazette des beaux-arts*, 15 novembre 1863, s. p.

GARB, Tamar. « Unpicking the Seams of her Disguise : Self-Representation in the Case of Marie Bashkirtseff », *Block*, s. vol., n° 13, 1987-88, p. 79-86.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude. « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol XXXIII, s. n°, janvier-mars 1986, p. 40.

GINGRAS, Yves. « Compte rendu », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 39, n° 3, 1986, p. 428.

GLENVILLE, Jean. « L'État et l'initiative privée dans les arts », *Voltaire* (Paris), 1^{er} octobre, 1887, s. p.

HARE, John. « Introduction à la sociologie de la littérature canadienne-française du XIX^e siècle », *L'Enseignement secondaire*, vol. XLII, n° 2, mars-avril 1963, p. 43-70.

HARPER, John Russell. « Tour d'horizon de l'art canadien », *Vie des Arts*, s. vol., n° 26, printemps 1962, p. 28-36.

HARPER, John Russell. « Ontario Painters, 1846-67 », *National Gallery of Canada Bulletin*, s. vol., n° 1, mai 1963, p. 16-28.

HARVEY, D. C. « Douglas Brymner 1823-1902 », *Canadian Historical Review*, vol. 24, n° 3, septembre 1943, p. 249-52.

HAVICE, Christine. « In a Class by Herself : 19th Century Images of the Woman Artist as Student », *Women's Art Journal*, vol. 2, n° 1, printemps-été 1981, p. 35-40.

HEAP, Robert. « Un chapitre dans l'histoire de l'éducation des adultes au Québec : les écoles du soir 1889-92 », *Revue de l'histoire française*, vol. 34, n° 4, mars 1981, p. 597-625.

HÉBERT, H. « Physionomie d'un atelier libre à Paris », *Revue illustrée du Cercle des beaux-arts*, s. vol., n° 1, 1879, s. p.

HELLAND, Janice. « Frances Macdonald : The Self as Fin-de-Siècle Woman », *Women's Art Journal*, vol. 14, n° 1, printemps-été 1993, p. 15-22.

HERBERT, Robert L. « City's Country : the Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin », *Artforum*, s. vol., n° 8, février 1970, p. 44-54.

HOLLAND, Clive. « Student Life in the Quartier Latin », *The Studio*, vol. 27, n° 115, 1902, p. 33-40.

HOLLAND, Clive, « Lady Art Students' Life in Paris », *International Studio*, vol. 12, n° 21, janvier 1904, p. 225-233.

HOLMES, R. « The Royal Canadian Academy », *Saturday Night*, n° 21, 18 avril 1908, p. 11.

HOLMES, R. « Toronto Art Students' League », *Canadian Magazine*, vol. 4, n° 2, 1894, p. 171-88.

INGRAM, William. « Canadian Artists Abroad », *The Canadian Magazine*, Toronto, vol. XXVIII, n° 3, janvier 1907, p. 218-222.

« Influence of the French School upon Recent Art (The) », *Canadian Magazine*, vol. 1, s. n°, octobre 1893, p. 638-641.

JOHNSTON, William R. « James Wilson Morrice : a Canadian abroad », *Apollo*, Londres, vol. LXXXVII, n° 76, juin 1968, p. 452-457.

JOUVANCOURT, Hugues (de). « Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté », *Vie des Arts*, Montréal, s. vol., n° 37, hiver 1964-65, p. 16-25.

« Julian's Studios : An Interview with Their Creator », *The Sketch*, 28 juin 1893, p. 473-474.

KEANE, Patrick. « Le musée et les premiers essais d'éducation des adultes au Canada : regard historique sur le mouvement des instituts mécaniques au Canada », *Gazette de l'Association des musées canadiens*, vol. 14, n° 1-2, hiver-printemps 1981, p. 32-47.

KELLER, Victoria, Gabriel P. WEISBERG et Jane R. BECKER. « Overcoming all Obstacles : the Women of the Academie Julian », *Art Book*, s. vol., n° 7, juin 2000, p. 35-36.

« L'Enseignement du dessin », *Le Courrier du Canada*, janvier 1882, p. 2.

LABERGE, André. « Un nouveau regard sur l'ancienne chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal », *Annales de l'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n°1, 1984, p. 26-47.

LACROIX, Laurier. « Essai de définition des rapports entre la peinture française et la peinture canadienne au XIX^e siècle », *Les Cahiers du Centre culturel canadien*, n° 3, avril 1974, p. 39-43.

LACROIX, Laurier. « Les artistes canadiens copistes au Louvre (1838-1908) », *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. II, n° 1, été 1975, p. 54-70.

LACROIX, Laurier. « Puvis de Chavannes et le Canada », *Les Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. IV, n° 1, printemps 1977, p. 6-12.

LACROIX, Laurier. « An American Art Student in Paris : The Letters of Kenyon Cox, 1877-1882 », *Les Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, 1987, vol. 1, n° 10, 1987, p. 70-71.

LACROIX, Laurier. *The Art in Canada during the Age of Laurier : Papers from a Conference Held in Edmonton*, Edmonton, University of Alberta et Edmonton Art Gallery, 1988, p. 1-14.

LACROIX, Laurier. « Rodolphe Duguay et Suzor-Côté », *Liberté* (231), vol. 39, n° 3, juin 1997, p. 103-119.

LACROIX, Laurier. « Le séjour montréalais du graveur français Rodolphe Bresdin, 1873-1877 », *Les Cahiers des Dix*, n° 60, s. vol, 2006, p. 129-164.

« “LA MASSIÈRE” PRODUCED. Cercle Dramatique Français Gives its Last Performance of the Season », *New York Times*, 29 mars 1908, p. 9.

LAMONDE, Yvan. « Les intellectuels francophones au Québec au 19^e siècle : le cas de l'Institut canadien de Montréal (1845-1876) », *Littérature*, s. vol., n° 1, 1988, p. 47-76.

LAMONDE, Yvan. « Les intellectuels francophones au Québec au 19^e siècle : questions préalables », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XLVIII, n° 2, automne 1994, p. 153-185.

« La mort de Marie Bashkirtseff par un ami (traduit du journal anglais, *The Illustrated London News*, 8 août 1891) », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, mars 1902, p. 2-3.

LARIVIÈRE-DEROME, Céline. « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle : l'Abbé Joseph Chabert », *Revue d'histoire de l'Amérique française, Institut d'histoire de l'Amérique française*, vol. 28, n° 3, décembre 1974, p. 347-366.

LAROCHELLE, Renée. « Portrait d'un entrepreneur. Le peintre Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté était passé maître dans l'art de faire parler de lui », *Le journal de la communauté universitaire* (Université Laval), vol. 43, n° 28, 17 avril 2008, s. p.

LAURIN, François. « Joseph Saint-Charles, un peintre méconnu », *Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 13-16.

« Le Canada à l'Exposition : VII, l'exposition artistique », *Paris-Canada*, 1^{er} décembre 1900, p. 1.

LEDUC, Pierre. « Notes sur les origines et la première phase de développement du mouvement des Mechanic's Institutions en Grande-Bretagne », *Recherche sociographique*, vol. 16, n° 2, 1975, p. 249-60.

« Les ateliers de femmes », *L'Art français*, s. vol. n° 318, 27 mai 1893, s. p.

LESSER, Gloria. « The R. B. Angus Art Collection : Painting, Watercolours and Drawings », *Les Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 108-123.

LEMERISE, Suzanne et Leah SHERMAN. « La place du dessin dans les politiques scolaires catholiques et protestantes du Québec », *Historical Studies in Education*, vol. 8, n° 1, 1996, p. 1-14.

L'Opinion publique, 23 novembre 1871, p. 569.

L'Opinion publique, 26 septembre 1872, p. 465.

L'Opinion publique, 12 novembre 1874, p. 561.

L'Opinion publique, 10 décembre 1874, p. 610.

L'Opinion publique, 25 février 1875, p. 94.

LORING, William. « An American Art Student in Paris », *Archives of American Art Journal*, 1984, vol. 3, n° 24, p. 17-21.

LOWREY, Carol. « A Noble Tradition : American Paintings from the National Arts Club », *American Art Review*, vol. 7, n° 3, juin-juillet 1995, p. 90-97.

MALLEBAY DU CLUSEAU D'ÉCHÉRAC, Arthur-Auguste (pseud. G. Dargenty). « Enseignement libre », *La Justice*, 2 février 1881.

« Marie Bashkirtseff : Suppressed Portions of her Diary – Letters to De Maupassant – Estimates of Daudet and Zola », *New York Times*, 15 septembre 1900.

MCKAY, Marylin. « Canadian Historical Murals 1805-1939 : Material Progress, Morality and the Disappearance of Native People », *Les Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 63-83.

MELLEN, Peter. « Maurice Cullen and the Group of Seven », *Vie des Arts*, s. vol., n° 61, hiver 1970-1971, p. 26-29.

MÉRIMÉE, Prosper. « De l'enseignement des beaux-arts en France. L'École de Paris et l'École de Rome », *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1848, s.p.

MILROY, Elisabeth. « Points of Contact : Thomas Eakins, Robert Harris, and the Art of Léon Bonnat », *Les Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, 1987, vol. 10, n° 2, p. 84-103.

MOORE, George. « Meissonier and the Salon Julian », *Forthnightly Review*, s. vol., n° 54, juillet 1890, p. 44-55.

MOUREY, G. « The Salon of the Champs-Élysées », *The Studio*, Londres, vol. VIII, n° 40, juillet 1896, p.101-109.

MÜNTZ, Eugène. « The Ecole des Beaux-Arts », *Architectural Record- The Beaux-Arts Number* [supplément], s. vol., s. n°, janvier 1901, p. 1-33.

NATT, Phebe D. « Paris Art-Schools », *Lippincott's Magazine*, s. vol., n° 27, mars 1881, p. 269-76.

NOBILI, M. Riccardo. « Account of Concours. The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, vol. 8, s. n°, 1889, p. 746-52.

« Nos artistes à Paris », *Paris-Canada*, samedi 17 janvier 1891, p. 2.

O'BRIEN, L. R. « Art Education – A Plea for the Artisan », *Rose Bedford's Canadian Monthly and National Review*, s. vol., n° 2, 1879, p. 584-91.

OLSON, Sherry et Patricia THORNTON. « Familles montréalaises du XIX^e siècle : trois cultures, trois trajectoires », *Cahiers québécois de démographie*, vol. XXI, n° 2, automne 1992, p. 51-75.

O'REILLY, Maurice. « Nos artistes à Paris », *Paris-Canada*, Paris, 20 décembre 1890, p. 3.

O'REILLY, Maurice. « Chez nos artistes », *Paris-Canada*, Paris, vol. 9, n° 30, 13 février 1892, p. 1.

OSTIGUY, Jean-René. « Le modernisme au Québec en 1910 et en 1930 », *Vie des Arts*, vol. XXVII, n° 107, été 1982, p. 42-45.

OSTIGUY, Jean-René. « The Paris influence on Quebec Painters », *Canadian Collector*, vol. 13, n° 1, janvier-février 1978, p. 50-54.

OUELLET, Fernand. « La question sociale au Québec, 1880-1930 : La condition féminine et le mouvement des femmes dans l'historiographie », *Histoire sociale/Social History*, vol. 21, n° 42, novembre 1988, p. 319-345.

PARKER, Gilbert. « Canadian Art Students in Paris », *The Week*, vol. IX, n° 5, 1^{er} janvier 1892, p. 70-71.

PATTERSON, Norman. « The Academy Exhibition », *Canadian Magazine*, vol. 10, n° 6, avril 1898, p. 509-14.

PEARSE Harold et Donald SOUCY. « Nineteenth Century Origins of Saturday Morning Art Classes for Children in Halifax, Nova Scotia », *Studies in Art Education*, vol. 28, n° 3, 1987, p. 142-8.

PORTER, John R. « La société québécoise et l'encouragement aux artistes de 1825 à 1850 », *Les Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. IV, n° 1, printemps 1977, p. 13-23.

PRÉFONTAINE, Fernand. « L'art et le Régionalisme », *Le Nigog*, s. vol., n° 11, novembre 1918, p. 377.

« Relations France-Canada au XIX^e siècle », *Les Cahiers du Centre culturel canadien*, s. vol., n° 3, avril 1974, p. 45-52.

RADFORD, J. A. « Canadian Art Schools, Artists and Art », *Canadian Magazine*, vol. 2, n° 5, mars 1894, p. 462-466.

RADYCKI, J. Diane. « The Life of Lady Art Students : Changing Art Education at the Turn of the Century », *Art Journal*, vol. 42, n° 1, printemps 1982, p. 9-13

RÉVAL, Gabrielle. « L'Avenir de nos filles : les artistes », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, décembre 1903, p. 2-4.

RHODES, Albert. « Views Abroad : A Day with the French Painters », *Galaxy*, vol. XVI, n° 1, 16 juillet 1873, p. 13.

ROBBINS, N. « The Montreal Mechanic's Institute : 1828-1870 », *Canadian library Journal*, décembre 1981, p. 373-9.

RUBY, Heap. « Un chapitre de l'histoire de l'éducation aux adultes au Québec : les écoles du soir, 1889-1892 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 34, n° 4, mars 1981, p. 597-625.

« Schools of Art and Design, Montréal », *Journal of Education*, vol. 13, n° 12, décembre 1869, p. 214.

SHERWOOD, W. A. « The Influence of the French School on Recent Art », *Canadian Magazine* (Toronto), s. vol., s. n°, octobre 1993, p. 638-641.

SICOTTE, Hélène. « Le Rôle de la vente publique dans l'essor du commerce d'art à Montréal au XIX^e siècle. Le cas de W. Scott & Sons ou comment le marchand d'art supplanta l'encanteur », *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. XXIII, n° 1-2, 2002, p. 6-33.

SILL, Louise Morgan. « Paris : Mother of Students », *The American Magazine of Art*, février 1928, p. 87-90.

SIMARD, Sylvain. « Les Français et le Canada, 1850-1914 : identité et perception », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XXXIX, n° 2, septembre 1975, p. 209-239.

SOMIN. « La rue de Berri », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, janvier 1903, p. 4.

SOUICY, Donald. « More than a Polite Pursuit : Art College for Women in Nova Scotia, 1887-1930 », *Art education*, vol. 42, n° 2, 1989, p. 23-24 ; 37-40.

SOUICY, Donald. « Social Factors in Nineteenth Century Art Education : A Comparison between Nova Scotia's Public and Private Schools », *Bulletin of the Caucus on Social Theory and Art Education*, s. vol., n° 7, 1987, p. 49-54.

STERNER, Adam. « Five months in Paris : what it offers to the American Art », *Art Age*, s. vol., s. n°, novembre 1883, p. 66-67.

« Studio Talk – Canada », *The Studio ; An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, vol. 17, n° 75, 15 juin 1899, p. 62, 65-66.

SUTHERLAND, J. « An Art Student's Year in Paris : Women's Classes at Julian's School », *Art Amateur*, s. vol., n° 32, janvier 1895, p. 52.

TALMOURS, André de. « La Massière », *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, février 1905, p. 2.

TAYLOR, Mary C. « L'école de Barbizon et la tradition du paysage au Canada », *Vie des Arts*, s. vol., n° 58, printemps 1970, p. 40-41.

THÉRIAULT, N. « En ce début de siècle », *La Presse*, 25 avril 1970, p. B-2.

TOMEL, Guy. « Toujours les peintres-l'autre cloche-les ateliers Julian », *National*, 15 février 1890, s. p.

TRÉPANIÉ, Esther. « Les femmes, l'art et la presse francophone Montréalaise de 1915 à 1930 », *Les Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. 18, n° 2, 1997, p. 68-80.

TRUDEL, Jean. « Aux origines du Musée des Beaux-Arts de Montréal. La fondation de l'Art Association of Montréal en 1860 », *Annales d'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. 16, n° 1, 1992, p. 31-62.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. « Constitution des rôles masculins et féminins au XIX^e siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 42, n° 4, 1987, p. 925-954.

WATT, A. « Art Student in Paris », *Studio*, s. vol., n° 807, juillet 1960, p. 11-15.

WEAVER, Emily P. « Pioneer Canadian Women : Mrs Charlotte M. Schreiber, Painter », *Canadian Magazine*, s. vol., s. n°, mai 1917, p. 32-6.

WEAVER, Emily P. « Pioneer Canadian Women : Mrs Letitia Youmans », *Canadian Magazine*, s. vol., s. n°, juin 1917, p. 170-174.

WEIN, Jo Ann. « The Parisian Training of American Women Artists » *Women's Art Journal*, vol. 2, n° 1, printemps-été 1981, p. 41-44.

WEINBERG, Helene Barbara. « Nineteenth Century American Painters at the Ecole des Beaux-Arts », *American Art Journal*, s. vol., n° 13, automne 1981, p. 66-84.

ZAMACOÏS, Miguel. « Les Julianes », *Candide* (Paris), 14 janvier 1932, s. p.

ZELMANOVITS, Judith. « Louisa Murray Writing Woman », *Canadian Woman Studies/Les Cahiers de la femme*, vol. 7, n° 3, 1986, p. 39-42.

ZOLA, Émile. « Comptes-rendus du Salon », *Le Sémaphore de Marseille*, 1875, s. p.

V. RÉFÉRENCES INTERNET

BAKER, Victoria. « William Brymner », *Dictionnaire biographique du Canada* [En ligne], <http://www.biographi.ca/009004-119.01> (page consultée le 29 juillet 2010).

BASHKIRTSEFF, Marie. « Journal de Marie Bashkirtseff (extraits) », *La revue des ressources* [en ligne], <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1157> (page consultée le 16 août 2010).

BASHKIRTSEFF, Marie. « Je dis, tout, tout, tout », *autopacte* [En ligne], http://www.autopacte.org/Marie_Bashkirtseff.html (page consultée le 29 juillet 2010).

BONNET, Alain. « L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique », *Historical Studies in Education/Revue d'histoire de l'éducation*, [En ligne], library.queensu.ca/ojs/index.php/edu-hse-rhe, (page consultée le 9 avril 2010).

CAVALCANTI SIMIONI, Ana Paula. « Le voyage de Paris : L'Académie Julian et la formation des artistes brésiliennes vers 1900 » [en ligne], http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/D-5-Simioni.pdf?id_pub=1403 (page consultée le 22 juillet 2009).

CHAMPAGNE, Annie. « Comptes rendus. Alain Bonnet : L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique », *Historical Studies in Education/Revue d'histoire de l'éducation*, [En ligne], library.queensu.ca/ojs/index.php/edu_hse-rhe (page consultée le 9 avril 2010).

CHILVERS, Ian. « Slade School of Fine Art ». *A Dictionary of Twentieth-Century Art*, [En ligne], <http://www.encyclopedia.com> (page consultée le 19 janvier 2010).

CLOUTIER, Nicole. « James Wilson Morrice », *Dictionnaire biographique du Canada en ligne* [En ligne], http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?&id_nbr=7949&&PHPSESSID=ychzfqkvzape (page consultée le 29 juillet 2010).

ENFERT, Renaud (d'). « Bonnet Alain. *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique* », *Histoire de l'éducation* [En ligne], <http://histoire-education.revues.org/index1238.html> (page consultée le 13 août 2009).

FOSS, Brian. « George Agnew Reid », *Dictionary of Canadian Biography Online*, [En ligne] http://www.biographi.ca/009004-119.01_e.php?BioId=42327&query= (page consultée le 7 novembre 2009).

FRANÇOIS, Caroline. « Les artistes canadiens à Paris entre 1878 et 1914 », dans Institut Pierre Renouvin, *Bulletin du Centre de recherche en histoire des relations internationales* [en ligne], <http://ipr.univ-paris1.fr/spip.php?article338> (page consultée le 22 juillet 2009).

HARDY, Jean-Pierre et David-Thierry RUDEL. « Apprentissage au Canada du XVII^e au XIX^e siècle » dans Fondation Historica du Canada, *L'Encyclopédie canadienne* [en ligne], www.thecanadianencyclopedia.com (page consultée le 26 juillet 2009).

LACROIX, Laurier. « Associations d'artistes », *L'Encyclopédie canadienne* [en ligne] <http://www.thecanadianencyclopedia.com>, (page consultée le 27 juillet 2009).

Le Canada politique en 1867, [en ligne], http://www.salic_slmc.ca, (page consultée le 14 juillet 2009).

LEBLANC, Marie Chantal. *Formation artistique et contexte social des peintres canadiens à Paris (1887-1895)*, <http://www.archipel.uqam.ca> (page consultée en 2010)

LOBSTEIN, Dominique. « Alexandre Falguière. Lutteurs », *Dossiers du Musée d'Orsay*, [En ligne], <http://www.musee-orsay.fr> (page consultée le 29 juillet 2010).

LORTIE, Léon. « Joseph Alexandre Crevier (1824-1889) », *Dictionnaire biographique du Canada* [en ligne], <http://www.biographie.ca/009004-119.01f.php?BioId=39576&query=crevier>, (page consultée le 27 juillet 2009).

MORRISON, Ann. « L'éducation artistique », *Encyclopédie du Canada* [en ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.com>, (page consultée le 21 janvier 2010).

MULAIRE, Bernard. « Chabert, Joseph », *Dictionnaire du Canada* [en ligne], http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?&id_nbr=6022&&PHPSESSID=yhzfzfkqvzape, (page consultée le 27 juillet 2009).

« Owens Art Gallery : Canada's first university art gallery opened to the public in 1895. History », [en ligne], <http://www.mta.ca/owens/history/index.php> (page consultée le 1er septembre 2009).

REID, Martine. *Correspondance de Marie Bashkirtseff et de Guy de Maupassant*, Arles, Actes Sud, 2001.

TRIGGS, Stanley G.. *Notman William*, [en ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.com>, (page consultée le 21 janvier 2010).

UQAM. « Histoire administrative ou notice biographique (du Conseil des arts et manufactures) » dans *Fonds d'archives du conseil des arts et manufacture (32p)* [en ligne], www.archivesuqam.ca/pages/archives_privées/genere, (page consultée le 9 juin 2009).

VALLE, Arthur. « Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a la República (1890-1930) », *DezenoveVinte Dictionary of Twentieth-Century Art* [en ligne], <http://www.encyclopedia.com> (page consultée le 19 janvier 2010).

WISTOW, David. « Paul Peel », *Dictionnaire biographique du Canada* [En ligne], <http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?&id> (page consultée le 29 juillet 2010).

ANNEXES

Remarques

Les éléments principaux d'informations liés aux annexes s'organisent comme suit¹³²⁶ :

Pour un document d'archives :

Prénom et NOM de l'artiste, nature du document, titre du fonds, cote et série, lieu de conservation.

Pour un dessin :

Prénom et NOM de l'artiste, *Titre de l'œuvre*, année de création, médium et support utilisé, format de l'oeuvre, lieu de conservation. Ouvrage d'où est tirée la reproduction ou localisation physique de l'œuvre le cas échéant.

Pour un article de presse :

Prénom et NOM de l'artiste, *Titre*, source utilisée, lieu, mois et année de parution, page(s).

Remarques : Nous conservons l'orthographe des noms tels qu'ils apparaissent dans les documents d'archives.

¹³²⁶ La présentation d'un livre suit les normes bibliographiques traditionnelles : Prénom, NOM. *Titre*, ville, éditeur, année.

Annexe 1

Les femmes à l'Académie Julian

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 1. 1

Maximilienne GUYON
1903

Maximilienne Guyon (autoportrait)

Crayon graphite sur papier

Daté et signé en bas à gauche : 1903 M. Guyon

Annoté en bas au centre : Maximilienne Guyon

*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes* (page de couverture)
Paris, décembre 1903, p. 1.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 1. 2

Auguste BUISSON, « Mme Maximilienne Guyon »
Gabriel RÉVAL, « L'Avenir de nos filles : les artistes »
*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes*
Paris, décembre 1903, p. 2.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 1. 3 (suite 1/2)

Gabrielle RÉVAL, « L'Avenir de nos filles : les artistes »
*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes*
Paris, décembre 1903, p. 2-4.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 1. 3 (suite 2/2)

Gabrielle RÉVAL, « L'Avenir de nos filles : les artistes »
*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes*
Paris, décembre 1903, p. 2-4.

Annexe 2

Cours et tarifs à l'Académie Julian

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 2. 1

*Académie Julian. Ateliers de peinture, de sculpture et de dessin.
Cours pour Dames*

Fonds Actualités. Série : Académie Julian.
Bibliothèque historique de la ville de Paris, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 2. 2

Académie Julian. Ateliers de peinture, de sculpture, de dessin. Cours pour Hommes

Fonds Actualités. Série : Académie Julian.

Bibliothèque historique de la ville de Paris, Paris, France.

Annexe 3

Rodolphe Julian (1839-1907)

ILLUSTRATION RETIRÉE

3. 1

HARMELIN photographe
M. Rodolphe Julian
*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes (page de couverture)*
Paris, mars 1907, p. 1.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 3. 2

André CORTHIS
Rodolphe Julian
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, mars 1907, p. 3-4.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 3. 2 (suite)

André CORTHIS
Rodolphe Julian
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, mars 1907, p. 3-4.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 3.3

André DE TALMOURS

Chronique

*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes*

Paris, novembre 1907, p. 2.

Annexe 4

L'Académie Julian

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI
L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890 (page de couverture).

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI
L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890, p. 1.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI
L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890, p. 2-3.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI
L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890, p. 4-5.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI

L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890, p. 6-7.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI
L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890, p. 8-9.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI

L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890, p. 10-11.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI
L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890, p. 12-13.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI

L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890, p. 14-15.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI

L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890, p. 16-17.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI
L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890, p. 18-19.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 4. 1

Riccardo NOBILI

L'Académie Julian, Bagnols (Gard), Imprimerie Typographique Ve Alban Broche,
1890, p. 20.

Annexe 5

Un atelier de l'Académie Julian

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 5. 1

P. LAGNIER
1905

Les ateliers du rez-de-chaussée. 31 rue du Dragon

Encre sur papier

Signé et daté en bas à gauche : P. Lagnier 1905

*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes*

Paris, décembre 1905, p. 1.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 5. 1 (suite)

1.000 fcs de Prix
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, décembre 1905, p. 1.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 5. 2

*1.000 fcs de prix décernés entre tous les ateliers.
Sujet : Un atelier de l'Académie Julian
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, décembre 1905, p. 2.*

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 5. 3

Le concours des 1.000 francs (commande de M. Julian)
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, février 1906, p. 6.

Annexe 6

La Massière

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 6. 1

Georges VILLA

1905

Mlle M. Brandès dans « La Massière »

Crayon graphite sur papier

Signé en bas à gauche : Georges Villa

Annoté en bas à gauche : Dessin de M. Villa

*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes (page de couverture)*
Paris, février 1905, p. 1.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 6. 2

André DE TALMOURS, « La Massière »
*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes*
Paris, février 1905, p. 2.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 6. 3

Georges VILLA
1905

M. Guitry (dans le rôle de Marèze)

Crayon graphite sur papier

Signé en bas à droite par un monogramme humoristique :

Annoté en bas à gauche : Dessin de M. Georges Villa



*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes (page de couverture)*
Paris, février 1905, p. 3.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 6. 4

« Tableau inédit de Marie Bashkirtseff communiqué par M. Julian, paru dans la Vie Illustrée du 20 janvier 1905 »

Annotation sur la page :

M. Jules Lemaître vient de mettre à la scène, avec *La Massière*, les élèves des ateliers libres de peinture. Il a pris pour type l'atelier Julian. La « Massière » ou surveillante qui supplée parfois au professeur est représentée par Mlle Marthe Brandès. Or Mlle Marthe Brandès est une ancienne élève de l'Académie Julian. Le tableau que nous reproduisons ici et qui, signé Andrey, fut exécuté par Marie Bashkirtseff, représente l'atelier Julian en 1881. Au fond, assise et coiffée d'un chapeau, se trouve Mlle Marthe Brandès. Marie Bashkirtseff s'est reproduite elle-même mais de dos à droite.

L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes
Paris, février 1905, p. 4-5.

Annexe 7

Les Canadiens dans les archives de l'Académie Julian

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7.1 (1/2)

Sinaï RICHER

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian
Série 63 AS 1, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7.1 (2/2)

Sinaï RICHER

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7.2

Montague CASTLE

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7.3

James Wilson MORRICE

Fiche d'abonnement de l'artiste. Archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 4

Maurice PRENDERGAST
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 5 (1/2)

John Malcom FRASER

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 5 (2/2)

John Malcom FRASER

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 6

Frank Milton ARMINGTON
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7.7

Raoul BARRÉ

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 8

John William BEATTY

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7.9

Frederick William HUTCHINSON
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 10

Mc Gillivray Strachan KNOWLES FARQUHAR
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 11 (1/2)

Lorenzo DE NEVERS

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 11 (2/2)

Lorenzo DE NEVERS

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 12 (1/3)

Edmond MONTAGUE MORRIS
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 12 (2/3)

Edmond Montague MORRIS
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 9, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 12 (3/3)

Edmond Montague MORRIS
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 9, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 13 (1/2)

Marc-Aurèle DE FOY SUZOR-COTÉ
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 3, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 13 (2/2)

Marc-Aurèle DE FOY SUZOR-COTÉ
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 3, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 14

Marc-Aurèle DE FOY SUZOR-COTÉ,
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 3, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 15

René-Charles BÉLIVEAU

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 16

Paul DELAUNAY

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 17 (1/2)

Ernest GIRARD
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 17 (2/2)

Ernest GIRARD

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 18

Joseph M. KIDD
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 19

Charles Henry WHITE
Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 20

Henry ARMSTRONG

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 21

CAMERON

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 22

J. S. GORDON

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 23 (1/2)

O. E. HEWTON

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 23 (2/2)

O. E. HEWTON

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 24

MAC-KENZIE

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 25

MONGOMMERY [sic]

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 26

Noël SCOVIL

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 5, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 27 (1/2)

Rex STOVEL

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 27 (2/2)

Rex STOVEL

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 28

A. WICKENS

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.
Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 29 (1/3)

Joseph SAINT-CHARLES

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 29 (2/3)

Joseph SAINT-CHARLES

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 7. 29 (3/3)

Joseph SAINT-CHARLES

Fiche d'abonnement de l'artiste, archives de l'Académie Julian.

Série 63 AS 4, CARAN, Paris, France.

Annexe 8

Joseph Saint-Charles à l'Académie Julian

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 8. 1

J. CHAUVIN

*Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin
à l'atelier de l'Académie Julian, passage des Panoramas
(27, galerie Montmartre)*

Abonnement 8 semaines du 20 janvier au 31 mars 1890.

Fonds Joseph Saint-Charles, cote P12\1\13. Musée du CRCCF
(Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 8. 2

J. CHAUVIN

*Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin
à l'atelier de l'Académie Julian, passage des Panoramas
(27, galerie Montmartre) [verso du document].*

Abonnement 8 semaines du 20 janvier au 31 mars 1890.

Fonds Joseph Saint-Charles, cote P12\1\13. Musée du CRCCF
(Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 8.3

J. CHAUVIN

*Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin
à l'atelier de l'Académie Julian, passage des Panoramas
(27, galerie Montmartre).*

Abonnement 4 semaines du 31 mars au 28 avril.

Fonds Joseph Saint-Charles, cote P12\1\13. Musée du CRCCF
(Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 8.4

J. CHAUVIN

*Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin
à l'atelier de l'Académie Julian, passage des Panoramas
(27, galerie Montmartre).*

Abonnement 8 semaines du 28 avril au 23 juin.

Fonds Joseph Saint-Charles, cote P12\1\13. Musée du CRCCF
(Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 8.5

J. CHAUVIN

*Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin
à l'atelier de l'Académie Julian, passage des Panoramas
(27, galerie Montmartre)*

Abonnement 4 semaines du 27 octobre au 24 novembre 1890.

Fonds Joseph Saint-Charles, cote P12\1\13. Musée du CRCCF
(Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 8. 6

G. CHOMENAY

*Reçu de Monsieur Saint-Charles pour un abonnement matin
à l'atelier de l'Académie Julian, passage des Panoramas
(27, galerie Montmartre).*

Abonnement 4 semaines du 22 décembre au 19 janvier 1891.

Fonds Joseph Saint-Charles, cote P12\1\13. Musée du CRCCF
(Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 9

Joseph Saint-Charles et l'École des beaux-arts

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 9. 1

Paul DUBOIS

*Lettre d'autorisation permettant à Mr Saint-Charles de suivre
les cours oraux et à fréquenter les galeries des Beaux-Arts.*

1888

Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa),
Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 10

Lettres de la famille de Joseph Saint-Charles
(Paris, 1888-1890)

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10. 1 (1/4)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, mai 1888.
Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10.1 (2/4)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, mai 1888.
Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10.1 (3/4)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, mai 1888.
Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10.1 (4/4)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, mai 1888.
Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10. 2 (1/4)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, avril 1888. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa) Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10. 2 (2/4)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, avril 1888. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa) Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10. 2 (3/4)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, avril 1888. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10. 2 (4/4)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, avril 1888. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa) Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10.3 (1/2)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, mars 1889 (lettre incomplète). Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10.3 (2/2)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, mars 1889 (lettre incomplète). Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10. 4 (1/2)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, août 1890.
Fonds Joseph Saint-Charles (P/12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa)
Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10. 4 (2/2)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à Joseph Saint-Charles*, août 1890. Fonds Joseph Saint-Charles (P/12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa) Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10. 5 (1/2)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à son frère Joseph Saint-Charles*, avril 1890.
Fonds Joseph Saint-Charles (P/12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10. 5 (2/2)

Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de Xavier Saint-Charles à son frère Joseph Saint-Charles*, avril 1890.
Fonds Joseph Saint-Charles (P/12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10. 6 (1/2)

François Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de François-Xavier Saint-Charles (oncle de l'artiste) à Joseph Saint-Charles*, juillet 1890. Fonds Joseph Saint-Charles (P/12/1/4), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 10. 6 (2/2)

François Xavier SAINT-CHARLES, *Lettre de François-Xavier Saint-Charles (oncle de l'artiste) à Joseph Saint-Charles*, juillet 1890. Fonds Joseph Saint-Charles (P/12/1/4), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 11

Joseph Saint-Charles invité à un banquet

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 11. 1 (1/2)

Invitation pour un Banquet. Remise de la Légion d'honneur à Louis-Ernest Barrias, 1898. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa) Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 11. 1 (2/2)

Invitation pour un Banquet. Remise de la Légion d'honneur à Louis-Ernest Barrias, 1898. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa) Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 12

Joseph Saint-Charles et la Légion d'honneur

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 12. 1 (1/2)

Philippe HÉBERT, *Légion d'honneur demandée par Joseph Saint-Charles*, septembre 1902. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5) Musée du CRCCF (Université d'Ottawa) Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 12. 1 (2/2)

Philippe HÉBERT, *Légion d'honneur demandée par Joseph Saint-Charles*, septembre 1902. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/5) Musée du CRCCF (Université d'Ottawa) Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 13

Joseph Saint-Charles copiste au Louvre

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 13. 1

Autorisation à Monsieur Saint-Charles de copier au Louvre Illusions perdues de Charles Gleyre. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/ 10), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Charles GLEYRE
Les Illusions perdues (dit aussi *Le Soir*)
1843
Huile sur toile
156,5 x 238 cm
Signé et daté en bas à droite : Ch. Gleyre 1843

Musée du Louvre, Paris, France

Annexe 14

L'atelier de Joseph Saint-Charles,
18 bis Impasse du Maine

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 14. 1 (1/2)

Sous-location de l'atelier du 18 bis Impasse du Maine de Rodolphe Julian à Joseph Saint-Charles, 1892. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/9), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 14. 1 (2/2)

Sous-location de l'atelier du 18 bis Impasse du Maine de Rodolphe Julian à Joseph Saint-Charles, 1892.
Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/9), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 14. 2

Quittance de loyer de Joseph Saint-Charles, janvier 1889. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa)
Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 14.3

Quittance de loyer de Joseph Saint-Charles, avril 1889. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 14. 4

Quittance de loyer de Joseph Saint-Charles, juillet 1889. Fonds Joseph Saint-Charles, (P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa). Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 14. 5

Quittance de loyer de Joseph Saint-Charles, octobre 1889. Fonds Joseph Saint-Charles(P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa) Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 14. 6

Quittance de loyer de Joseph Saint-Charles, décembre 1889. Fonds Joseph Saint-Charles (P12/1/13), Musée du CRCCF (Université d'Ottawa). Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 15

Recommandation pour Joseph Saint-Charles

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 15. 1 (1/2)

Lettre de recommandation valorisant les succès obtenus lors du séjour parisien de Joseph Saint-Charles, septembre 1902. Fonds Joseph Saint-Charles (P/12/1/7). Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 15. 1 (2/2)

Lettre de recommandation valorisant les succès obtenus lors du séjour parisien de Joseph Saint-Charles, septembre 1902. Fonds Joseph Saint-Charles (P/12/1/7) Musée du CRCCF (Université d'Ottawa), Ottawa, Ontario, Canada.

Annexe 16

L'Académie Julian et l'Amérique du Nord

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 16. 1

*Le concours Julian-Smith
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, février 1905, p. 3.*

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 16. 2

G.H. WILLIAMS

J. Francis Smith

*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes*

Paris, février 1905, p. 4.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 16. 3

Concours de l'Art Academy de Chicago
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, février 1905 p. 5.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 16.4

Le concours de l'Art Academy de Chicago
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, mars 1906, p. 2

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 16. 5

Concours de l'École d'art de San Francisco
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, décembre 1913, p. 6.

Annexe 17

L'Académie Julian : mise en place de cours pour enfant

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 17. 1 (1/2)

*Aux familles. Ouverture d'un cours pour jeunes garçons
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, mars 1906, p. 4-5.*

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 17. 1 (2/2)

*Aux familles. Ouverture d'un cours pour jeunes garçons
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, mars 1906, p. 4-5.*

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 17.2

*Aux familles. Ouverture d'un cours spécial pour jeunes garçons.
Ouverture d'un cours spécial pour fillettes*

*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, décembre 1906, p. 5.*

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 17.3 (1/2)

Les vrais futuristes
L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes
Paris, mars 1912, p. 4-5.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Annexe 17.3 (2/2)

Henriette BRÉJAT

1912

Un coin de l'atelier des fillettes de la rue Berri

Crayon graphite sur papier

Signé en bas à droite : H. Bréjat

Annoté en bas au centre : (dessin de Mlle Bréjat)

*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant
des informations utiles aux artistes*

Paris, mars 1912, p. 5.

FIGURES

Remarques

Les éléments principaux d'informations liés aux figures s'organisent comme suit¹³²⁷ :

Pour une toile ou un dessin :

Prénom et NOM de l'artiste, *Titre de l'œuvre*, année de création, médium et support utilisé, format de l'oeuvre, lieu de conservation. Ouvrage d'où est tirée la reproduction ou localisation physique de l'œuvre le cas échéant.

Pour une illustration de roman ou tirée d'un article de presse :

Prénom et NOM de l'artiste, *Titre de l'œuvre*, année de création, médium et support utilisé, format de l'œuvre. Ouvrage d'où est tirée la reproduction.

Remarques : Notons qu'en dehors des originaux consultés manuellement, nous n'avons pas indiqué les dimensions des éléments d'archives issus de microfilms.

¹³²⁷ Lorsque l'information est manquante, nous poursuivons la notice sans ajouter des mentions comme « anonyme », « non datée » – par exemple – qui ne feraient qu'alourdir le texte sans rien apporter de plus à sa compréhension.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 1

*Vue générale de la nef au niveau de la porte d'entrée de la chapelle
Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal
Avant décembre 1978 (date de l'incendie)
Photographie en noir et blanc*

Au centre de la photographie au niveau de la galerie de tableaux :

Ludger LAROSE
La Dispute du Saint-Sacrement (d'après *la Disputa* de Raphaël)
Vers 1891
Huile sur toile
500 x 750 cm

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du
Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 2

*Vue du transept gauche de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique
Notre- Dame de Montréal*

Avant décembre 1978

Photographie en noir et blanc

Au centre de la photographie au niveau de la galerie de tableaux :

Joseph SAINT-CHARLES

L'adoration des mages

1893

Huile sur toile

225 x 720 cm

Signé, daté en bas à droite : J. St-Charles 1893

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle
du Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 3

*Vue du transept droit de la nef de la chapelle Notre-Dame
du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal*
Avant décembre 1978 (date de l'incendie)
Photographie en noir et blanc

Au niveau de la galerie de tableaux :

Joseph Charles FRANCHÈRE, *La Première messe à Ville-Marie*, 1892.

Joseph Charles FRANCHÈRE, *La multiplication des pains*, 1893.

Henri BEAU, *Les noces de Cana*, 1893-94.

Ludger LAROSE, *Moïse frappant le rocher de l'Horeb*, 1893.

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du
Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 4

*Vue du côté gauche de la nef en direction de la porte d'entrée
de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique
Notre-Dame de Montréal*
Avant décembre 1978 (date de l'incendie)
Photographie en noir et blanc

Au niveau de la galerie de tableaux :

Henri BEAU, *Les noces de Cana*, 1893-94.
Ludger LAROSE, *Moïse frappant le rocher de l'Horeb*, 1893.
Ludger LAROSE, *La Dispute du Saint-Sacrement*, vers 1891.

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du
Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 5

*Vue du côté droit de la nef en direction de la porte d'entrée de la chapelle
Notre-Dame du Sacré-Cœur de la basilique Notre-Dame de Montréal*
Avant décembre 1978 (date de l'incendie)
Photographie en noir et blanc

Au niveau de la galerie des tableaux :

Ludger LAROSE, *L'annonciation*, 1895.

Ludger LAROSE, *La sybille de Tibur*, 1893.

Ludger LAROSE, *Le paradis perdu*, 1894.

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du
Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 6

Ludger LAROSE
Portrait de Léon-Alfred Sentenne
1895
Huile sur toile
72,80 x 59,50 cm
Signé en bas à gauche : L. Larose

Fabrique Notre-Dame de Montréal, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 7 (détail)

Ludger LAROSE
Portrait de Léon-Alfred Sentenne
1895
Huile sur toile
72,80 x 59,50 cm
Signé en bas à gauche : L. Larose

Fabrique Notre-Dame de Montréal, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 8

Ludger LAROSE

Dispute du Saint-Sacrement (copie d'après *La Disputa* de Raphaël)

Vers 1891

Huile sur toile

500 x 750 cm

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur »
Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Détail 9 (détail)

Ludger LAROSE

La Dispute du Saint-Sacrement (copie d'après *La Disputa* de Raphaël)

Vers 1891

Huile sur toile

500 x 750 cm

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur »

Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 10

Ludger LAROSE

L'Annonciation

1895

Huile sur toile

225 x 450 cm

Daté, signé en bas à droite : 1895 L. Larose

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du
Sacré-Cœur »

Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 11

Joseph-Charles FRANCHÈRE

Le Christ consolateur

1894-1895

Huile sur toile

225 x 400 cm

Signé, daté en bas à droite : J. C. Franchère 1894-5

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur »
Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 12

Joseph-Charles FRANCHÈRE

Étude pour « Le Christ consolateur » de la chapelle du Sacré-Cœur de Notre-Dame de Montréal
1891

Huile sur toile

48,5 x 73,8 cm

Signé et annoté en bas à droite : JC Franchère 1891 Esquisse du tableau de la chapelle
du Sacré-Cœur

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 13

Joseph SAINT-CHARLES
Le serment de Dollard et ses compagnons
1895
Huile sur toile
225 x 720 cm
Signé en bas à droite : J. St-Charles 189(5)

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur »
Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 14

Joseph SAINT-CHARLES

La première messe à Montréal

1892

Huile sur toile

225 x 400 cm

Signé, daté en bas à gauche : J. St. Charles 92

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle
du Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 15

Joseph SAINT-CHARLES

L'Adoration des Mages

1893

Huile sur toile

225 x 720 cm

Signé, daté en bas à droite : J. St-Charles 1893

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle
du Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 16

Ludger LAROSE
La Sybille de Tibur
1893

Huile sur toile
225 x 450 cm

Signé, daté en bas à droite : L. Larose 1893

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame,
chapelle du Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 17

Ludger LAROSE

Moïse faisant jaillir l'eau du rocher de l'Horeb

1893

Huile sur toile

225 x 450 cm

Signé en bas à droite : L. Larose 1893

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur »
Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 18

Ludger LAROSE

Moïse frappant le rocher de l'Horeb. Étude pour un grand tableau de la chapelle Notre-Dame du Sacré-Cœur, église Notre-Dame de Montréal

1893

Huile sur toile

59,8 x 99,3 cm

Signé en haut à gauche : L. Larose

Musée national des beaux-arts du Québec, ville de Québec, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 19

Ludger LAROSE

Le paradis perdu

1894

Huile sur toile

225 x 450 cm

Signé, daté en bas à gauche : L. Larose 1894

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame,
chapelle du Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 20

Joseph-Charles FRANCHÈRE

La Vierge de l'Apocalypse

1892

Huile sur toile

225 x 400 cm

Signé, daté en bas à gauche : J.C. Franchère 1892

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur »
Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 21

Joseph-Charles FRANCHÈRE

La multiplication des pains

1893

Huile sur toile

225 x 450 cm

Signé, daté en bas à droite : J.C. Franchère 1893

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame,
chapelle du Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 22

Joseph-Charles FRANCHÈRE

*Étude pour « La multiplication des pains » de la chapelle du Sacré-Cœur
de Notre-Dame de Montréal*

1892

Huile sur toile

49,5 x 86,5 cm

Signé, daté et titré en bas à droite : J.C. Franchère 1904 (...) Esquisse du tableau
de la chapelle du Sacré-Cœur

Musée national des beaux-arts du Québec, ville de Québec, Québec, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 23

Henri BEAU

Les Noces de Cana

1893-94

Huile sur toile

225 x 450 cm

Signé en bas à gauche : H. Beau

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame,
chapelle du Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 24

Charles GILL

La Visitation

1894

Huile sur toile

225 x 400 cm

Signé, daté en bas à droite : Charles Gill 1894

Inventaire des biens culturels, dossier « église Notre-Dame, chapelle du Sacré-Cœur », Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 25

Portrait de Rodolphe Julian
Photographie noir et blanc
Argentique sur papier

Dossier Rodolphe Julian. Musée d'Orsay, Paris, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 26

Portrait de Rodolphe Julian
Photographie noir et blanc
Argentique sur papier

Dossier Rodolphe Julian. Musée d'Orsay, Paris, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 27

Rodolphe JULIAN

Pan (ou) Faune prédisant l'avenir aux nymphes

1867

Huile sur toile

220 x 150 cm

Signé en bas à droite : Julian

Collection privée

Nineteenth Century European Paintings, Drawings and Water-colours,
catalogue de vente Sothebys, Londres, jeudi 27 novembre 1991, lot 201

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 28

Rodolphe JULIAN
Une Académie de peinture
1876
Huile sur toile
Signé et daté au milieu à droite : R. Julian 1876
Photographie par Goupil
Salon Officiel de 1876

Département des estampes et de la photographie.
Bibliothèque nationale de France, Paris

Gérard Schurr. *Les petits maîtres de la peinture 1820-1920*,
Paris, s.e, 1985, tome VI.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 29

Rodolphe JULIAN
1879

Eau-forte, hors-texte
18,7 x 11,3 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris,
A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 30

Rodolphe JULIAN

1879

Eau-forte hors-texte

17,7 x 11 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 31

Rodolphe JULIAN
1879

Eau-forte, hors-texte
17,6 x 10,8 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris,
A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 32

Rodolphe JULIAN
1879

Eau-forte, hors-texte
18 x 11,6 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris,
A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 33

Rodolphe JULIAN

1879

Eau-forte, hors-texte

11,5 x 18,6 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 34

Rodolphe JULIAN
1879

Eau-forte, hors-texte
16,8 x 10,3 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 35

Rodolphe JULIAN

1879

Eau-forte, hors-texte

18,7 x 12,5 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 36

Rodolphe JULIAN
1879
Eau-forte, hors-texte
10,2 x 15,5 cm
Signé en bas à droite : R. Julian

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 37

Rodolphe JULIAN

1879

Eau-forte, hors-texte

11,3 x 18,3 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 38

Rodolphe JULIAN

1879

Eau-forte, hors-texte

11,5 x 17,3 cm

Signé en bas à gauche : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à droite : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 39

Rodolphe JULIAN

1879

Eau-forte, hors-texte

11,6 x 18,8 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 40

Rodolphe JULIAN

1879

Eau-forte, hors-texte

15,8 x 22 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris,
A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 41

Rodolphe JULIAN
1879

Eau-forte, hors-texte
12,7 x 18,5 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre,
1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 42

Rodolphe JULIAN

1879

Eau-forte, hors-texte

13,9 x 18,8 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 43

Rodolphe JULIAN
1879

Eau-forte, hors-texte
11,4 x 17,6 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris,
A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 44

Rodolphe JULIAN

1879

Eau-forte, hors-texte

13 x 19,6 cm

Signé en bas à droite : R. Julian

Sceau de l'imprimeur en bas à gauche : Imp. A. Quantin

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 45

Paul LANDOWSKI
Hercule soulevant Antée
Non daté
Graphite sur papier
Signé en bas à droite : P L

Deniz Artun. *Paris'ten Modernlik Tercümeleri : Academie Julian'da*
İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri, İstanbul, Ali Artun, 2007, p. 231.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 46

Charles VAN DER STAPPEN

Mort d'Ompdrailles Le Tombeau des Lutteurs

1892

Sculpture en bronze sur base de granit gris

Signé et daté en bas à gauche : 1892 Bruxelles Ch. Van der Stappen

Inscription sur le socle : En souvenir de Léon Cladel, créateur
d'Ompdrailles et ajout en lettres de Bronze « Ter nagedachtenis ann
Léon Cladel »

Avenue Louise, Bruxelles

Derom Patrick (dir.). *Les sculptures de Bruxelles. Inventaire. Catalogue raisonné*, Bruxelles, Galerie Patrick Derom, 2002, p. 77.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 47

Gustave Courbet

Les lutteurs

1853

Huile sur toile

198 x 252 cm

Signé et daté en bas à gauche : G. Courbet 1853

Szépművészeti Múzeum, Budapest

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 48

Alexandre FALGUIÈRE

Lutteurs

1875

Huile sur toile

240 x 191 cm

Signé et daté en bas à droite : A. Falguière 1875

Musée d'Orsay, Paris

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 49

Rodolphe JULIAN
Les Arènes Maudurques
1879
Eau-forte, hors-texte
13 x 19,6 cm

Léon Cladel. *Ompdrailles : le Tombeau des Lutteurs*, Paris, A. Lemerre, 1882.

Extrait de l'affiche des Arènes Maudurques.

Léon Cladel, *Le Tombeau des lutteurs*.

ARÈNES MAUDURQUES

31 Août 1863

Demain

Rentrée d'Ompdrailles, le Tombeau-des-lutteurs

**Enfin ! Enfin ! Il nous est revenu, l'incomparable ! Demain, il descendra
De nouveau dans la lice, le fort des forts, le metteur au pas, le plus grand athlète**

Des temps passés, modernes & futurs.

Son Honneur est dans nos murs, nous l'avons vu !

Vous le verrez, il est dans nos murs !

IL EST ICI !

Plus terrible que jamais, il accomplira des prodiges ! Oui, le moment est venu de le proclamer, habitants de la bonne ville de Mauhors, écoutez ! Albe, votre Albe, est de retour ! En secret, l'administration des Arènes, qui prévoyait le grand événement, avait agi. Par ses soins, les premiers praticiens du monde ont été mandés. Ils sont venus des quatre coins de Gaules, ils sont venus, séduits moins par les offres brillantes qu'on leur a faites que par l'espérance de se mesurer avec le vainqueur de toute la pléiade française, & de le tomber, si faire se peut.

AUCUN D'EUX N'AURA CETTE GLOIRE

Abatte le Chêne de la Grésigne, ils l'espèrent en vain ! Nous, nous disions bien haut ici : C'est impossible ! ! ! & votre Benjamin, notre favori restera, sempiternellement ce qu'il est : Le Vaillant des Vaillants, le présidents des fameux, le roi des crânes, l'empereur des intrépides, le *nec plus ultra*.

LISEZ CECI :

10,000 francs à celui qui vaincra l'Invincible

ATTENTION, ATTENTION !

Une fois encore & la dernière peut-être, le monde étonné verra s'accomplir :

LES DOUZES TRAVAUX D'HERCULE

OYEZ & VOYEZ

[Illisible dans le milieu du document. Description des différents travaux]

OUI !

Nous en sommes persuadés, convaincus, archi-convaincus, certains, Mauhors entier voudra voir ces travaux grandioses & mémorables. Au temps des Romains & des Grecs, nos antiques modèles, il ne s'est accompli rien de plus chic, ni de plus beau. Les grands jours de l'Illiade & de l'Énéide ont reparu. Qu'on y songe ! Encelade & les Titans seront dépassés, un magnifique soleil éclairera certainement ces fêtes homériques.

On en parlera dans mille ans et plus

DEMAIN ! C'EST DEMAIN ! DEMAIN ! DEMAIN

À trois heures

RENTÉE D'OMPDRAILLES LE TOMBEAU-DES-LUTTEURS

AVIS

L'administration a l'honneur de prévenir le public que le prix des places n'est pas augmenté d'un liard & que les bureaux du Colisée seront ouverts demain dès l'aube.

Premiers & seconds rangs au pourtour des Arènes, 1 fr – Tous les autres rangs, 0 fr.50

ON POURRA BOIRE & FUMER

Militaires & étudiants ne payeront que demi-place. – Les dames & les enfants au-dessous de 10 ans ne seront pas admis

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 50

Benjamin CONSTANT

Portrait de Jules Clarétie

1893

Huile sur toile

46 x 38 cm

Dédicacé : À mon ami Jules Clarétie. Benjamin Constant 1893 en haut à droite

Musée national du Château et des Trianons, Versailles

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 51

Amélie BEAURY-SAUREL

Portrait de Caroline Rémy (dite Séverine)

1893

Huile sur toile

121 x 87 cm

Signé et dédié en bas à droite : À Séverine Beaury-Saurel 1893

Musée de la ville de Paris, Musée Carnavalet, Paris

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 52

André DEVAMBEZ

L'Académie Julian

1889

Encre sur papier

13,3 x 20,2 cm

Signé et daté : ADevambe 1889

Riccardo Nobili. *L'Académie Julian*, Bagnols, 1890, 20 p.

National Art Library, Science & Art Department, Londres, Angleterre

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 53

Riccardo NOBILI

Atelier for Men

Illustration dans le texte

8 cm x 12,3 cm

Fusain reproduit par procédé photomécanique

Signé en bas à droite : M. R. Nobili

Riccardo. Nobili. « Account of Concours. The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, vol. 8, s. n°, 1889, p. 748.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 54

Riccardo NOBILI

Atelier for Women, (Lefebvre and Constant.)

Illustration dans le texte

8 cm x 12,3 cm

Fusain reproduit par procédé photomécanique

Signé en bas dans la moitié gauche : M. R. Nobili

Source : Riccardo. Nobili. « Account of Concours. The Académie Julian », *The Cosmopolitan*, vol. 8, s. n°, 1889, p. 750.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 55

Riccardo NOBILI

Atelier of Sculpture

Illustration dans le texte

12,5 cm x 8,5 cm

Fusain reproduit par procédé photomécanique

Signé en bas à gauche : M. R. Nobili

Source : Riccardo. Nobili. « Account of Concours. The Académie Julian », *The Cosmopolitan*,
vol. 8, s. n°, 1889, p. 751.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 56

Riccardo NOBILI

Atelier for Women, (Bouguereau and Robert-Fleury)

Illustration dans le texte

12,3 cm x 10,5 cm

Fusain reproduit par procédé photomécanique

Signé en bas à gauche : M. R. Nobili

Source : Riccardo. Nobili. « Account of Concours. The Académie Julian »,
The Cosmopolitan, vol. 8, s. n°, 1889, p. 752.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 57

Riccardo NOBILI

Texte et fusain reproduits par procédé photomécanique dans le texte
1889

Détail de la réclame publicitaire représentée sur le dessin

« Ici on peut dessiner d'après le modèle vivant ; on est prié d'apporter le chevalet. »

Riccardo, Nobili. « Account of Concours. The Académie Julian »,
The Cosmopolitan, vol. 8, s. n°, 1889, p. 746.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 58 (détail)

Riccardo NOBILI

Passage du Panorama

Illustration dans le texte

6 cm x 12,3 cm

Fusain reproduit par procédé photomécanique

Signé en bas à gauche : M R N (M. Riccardo Nobili)

Source : Riccardo. Nobili. « Account of Concours. The Académie Julian »,
The Cosmopolitan, vol. 8, s. n°, 1889, p. 746.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 59 (détail)

Riccardo NOBILI

M. Julian

Illustration dans le texte

4 cm x 6, 5 cm

Fusain reproduit par procédé photomécanique

Signé en bas à droite : R. N (Riccardo Nobili)

Riccardo. Nobili. « Account of Concours. The Académie Julian »,
The Cosmopolitan, vol. 8, s. n°, 1889, p. 746.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 60

Portrait du peintre Rodolphe Julian, fondateur et directeur de l'Académie
Photographie. Argentique sur papier

Château-musée de Nemours. Fonds Archives Ernest Marché, Nemours

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 61

Portrait de Rodolphe Julian (page frontispice)
Photographie reproduite par procédé photomécanique

L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes, Paris, mars 1907

Bibliothèque nationale de France, Paris, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 62

« Julian's Studios : An Interview with Their Creator »,
The Sketch. A Journal of art and actuality, 28 juin 1893, p. 474.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 63

Rodolphe Julian

1893

Illustration dans le texte

Photographie. Argentique sur papier reproduit par
photomécanique

8,5 cm x 10,7 cm

« Julian's Studios : An Interview with Their Creator »,
The Sketch. A Journal of art and actuality, 28 juin 1893,
p. 474.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 64

Atelier d'anatomie de l'Académie Julian

1893

Illustration dans le texte

Photographie. Argentique sur papier reproduit par procédé photomécanique.

9,5 cm x 12,7 cm

« Julian's Studios : An Interview with Their Creator »,
The Sketch. A Journal of art and actuality, 28 juin 1893, p. 474.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 65

Marie BASKIRTSEFF

L'Atelier

1881

Huile sur toile

154 cm x 186 cm

Signé et daté en bas à droite : Andrey 1881 (M. Bashkirtseff)

Musée des Beaux-arts de Dnipropetrovsk
Dnipropetrovsk, Ukraine

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 66

Photographe anonyme

L'Académie Julian, devanture de l'atelier du passage des Panoramas

Non daté

Collection André Del Debbio

Paris

Gabriel P. Weisberg *et al.* *Overcoming all Obstacles : the Women of the Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999, p. XIII.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 67

Jefferson David CHALFANT
Bouguereau's Atelier at the Academy Julian, Paris
1891
Huile sur bois
28,6 x 36,8 cm

Young Museum, San Francisco, Californie, États-Unis

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 68

Alfred MUNNINGS

A Study of a Male Nude In Julian's Atelier, Paris

1902

Huile sur toile

82,4 cm x 66 cm

Sir Alfred Munnings Art Museum, Essex

Angleterre

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 69

Alfred MUNNINGS
First Study in Oils from Life (at Julian's Atelier)
1902
Huile sur toile
53,2 x 35,6 cm

South Kensington Museum, Londres
Angleterre

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 70

Caleb Arnold SLADE
Atelier at the Académie Julian
Non daté
Huile sur toile
106,7 x 144,8 cm

William Benton Museum of Art
University of Connecticut, Storrs, Connecticut, États-Unis

ILLUSTRATION RETIRÉE

Variante en couleur de la toile citée sur le site internet de l'ESAG.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 71

Mina CARLSSON-BREDBERG

Académie Julian

1884

Huile sur toile

53 x 75 cm

K. L. Nichols. Swedish Women painters 1893 Exposition [en ligne].

<http://members.cox.net/academia/cassatt10e.html>

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 72

Pedro WEINGÄRTNER

Atelier Julian

Huile sur toile

Signé en bas à droite : Pedro Weingärtner

Museu de Arte do Rio Grande do sul ado Malagoli,
Porto Alegre, Brésil

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 73

Sculptors at the Académie Julian. Paris

Huile sur toile

101 cm x 111 cm

Non daté

Collection Monarch Gallery, Singapour,
République de Singapour

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 74

Marie BASHKIRTSEFF
L'Atelier Julian (reproduction de)

« Les ateliers de Femmes », *L'Art Français*,
7^e année, n° 318, 27 mai 1893.

Tamar Garb. *Sisters of the Brush : Women Artistic
Culture in Late Nineteenth-Century Paris*,
New Haven/London, Yale University Press, figure 28, p. 82.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 75

Harmelin photographe
*Une Classe de l'Académie Julian reconstituant en tableau
vivant « Cain » de Fernand Cormon*
1894
Photographie. Épreuve sur papier albuminé
17 x 21,7 cm

Nemours, Château-musée. Fonds Ernest Marché, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Fernand CORMON
Cain
1880
Huile sur toile
400 x 700 cm
Signé et daté en bas à gauche : F. Cormon 1880

Musée d'Orsay, Paris, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 76

Harmelin photographe

*Une Classe de l'Académie Julian reconstituant en tableau vivant
« L'entrée à Constantinople » de Benjamin Constant*

1894

Photographie. Épreuve sur papier albuminé

Nemours, Château-musée. Fonds Ernest Marché, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Jean-Joseph CONSTANT (dit, BENJAMIN CONSTANT)

Entrée du Sultan Mehmet II à Constantinople, le 29 mai 1455

(ancien titre : *Entrée de Mohamet II à Constantinople*)

1876

Huile sur toile

697 x 536 cm

Signé et daté en bas à droite : Benjamin Constant 1876

Musée des Augustins, Toulouse, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 77

Georges VILLA

Le Cake-Walk (Affiche du 17^e bal de l'Académie Julian, 1903)

Page frontispice du journal *l'Académie Julian*

1904

Dessin à l'encre noire et au crayon. Reproduction mécanique

Signé en bas à gauche : Georges Villa

L'Académie Julian, décembre 1904

Bibliothèque nationale de France, Paris, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 78

Louise-Catherine BRESLAU

Crayon graphite sur papier

Signé en bas à droite : Par Mlle Breslau

Annoté en bas en bas à gauche : Sapristi, Mademoiselle Marie, comme c'est bien !

Album de caricatures des élèves de l'Académie Julian

Collection André Del Debbio, Paris

Weisberg, Gabriel P. *et al.* *Overcoming all Obstacles : the Women of the Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999, p. 71.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 79

Croquis de Mlle Gerald

1877

Crayon graphite et fusain sur papier

Daté en bas à gauche Avril 1877

Annoté en bas du dessin : C'est lourd Mademoiselle, j'ai bien peur
que nous ayons de la peine à sortir de là.

Album de caricatures des élèves de l'Académie Julian

Collection André Del Debbio, Paris

Weisberg, Gabriel P. *et al.* *Overcoming all Obstacles : the Women of the
Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999, p. xi .

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 80

Jules Lefebvre dans son atelier

Vers 1900

Photographie. Argentique sur papier

28 x 21,5 cm

Signé par Jules Lefebvre au verso.

Musée du CRCCF, Université d'Ottawa. Fonds Joseph Saint-Charles (P12). Cote Ph 12-122
Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 81

Benjamin Constant dans son atelier
Vers 1900
Photographie. Argentique sur papier
28 x 21,5 cm

Musée du CRCCF, Université d'Ottawa. Fonds Joseph Saint-Charles (P12). Cote Ph 12-123,
Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 82

Joseph SAINT-CHARLES

Nu debout

Entre 1885 et 1890

Fusain sur papier

61,5 x 47,3 cm

Annotation en bas à droite : S^t-Charles. Élève de M.M. J. Lefebvre et J. Blanc

Musée du CRCCF, Université d'Ottawa. Fonds Joseph Saint-Charles (P12).

Cote M4. 32 /Ph 1 – xcs – 74, Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 83

Joseph SAINT-CHARLES

Nu assis

Entre 1885 et 1890

Fusain sur papier

62 x 47,4 cm

Signé en haut à droite

Annotation en haut à droite : S^t-Charles. Élève de M.M Lefebvre & Constant

Musée du CRCCF, Université d'Ottawa. Fonds Joseph Saint-Charles (P12).

Cote M4. 39 /Ph 1 – xcs – 77, Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 84

Joseph SAINT-CHARLES

Étude

Entre 1885 et 1890

Fusain sur papier

61,5 x 46,9 cm

Annotation en haut à droite : S^t-Charles. Élève de M.M. Lefebvre et Blanc

Musée du CRCCF, Université d'Ottawa. Fonds Joseph Saint-Charles (P12). Cote M4. 65 /

Ph 1 – xcs – 82, Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 85

Joseph SAINT-CHARLES

Étude de nu

Entre 1885 et 1890

Fusain sur papier

61,5 x 46,4 cm

Musée du CRCCF, Université d'Ottawa. Fonds Joseph Saint-Charles (P12).
Cote M4. 35 /Ph 1 –xsc – 80, Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 86

Luger LAROSE

Étude d'après l'antique

Vers 1887-1890

Fusain sur papier vergé

62,7 x 46,8 cm

Signé et annoté : L Larose/Élève de/Mr J. P. Laurens

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 87

Atelier de sculpture de l'Académie Julian. Les élèves et le modèle

Vers 1902

Photographie. Argentique sur papier

Dossier Rodolphe Julian, Musée d'Orsay, Paris, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 88

M. GROSS

Prix de sculpture (torse femme) par M. E. Diosi
1906

Fusain sur papier. Reproduction photomécanique
Signé en bas au milieu du dessin

Journal de l'*Académie Julian*, février 1906
Bibliothèque nationale de France, Paris, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 89

Joseph SAINT-CHARLES

Nu de trois-quarts

Entre 1885 et 1890

Fusain sur papier

61 x 45, 5 cm

Signé en bas à droite

Musée du CRCCF, Université d'Ottawa. Fonds Joseph Saint-Charles (P12).
Cote M4. 65/Ph1 – xcs – 79, Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 90

Joseph SAINT-CHARLES

Étude de nu

Entre 1885 et 1890

Fusain sur papier

62,2 x 47,2 cm

Signé en haut à droite

Musée du CRCCF, Université d'Ottawa. Fonds Joseph Saint-Charles (P12).
Cote M4. 38 /Ph 1 – xsc – 83, Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 91

Joseph SAINT-CHARLES

Nu aux mains jointes

Entre 1885 et 1890

Fusain sur papier

58,4 x 41,9 cm

Signé en bas à gauche

Collection Anna Saint-Charles. Musée du CRCCF, Université d'Ottawa.
Fonds Joseph Saint-Charles (P12), Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 92

Joseph SAINT-CHARLES

Étude de nu sur tabouret

Entre 1885 et 1890

Fusain sur papier

60,9 x 46,8 cm

Signé en bas à gauche

Musée du CRCCF, Université d'Ottawa. Fonds Joseph Saint-Charles (P12).

Cote M4. 36 /Ph 1 – xcs – 81, Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 93

Joseph SAINT-CHARLES

Étude de nu

Entre 1885 et 1890

Fusain sur papier

53,3 x 43,8 cm

Signé en haut à droite

Musée du CRCCF, Université d'Ottawa. Fonds Joseph Saint-Charles (P12).

Cote Ph 1 – xsc – 84, Ottawa, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 94

Photographies Bouffar

Une séance de modèle vivant dans un atelier de l'Académie Julian

Argentique sur papier. Reproduction mécanique

22 x 14 cm

« Les artistes femmes », *L'Illustration*, n° 3234, 18 janvier 1905, p. 102

Série actualités. Fonds Académie Julian. Bibliothèque Historique de la ville de Paris,
Hôtel d'Angoulême Lamoignon, Paris, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 95

Pierre BONNARD

La vie du peintre. Enfance de l'artiste – L'Académie Julian – Dans Paris

Vers 1910

Crayon graphite, encre et lavis sur papier vélin

31,5 x 24 cm

Musée d'Orsay, Paris, France

Actuellement conservé au département des Arts Graphiques du Musée du Louvre
Paris, France

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 96

L'Académie Julian, Passage des Panoramas
Photographie. Argentique sur papier

Collection André Del Debbio, Paris

Weisberg, Gabriel P. *et al. Overcoming all Obstacles : the Women of the Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999, p. 127.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 97

Florence CARLYLE
Étude d'atelier d'un modèle masculin
Vers 1893
Pastel sur papier

Woodstock Art Gallery, Woodstock, Ontario, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 98

Anna BILINSKA-BOHDANOWICZ
1885

Académie Homme. Demi-nue

Huile et gouache sur toile

95 cm x 67 cm

Daté et annoté en bas à droite : (illisible) 1885

Musée Narodowe, Varsovie, Pologne

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 99

Antony TRONCET

La fille d'Hérodiade reçoit la tête de Saint-Jean-Baptiste
1904

Reproduction lithographique d'une encre sur papier
Signée et datée en bas à droite : A. Trancet, 04

*L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des
informations utiles aux artistes*, Paris, octobre 1904, p. 3.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 100

Achille GODEFROY

La fille d'Hérodiade reçoit la tête de Saint-Jean-Baptiste
1904

Reproduction lithographique d'une encre sur papier
Signée en bas à droite : A Godefroy

L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes, Paris, octobre 1904, p. 5.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 101

Louis BILLOTEY

Virgile s'inspirant devant une scène rustique

1907

Reproduction lithographique d'une encre sur papier

Signé et daté en bas à gauche : L. Billotey 1907

L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes,
Paris, novembre 1907, p. 4.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 102

Florence CARLYLE
Une dame hollandaise
1893
Huile sur toile
61,2 x 44,7 cm

Collection Woodstock Art Gallery, Woodstock, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 103

Florence CARLYLE

La vieille Victorine

1893

Huile sur toile

82 x 70 cm

Collection Woodstock Art Gallery, Woodstock, Ontario, Canada.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 104

Marc-Aurèle DE FOY SUZOR-COTÉ
Pastourelle à Vallangoujard (Seine -et-Oise)
1898
Huile sur toile
235,5 x 100,5 cm
Signé en bas à gauche

Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 105

Sophie PEMBERTON

Little Boy Blue

1897

Huile sur toile

76 x 51 cm

Signé en bas à droite

Art Gallery of Greater Victoria, Victoria

Colombie-Britannique, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 106

Jules BASTIEN-LEPAGE

Sur le chemin de l'école

1882

Huile sur toile

80,9 x 59,8 cm

Signé et annoté en bas à droite : Bastien-Lepage

Danvilliers 1882

Aberdeen Art Gallery, Aberdeen

Écosse

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 107

Clarence GAGNON

Académie homme

1901

Fusain sur papier

61 x 43,2 cm

Signé et annoté en bas à droite : Clarence Gagnon

1900-1901

Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
Québec, Canada

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 108

Jules LEFEBVRE

Marie Madeleine dans la grotte

1876

Huile sur toile

71,5 x 113,5 cm

Signé en bas à droite : Jules Lefebvre

Musée de l'Hermitage, Saint-Petersbourg, Russie

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 109

William BRYMNER

Nude Figure

1915

Huile sur toile

74,7 x 101,7 cm

Signé en bas à droite : Wm. Brymner

Musée national des beaux-arts du Canada, Ottawa,
Ontario, Canada.