



**L'image de Rome dans le journal de voyage de
Benjamin Pâquet et les collections du Séminaire de
Québec entre 1860 et 1900. Définir une culture visuelle
par la représentation.**

Thèse

Vincent Giguère

Doctorat en histoire
Philosophiæ doctor (Ph. D.)

Québec, Canada

© Vincent Giguère, 2021

**L'image de Rome dans le journal de voyage de
Benjamin Pâquet et les collections du Séminaire de
Québec entre 1860 et 1900.
Définir une culture visuelle par la représentation.**

Thèse

Vincent Giguère

Sous la direction de :

Didier Prioul, directeur de recherche

Résumé

Au cours de son histoire, le Séminaire de Québec acquiert des œuvres d'art par voie d'achats, de dons ou d'importants legs des collections personnelles des prêtres qui en sont des membres agrégés. Qu'elles soient des objets de consultation personnelle, de collections d'étude pour l'Université Laval – institution d'enseignement fondée par le Séminaire en 1852 – ou des éléments de décor des espaces communs, certaines images se démarquent par le sujet qu'elles représentent et appellent une réflexion sur les valeurs qu'elles peuvent constituer au sein de l'institution.

La forte représentativité de Rome dans les collections d'estampes s'est imposée comme un questionnement au vu de la démultiplication des objets. Ce constat est également contemporain de l'accroissement de la circulation des prêtres vers la Ville éternelle au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les récits de voyages de ces derniers permettent de situer les perceptions qu'ils ont de Rome, de ses monuments, ses musées, ses églises, sa religiosité et ses mœurs. De ces récits, générateurs d'images mentales, se démarque le journal de voyage de l'archevêque de Québec, M^{gr} Joseph-Octave Plessis, tenu en 1819-1820, un document qui permet d'assoir des hypothèses sur la préparation du voyage des prêtres à Rome au XIX^e siècle. Tout aussi pertinent, celui de l'abbé Benjamin Pâquet, rédigé entre 1863 et 1866 durant ses études de doctorat en théologie au Collège romain, est une source à partir de laquelle des faits concrets guident la définition de la visualité de Rome, comprise comme un ensemble urbain et un lieu idéal et mythique. À partir des descriptions des expériences sensorielles que les prêtres voyageurs font des lieux et des objets, les images physiques représentant Rome conservées au Séminaire et à l'Université prennent de la valeur et du sens. La concordance des objets et des commentaires génère un corpus représentatif d'une visualité de Rome et du Vatican au Séminaire et à l'Université durant la période ciblée. À ce titre, des œuvres graphiques de monuments romains par Giuseppe Vasi ou Giovanni Battista Piranesi, des portraits de prélats de la curie romaine et du pape par le peintre Vincenzo Pasqualoni et des albums de gravures ou de photographies souvenirs, participent à créer un ensemble de références pour l'institution dont la portée visuelle et culturelle repose sur des faits et une phénoménologie du sensible.

L'entretien de rapports diplomatiques entre le Saint-Siège et les membres de l'institution est une constance qui ressort à l'analyse des sources textuelles. À la même époque que le voyage de l'abbé Pâquet, le pape poursuit l'application de stratégies pour consolider son autorité morale et symbolique, alors que son autorité temporelle est affaiblie par les bouleversements politiques en Italie. Ces

stratégies se caractérisent, entre autres, par des décrets dogmatiques, le financement de chantiers archéologiques, la restauration de monuments, des commandes artistiques et des rééditions d'estampes à Rome, lesquelles ont influencé le développement de la bibliothèque et des collections du Séminaire.

Pour analyser ces modes de correspondance à la fois physique (objets), symbolique (images), spirituel et politique, nous avons fait appel aux règles du monde commun domestique définies par Luc Boltanski et Laurent Thévenot (1991) qui se caractérisent par le respect et la reconnaissance de l'autorité et de la filiation. Celles-ci permettent de comprendre le fonctionnement de la vie en commun auprès d'une micro-société comme le Séminaire; des règles qui influencent également le système de valeurs de celle-ci. Un arrimage intellectuel sur les valeurs idéologiques, humanistes et artistiques, promues par le Saint-Siège explique les formes que peuvent prendre la présence du pape et d'œuvres célèbres du Vatican dans l'imaginaire du Séminaire. La culture visuelle de Rome et du Vatican, dans les collections de l'institution, se trouve ainsi définie par la présence de l'autorité papale garante des humanités classiques, qui s'incarne à travers des actions et des esthétiques valorisant le patrimoine romain antique christianisé, l'historicisme, le purisme et le raphaélisme.

Abstract

Throughout its history, Séminaire de Québec acquired works of art by way of purchases, donations, and legacies from the personal collections of priests who are members of the religious community of the institution. Whether these were objects of personal consultation, study collections for Université Laval – founded by the Séminaire in 1852 – or decorative artefacts in common spaces, some images stand out for the subject they represent and call for a reflection on the values that they can constitute within the institution.

The strong representativeness of Rome in the collection of prints imposes a questioning on the multiplication of objects on the same subject. This observation is also contemporary to the increase of the long-stay of priests in the Eternal City during the second half of the 19th century. Their travel reports allow them to state their perceptions of Rome, its monuments, its museums, its churches, its religiosity and its customs. From these stories, themselves generators of mental images, stands out the travel diary of the Archbishop of Quebec, Mgr. Joseph-Octave Plessis. Written in 1819-1820, this document allows to formulate hypotheses on the preparation of the journey of priests in Rome in the 19th century. Equally relevant, the travel diary of Abbot Benjamin Pâquet, written between 1863 and 1866 during his doctoral studies in theology at the Roman College, is a source from which concrete facts guide the definition of the visuality of Rome, understood as a urban ensemble and as an ideal and mythical place. From the descriptions of the sensory experiences that traveling priests make of places and objects, the physical images representing Rome kept at the Séminaire and at the Université acquire value and meaning. Concordance of objects and comments generates a corpus representative of a visualization of Rome and the Vatican at the Séminaire and at the Université during the targeted period. As such, graphic works of Roman monuments by Giuseppe Vasi or Giovanni Battista Piranesi, portraits of prelates of the Roman curia and of the Pope by the painter Vincenzo Pasqualoni, and albums of prints or souvenir photographs, create a set of references for the institution whose visual and cultural significance is based on facts and on a phenomenology of the sensitive experience.

The fostering of diplomatic relations between the Holy See and the members of the Séminaire is a constancy that emerges from the analysis of textual sources. Around the same time of Abbot Pâquet's journey, the Pope continued to apply strategies to consolidate his moral and symbolic authority, while his temporal authority was weakened by political upheavals in Italy. These strategies were characterized, among other things, by dogmatic decrees, the funding of archaeological sites, the

restoration of monuments, artistic commissions, and reissues of prints in Rome, which influenced the development of the library and of the collections of Séminaire de Québec.

To analyze these modes of correspondence which are both physical (objects), symbolic (images), spiritual and political, we have used the rules of the “common domestic world” defined by Luc Boltanski and Laurent Thévenot (1991) which are characterized by respect and recognition of authority and filiation. These make possible to understand the functioning of a life in common within a micro-society, like at the Séminaire; rules also influence its system of values. An intellectual link with the ideological, humanist and artistic values promoted by the Holy See explains the forms that the presence of the Pope and famous Vatican works can take in the imagination of the priests of the Séminaire. The visual culture of Rome and the Vatican, in the collections of the institution, is thus defined by the presence of a papal authority, guardian of the classical humanities, which is embodied through actions and aesthetics valuing Christianized ancient Roman heritage, historicism, purism and Raphaelism.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	II
ABSTRACT	IV
TABLE DES MATIÈRES	VI
LISTE DES FIGURES	IX
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES, ACRONYMES	XXIII
REMERCIEMENTS	XXV
AVERTISSEMENTS	XXVI
INTRODUCTION	1
1. ACTEURS ET COLLECTIONS	3
1.1 Le développement de l'Université Laval : ses acteurs, ses biens et ses récits	4
1.2 Le développement des collections et des musées à l'Université Laval	6
1.3 Rome et les prêtres de l'Université Laval	14
2. PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSE	17
3. LES CORPUS	18
4. LES OBJETS	19
4.1 Les estampes	19
4.2 Les peintures	21
4.3 La numismatique	21
4.4 Les photographies	22
4.5 Les fragments	23
5. SOURCES TEXTUELLES	24
5.1 Les livres	24
5.2 Les archives	24
6. MÉTHODOLOGIE ET CADRE THÉORIQUE	25
6.1 Un cas pour penser	25
6.2 Un concept de travail fondamental : les mondes communs	26
6.3 Repères théoriques complémentaires pour l'analyse des corpus	29
6.4 Éléments pour la définition d'une culture visuelle	32
PARTIE I : ROME DANS SES IMAGES : LA COLLECTION D'ESTAMPES ET D'OBJETS-SOUVENIRS	36
1. LA ROME ANTIQUE	37
1.1 Giovanni Battista Piranesi : une Rome réinventée	41
1.2 Fragments et archives métalliques de la Rome antique	47
1.3 Photographies et estampes : croisement des regards sur la Rome antique	51
2. LA ROME MODERNE	58
2.1 Giuseppe Vasi : une Rome visuelle	58
2.2 Prospetto dell'alma Città di Roma visto dal Monte Gianicolo	61
2.3 L'itinerario istruttivo	64
2.4 Analyse des estampes provenant de « Delle Magnificenze di Roma » de Vasi	68

3. LA ROME VATICANE	74
3.1 Saint-Pierre de Rome dans les collections du Séminaire	75
3.2 Images des collections du Vatican	86
3.3 « Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX » et les médailles commémoratives	89
4. RACCOLTA DI ROMA : DES RECUEILS ENTRE L'ANTIQUE ET LE MODERNE	94
4.1 Un cas d'étude et ses comparables: « Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze »	95
4.1.1 Le frontispice : la colonne de l'Immaculée Conception	103
4.1.2 La page de titre gravée de « Raccolta delle Principali Vedute di Roma »	106
5. CONCLUSION	110
PARTIE II : ROME VUE PAR BENJAMIN PÂQUET	113
1. LE PARCOURS DE BENJAMIN PÂQUET	113
2. LA PRÉPARATION AU VOYAGE	122
3. LE RÉCIT DE VOYAGE COMME OBJET LITTÉRAIRE	128
4. UN DISCOURS INFLUENT SUR ROME : LE JOURNAL DE VOYAGE DE M ^{GR} PLESSIS	131
5. LE JOURNAL DE VOYAGE D'UN PRÊTRE À ROME : L'EXEMPLE DE BENJAMIN PÂQUET	140
5.1 Le mythe : définition et valeur symbolique	141
5.2 L'espace sacré et le centre du monde	144
5.3 Les « topoï » : description et interprétation	146
5.3.1 Églises et liturgie : pèlerinages et expériences religieuses esthétiques et affectives des lieux de cultes	149
5.3.2 Rencontres et construction d'un réseau	160
5.3.3 Mœurs des italiens et Rome moderne	163
5.3.4 Musées, collections et bâtiments modernes	168
5.3.5 Ruine : archéologie, bâtiments et sites antiques	174
5.3.6 Paysages urbains et ruraux	180
5.3.7 Questions d'histoire de l'art et de style	181
5.3.8 Idées libérales et politique dans les conversations	183
6. LE RÉCIT COMME LIEU D'ILLUSION	190
7. CONCLUSION : RAPPORTER ROME EN SOUVENIR. DU RÉCIT À LA COLLECTE	193
PARTIE III : ÊTRE EN PRÉSENCE DE ROME	195
1. DES PERSONNES ET DES AFFECTS : LA « PRÉSENCE » DES LIEUX ET DES OBJETS	196
2. L'AUTORITÉ ET LA GRANDEUR : LES REPRÉSENTATIONS DE LA FILIATION	207
2.1 L'art religieux sous le mécénat pontifical à Rome au XIX ^e siècle	207
2.1.1 Le contexte politique et culturel italien et le pouvoir papal entre 1805 et 1850	209
2.1.2 Le mécénat pontifical sous Pie IX (1846-1878)	212
2.1.2.1 La salle de l'Immaculée Conception	214
2.1.2.2 La Calcografia camerale et la Regia calcografia di Roma	217
2.2 Le grand salon de l'Université : lieu d'images de l'autorité et de la filiation	219
2.2.1 L'Immaculée Conception : transcendance de l'autorité	223
2.2.2 Le portrait en pied de Pie IX : présence du pouvoir par l'image	227
2.2.3 Portraits de prélats	237
2.3 La Pinacothèque de l'Université Laval : un nom et une filiation	243
2.3.1 Un projet justifié	243
2.3.2 Rappel des visites aux musées du Vatican	249
2.3.3 L'installation d'une pinacothèque à Québec	254
2.3.4 La Pinacothèque de l'Université Laval : un capital symbolique en développement	255

3. IMAGINER ET SE SOUVENIR DE ROME : SUBSTITUER LE RÉEL PAR LA REPRÉSENTATION.....	257
3.1 Éléments d'un voyage virtuel.....	257
3.1.1 Imaginer Rome dans les corridors du Séminaire	257
3.1.2 Imaginer l'intérieur de la basilique Saint-Pierre	264
3.1.3 Une expérience virtuelle à l'aide d'appareils	268
3.2 L'œuvre de Raphaël et sa réception dans les collections du Séminaire	270
3.2.1 Une visualité entre le Vatican et Québec	270
3.2.2 Valeurs et présence de l'œuvre de Raphaël au Séminaire	279
3.2.3 Raphaël : vision de beauté, de grâce et de morale	281
CONCLUSION : DÉFINIR UNE CULTURE VISUELLE DE ROME PAR LA REPRÉSENTATION.....	287
1. LA REPRÉSENTATION : DÉFINITION D'UN CONCEPT POUR PENSER ROME	295
2. VERS UNE VISUALITÉ DE ROME.....	298
3. COMMENT DÉFINIR LA CULTURE VISUELLE DE ROME AU SÉMINAIRE?	302
BIBLIOGRAPHIE.....	309
ENCYCLOPÉDIES, DICTIONNAIRES ET OUVRAGES GÉNÉRAUX	309
MONOGRAPHIES	309
ARTICLES DE PÉRIODIQUES, COLLECTIFS ET CATALOGUES D'EXPOSITION	317
SITES WEB ET BASES DE DONNÉES EN LIGNE	325
SOURCES PRIMAIRES : DOCUMENTS D'ARCHIVES, ALBUMS, RECUEILS, LIVRES ET AUTRES IMPRIMÉS ANCIENS	326
Albums	326
Documents.....	327
Manuscrits	328
Livres, recueils, fascicules, brochures, périodiques et autres imprimés.....	328
ANNEXE	334
FIGURES.....	334

Liste des figures

- Fig. 1 : Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). « Veduta di un Sepolcro fuori di Porta del Popolo sull'antica Via Cassia ». Gravé entre 1750 et 1756, édité en 1756 ou en 1784 ou vers 1870. Eau-forte sur papier vergé. Le Antichità Romane », tome III, planche n°XIV. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26894..... 334
- Fig. 2 : Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). « Veduta del Pantheon d'Agrippa oggi Chiesa di S. Maria ad Martyres ». Gravé en 1761, édité entre 1870 et vers 1883. Eau-forte sur papier vélin contrecollé sur carton. [Tiré du recueil démembré et incomplet Vedute di Roma, tome I, planche 44]. Coup de planche : 47,8 x 70,2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.28470 335
- Fig. 3 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). « Piazza della Rotonda ». Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche: 29,9 x 21,4 cm. [Recueil démembré et incomplet : Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna. 1747-1761. Vol. II, n°25. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27475..... 336
- Fig. 4 : Carlo Piccoli (actif en 1845). « Pantheon di Agrippa ». 1845. Eau-forte sur chine-collé. [Série incomplète et démembrée: Vedute di Roma]. Coup de planche : 29,8 x 39,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27358. 337
- Fig. 5 : Alessandro Moschetti (1760-1812). « Pantheon ». Gravé en 1851 et édité entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vergé. Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / diseguate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Presso Salvatore Antonelli [entre 1856 et 1874]. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.21. Photo : Vincent Giguère 338
- Fig. 6 : Domenico Pronti (1750 – vers 1815). « Veduta del Pantheon detta la Rotonda ». 1795. Nuova Raccolta di 100 vedute Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Pronti / Tomo I / Roma. Presso il Sudo. R.9. Rome, Presso il Sudo, 1795. 28,5 x 21 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32116. Photo : Vincent Giguère..... 339
- Fig. 7 : Sommer & Behles. « Pantheon (Roma) ». Entre 1867 et 1874. Stéréogramme. Émulsion gélatino-argentique sur papier collé sur carton. Série : Roma; n°15. 8,5 x 17,5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1994.24848 340
- Fig. 8 : Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). « Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo ». Gravé en 1757, édité entre 1870 et vers 1883. Eau-forte sur papier vélin contrecollé sur carton. [Tiré du recueil démembré et incomplet Veduta di Roma, tome I, planche 41]. Coup de planche : 44,2 x 70,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.28476 341

- Fig. 9 : Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). « Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale ». Gravée en 1773, édité par la Regia calcografia di Roma entre 1870 et vers 1883. Eau-forte sur papier vélin contrecollé sur carton. [Tirée du recueil démembré et incomplet Vedute di Roma, tome I, planche 16]. Coup de planche : 47,2 x 71,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.28464..... 342
- Fig. 10 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi. (1744-1822). « Piazza Navona allagata solito farsi nelle Feste di Agosto ». Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. [Tiré du recueil démembré et incomplet Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna; volume 2, no 26. Le tirage original de Giuseppe Vasi est daté entre 1747-1761,]. Coup de planche : 30,2 X 21,5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26670. ... 343
- Fig. 11 : Lodovico Ferretti (actif entre 1815-1861). « Veduta del Circo Agonale in oggi Piazza Navona ». Entre 1815 et 1830. Eau-forte sur papier vergé. Édité par Pietro Piale. [Tiré probablement du recueil démembré et incomplet Raccolta di 50. Vedute Antiche e Moderne della città di Roma e sue vicinanze]. Coup de planche : 14,6 x 18,8 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32112 344
- Fig. 12 : Domenico Montagù (actif entre 1750-1776). Veduta del Colosseo. Entre 1760 et 1771. Eau-forte sur papier vergé. [Tiré du recueil démembré et incomplet Nuova Raccolta delle piu' belle vedute di Roma dissegnate, e intagliate da celebri autori]. Feuille : 15,4 x 26,9 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26071 345
- Fig. 13 : Alessandro Moschetti (1760-1812). Colosseo. Gravé en 1851 et édité entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vergé. Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Presso Salvatore Antonelli [entre 1856 et 1874]. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033582 ; collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.39. Photo : Vincent Giguère 346
- Fig. 14 : Anonyme. Veduta degli Avanzi del Palazzo de' Cesari. Entre 1815-1830. Eau-forte sur papier vergé. Édité par Pietro Piale, Rome. [Tiré probablement du recueil démembré et incomplet Raccolta di 50. Vedute Antiche e Moderne della città di Roma e sue vicinanze]. Feuille : 20,9 x 28,8 cm. Coup de planche : 13,5 x 18,2 cm. Trait carré : 12,3 x 17,9 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32106. 347
- Fig. 15 : Domenico Pronti (1750 – vers 1815). « Avanzi del Palazzo de Cesari ». 1795. Nuova Raccolta di 100 vetudine Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Pronti / Tomo I / Roma. Presso il Sudo. Pl.75. Rome, Presso il Sudo, 1795. 28,5 x 21 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32116.80. Photo : Vincent Giguère..... 348

- Fig. 16 : Plaque de marbre provenant du Palais des Césars. [Recueillie à Rome, le 24 juin 1888 ou 1886?]. Marbre. 5,5 × 2,5 × 7,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1992.2740. 349
- Fig. 17 : Fragment. Marbre. 9 × 2,2 × 10,8 cm. Inscription : « Ramassé sur le mont Palatin / au palais des Césars / [??] janv. 1888 ». Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1992.2741. 349
- Fig. 18 : Giuseppe Vasi (1710-1782), retouché par Mariano Vasi (1744-1820). « Ponte Adriano oggi detto S. Angelo ». Vers 1820. Eau-forte su papier vélin. [Tirée du recueil incomplet et démembré: Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna. Rome, 1747-1761. Vol. V, n°86.]. Coup de planche : 32,7 x 21,6 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1992.2741. 1993.26668. 350
- Fig. 19 : Giuseppe Vasi (1710-1782). Prospetto dell'alma Città di Roma visto dal Monte Gianicolo. Gravé en 1765, édité en 12 feuilles en 1829. Eau-forte sur papier vélin. Feuille : 111 x 269,8 cm (irrégulier); coup de planche : 102,2 x 260,1 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, restauré par le Centre de conservation du Québec, 1993.36659. 351
- Fig. 20 : Giuseppe Vasi (1710-1782). Itinéraire instructif divisé en huit journée pour trouver avec facilité toutes les anciennes & modernes magnificences de Rome. Rome, Imprimerie de Michel-Ange Barbiellini, 1773, entre les p.4-5. 352
- Fig. 21 : Giuseppe Vasi (1710-1782). Itinéraire instructif divisé en huit journée pour trouver avec facilité toutes les anciennes & modernes magnificences de Rome. Rome, Imprimerie de Michel-Ange Barbiellini, 1773, entre les p.12-13. 353
- Fig. 22 : Mariano Vasi (1744-1820). Itinéraire instructif de Rome ancienne et moderne : ou description generale des monumens antiques et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de cette ville célèbre et de ses environs par Marien Vasi Romain de l'Académie étrusque de Cortone et d'autres. [...] À Rome chez l'auteur, rue du Babouin, près de la place d'Espagne, num 122. Rome, Chez l'auteur [Mariano Vasi], 1813, Entre les p. VI-VII. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ012651. Photo : Vincent Giguère. 354
- Fig. 23 : Mariano Vasi (1744-1820). Itinéraire instructif de Rome ancienne et moderne : ou description generale des monumens antiques et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de cette ville célèbre et de ses environs par Marien Vasi Romain de l'Académie étrusque de Cortone et d'autres. [...] À Rome chez l'auteur, rue du Babouin, près de la place d'Espagne, num 122. Rome, Chez l'auteur [Mariano Vasi], 1813, Entre les p. VIII-IX. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ012651. Photo : Vincent Giguère. 355

- Fig. 24 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). Scalinata in Piazza di Spagna. Entre 1789 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 21,1 cm X 32 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26113. 356
- Fig. 25 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). Piazza della Trinita de Monti. vers 1800. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 32,7 cm X 22 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26667..... 357
- Fig. 26 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). S. Maria in Trastevere. Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 21,3 cm X 32,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26135..... 358
- Fig. 27 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). Palazzo Madama. Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 32,2 cm X 24,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26683 359
- Fig. 28 : Le Palazzo Madama vu depuis Piazza Madama. Rome. Photo : Paul Hermans ©Wikimedia Commons. [En ligne]. URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_Palazzo_Madama_10-01-2011_13-00-15_adjusted.JPG>, page consultée le 3 mars 2020..... 360
- Fig. 29 : Le Palazzo Madama vu depuis Piazza Madama. Photo : © google.com. [En ligne]. URL : <<https://www.google.com/maps/@41.899456,12.473842,3a,75y,117.91h,96.88t/data=!3m6!1e1!3m4!1serLHWArG5dIfNm-6OYtqZg!2e0!7i13312!8i6656>>, page consultée le 3 mars 2020. 360
- Fig. 30 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). Palazzo Farnese. Après 1782. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 21,2 cm X 32,0 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26109 361
- Fig. 31 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). Piazza del Popolo con Obelisco Egizio. Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche: 32,4 cm X 21,2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26666. ... 362
- Fig. 32 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). Palazzo della Cancelleria Apostolica. Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche découpé; trait carré : 17,8 x 31,9 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26794. 363
- Fig. 33 : Achille Parboni (actif en 1825). « Piazza di S. Pietro in Vaticano ». Gravé en 1851, édité entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vergé. Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm.

- Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033582 ; collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.4. Photo : Vincent Giguère 364
- Fig. 34 : Achille Parboni (att. à) (actif en 1825). « Piazza e Basilica Vaticana ». Gravé en 1851 et édité entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vergé. Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033582 ; collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.5. Photo : Vincent Giguère 365
- Fig. 35 : Domenico Pronti (1750 – vers 1815). « Veduta della gran Piazza e Basilica Vaticana ». 1795. Nuova Raccolta di 100 vetudine Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Pronti / Tomo I / Roma. Presso il Sudo. Rome, Presso il Sudo, 1795. 28,5 x 21 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32116.6 366
- Fig. 36 : Romualdo Moscioni (1849-1925). « Pietro Basilica e Palazzo Vaticano Roma ». Prise de vue vers 1890, rééditée en 1900. Impression gélatino-argentique sur papier albuminé. 12 x 16.5 cm. Album Ricordo di Roma. Fotografia Artistica Commerciale. Stabilimento fondato nel 1868. Fabrica propria da non confondersi con i rivenditori. [...] Romualdo Moscioni. Roma, via Condotti, 76. Rome, Fotografia Artistica Commerciale, 1900. Inventaire Moscioni : n°901 S. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 46, PH1986-1106. Photo : Vincent Giguère..... 367
- Fig. 37 : Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). « Veduta della gran Piazza e Basilica di S. Pietro ». Gravé en 1775, réédité par la Regia calcografia di Roma entre 1870 et 1883. Eau-forte sur papier vélin contrecollé sur carton. [Tirée du recueil démembré et incomplet Veduta di Roma, tome I, planche 4.] Coup de planche : 46,4 x 70,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.28479 368
- Fig. 38 : Lievin Cruyl (1634-1720). Prospectus Basilice Vaticane D. Petri. 1695. Eau-forte et burin sur papier vergé. Édité par Matteo Gregori de' Rossi (1638-1702). Coup de planche : 39,9 x 52,3 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27701 369
- Fig. 39 : Giuseppe Vasi (1710-1782). La Veduta del Fianco destro della Basilica Vaticana con l'Ordinanza della Solenne Cavalcata del Somo Pontefice. 1778. Eau-forte sur papier vélin marouflé sur toile. Coup de planche : 69,8 x 97,3 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27076..... 370
- Fig. 40 : Giuseppe Vasi (1710-1782). L'Interno della Basilica Vaticana colla rappresentanza dell'Ordine, con cui l'Ecclesiastica Gerarchia de' Cardinali. 1775. Eau-forte sur papier vélin marouflée sur toile. Coup de planche : 69,9 x 96,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27079 371

- Fig. 41 : Romualdo Moscioni (1849-1925). « Interno della Basilica Vaticana veduto a 186 metri ». Prise de vue vers 1890, rééditée en 1900. Impression gélatino-argentique sur papier albuminé, 12 x 17 cm. Album Ricordo di Roma. Fotografia Artistica Commerciale. Stabilimento fondato nel 1868. Fabbrica propria da non confondersi con i rivenditori. [...] Romualdo Moscioni. Roma, via Condotti, 76. Rome, Fotografia Artistica Commerciale, 1900. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 46; PH1986-1108. Photo : Vincent Giguère 372
- Fig. 42 : Anonyme. Vue du dedans de la grande Basilique de S. Pierre au Vatican. XVIII^e siècle?. Eau-forte sur papier vergé. Feuille : 12,2 x 15,2 cm [marges découpées]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.30671..... 373
- Fig. 43 : Carlo Losi (1757 – après 1805) d'après Mattia De Rossi (1637-1695). Prospetto et alzata del dentro della gran fabrica della basilica di San Pietro in Vaticano di Roma [Vue en coupe de la basilique Saint-Pierre de Rome]. Rome, [édité par] Carlo Losi, 1773. Eau-forte et burin sur papier vergé filigrané. Coup de planche : 42,1 x 68,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27521 374
- Fig. 44 : Carlo Losi (1757 – après 1805), d'après Gilles (Aegidius) Patigny (actif en 1685), d'après Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680). ALEXANDER VII – PONT – MAX – ANNO SAL – MDCLXVI Cathedram S. Pietri in interiore Templi Vaticani [...]. Gravé en 1686, réédité en 1773. Rome, [édité par] Carlo Losi, 1773. Eau-forte et burin sur papier vergé filigrané. Coup de planche : 65,4 x 43,8 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27605 375
- Fig. 45 : Gilles (Aegidius) Patigny (actif en 1685) d'après Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680). Molis aeneae, quamfufili artificio Urbanus VIII – Pontifex maximus – super SS. Apostolum Petri Pauli tumulum excitavit ornauitque. Ioannes Laurentius Berninus Eques, qui in Templo Vaticano opus perfecit hic delineationem expressit [...]. Gravé entre 1685 et vers 1700, réédité en 1773. Eau-forte et burin sur papier vergé filigrané. Rome, [édité par] Carlo Losi, 1773. Coup de planche : 68,8 x 37,9 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27520..... 376
- Fig. 46 : Anonyme. Vue de Saint-Pierre de Rome. Vers 1900?. Lithographie sur papier vélin rehaussée à la gouache et à l'aquarelle. 22,9 x 31,6 cm [dimension incluant le ruban adhésif sur la bordure] [image rétroéclairée]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.29120. Photo : Vincent Giguère 377
- Fig. 47 : Anonyme. Vue intérieure de l'Église de Saint-Pierre de Rome. Vers 1800. Eau-forte rehaussée à l'aquarelle sur papier vergé. [Tiré du recueil démembré et incomplet Choix de vues d'optique des XVIII^e et XIX^e siècles. Tome 7. Vues d'Italie. Paris, chez Mondhard, vers 1800.] Feuille : 29,8 x 41 cm [coup de planche découpé]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26601 378

- Fig. 48 : Giovanni Volpato (1740-1803) d'après un dessin Giuseppe Cades (1750-1799) d'après Raffaello Sanzio, dit Raphaël (1483-1520). « La Dispute du Saint Sacrement ». Gravé entre 1775 et 1799, réédité par la Regia calcografia di Roma entre 1870 et vers 1900. Eau-forte sur papier vélin monté sur châssis. Série : Le Stanze di Raffaello, planche II. Feuille : 73,5 x 90,3 x 2,4. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 2014-928. Photo : Vincent Giguère 379
- Fig. 49 : Giovanni Volpato (1740-1803) d'après un dessin Giuseppe Cades (1750-1799) d'après Raffaello Sanzio, dit Raphaël (1483-1520), « L'École d'Athènes ». Gravé entre 1775 et 1799, réédité par la Regia calcografia di Roma entre 1870 et vers 1900. Eau-forte sur papier vélin monté sur châssis. Série : Le Stanze di Raffaello, planche I. Feuille : 73,6 x 89,9 x 2,3 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 2014-929. Photo : Vincent Giguère 380
- Fig. 50 : Tommaso Di Lorenzo (graveur; actif dans les années 1870) d'après le dessin de Filippo Severati (actif dans les années 1870-1880), d'après Raffaello Sanzio (peintre, 1483-1520). La Vision de la Croix. Vers 1870. Eau-forte et burin sur chine-collé. Rome, imprimé par Angelo Biggi. Feuille : 84 x 115,9 cm; Coup de planche : 47 x 48,3 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.31379. 381
- Fig. 51 : Giulio Bonasone (vers 1510 – après 1576) d'après Michel-Ange (1475-1564). Le Jugement universel. Gravé vers 1546, réédité en 1773. Burin sur papier vergé filigrané. Rome, édité par Carlo Losi, 1773. Feuille : 60,2 × 47,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27868 382
- Fig. 52 : Romualdo Moscioni (1849-1925). Roma. Interno della Capella Sistina. Vers 1890. Impression gélatino-argentique sur papier albuminé. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 242, PH2018-7137. Photo : Vincent Giguère 383
- Fig. 53 : Carlo Losi (1757 – après 1805). Visitur Romae in viridario vaticano. Laocoon. 1774. Eau-forte et burin sur papier vergé. Coup de planche : 58,8 x 33,2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27699 384
- Fig. 54 : Samuel Cholet (1786-1874) d'après Raffaello Sanzio (1483-1520). La Transfiguration de Jésus-Christ. Milieu du XIX^e siècle. Eau-forte sur papier vergé. Coup de planche : 45,6 x 29,1 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.30005 385
- Fig. 55 : Arnold van Westerhout (1651-1725), d'après Raffaello Sanzio (1483-1520). La Transfiguration. Vers 1700?. Eau-forte sur papier filigrané. Rome, édité par Vincenzo Billy. [Coup de planche découpé]. Feuille : 41 x 26,3 cm; trait carré : 36,7 x 25,2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.31911 386
- Fig. 56 : Romualdo Moscioni (1849-1925). « La Pinacoteca Vaticana. Sala della Trasfigurazione Roma ». Prise de vue vers 1890, réédité en 1900. Impression gélatino-

argentique sur papier albuminé. Album Ricordo di Roma. Fotografia Artistica Commerciale. Stabilimento fondato nel 1868. Fabrica propria da non confondersi con i rivenditori. [...] Romualdo Moscioni. Roma, via Condotti, 76. Rome, Fotografia Artistica Commerciale, 1900. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 46; PH1986-1110. Photo : Vincent Giguère 387

Fig. 57 : Armand Auguste Caqué (1795-1881). Médaille commémorative du premier Concile du Vatican. 1869. Bronze [cuivre?]. 4,1 x 4,7 x 3 cm. 24,7 kg. Avers : buste de Pie IX. Revers : Concile rassemblant des cardinaux et des évêques. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1994.714 388

Fig. 58 : Paolo Cacchiatelli (mort en 1878) et Gregorio Cleter (1813-1873). « Sala dell' Equatoriale dell' Osservatorio del Collegio Romano ». Eau-forte et aquarelle sur papier vélin. Gravé entre 1860 et 1870, réédité en 1874. Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX. Rome, Tipografia Tiberina, 1874 [réédition]. Coup de planche : 25,7 x 29,2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.29599.4 389

Fig. 59 : Paolo Cacchiatelli (mort en 1878) et Gregorio Cleter (1813-1873). « Museo di Fisica nell' Archiginasio romano Tavola II ». Eau-forte et aquarelle sur papier vélin. Gravé entre 1860 et 1870, réédité en 1874. Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX. Rome, Tipografia Tiberina, 1874 [réédition]. Coup de planche : 23,8 x 28,5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.29599.3 390

Fig. 60 : Alessandro Moschetti (1760-1812), Giovanni della Longa (1823-1888), Achile Parboni (actif en 1825). Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Ex-libris : « Rome 15 Avril 1874 / Benj. Paquet P^{te} ». Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033582. Photo : Vincent Giguère 391

Fig. 61 : Alessandro Moschetti (1760-1812), Giovanni della Longa (1823-1888), Achile Parboni (actif en 1825). Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, 1993.32114.1-52. Photo : Vincent Giguère 392

Fig. 62 : Alessandro Moschetti (1760-1812), Giovanni della Longa (1823-1888), Achile Parboni (actif en 1825). Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Édité par Salvatore Antonelli [Entre 1830 et t 1856?]. 50 feuilles. 20,8 x 28,8 cm. Musée de la

civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, 1993.32115.1-51. Photo : Vincent Giguère 393

Fig. 63 : Achille Parboni (actif en 1825). « Place de St. Pierre au Vatican ». Avant 1856?. Eau-forte sur papier vélin. 16,8 x 20,7 cm. Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Édité par Salvatore Antonelli avant 1856?. 50 feuilles. 20,8 x 28,8 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32115.2. Photo : Vincent Giguère 394

Fig. 64 : Domenico Pronti. Nuova Raccolta di 100 vedute Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Pronti / Tomo I / Roma. Presso il Sudo. Incisore. Gravé à l'eau-forte sur papier vergé. Rome, Presso Il Sudo, 1795, 100 planches in-quarto. 28,5 x 21 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32116.1 à 1993.32116.106. Photo : Vincent Giguère 395

Fig. 65 : Francesco Morelli [François Morel] (Vers 1768 – après 1830). Interno di S. Pietro. Vers 1818. Eau-forte sur papier vergé. Édité à Rome par Pietro Piale. [Titre présumé du recueil démembré et incomplet : Raccolta di 50. Vedute Antiche e Moderne della città di Roma e sue vicinanze. Rome, Pietro Piale, vers 1818, 47 folio. Environ 20 x 30 cm]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32067. [Les folio sont inventoriés de 1993.32067 à 1993.32113.] 396

Fig. 66 : Raccolta di n. 60 vedute antiche, e moderne della città di Roma e sue vicinanze : con la giunta delle sale appartamenti al Museo Pio Clementino. Rome, Presso Agapito Franzetti, [1820?], 60 f. 16,7 x 22,8 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ014805. Photo : Vincent Giguère 397

Fig. 67 : Raccolta di num. 320 vedute si antiche, che moderne della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani : incise a bulino in n. 80 rami. Rome, Calcografia di Agapito Franzetti, [entre 1790 et 1820?], 80 f. 20,7 x 28,3 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033583. Photo : Vincent Giguère 398

Fig. 68 : Anonyme. « Basilica di S. Pietro in Vatican ». 1820?. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 9,6 x 13 cm, [couverture du recueil]. Raccolta di n. 60 vedute antiche, e moderne della città di Roma e sue vicinanze : con la giunta delle sale appartamenti al Museo Pio Clementino. Rome, Presso Agapito Franzetti, [1820?], 60 f.. 16,7 x 22,8 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ014805. Photo : Vincent Giguère 399

Fig. 69 : Anonyme. « Portico di Belvedere ». 1820?. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 9,6 x 13 cm, [folio n°51]. Raccolta di n. 60 vedute antiche, e moderne della città di Roma e sue vicinanze : con la giunta delle sale appartamenti al Museo Pio Clementino. Rome, Presso Agapito Franzetti, [1820?], 60 f.. 16,7 x 22,8 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ014805 [folio 49]. Photo : Vincent Giguère.... 400

- Fig. 70 : Giovanni Battista Cipriani (1727-1785). [Planche n°1]. Vers 1820?. Burin sur papier vergé. Coup de planche : 15,7 x 21 cm. Raccolta di num. 320 vedute si antiche, che moderne della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani : incise a bulino in n. 80 rami. Rome, Calcografia di Agapito Franzetti, [1820?]. 80 f.. 20,7 x 28,3 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033583. Photo : Vincent Giguère..... 401
- Fig. 71 : Antonio Giuseppe Barbazza (1722-1780?). [Planche n°64]. Vers 1820?. Burin sur papier vergé. Coup de planche : 15,7 x 21 cm. Raccolta di num. 320 vedute si antiche, che moderne della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani : incise a bulino in n. 80 rami. Rome, Calcografia di Agapito Franzetti, [1820?], 80 f.. 20,7 x 28,3 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033583. Photo : Vincent Giguère 402
- Fig. 72 : Jean-Jérôme Baugean (1764-1819). [Planche n°74]. Vers 1820?. Burin sur papier vergé. Coup de planche : 15,7 x 21 cm. Raccolta di num. 320 vedute si antiche, che moderne della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani : incise a bulino in n. 80 rami. Rome, Calcografia di Agapito Franzetti, [1790 – 1820?]. 80 f.. 20,7 x 28,3 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033583. Photo : Vincent Giguère 403
- Fig. 73 : Giovanni della Longa (1823-1888). « La colonne de l’Immaculée Conception » [frontispice]. Entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 14,4 x 10,8. Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.2 404
- Fig. 74 : Alessandro Moschetti (1760-1812). « Raccolta delle principali vedute di Roma e suoi contorni » [page de titre gravé]. Gravé vers 1812, réédité entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vélin. 11.8 x 16,3 cm. Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.3. Photo : Vincent Giguère 405
- Fig. 75 : Giacomo Triga (1674-1746). Madone « Avvocata Nostra ». 1738. Vicovaro, Tempietto di San Giacomo Maggiore. Photo tirée du site Web: « Vicovaro turismo ». [En ligne]. URL : <<https://www.vicovaroturismo.it/images/tempietto-di-san-giacomo-maggiore/immagine-sacra-tempietto-san-giacomo.jpg>>, page consultée le 2 mars 2020. 406
- Fig. 76 : Giacomo Triga (1674-1746). Madone « Avvocata Nostra ». 1738. Vicovaro, Tempietto di San Giacomo Maggiore. [Retable]. Photo tirée du site Web: « Vicovaro turismo ». URL : <<https://www.vicovaroturismo.it/images/tempietto-di-san-giacomo-maggiore/tempietto-san-giacomo-interno.jpg>>, (page consultée le 2 mars 2020). 407

- Fig. 77 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). Musée de zoologie de l'Université Laval. Vers 1899. Impression gélatino-argentique sur papier albuminé. 19,3 x 11,2 cm Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, PH1998-3282 408
- Fig. 78 : Montage de colibris naturalisés : Chordata, aves, apodiformes, trochilidae. Colibris naturalisés, bois, verre et matériaux divers. 71 x 109,5 x 52,5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1995.3310. 409
- Fig. 79 : Mausolée de Constance, dit de sainte Constance [façade]. [Appelée également église Santa Costanza]. IV^e siècle, Rome. Photo : Vincent Giguère, 2019 410
- Fig. 80 : Mausolée de Constance, dit de sainte Constance [intérieur]. [Appelée également église Santa Costanza]. IV^e siècle, Rome. Photo : Vincent Giguère, 2019 411
- Fig. 81 : Mausolée de Constance, dit de sainte Constance [intérieur]. [Appelée également église Santa Costanza]. IV^e siècle, Rome. Photo : Vincent Giguère, 2019 412
- Fig. 82. Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). San Nicola al Concilio di Nicea proclama la divinità del Cristo contro l'eresia di Ario [Saint-Nicolas au concile de Nicée proclame la divinité du Christ contre l'hérésie d'Arius]. 1855-1865. Fresque. Rome, Abside de la basilique San Nicola in Carcere. Photo : sedmak©123RF.com 413
- Fig. 83 : Francesco Podesti (1800-1895). La salle de l'Immaculée Conception, proclamation du dogme. Vers 1900. Émulsion sur verre. 4,4 x 10,6, cm. série : « Positifs sur verre pour le stéréoscope et la projection / Musée du Vatican, édition des Musei e Galerie Pontefice ». Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, 1993.12075. 414
- Fig. 84 : Francesco Podesti (1800-1895). La Discussion sur la croyance en l'Immaculée Conception de Marie. 1856-1865. Fresque. Rome, Musée du Vatican, Salle de l'Immaculée Conception. Photo : Vincent Giguère, 2019..... 415
- Fig. 85 : Francesco Podesti (1800-1895). La Proclamation du dogme. 1859 – 1861. Fresque. Rome, Musée du Vatican, Salle de l'Immaculée Conception. Photo : ©Musei Vaticani. [En ligne] URL : <<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/sala-dell-immacolata/francesco-podesti--proclamazione-del-dogma.html#&gid=1&pid=1>>, (page consultée le 3 mars 2020). 416
- Fig. 86 : Francesco Podesti (1800-1895). Le Couronnement de l'image de la Vierge. 1856 – 1865. Fresque. Rome, Musée du Vatican, Salle de l'Immaculée Conception. Photo : Vincent Giguère, 2019. 417
- Fig. 87 : Georges-Émile Tanguay (1858-1923). Plan du Pavillon de l'Université Laval, Québec. Deuxième étage. 1911. Cyanotype sur papier. 36,1 x 105,1 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, SME-590 418
- Fig. 88 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). Immaculée conception en action de grâce pour la protection accordée à l'Université Laval. 1865. Huile sur toile. 365.7 x 121.9 cm [cadre

inclus]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : René Bouchard, 1991.636.....	419
Fig. 89 : Guido Reni (1575-1642). L’Immaculée Conception. 1627. Huile sur toile. 268 x 185,4 cm. Metropolitan Museum of Art, Victor Wilbour Memorial Fund, 1959, 59.32. ..	420
Fig. 90 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). Portrait en pied du pape Pie IX. 1867. Huile sur toile. 279 x 184.2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1991.419-1.....	421
Fig. 91 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). Pie IX. Vers 1865. Huile sur toile. 137,5 x 100,5 cm [156,2 x 119 cm cadre inclus]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1992.5414.....	422
Fig. 92 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). Le cardinal Alessandro Barnabò. 1866. Huile sur toile. 165,1 x 128 cm [cadre inclus]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1992.5488.....	423
Fig. 93 : Luigi Fontana (1827-1908). Le cardinal Alessandro Franchi. 1877. Huile sur toile. 136,2 x 89 cm [163,5 x 117 cadre inclus]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1992.5485	424
Fig. 94 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). Le cardinal Giovanni Simeoni. 1879. Huile sur toile. 164,5 x 127,5 cm [cadre inclus]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1992.5487	425
Fig. 95 : Nino Giovanni Carnevali (1850-1916). Le cardinal Mieczysław Halka Ledóchowski. 1894. Huile sur toile 117,5 x 64,2 cm, Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1992.5486.....	426
Fig. 96 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). M ^{gr} Elzéar-Alexandre Taschereau. Vers 1870. Huile sur toile. 82 x 68 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe: Red Méthot – Icône, 1991.625	427
Fig. 97 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). M ^{gr} Elzéar-Alexandre Taschereau. Vers 1870. Huile sur toile. 76,4 x 63,5 cm. Résidence des prêtres du Séminaire de Québec, 1995.3482. Photo : Vincent Giguère	428
Fig. 98 : Ippolito Zapponi (1826-1894). L’abbé Benjamin Pâquet. 1876. Huile sur toile. 74.5 x 64.5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1991.621.....	429
Fig. 99 : Eugène Hamel (1845-1932). M ^{gr} Benjamin Pâquet. 1894. Huile sur toile. Signé : « Eug. Hamel 1894 ». 77,2 x 64 cm. Résidence des prêtres du Séminaire de Québec, 1995.3485. Photo : Vincent Giguère	430

- Fig. 100 : École française du XVIII^e siècle. Antiquités romaines. Deuxième moitié du XVIII^e siècle. Huile sur toile. 162,7 x 183,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe: Red Méthot – Icône, 1991.219. 431
- Fig. 101 : École française du XVIII^e siècle d’après Raffaello Sanzio (1483-1520). L’École d’Athènes. Fin du XVIII^e siècle. Huile sur toile. 201 x 324,5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1991.437.1 432
- Fig. 102 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). L’Archange saint Michel. 1877. Huile sur toile. Lévis (Saint-Nicolas), Ermitage Notre-Dame-de-Grâce. Photo : Vincent Giguère 433
- Fig. 103 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). Mater Admirabilis. 1876. Huile sur toile. Lévis (Saint-Nicolas), Ermitage Notre-Dame-de-Grâce. Photo : Vincent Giguère [Inscription au b. g. : « Le 14 juin 1876 Pie IX / a béni ce tableau »; b.c. : « Mater Admirabilis »; b.d. : « V. Pasqualoni / Roma 1876 ».]..... 434
- Fig. 104 : Antoine Plamondon (1804-1895). La Création des animaux. 1880. Huile sur toile. 153,5 x 212 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1991.164. 435
- Fig. 105 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). Musée de numismatique de l’Université Laval. 1903. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé contrecollé. Musée de la civilisation, fonds d’archives du Séminaire de Québec, PH1998-3284 436
- Fig. 106 : Monnaie républicaine. Rome. Denier. Sous Lucius Calpurnius PISO, 100 av. J.C. Argent. 3,85 gr. 17 mm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1994.2180 437
- Fig. 107 : Léon Roussel (1859-1953). Salle des exercices des prêtres. 1912. Émulsion albumino-argentique sur papier albuminé. 8,5 x 14 cm Musée de la civilisation, fonds d’archives du Séminaire de Québec, PH1986-421..... 438
- Fig. 108 : Léon Roussel (1859-1953). Salle des exercices des prêtres. 1912. Carte postale. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 8,5 x 14 cm. Musée de la civilisation, fonds d’archives du Séminaire de Québec, PH1986-434. 439
- Fig. 109 : Album Photos des bâtisses, jardins, Séminaire, Université, de 1860 à 1910 environ. [Entre 1899 et 1912]. Épreuves gélatino-argentiques sur papier albuminé contrecollées sur carton. Musée de la civilisation, fonds d’archives du Séminaire de Québec, album 14, folio 9. Photo : Vincent Giguère 440
- Fig. 110 : Anonyme. Intérieur de Saint-Pierre de Rome. Deuxième moitié du XIX^e siècle. Stéréogramme. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 8,1 x 17,2 cm. Musée de la civilisation, fonds d’archives du Séminaire de Québec, 1994.24832. 441
- Fig. 111 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). Le grand salon de l’Université Laval [Immaculée Conception]. Vers 1876. Stéréogramme. Émulsion gélatino-argentique sur

- papier albuminé contrecollé sur carton. 17,7 x 8.7 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, PH1987-184..... 442
- Fig. 112 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). Le grand salon de l'Université Laval [Immaculée Conception]. Vers 1876. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 11,6 x 8,7 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 14, folio 22 ; PH1998-3265. Photo : Vincent Giguère 443
- Fig. 113 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). *Le grand salon de l'Université Laval [Pie IX]*. 1876? Stéréogramme. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé contrecollé sur carton. 17,7 x 8.7 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, PH1987-183..... 444
- Fig. 114 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). Le grand salon de l'Université Laval [Pie IX]. Vers 1880. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 11,6 x 8,7 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 14, folio 22; PH1998-3264. Photo : Vincent Giguère 445
- Fig. 115 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). La Pinacothèque de l'Université Laval. Vers 1876. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 11,8 x 8,8 cm Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 14, p.22, n°3; PH1998-3266. 446
- Fig. 116 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). La Pinacothèque de l'Université Laval. Vers 1876. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 11,5 x 8,8 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 14, p.23, n°4; PH1998-3269 447
- Fig. 117 : Nicolas Pigné (né en 1700), d'après Raphaël. « La Conviction », Recueil de XC têtes tirées des Sept Cartons des Actes des Apôtres peints par Raphaël Urbain, qui se conservent dans le Palais d'Hampton-Court, dessinées par le Chevr Nic Dorigny, et gravées par les meilleurs graveurs, mis en lumière à Londres avec une Description par Benjamin Ralph. A collection of 90 Heads taken from the Cartons painted by Raph : Urban at Hampton Court. Drawn by Sr. Nic : Dorigny, & Engraved under his Direction. with a Description of the Cartons, By Benjamin Ralph. sold by J. Boydell Engraver in Cheapside London. Recueil édité en 1782 par John Boydell. 27 X 42 x2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.35101.26 (à gauche) ; 1993.35101.27 (à droite). Photo : Vincent Giguère 448
- Fig. 118 : Anonyme. Vue du pont et du castel Sant'Angelo depuis la rive gauche du Tibre. Entre 1875 et 1900. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé contrecollé sur carton. 40,5 X 52,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.34545. 449

Liste des abréviations, sigles, acronymes

ASQ : Archives du Séminaire de Québec [fonds d'archives du Séminaire de Québec]

BANQ : Bibliothèque et Archives nationales du Québec

BSQ : Bibliothèque du Séminaire de Québec

BUL : Bibliothèque de l'Université Laval

CSQ : Collection du Séminaire de Québec

Coll. : collection

Ed. : « édité par » ou « édition de »

f. : feuille

MCQ : Musée de la civilisation

MNBAQ : Musée national des beaux-arts du Québec

RPSQ : Résidence des prêtres du Séminaire de Québec

Trad. : traduction par l'auteur de la thèse

Pour Constance et Dominique

Remerciements

Au cours de ce projet de thèse, j'ai pu m'appuyer sur l'aide, le soutien et la confiance de plusieurs personnes. Tout d'abord, je remercie mes collègues du Musée de la civilisation, notamment Dany Brown, Peter Gagné, Anne Laplante, Philippe Maranda-Côté, Adam Proulx, Anne-Marie Simard, Suzie Hudon, Frédérick Bussières, Madeleine Faucher, Juliette Delrieu. Je remercie également tous les collègues du Musée dédiés aux inventaires, à la conservation préventive et à la numérisation des collections, de la bibliothèque et des archives du Séminaire de Québec, qui ont rendu possible la réalisation de mes recherches, ainsi que tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont encouragé à mener ce projet à termes. Je remercie Martine Lemay, restauratrice au Centre de Conservation du Québec, et mes collègues Pierrette Lafond, Sonia Mimeault et Pauline Grégoire pour tous leurs précieux enseignements sur l'observation, la conservation et l'histoire des estampes et des livres anciens du Séminaire, et sans lesquels mes analyses auraient été partielles. Je remercie Joanne Chagnon et Gaétan Gagné, pour leur support et le partage de leurs souvenirs sur les collections du Séminaire, ainsi que monsieur Richard Pâquet, pour l'accès au patrimoine légué par Benjamin Pâquet à sa famille. Je suis reconnaissant envers les prêtres du Séminaire de Québec, et plus particulièrement à M^{gr} Hermann Giguère, ancien supérieur général du Séminaire de Québec, avec qui j'ai eu la chance de discuter de Rome et des idéologies au Séminaire. Qu'ils voient en cette thèse un hommage à leurs œuvres d'éducation. Je suis également reconnaissant envers mon frère et mes sœurs : trois docteurs, trois disciplines, trois modèles, ainsi qu'envers mes parents qui ont éveillé et entretenu chez moi la curiosité intellectuelle, l'importance du débat d'idées et la passion pour les arts.

Monsieur le professeur Didier Prioul, mon directeur de recherche, m'a soutenu et conseillé comme nul autre enseignant n'a su le faire dans mon parcours académique. Je lui serai toujours reconnaissant de sa grande générosité, de sa rigueur intellectuelle exceptionnelle et de la vastitude de ses connaissances, dont il a su me faire profiter. Il m'a aidé à grandir comme historien de l'art et comme conservateur de musée, mais aussi à m'accomplir et à me dépasser en tant que chercheur.

Enfin, je ne saurai jamais être suffisamment reconnaissant envers ma conjointe Geneviève Soucy et mes enfants Constance et Dominique de m'avoir soutenu avec tant d'amour et de compréhension au cours de ces dix années de recherches et des longues heures de rédaction, malgré les absences qu'elles impliquaient. Cette thèse n'aurait pu être terminée sans votre appui et l'acceptation des lourdes concessions qu'elle imposait. Elle vous est dédiée.

Avertissements

L'usage de la langue italienne pour les noms de lieux et d'artistes

Pour des raisons d'uniformité et de clarté du propos, nous avons conservé la plupart des noms d'artistes et de lieux italiens dans leur langue d'origine. Cette décision facilite la lecture du texte, puisque ceux-ci sont surtout identifiés en italien dans les documents d'archives et les collections du Séminaire de Québec. Voici la liste des noms de lieux et d'artistes que nous francisons dans la thèse.

Lieux : Saint-Pierre de Rome, Place Saint-Pierre, le Panthéon, le Colisée, la colonne de l'Immaculée Conception, les chapelles Sixtine et Pauline, les chambres de Raphaël (Stanze di Raffaello), les loges de Raphaël (Loggia di Raffaello), les musées du Vatican et du Capitole incluant leurs pinacothèques.

Artistes : Raphaël et Michel-Ange.

Le référencement des manuscrits

La numérotation des folios des manuscrits est faite à la manière d'un livre édité, c'est-à-dire que le recto et le verso d'un folio ont leur propre numéro séquentiel. Cette numérotation des folios a été inscrite dans les documents par les prêtres du Séminaire. Nous avons choisi de la conserver telle quelle dans nos références aux documents, même si elle ne correspond pas aux normes de catalogage des folios d'un manuscrit.

Le référencement des institutions, des documents et des objets

Lorsqu'un objet ou un document est référencé avec l'abréviation « CSQ » ou « ASQ », nous considérons qu'il est conservé dans un lieu placé sous la responsabilité du Musée de la civilisation (MCQ). Si un objet ou un document provenant de la collection du Séminaire n'est pas conservé par le MCQ, il en sera fait mention dans les notices ou les notes de bas de page. À la suite des abréviations « CSQ » ou « ASQ », sont inscrits le nom ou le numéro d'inventaire du document ou de l'objet.

Accès numérique aux archives et aux collections du Séminaire de Québec

Plusieurs documents et objets provenant des collections et des archives du Séminaire de Québec sont référencés dans la thèse en notes de bas de page mais n'ont pas été inclus dans les illustrations placées en annexe. Cependant, le lecteur pourra consulter la plupart de ces objet et documents via le portail des collections en ligne du Musée de la civilisation (<https://collections.mcq.org/>).

INTRODUCTION

[...] nous passons par le Capitole, le forum, le Colisée; la nuit est calme, murmures des fontaines, la lune argente toutes les ruines _ Le Colisée surtout est quelque chose de tout à fait féérique vu ainsi au clair de la lune.

– Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet, le 25 novembre 1863

Lors de son premier séjour d'études à Rome s'échelonnant de 1863 à 1866, l'abbé Benjamin Pâquet (1832-1900), prêtre du Séminaire de Québec, décrit la ville d'une manière sensible. Il transmet au lecteur sa perception des monuments et des événements qui ponctuent son quotidien, mais également des affects. Par son récit, Benjamin Pâquet donne des pistes sur les images mentales qui composent sa mémoire et les valeurs qu'il leur accorde. Ce prêtre a non seulement rapporté avec lui des souvenirs immatériels, mais également des objets incarnant, pour lui, un moment du voyage ou un monument visité. En parcourant les collections accumulées par les prêtres du Séminaire de Québec depuis sa fondation par François de Montmorency-Laval (1632-1708) en 1663, on constate aisément que la Ville éternelle est un sujet qui semble avoir fasciné les membres de l'institution. L'Urbs est présente au Séminaire plus qu'aucune autre ville européenne, tant dans la bibliothèque que parmi les estampes conservées en album, en recueils ou en feuilles volantes. Elle y est représentée et décrite dans ses moindres détails ou presque. Cette image est présente tant par le récit, le livre, l'objet souvenir que l'œuvre d'art. Plus nous observons la composition de ces ensembles de biens ecclésiastiques sur Rome, plus le sujet nous paraît fascinant et énigmatique. Quel lien y a-t-il entre l'institution, les individus du clergé canadien qui y résident et y exercent leur profession d'enseignant et ces biens? Pourquoi y en a-t-il autant? Que peut-on dégager d'un tel corpus? Comment définir l'image de cette Rome présente dans les collections? À quoi servent ces images? Quel est leur usage? Il s'agit là de quelques questionnements qui nous habitent depuis nos premières études des collections du Séminaire, et qui nous ont orienté vers la construction du projet de la thèse.

C'est à partir du constat d'un grand nombre de représentations de Rome par rapport à d'autres villes européennes dans les collections que le projet de cette thèse est né. Tenter de comprendre pourquoi l'image de cette ville est si présente au Séminaire de Québec est un exercice qui amène la notion de culture visuelle à s'imposer comme un outil intellectuel pour en saisir les valeurs, le sens et la portée

culturelle. Cependant, à l'époque de Benjamin Pâquet, le Séminaire est une institution située dans un contexte colonial britannique. Cette réalité d'une institution catholique francophone œuvrant sous un régime britannique, anglophone où gravitent également les confessions chrétiennes anglicane et protestante, demeure complexe et doit être contextualisée de manière appropriée. Il faut avoir à l'esprit qu'au cours de leurs voyages vers Rome, ces prêtres catholiques canadiens et francophones demeurent des sujets de la couronne britannique et que cela conditionne en partie leur identité, leur mode de vie et leur culture; une culture humaniste chrétienne.

Si les humanités classiques sont présentes tant dans la bibliothèque que les notes de cours, à partir du XIX^e siècle, est-ce là une fascination collective, le fruit de quelques prêtres passionnés d'histoire, d'architecture, d'art et d'archéologie, ou le résultat de voyages et de travaux obligés auprès du Saint-Siège? Peu importe les raisons, on assiste à un véritable phénomène d'accumulation de biens romains ou à sujets romains dans les collections de l'institution ainsi que les collections personnelles des prêtres. La première étape à réaliser afin de formuler une problématique est d'ordre contextuel, c'est-à-dire comprendre les éléments épars qui constituent l'ensemble d'objets portant sur Rome conservés par l'institution, ainsi que les contextes dans lesquels ceux-ci sont produits, acquis et utilisés. Nous avons d'ailleurs remarqué que durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, pratiquement tous les prêtres ayant atteint des fonctions importantes au sein du Séminaire, de l'Université ou du diocèse de Québec, ont visité Rome. Plus précisément, entre 1860 et 1900, les voyages vers Rome et le nombre d'objets et d'images témoignant visuellement de la Ville éternelle augmentent dans les collections. Nous avons alors choisi de circonscrire la thèse à l'intérieur de ces dates pour des raisons inhérentes aux collections, aux archives, à la bibliothèque et à l'histoire du Séminaire et de l'Université et de quelques-uns de ses acteurs clés. En 1863, le Séminaire désigne trois de ses prêtres pour devenir de futurs professeurs de théologie à l'Université Laval, les frères Louis-Honoré et Benjamin Pâquet¹ ainsi que Louis-Nazaire Bégin. M^{gr} Elzéar-Alexandre Taschereau, archevêque de Québec, leur trace un programme académique et aurait vu en eux le « noyau de la faculté de théologie² ». En septembre de la même année, tous les trois sont à Rome et inscrits au collège romain (université grégorienne) pour étudier la théologie morale. Aucun prêtre ne va fournir un récit aussi détaillé de son voyage que

¹ Se référer aux pages 113 à 122 de la thèse pour une description biographique du personnage.

² Roberto Perin, « BÉGIN, Louis-Nazaire », *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval/University of Toronto, vol. 15, (2003), [en ligne], URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/begin_louis_nazaire_15F.html>, (page consultée le 21 août 2015). Ces trois prêtres ont été précédés par M^{gr} Michel-Édouard Méthot qui effectue un voyage en Europe en 1860, et qui inclut un séjour à Rome.

Benjamin Pâquet. Pour cette raison, celui-ci occupe une place déterminante dans le fil conducteur de la thèse. Il faut spécifier que tous ces prêtres sont non seulement rattachés au Séminaire, mais également à l'Université Laval. C'est d'ailleurs sous la responsabilité de cette institution que les musées ainsi qu'une grande partie des collections sont placés durant la période couverte par la thèse. À cette étape, une mise en contexte plus fine du développement de l'Université Laval, de ses musées et de ses collections ainsi que des personnes qui œuvrent au sein de cette institution s'impose avant d'entreprendre la définition de la problématique de la recherche.

1. Acteurs et collections

Comme nous l'avons spécifié, la deuxième moitié du XIX^e siècle est marquée par de nombreux voyages de prêtres du Séminaire de Québec vers l'Europe, notamment Rome, et l'accroissement constant des biens liés aux sciences et aux arts. La préparation à ce voyage est un sujet qui retient notre attention, car elle conditionne les images mentales et les références avec lesquelles les prêtres partent vers la Ville éternelle. Les références culturelles sur lesquelles s'assoit la préparation du voyage sont teintées par les propos de M^{gr} Joseph-Octave Plessis (1763-1825) dans son journal de voyage (1819-1820), tant l'influence et l'ascendance de ce dernier sur le clergé canadien est importante. Ce sont avec ces bases référentielles qu'une fois à Rome, les prêtres peuvent construire des itinéraires, confirmer ou infirmer des impressions muries avant le départ, vivre d'heureuses surprises et des déceptions lors de leurs visites. Il est donc primordial de replacer la préparation au voyage dans un contexte historique, religieux et éducatif plus large. La conjoncture historique ciblée par la thèse se caractérise par une période de développement extraordinaire de l'institution, en raison de la fondation d'œuvres d'enseignement par le Séminaire de Québec ainsi que par l'habile construction d'un réseau d'influences politiques et religieuses. Ainsi, en 1852, l'institution canadienne la plus apte, tant académiquement que financièrement, à développer un établissement d'enseignement supérieur chez les francophones est sans aucun doute le Séminaire de Québec. Le synchronisme entre le développement de l'Université et le départ de prêtres vers Rome pour poursuivre leurs études et obtenir un degré de doctorat n'est donc pas fortuit. Nous verrons comment s'articulent le développement de l'Université et de ses collections ainsi que la formation des prêtres professeurs de théologie, chez qui le voyage d'étude en Europe sera un passage obligé durant une grande partie du XIX^e siècle.

1.1 Le développement de l'Université Laval : ses acteurs, ses biens et ses récits

La crise politique que vit le Canada depuis les Rébellions de 1837-1838 laisse planer des idées et des peurs collectives d'assimilation de la population de langue française au Bas-Canada. De plus, durant la première moitié du XIX^e siècle, mis à part deux écoles de médecine, les institutions où les élites peuvent réaliser des études supérieures sont unilingues anglaises. En 1845, les Canadiens de langue anglaise ont déjà cinq établissements d'enseignement supérieur : le King's College (1827) à Toronto, le McGill College (1829) à Montréal, le Victoria College (1841) à Cobourg, le Queen's College (1842) à Kingston et le Bishop's College (1845) à Lennoxville. Les élites francophones doivent donc réaliser leurs études au Canada dans un cadre anglophone ou aux États-Unis. Jean Hamelin donne en exemple l'École de médecine et de chirurgie de Montréal (1843) et l'École de médecine de Québec (1845) qui font piètres figures comparées à leurs consœurs anglophones³. Malgré cela, plusieurs tentatives de mettre sur pied une institution d'enseignement supérieur francophone ont échoué durant la première moitié du XIX^e siècle. Depuis 1849, les abbés Jean Holmes (1799-1852) et Louis-Jacques Casault (1802-1862) du Séminaire de Québec, avec la bénédiction de leur mentor, l'abbé Jérôme Demers (1774-1853), étudient attentivement le fonctionnement des universités européennes et le réseau des universités catholiques dirigé par la Sacrée Congrégation de la Propagande de la Foi (appelée également « de Propaganda Fide ») depuis Rome. On compte dans ce dernier réseau les universités de Louvain, l'École des hautes études ecclésiastiques de Paris et l'université de Dublin, qui semblent davantage retenir l'attention des abbés québécois. Jean Hamelin, dans *Histoire de l'Université Laval*, rappelle que toutes ces institutions catholiques européennes partagent le même idéal.

L'université est un établissement d'enseignement supérieur. On y enseigne en principe toutes les branches du savoir universel. Non pas isolément cependant, mais dans l'interdépendance qui les constitue en un système de pensée. C'est là la caractéristique de l'enseignement universitaire. La synthèse globale est l'aune à laquelle on rapporte les connaissances particulières de chaque discipline pour en estimer la valeur. Cette forme d'enseignement est conçue comme un moyen de cultiver l'intelligence, de la rendre apte à considérer une discipline dans les rapports qu'elle entretient avec le savoir universel et à envisager un problème dans un contexte. Elle donne une tournure d'esprit caractérisée par l'agilité, la force, la méthode, la rigueur, la critique, la mesure. L'homme recherche cette culture, dont la

³ Jean Hamelin, *Histoire de l'Université Laval : les péripéties d'une idée*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995, p.25.

raison d'être n'est pas l'utilité, mais le bien et le plaisir de l'homme, pour atteindre sa perfection⁴.

Ainsi, les prêtres du Séminaire n'entendent pas faire de leur université une école axée sur l'apprentissage d'une profession à l'image des écoles techniques et de certains collèges classiques qui tendent à orienter leurs programmes vers la pratique d'un métier, tel le collège Sainte-Anne-de-la-Pocatière⁵. Le programme de l'Université, lui, est axé sur les savoirs universels et les humanités⁶, et organisé en quatre facultés : arts, droit, médecine et théologie. Toutefois, la nature fondamentale de cette institution demeure celle de son ancrage dans le catholicisme-romain. Jean Hamelin rappelle que la raison d'être d'une université catholique ne saurait être autre chose que « la formation intégrale des étudiants : intellectuelle, professionnelle et morale. Former des gens de professions éclairés et des catholiques convaincus est la fin qu'on assigne à l'Université Laval⁷. »

Nous voulons faire d'eux des jeunes gens instruits, distingués, qui brilleront au premier rang dans toutes les carrières libérales, mais nous voulons surtout faire d'eux de chrétiens intrépides, fleurs de foi et d'honneur, selon la gracieuse parole de saint Augustin, « flos honoris, christiani »⁸.

La charte de la reine Victoria autorise l'érection de l'Université Laval en 1852, spécifiant du même souffle qu'elle reconnaît la valeur scientifique du Séminaire, signalant la présence de collections et de musées destinés à l'enseignement⁹. Ce sont ces mêmes collections de livres, de sciences naturelles, d'instruments scientifiques du cabinet de physique, doublées de la rigueur de la formation classique au Petit Séminaire qui ont fait la renommée de l'institution de Québec et du même coup encouragé Ignace Bourget, évêque de Montréal habituellement hostile aux positions des prêtres du Séminaire de Québec, à appuyer le projet d'université au sein de l'institution fondée par François de Laval. Si l'Université Laval détient une certaine autonomie sur les savoirs qui y sont enseignés, il est important

⁴ *Ibid.*, p.37.

⁵ Christine Hudon, « Quelques réflexions sur les projets éducatifs des collèges québécois pour garçons à partir d'un exemple : Sainte-Anne-de-la-Pocatière au XIX^e siècle », dans Louise Biévenu et al., *Le collège classique pour garçons. Études historiques sur une institution québécoise disparue*, Montréal, Fides, 2014, pp.33-54. Le collège Sainte-Anne-de-la-Pocatière donne son cours commercial jusqu'en 1943, date où il devient exclusivement un collège classique.

⁶ Par opposition aux sciences naturelles et les techniques, les humanités sont un ensemble de connaissances inspirées des « humanitas » de l'Antiquité. À Rome, cela faisait référence à la capacité d'un homme à être sociable. Dans le cas du XIX^e siècle, les humanités consistent en l'apprentissage des langues anciennes, le grec et le latin, la grammaire, la rhétorique, l'histoire, la littérature, la philosophie.

⁷ Hamelin, *op.cit.*, p.39.

⁸ *Ibid.*, p.39.

⁹ Yves Bergeron, *Un patrimoine commun : les musées du Séminaire de Québec et de l'Université Laval*, Québec, Musée de la civilisation, 2002, p.54.

de préciser que la reine Victoria prend soin de donner à l'archevêque de Québec le mandat de surveiller cette institution d'enseignement supérieur en son nom et de signaler qu'elle n'abuse pas des pouvoirs qui lui sont conférés par la charte¹⁰. Même lorsque l'Université est érigée canoniquement par Rome en 1876, il est stipulé clairement dans les actes d'érection canonique que la charte royale demeure en vigueur et qu'elle doit être respectée. Un point important concerne d'ailleurs la liberté de religion. Aucun étudiant ne peut être refusé pour des questions relatives à son appartenance religieuse ou sa langue maternelle.

Durant toute la période ciblée par notre projet de thèse de doctorat, l'Université et le Séminaire demeurent ainsi dans un contexte colonial victorien, tout au moins jusqu'au décès de la reine Victoria en 1901. Même lorsque le Canada est érigé en « dominion » le 1^{er} juillet 1867, c'est-à-dire qu'il jouit d'une autonomie sur son économie et ses politiques internes, tout ce qui touche les affaires étrangères demeure sous la responsabilité de la couronne britannique. Ces mesures autoritaires impériales s'assouplissent à la fin du XIX^e siècle et sont abandonnées en 1917. Les prêtres du Séminaire doivent alors demeurer de fins diplomates en raison de différents politico-religieux entre la Grande-Bretagne et le Vatican tout au long de la période victorienne qui nous occupe, car ils doivent égale allégeance à deux souverains : la reine et le pape. Cette situation complexe vécue par les institutions religieuses catholiques-romaines francophones du Canada doit être prise en compte dans notre compréhension du cadre de l'enseignement et du collectionnement à l'Université Laval.

1.2 Le développement des collections et des musées à l'Université Laval

Depuis la fondation du Séminaire de Québec en 1663, l'institution accumule des biens. La majorité de ceux-ci sont d'ordre religieux, sacré¹¹ ou domestique¹². C'est sous l'initiative des abbés Jérôme Demers (1774-1853) et Félix Gatien (1776-1844) qu'est fondé en 1806 le « cabinet de physique » au Séminaire de Québec. À la suite s'ouvrent plusieurs autres collections telles que les sciences naturelles (1810), la numismatique (1811), la géologie et la minéralogie (1816), la zoologie (1858), la botanique

¹⁰ Hamelin, *op. cit.*, p.40.

¹¹ Nous distinguons ici la nuance entre le religieux et le sacré. Ce qui est religieux peut être un objet dont le sujet est religieux, un tableau, une sculpture, une image pieuse, un livre, mais qui n'est pas nécessairement utilisé dans un cadre culturel. L'objet sacré, lui, est utilisé exclusivement dans un cadre culturel. On peut parler ici d'un ostensor, d'un calice, d'un ciboire, d'une chape ou d'un voile huméral pouvant être décoré d'images religieuses brodées, une relique.

¹² Nous pensons ici, par exemple, à tous les biens mobiliers que l'institution possède et qui, avec le temps, sont devenus des biens aptes à entrer dans des collections muséales en raison de leur valeur de référence historique ou de leur dimension encyclopédique ou artistique dans l'histoire du mobilier québécois.

(1862), les entomologie (1864-1865), l'ethnologie (le musée Indien de Joseph-Charles Taché en 1866-1867), les œuvres d'art (la pinacothèque inaugurée en 1875). Il faut aussi ajouter à ces collections la bibliothèque et les fonds d'archives. Ceux-ci contiennent des ensembles et des collections de documents. Pour qualifier un ensemble d'objets et de documents de « collection », il faut d'abord définir ce terme qui, à notre sens, a parfois été utilisé hâtivement dans le cas du Séminaire de Québec et de l'Université Laval. La collection est un ensemble d'objets constitué selon un objectif défini et dont les éléments sont identifiés, décrits, classés et documentés. L'acquisition vise à combler des lacunes dans les séries et les catégories. Plusieurs historiens, historiens de l'art, sociologues et ethnologues se sont penchés sur les notions de « collection » et de « musée ». Une étude récente de Dominique Pety, professeure de littérature française à l'université de Savoie, propose un parallèle entre la collection d'objets et de documents et l'œuvre littéraire. Selon elle, la collecte est un geste structuré selon un modèle logique qui a pour objectif de préserver la mémoire historique qui est menacée, ainsi que les objets et les documents susceptibles de la fonder¹³. La collection peut être entendue comme modèle de l'écriture historique : « c'est en tant que structure complexe où l'unité de l'ensemble est fondée sur la sériation et l'emboîtement des documents, sur la relation centrale qu'ils entretiennent tous avec le sujet de l'ouvrage, et sur les relations transversales qui s'établissent entre eux¹⁴. » Reprenant les mots de Jean Baudrillard dans *Le système des objets* (1968), elle rappelle que la pratique culturelle de la collection est une expansion quantitative de la série, et que le collectionneur ne peut se limiter à la possession d'un seul objet : « Un seul n'y suffit plus : c'est toujours une succession d'objets, à la limite une série totale qui en est le projet accompli¹⁵. » La collection est un système complexe qui joue sur deux plans : « la singularité absolue de chaque élément [...], d'autre part sur la possibilité de la série, de la substitution indéfinie et du jeu¹⁶. » La collection est donc à distinguer de l'accumulation et de « l'accumulation sérielle d'objets identiques ». Pour Baudrillard, la collection est dotée « d'objets spécifiques chargés de valeurs multiples » : « La collection, elle, émerge vers la culture : elle vise des objets différenciés, qui ont souvent valeur d'échange, qui sont aussi " objets " de conservation, de trafic, de rituel social, d'exhibition, — peut-être même source de bénéfice¹⁷. »

¹³ Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p.48.

¹⁴ *Ibid.*, p.66.

¹⁵ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p.122, cité dans Pety, p.213.

¹⁶ *Ibid.*, p.124, cité dans Pety, p.213.

¹⁷ *Ibid.*, p.146, cité dans Pety, p.213.

Pety affirme qu'au-delà d'un « degré zéro de la collection comme accumulation sérielle d'objets identiques », le modèle élaboré de la collection repose sur un « jeu serré du même et de l'autre » : une série fondée sur l'identité et la spécificité de chaque élément. Selon elle, il y a quatre types de descriptions que nous pouvons associer au modèle de la collection. La première est une description fondée sur « une liste hétéroclite, une liste qui ne saurait être une série (aucun principe d'unité), et qui renvoie à un en-deçà de la collection, le bric-à-brac. C'est une accumulation disparate, placée sous le signe du désordre. » La seconde est une description fondée sur une liste répétitive, qui peut devenir liste comique, ou même liste ironique :

Parce qu'elle est « accumulation sérielle d'objets identiques », pure série cumulative d'objets identiques dans leur matérialité brute (liste de marchandise, par exemple), elle renvoie à un degré zéro de la collection. Mais le principe quantitatif peut être exploité à des fins comiques, et s'associer à d'autres modèles (encyclopédique, artistique), utilisés de façon ironique¹⁸.

La troisième est une description fondée sur une « liste encyclopédique, liste qui est plus qu'une série, puisqu'elle se double d'une taxinomie, d'un quadrillage rationnel emprunté au discours savant des dictionnaires, des encyclopédies. Elle reproduit la classification des collections savantes. » La quatrième est une description fondée sur une « liste poétique. Le modèle de la collection, dans sa forme la plus élaborée, s'applique à la description, pour lui imposer une structure très contrainte, qui s'attachera à souligner l'extrême proximité des items, tout en sachant mettre en valeur leur fine différence. La liste poétique repose sur une esthétique de la nuance ; elle organise son délicat déploiement¹⁹. »

Lorsque nous comparons ces descriptions aux collections de l'Université, il est difficile de les amalgamer uniformément à la définition d'une collection encyclopédique. Si l'on prend, par exemple, la collection d'appareils scientifiques, il s'agit d'un ensemble important d'appareils importés majoritairement d'Angleterre qui servent à la fois pour l'observation et la démonstration en classe ou en public. Selon l'historien Paul Carle, ces instruments ont eu davantage un rôle symbolique et pédagogique au sein de l'institution²⁰. Les archives du Séminaire ne conservent aucune trace de recherche scientifique liée à ces appareils. Bien que ceux-ci soient acquis de façon à témoigner des

¹⁸ Pety, *Ibid.*, p.213.

¹⁹ *Ibid.*, p.213-214.

²⁰ Paul Carle, *Le cabinet de physique et l'enseignement des sciences au Canada français : le cas du Séminaire de Québec et de l'Université Laval (1663-1920)*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1986, p.121.

avancées technologiques, et que plusieurs sont aujourd'hui de rares spécimens de leur catégorie, ils ne font pas tous l'objet d'une collecte sérielle à volonté encyclopédique et ne sont pas des outils de recherche scientifique. Nous sommes plus près de la curiosité scientifique que de la collection universitaire. Par comparaison, les collections universitaires anglaises du Hunterian Museum and Art Gallery (1807), du Fitzwilliam Museum (1816), de l'Ashmolean Museum d'Oxford (1839)²¹, sont toutes constituées pour la recherche et l'enseignement. Steven W.G. de Clercq et Marta Lourenço²² affirment que ces deux fonctions sont fondamentales pour qualifier une collection d'universitaire. Les objets qui la composent sont utilisés en termes de références et d'outils de comparaison. La recherche permet de resserrer les corpus vers les spécimens essentiels et l'objet n'a de sens au sein de la collection que s'il est identifié, décrit et documenté.

Le Séminaire de Québec, à l'instar de plusieurs institutions d'enseignement supérieur britanniques, cumule des collections bien avant de les ériger en collections universitaires. Les études consultées et les sources confirment qu'à Québec, les collections d'appareils scientifiques, de botanique, de numismatique et de sciences naturelles sont utilisées dans les salles de classes à des fins d'enseignement. On peut uniquement supposer qu'elles aient fait l'objet d'un classement et d'exercices de comparaison entre les objets qui les composent. La botanique, par exemple, est collectionnée rigoureusement par l'abbé Ovide Brunet, de façon à conserver des traces des spécimens de la flore laurentienne. L'abbé Brunet est d'ailleurs reconnu pour la qualité de ses travaux et de ses collections. Cette dernière est le fruit d'une recherche scientifique menée au Canada et au sein d'institutions canadiennes et européennes²³. D'après les commentaires retracés sur la collection de géologie, celle-ci aurait aussi été constituée selon un objectif encyclopédique. Les images montrant la collection témoignent d'une présentation sérielle des minéraux, tous identifiés. En 1864, l'Université confie au minéralogiste de la Commission géologique du Canada Thomas Sterry Hunt, également professeur de sciences naturelles à l'Université Laval, la charge de réorganiser les collections du musée associées à sa discipline. Par la suite, de 1870 à 1909, l'abbé Joseph-Clovis Kemner-Laflamme, premier

²¹ Les collections de l'Ashmolean existent depuis 1683. Cela a pour effet que les collections universitaires sont plus anciennes que les musées universitaires eux-mêmes.

²² Steven W.G. Clercq et Marta Lourenço, « A globe is just another tool : Understanding the role of objects in university collections », *ICOM Study Series*, (2003), p.4-6, [en ligne], URL : <http://icom.museum/uploads/tx_hpoindexbdd/11_ICOM-UMAC.pdf>, (page consultée le 26 novembre 2015).

²³ Jacques Rousseau, « BRUNET, Louis-Ovide », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 10, Université Laval/University of Toronto, (2003), [en ligne], URL :<http://www.biographi.ca/fr/bio/brunet_louis_ovid_10F.html>, (page consultée le 23 nov. 2015).

géologue au Canada français, enseigne les sciences naturelles à l'Université. Les collections vont ainsi être augmentées de façon considérable et systématique. Il nous a été impossible de valider si l'abbé Laflamme a réalisé des recherches scientifiques à partir de cette collection. Toutefois, la portée pédagogique de celle-ci est indéniable²⁴. Le fonds ancien de la bibliothèque, lui, fut constitué à l'image d'une encyclopédie universelle, cumulant des ouvrages pour expliquer la complexité de la création, tant d'un point de vue spirituel et théologique que scientifique, géographique et artistique.

Par contre, lorsque nous parcourons les collections d'œuvres d'art, la définition de la collection s'avère plus complexe. S'il existe de véritables ensembles thématiques et des séries, notamment dans la collection d'estampes, elles n'ont probablement pas toutes été constituées par le biais d'un processus savant, car, outre ces séries, les collections d'œuvres d'art peuvent donner l'idée d'un « niveau zéro » de la collection, d'une accumulation désordonnée d'œuvres, tel que décrit par Dominique Pety. Cette réalité est due au fait que les prêtres lèguent ou font don de leurs collections à l'institution. Si les recueils gravés²⁵ ou les livres gravés sont parfois identifiés à leurs anciens propriétaires par le biais d'un ex-libris, plusieurs ne présentent aucune trace de la provenance, soit des individus qui les ont constitués (recueils) ou acquis (livres). Les recueils d'estampes sont souvent construits selon un ordre de classement portant sur une thématique ou un sujet iconographique, par exemple. En ce sens, on peut parler d'une collection d'estampes institutionnelle variée²⁶ mais pas hétéroclite, car ses éléments ne sont pas nécessairement éclatés et disparates. Il existe une certaine cohérence des éléments organisés par albums ou recueils, traduisant ainsi la réalité qu'il s'agit de plusieurs collections d'estampes provenant de prêtres distincts. Concernant la description et le catalogage inégaux des objets, il faut apporter la nuance applicable au fonds et à la collection de l'abbé Hospice-Anthelme Verreau (1828-1901) qui a réalisé un inventaire complet de sa bibliothèque et de ses collections de cartes et plans et d'estampes²⁷. Historien, archiviste et bibliophile, il nourrissait une passion pour le

²⁴ Ces collections sont aujourd'hui conservées au campus de Sainte-Foy de l'Université Laval. Yves Bergeron, *Un patrimoine commun : les musées du Séminaire de Québec et de l'Université Laval*, Québec, Musée de la civilisation, 2002, p.75; Musée de géologie René-Bureau de l'Université Laval, [en ligne], URL : <<http://www.musee-geologie.ulaval.ca/services/grand-public/musee-de-geologie-rene-bureau/historique/liste-des-anciens-responsables/>>, (page consultée le 23 novembre 2015).

²⁵ Le terme « recueil gravé » est connu aussi sous le nom d'« album de gravures » aux archives des collections du Musée de la civilisation. Le recueil gravé est construit par son propriétaire tel un « scrap book » d'estampes collées sur les pages vierges. Le livre gravé, lui, est un livre publié contenant des estampes.

²⁶ Au sens où la collection présente des aspects et des éléments distincts.

²⁷ Ces inventaires manuscrits sont consultables et portent les cotes MCQ, ASQ, O274, O275, O276 et O277 dans les archives du Séminaire de Québec.

*canadiana*²⁸ et sa collection d'estampes témoigne de sa recherche iconographique et historique. Elle est composée majoritairement de vues du Canada et d'images de monuments ou de reconstitutions d'événements historiques canadiens, telles que la mort de James Wolfe et du marquis de Montcalm, qui se sont affrontés sur les Plaines d'Abraham en 1759. Sa collection de tableaux ne compte que quelques peintures, dont les portraits des deux généraux nommés précédemment. Hormis l'abbé Verreau, les prêtres ont rarement fait des catalogues ou des inventaires incluant des descriptions de leurs collections.

D'un point de vue pédagogique, il existe des traces archivistiques sur l'usage d'œuvres d'art dans les classes de dessin²⁹. Par contre, rien ne fait état de l'usage de la collection de peintures ni d'un processus savant menant à des acquisitions. Il n'existe pas non plus de démarche institutionnelle sur une recherche scientifique en histoire de l'art menant à des acquisitions ou des exercices de comparaison, de description et d'interprétation d'œuvres d'art. Pour ces deux dernières tâches, il faut attendre l'arrivée de Joseph Henry Carter (1862-1937), mieux connu dans l'histoire canadienne sous le nom de J. Purves Carter, en 1907-1908, un « expert » d'origine anglaise qui documente et restaure une partie de la collection des prêtres³⁰. Il publie les premiers catalogues de l'institution, dont le fameux catalogue de luxe en 1908, célébrant le bicentenaire de la mort de François de Laval. Cette condition de la « collection » de peintures nous amène à considérer trois phases de développements majeurs : la première est l'achat des tableaux provenant du fonds des abbés Desjardins en 1817³¹. Les prêtres

²⁸ Ce terme fait référence aux livres d'écrivains canadiens ainsi qu'aux livres portant sur le Canada ou la culture canadienne. Les estampes à sujets canadiens ou réalisées par des artistes canadiens sont habituellement incluses dans le « *Canadiana* », puis qu'elles font partie du domaine de l'édition.

²⁹ Marie-Dominique Labelle, « Au-delà du langage des mots : l'enseignement du dessin au Séminaire de Québec », *Cap-aux-Diamants. La revue d'histoire du Québec*, vol.4, n°1, (1988), pp.29-32 (réédition, 1993, pp.47-50).

³⁰ James Purves Carter est un personnage énigmatique de l'histoire de l'art au Canada. Il se donnait le titre d'« art expert » (expression anglaise). L'étude la plus complète à ce jour sur Carter est celle d'Annick Tremblay : *Restauration et interprétation de l'œuvre d'art : J. Purves Carter et la visibilité de la collection de peintures du Séminaire de Québec (1907-1912)*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2018, 229p. Les travaux de documentation et d'attribution des œuvres d'art par Carter doivent faire l'objet d'une évaluation ou du moins être nuancés ou appuyés par des sources crédibles. Leurs restaurations seraient assez inégales selon des restaurateurs consultés à l'atelier de peinture du Centre de conservation du Québec au cours des sept dernières années. La National Portrait Gallery de Londres a mis en ligne une biographie de Carter, dans le cadre de son projet de notices biographiques sur les restaurateurs anglais. Jacob Simon, « *British Picture Restorer 1600-1950 – C* », mise en ligne en 2009 et mise à jour en 2015 et en janvier 2017, [en ligne], URL : <<http://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-british-picture-restorers/british-picture-restorers-1600-1950-c.php>>, (page consultée le 20 septembre 2017).

³¹ Les abbés Desjardins sont Philippe-Jean-Louis (1753-1833) et Louis-Joseph (1766-1848). Philippe-Jean-Louis retourna en France en 1802 et en 1817, d'où il expédia les tableaux à son frère à Québec. Le Séminaire possède des tableaux européens avant l'arrivée du fonds des abbés Desjardins à Québec, mais il s'agit d'acquisitions assez singulières, notamment *Le Repos de la Sainte-Famille en Égypte*, peint par Jean Restout (1692-1768). Il est considéré comme le premier tableau à intégrer les collections. Il fut donné en 1752 par le Séminaire des Missions Étrangères de Paris.

ont alors acquis quatorze œuvres d'art européennes pour le décor de leur chapelle extérieure, dont dix ont brûlé lors de l'incendie de ladite chapelle en 1888³². Nous ne sommes donc pas dans une logique de collection, mais plutôt dans le domaine du décor religieux, d'autant plus que ces tableaux sauvés de l'incendie intègrent le musée de peinture uniquement en 1907³³. La deuxième phase consiste en l'acquisition de la collection d'œuvres d'art de Joseph Légaré (1795-1855) auprès de la succession de sa veuve en 1874. Celle-ci avait préalablement placé la collection en dépôt au Séminaire de Québec après la fermeture de la galerie de son mari. Conscients de l'importance de cette collection en termes de diversité des styles et de la provenance européenne de plusieurs des œuvres d'art qui la composent, les prêtres décident d'en faire l'acquisition et d'ouvrir un espace d'exposition, la Pinacothèque de l'Université Laval, dès l'année suivante. Les œuvres européennes de Légaré, toutes achetées au Bas-Canada, comprennent 22 tableaux provenant du fonds des abbés Desjardins, ce qui constitue probablement un facteur d'influence sur la valeur de la collection aux yeux des prêtres du Séminaire. Ce fonds de quelques 180 tableaux avait déjà acquis une valeur historique certaine au Canada, du fait, entre autres, de leur « sauvetage » *in extremis* des saisies révolutionnaires en France. Les sujets principalement religieux de ces tableaux leur donnaient d'office une valeur consensuelle et une cohérence au sein de la mission et du patrimoine de l'institution. La troisième phase de développement de la collection de peintures en est une sur la longue durée et se déroule plutôt au XX^e siècle. La collection se développe alors par les achats des prêtres³⁴ et des laïcs³⁵ qui en sont les conservateurs, mais surtout par les dons et les legs des prêtres qu'il faut étudier en tant qu'individus curieux, amateurs ou collectionneurs. Certains prêtres étaient plus avisés que d'autres, mais nous constatons qu'ils sont guidés dans leurs acquisitions principalement par leur goût esthétique personnel et non par la volonté du chercheur de créer des séries, des points de comparaisons, des ensembles de références à léguer à l'institution. Aucun prêtre collectionneur d'art n'a laissé de traces de ses

³² Laurier Lacroix, *Le fonds de tableaux Desjardins : nature et influence*, tome I, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1998, pp.191-195. Données tirées du tableau XXI.

³³ Précisions qu'il n'y a pas que des tableaux provenant du fonds des abbés Desjardins qui ont été sauvés de l'incendie et transférés au Musée en 1907, notamment le *Repos de la Sainte-Famille en Égypte* de Jean Restout.

³⁴ La tâche de conservateur du musée débute avec M^{gr} François Pelletier de 1933 à 1942, et sera occupée ensuite par M^{gr} Lucien Godbout de 1942 à 1944, M^{gr} Walter Canon de 1944 à 1949, puis les prêtres André Jobin de 1949 à 1965, Jean-Charles Auger de 1965 à 1966, puis Jean-Marie Thivierge, de 1966 à 1981. De l'ouverture de la pinacothèque en 1875 à 1933, il n'y aura pas de conservateur. Les tâches du développement de la collection, de la conservation et de la restauration sont une affaire qui semble être gérée de façon inégale par les recteurs de l'Université.

³⁵ Le premier laïc adjoint au conservateur est Léo Fleury de 1956 à 1959, puis Jean-Pierre Paré de 1959 à 1981. À cette date, ce dernier devient adjoint à l'archiviste des collections jusqu'en 1990[?], puis conservateur de la numismatique jusqu'à sa retraite en 1997. Le premier conservateur laïc du musée est Magella Paradis, de 1981 à 1987. Il est nommé alors que le musée est en réorganisation en vue de sa réouverture en 1983.

recherches en histoire de l'art ou des indices qui pourraient nous indiquer leur *modus operandi* pour la constitution de leurs collections personnelles, si ce n'est que des listes de livres provenant de leurs bibliothèques personnelles. À notre avis, les prêtres du Séminaire au XIX^e siècle répondaient davantage à la définition de « curieux d'art » tel qu'on le comprenait à l'époque.

Les collectionneurs d'insectes, de coquilles, de minéraux, de sceaux, de jetons, en un mot, tous ceux qui font un recueil de curiosités historiques ou savantes ont un trait en commun : ils cherchent la série. [...] Le curieux d'objets d'art ne cherche pas la série, il ne vise que le beau ; il ne classe pas il écrème. Le curieux de science et d'histoire est toujours un savant ; le curieux d'art l'est quelques fois. Le premier a besoin d'érudition dans sa spécialité, pour apprendre à déterminer les époques, les catégories, les espèces. Le second peut s'en passer, à la rigueur ; avec du goût, du coup d'œil, une longue expérience et le sentiment artiste, il en sait assez pour choisir un bronze de maître, une médaille exquise, une toile immaculée³⁶.

Les prêtres devaient se procurer ce qu'ils jugeaient de bon goût tant d'un point de vue du style que du sujet, acceptable au regard tant pour eux que pour les générations d'étudiants, de séminaristes et de prêtres qui leur succèderont au sein de l'institution. Ils doivent garder à l'esprit que c'est aussi leur image de « collectionneur » et celle de l'institution que leurs œuvres doivent refléter. Il est donc très rare que l'institution achète des tableaux pour la Pinacothèque, comme ce fut le cas l'année suivant son ouverture alors que le Séminaire achète du juge Edward Taylor Fletcher (1817-1897) le tableau *David contemplant la tête de Goliath* attribué à Pierre Puget (1620-1674)³⁷, une œuvre qui avait autrefois fait partie de la collection de Joseph Légaré et du fonds des abbés Desjardins. Il s'agit de l'achat exceptionnel d'un tableau important, tant pour son historique lié à l'art français qu'à sa place dans l'histoire de l'art québécois. De plus, il venait compléter un ensemble déjà constitué et de haute importance historique. Ainsi, cette acquisition peut être qualifiée de véritable acte de collectionnement raisonné. Les autres tableaux européens, acquis directement par le Séminaire ou par l'intermédiaire de Benjamin Pâquet lors de ses séjours à Rome, sont presque exclusivement destinés à un usage mémoriel à l'intérieur des murs du Séminaire ou de l'Université³⁸.

Au chapitre des collections ethnologiques, l'aspect scientifique demeure flou. On remarque cependant que l'institution passe des commandes à ses prêtres à l'étranger pour le développement de collections

³⁶ Edmond Bonnaffè, *Physiologie du curieux*, Paris, J. Martin, 1881, p.1-2, cité dans Pety, *op.cit.*, p.264.

³⁷ CSQ, 1991.635

³⁸ Mis à part le tableau représentant l'Immaculée Conception, peint par Vincenzo Pasqualoni en 1865 (CSQ, 1991.636), et un portrait de Napoléon Bonaparte (1888) attribué à Charles Simon Pradier (CSQ 1991.468), il s'agit de portraits du pape et de cardinaux romains.

particulières, notamment en ethnologie avec la momie anciennement identifiée comme celle de Nen-Oun-Ef et achetée au Caire par M^{gr} Bégin³⁹. Mais, malgré cela, cette démarche n'est guidée par aucun raisonnement scientifique sur l'égyptologie et les civilisations anciennes. Il faut y voir beaucoup plus la volonté institutionnelle d'augmenter la renommée de l'institution avec une conception biblique de l'histoire et des éléments de curiosité hautement impressionnants pour le public de Québec ou du Bas-Canada. Si elle devait être le point de départ d'une collection égyptologique, les archives n'en ont conservé aucune trace. À notre avis, il y a bel et bien des collections universitaires d'ordre scientifique et encyclopédique au sein de l'institution, mais toutes ne le sont pas d'office en raison de leur conservation dans un cadre universitaire. Afin de comprendre l'articulation entre le développement de la collection institutionnelle et l'expérience de l'individu qui voyage et collecte des biens, nous avons isolé le parcours historique de l'abbé Benjamin Pâquet pour l'analyser comme une étude de cas qui réunit nos interrogations et permet d'étayer notre problématique.

1.3 Rome et les prêtres de l'Université Laval

Durant le dernier tiers du XIX^e siècle, le Séminaire de Québec et l'Université Laval envoient à plusieurs reprises des prêtres se former ou réaliser des missions diplomatiques à Rome. Selon des individus et des conjonctures, les voyages sont réalisés pour compléter des études universitaires ou des missions diplomatiques auprès du Saint-Siège et de la curie romaine afin de régler des problématiques relatives à l'Église canadienne. Les prêtres rapportent alors, pour leur compte personnel ou celui de l'institution, une grande quantité de biens représentant ou rappelant la Ville éternelle⁴⁰. Nous constatons que Rome ne forme pas de collection ou de catégorie d'objets spécifique, mais elle est présente physiquement et visuellement par l'intermédiaire d'un grand nombre d'objets et de documents dans les collections et les archives personnelles des prêtres ainsi que celles appartenant à l'institution. Nous pouvons ainsi parler de < Rome > en tant que phénomène à analyser et interpréter, c'est à dire d'une représentation mentale qui réfère à la ville italienne et à son territoire mais aussi à Rome comme objet historique et

³⁹ Nous rappelons qu'en vertu des recherches scientifiques récentes menées en collaboration avec des institutions canadiennes et américaines, il s'agit du sarcophage de Nen-Oun-Ef, mais le corps qu'il conservait lors de son achat n'est pas celui de cet individu. (MCQ dossier de l'objet 1991.1555.2)

⁴⁰ Afin d'approfondir la portée culturelle à Rome au Québec au XIX^e siècle, nous invitons le lecteur à lire les ouvrages d'Yvan Lamonde, qui fait de Rome l'une des « métropoles culturelles » du Québec : « L'Union modifie aussi les composantes identitaires du Bas-Canada eu égard à la pondération des influences qu'exercent ses " métropoles culturelles " : l'Angleterre, la France, les États-Unis et Rome ». Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec (1760-1896)*, Montréal, Fides, 2000, p.320 ; lire également *Ibid*, pp.397-398; 454-456 ; *Id.*, *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2001, pp.201-215.

symbolique qui inclut des notions de patrimoine, de mythe, d'idéal et d'imaginaire; un objet à la fois construit par les prêtres et l'institution religieuse du Séminaire. Il devient alors conséquent d'inclure les références au Vatican et à l'autorité du Saint-Siège dans notre compréhension de < Rome > réfléchie comme une entité multiple qui comprend à la fois sa réalité et sa représentation par l'image physique ou mentale. Nous cherchons à donner un sens à la Rome vue, vécue et comprise par les prêtres du Séminaire au XIX^e siècle, mais aussi une Rome manipulée par le biais de l'image dans le contexte du Séminaire; un contexte où elle devient un phénomène que nous pouvons étudier et définir à l'aide des récits des prêtres et des objets qu'ils rapportent de la Ville éternelle.

À la fin du XIX^e siècle, Rome est une ville religieuse, industriellement et économiquement en retard sur les autres capitales mondiales telles que Paris ou Londres. On visite Rome pour son histoire et ses attraits culturels anciens mais très peu pour son actualité.

Si les voyageurs arrivaient avec le désir d'établir des comparaisons et trouvaient que la ville était absurdement étrangère au développement et à l'expansion du monde moderne, qu'elle était désormais morte dans la cristallisation d'une vie éteinte depuis des siècles, il arrivait souvent qu'ils finissent par perdre le point de référence de leur comparaison et le goût du jugement, et qu'ils se laissent prendre par la fascination de n'être que des spectateurs de sa vie un peu magique⁴¹.

L'auteure Maria Elisa Tittoni explique que c'est dans les comptes rendus des voyageurs, « témoins souvent non-innocents, que nous pouvons cueillir la plus vaste gamme de positions et d'interprétations différentes et bigarrées sur le rôle de Rome et sur sa position politique, culturelle et sociale⁴². » Tant les auteurs de l'époque que les historiens et géographes actuels de Rome arrivent à des constats similaires sur le retard de la Ville éternelle quant à sa modernisation politique, économique, industrielle et sociale. En 1870, elle fait figure de ville « proto-industrielle », voire de « ville morte ». « La politique pontificale hostile aux innovations techniques et à la modernité en général, la faiblesse de l'entrepreneuriat romain, l'absence de modernisation agricole dans le Latium l'ont laissée à l'écart de la première révolution industrielle⁴³. » La géographe Géraldine Djament-Tran cite dans son ouvrage

⁴¹ F. Bartocchini, *La Roma dei Romani*, Roma, s.l., 1974, p.53, cité dans Maria Elisa Tittoni, « Rome d'autre fois », dans Jean-Marc Léri (dir.), *Rome au XIX^e siècle. Photographies inédites, 1852-1890*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Carnavalet, 19 juin – 5 septembre 1999), Rome, Fratelli Palombi Editore, 1999, p.11.

⁴² Tittoni, *Ibid.*

⁴³ Géraldine Djament-Tran, *Rome éternelle ou les métamorphoses d'une capitale*, Paris, Belin, 2011, coll. : « Mappemonde », p.112.

sur la métamorphose de Rome au fil des siècles le témoignage d'un contemporain, Rudolphe Rey en 1861, sur le sujet du retard de Rome sur les autres grandes capitales européennes :

Rome n'est qu'une citée désolée, située au milieu d'une plaine inhabitée et malsaine [...] Rome n'a jamais été une ville de travail et d'industrie ; elle n'a pratiqué que la politique et l'art de tirer des ressources du dehors par le prestige religieux. Aucune ville n'est plus arriérée, plus dépourvue de manufactures, plus en dehors des découvertes de la science, plus dénuée de tout ce qui constitue l'activité moderne. Dans les provinces voisines, même rudesse, même état d'enfance⁴⁴.

Le Vatican, lui, offre une particularité et un attrait certain du fait qu'il est le centre de la chrétienté et siège de l'autorité ecclésiastique. Si l'histoire est toujours le facteur dominant du voyage vers Rome durant la période, les systèmes des arts et des musées romains demeurent un attrait d'actualité⁴⁵. Les prêtres visitent d'ailleurs le Musée Pio-Clementino et la Pinacothèque du Vatican. S'ils rapportent avec eux à Québec des artefacts tels que la monnaie et des images traduisant le passé romain comme les gravures des ruines antiques ou des grands chantiers urbains et architecturaux de la Renaissance, ils rapportent aussi l'idée des nouveautés techniques et « muséographiques », comme les mises en espace pour conserver et montrer. Par son intitulé de « Pinacothèque », cette dernière traduit une analogie avec son modèle romain de référence. Cependant, nous constatons que si les prêtres ont constitué des collections, ils ne les ont pas nécessairement classées, documentées et exposées de la même façon que les conservateurs des musées du Vatican, du Musée du Capitole à Rome, ou du British Museum de Londres, du Louvre de Paris et de l'Ashmolean Museum de l'Université d'Oxford, par exemple⁴⁶. Selon les sources visuelles et les inventaires consultés, mis à part pour quelques collections de sciences naturelles, il s'agit davantage d'une accumulation éclairée et réfléchie d'objets et de leur étalage dans des espaces plus ou moins adaptés à la consultation et à l'observation. La collecte ne semble pas toujours ordonnée ou organisée en système. Elle est plutôt le fruit des intérêts personnels et des goûts des individus qui la garnissent au moment des donations et des legs. Dans le but de mieux comprendre les choix des lieux visités et commentés par les prêtres ainsi que les œuvres

⁴⁴ Rudolphe Rey, *Turin, Florence ou Rome. Études sur la capitale italienne et la question romaine*, Paris, E. Dentu, 1861, p.24-25, cité dans Djament-Tran, *Ibid.*

⁴⁵ Giovanna Capitelli et al., « Rome capitale des arts au XIXe siècle. Pour une nouvelle périodisation de l'histoire européenne des capitales culturelles », dans Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles en Europe XVIIIe-XXe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, pp. 65-98. Dans cet article, les auteurs démontrent que Rome demeure un lieu attractif pour les voyageurs, les collectionneurs ou amateurs d'art et les artistes au XIXe siècle.

⁴⁶ Nous rappelons qu'au moment de la fondation de l'Université Laval en 1852, la charte de la reine Victoria autorise l'érection de l'Université Laval en spécifiant du même coup qu'elle reconnaît la valeur scientifique du Séminaire et signale la présence de collections et de musées destinés à l'enseignement. Yves Bergeron, *op.cit.*, p.54.

faisant l'objet de commentaires et la construction de leurs arguments, la définition du goût chez les prêtres du Séminaire demeure importante. Toutefois, celle-ci demeure très difficile à établir et mériterait une étude dédiée au sujet.

Le Séminaire n'est pas une communauté religieuse où tous doivent vivre rigoureusement selon une règle ou un même charisme religieux. Les prêtres du Séminaire partagent un système de valeur, une identité et un héritage communs issus de leur fondateur, et en tant qu'association de prêtres séculiers, ils ont davantage de libertés idéologiques que des membres d'un ordre religieux. Cet aspect commun des valeurs permet d'établir les balises qui nous permettent de qualifier la pertinence des œuvres d'art au sein des collections.

2. Problématique et hypothèse

L'ensemble de ces constats sur les contextes dans lesquels les objets représentant Rome sont acquis par les prêtres nous amène à poser la question de recherche : comment se définit et se construit la culture visuelle sur Rome, comprise comme objet ou image symbolique, au sein de l'institution du Séminaire de Québec et de l'Université Laval durant le dernier tiers du XIX^e siècle?

En croisant l'histoire de la Rome antique, moderne et contemporaine, les récits de voyages que l'on retrouve dans la bibliothèque et ceux rédigés par les prêtres, les photographies et les œuvres d'art montrant la Ville éternelle, nous avons été amené à soulever une première interrogation : l'image de Rome dans la culture des prêtres du Séminaire de Québec peut-elle être abordée comme un « mythe » ou un « idéal construit »? Notre hypothèse, celle de l'étude des images tant visuelles que celles formulées par les récits sur Rome, peut-elle nous conduire vers la construction d'une image mentale, constituée d'éléments réels et imaginaires de Rome?

Cette image d'une Rome idéale ou idéalisée est livrée dans des récits rédigés par les prêtres et encadrée par les choix et les goûts de ceux-ci pour certains bâtiments, artefacts et œuvres d'art. Ce qui nous préoccupe dans la thèse est de soumettre à l'analyse la problématique que cette image soit aussi une valeur de référence fondamentale, faite de culture et d'autorité au sein de l'institution. Ainsi, les récits de voyages des prêtres du Séminaire, rédigés durant cette période, seront utiles pour établir une comparaison avec la vision de Rudolphe Rey afin de rendre compte de la perception de Rome qui est propre à des prêtres du Séminaire. La thèse sera également l'occasion d'étudier l'influence que le Séminaire a pu subir en matière de beaux-arts par le Saint-Siège, une institution avec laquelle il est

dans une situation de filiation et d'obéissance. C'est par cette lecture et des appréciations de la ville et des jeux d'influences que nous pourrions orienter une définition du discours des prêtres sur Rome ; discours qui sera intégré plus tard par l'institution.

3. Les corpus

Dans le cadre de cette thèse, nous sommes face à deux « Rome ». La première est celle des images et des récits anciens que les prêtres peuvent consulter avant leur départ pour se faire une idée de Rome et qu'ils peuvent retrouver sur place ou rapporter en souvenir. La deuxième est celle qui est visitée réellement par les prêtres, à partir de laquelle ils créent un récit. Ceux-ci sont confrontés à la composition du palimpseste, la superposition des couches historiques et archéologiques, la christianisation des vestiges de l'Antiquité, la lente modernisation de l'espace urbain et la réalité et le clivage des classes sociales. De Rome, les prêtres rapportent des souvenirs, des photographies ou des estampes, mais cette ville visitée en personne doit probablement avoir une identité nouvelle ou diverger de celle imaginée préalablement. Les collections du Séminaire nous permettent justement de comparer ces deux expériences des prêtres et de voir comment elles se complètent ou s'influencent. Pour comprendre la construction de cette image de Rome, la thèse doit être basée d'abord sur l'examen des objets acquis et collectionnés et sur l'étude des sources textuelles présentes dans l'institution.

Le premier constat que nous avons pu poser en amorçant l'examen de ce vaste corpus est le nombre de pièces potentielles qui le constituent. À titre approximatif, les estampes sur Rome⁴⁷ comptent environ 2 000 pièces, la numismatique antique plus d'une centaine et les archives historiques de l'institution regroupent des dizaines de cahiers de notes de cours en latin et en français, de récits de voyages écrits par les prêtres, des centaines de livres sur divers sujets romains et plus d'une centaine de photographies. Uniquement sur le sujet de Rome et du Vatican, le dépouillement de la correspondance des prêtres ou des archives du Séminaire et de l'Université est impossible à réaliser de façon exhaustive dans le cadre de cette thèse tant le projet serait vaste et recouperait un nombre trop élevé et diversifié de fonds. Comme nous l'avons spécifié plus tôt, « Rome » n'est pas une collection existante dans les collections du Séminaire ou de l'Université. Il est plutôt un objet en lui-même, collectionné ou documenté ponctuellement par différents individus au gré de leurs voyages, de

⁴⁷ Nous incluons les vues du Vatican et les reproductions d'œuvres d'art conservées dans les musées romains.

leurs opportunités, selon leurs goûts distincts, leurs perceptions de la Ville éternelle, et probablement leurs objectifs d'usages. Il est aussi impossible pour le moment de créer des sous-ensembles exhaustifs d'objets, de livres ou d'archives par le biais des bases de données de l'institution ou de répertoires réalisés jusqu'à ce jour. Certains objets ne sont pas suffisamment documentés, décrits et catalogués pour être repérables dans les collections, et certains fonds d'archives anciens ne sont pas encore traités.

Pour établir une présélection d'objets et d'images potentiels sur Rome, nous avons procédé à une collecte globale de plus de 5 000 pièces, jugées pertinentes pour notre étude ainsi que des dizaines de fonds d'archives principalement liés à des acteurs influents qui ont participé à construire l'idée de Rome au Séminaire de Québec et à l'Université Laval. Nous avons alors établi une sélection raisonnée parmi les fonds, les livres et les objets, de façon à conserver et faire émerger les pièces significatives. Le croisement des commentaires ethnographiques et des objets, permet de déterminer des corpus plus précis composés d'images mentales et physiques qui se répondent les unes les autres. Ainsi, des œuvres d'art et des lieux romains se trouvent représentés à la fois par les récits et les objets. Ce processus de jumelage des images a guidé notre progression vers un corpus final sur lequel les arguments de la thèse peuvent reposer, et nous mener vers la définition d'une culture visuelle de Rome par la représentation.

4. Les objets

4.1 Les estampes

Nous avons d'abord procédé à un premier repérage d'environ 3 000 estampes à la fois dans les anciens inventaires et répertoires des collections manuscrits et dactylographiés, les bases de données informatiques de l'institution⁴⁸, mais aussi directement dans les tiroirs des réserves du Musée de l'Amérique francophone⁴⁹. La raison pour laquelle nous avons privilégié jusqu'à maintenant

⁴⁸ Nous parlons des bases de données à la forme plurielle, car, en 2015, le Musée de la civilisation a mis en fonction une nouvelle base de données sur les collections afin de remplacer l'ancienne base de données, « Musim », qui existait depuis 1995. La nouvelle base nommée « TMS » fonctionne différemment de l'ancienne et était en phase de développement et d'ajustement au moment où le corpus a été constitué. Plusieurs fonctions ou modes de recherches ont donc été grandement modifiés et il existe encore certaines problématiques relatives au repérage des pièces moins bien documentées. Plusieurs de nos recherches ont donc été réalisées par l'intermédiaire de Musim (jusqu'en 2015) et TMS pour les repérages et la création des corpus de base que nous raffinerons au fil de la thèse.

⁴⁹ Cet accès privilégié qui n'est pas permis aux chercheurs nous a été possible grâce à un lien d'emploi avec le Musée de la civilisation.

l'observation et le repérage de la collection d'estampes par rapport aux autres départements des collections de l'institution, vient de notre constat sur la nature de ce type d'objet et d'image, la qualité et le nombre important de pièces présentes. Les œuvres sur papier sont, par définition, transportables, détachables, multiples, peu dispendieuses comparativement aux tableaux.

Les répertoires sur format papier manuscrits et dactylographiés portant sur les estampes ont été rédigés dans les années 1970 par le conservateur Jean-Pierre Paré et listent systématiquement les albums d'estampes de la collection selon un classement alphanumérique débutant par un chiffre ou un nombre suivi de la lettre « G ». Ce type d'identifiant est connu au sein de l'institution comme les « anciens numéros » ou les « numéros précédents » des albums. Cette dénomination d'« album » fait référence à trois types de constructions bricolées par les prêtres ou Joseph Légaré⁵⁰ : 1° des collages d'estampes dans des livres à pages vierges, un peu à la manière d'un « scrapbook » ; 2° un dépôt d'estampes en feuilles volantes dans des portfolios ; 3° des estampes en feuilles volantes empilées dans des boîtes⁵¹. Les répertoires papiers sont des listes du contenu de chaque album des numéros 5 G à 198 G, sans commentaire ou description élaborée. Ils nomment l'artiste, le titre de la gravure et le numéro que celle-ci est susceptible de porter dans l'album, et parfois on y trouve le nom du collectionneur ou du fonds d'où elle provient. Bien qu'il soit rare que les albums puissent être liés à des individus, lorsqu'ils le sont, ceux-ci deviennent une source de renseignement très riche nous permettant de mettre en contexte les œuvres et d'émettre des hypothèses sur leur parcours historique ou leur usage. Ainsi, à partir d'un large repérage initial de près de 3 000 pièces, nous en avons retenu environ 1 500. À partir de ce nombre, nous avons entrepris une étude plus approfondie dans le but d'opérer un raffinement de la sélection ainsi qu'une correction dans la nomenclature et la catégorisation des objets trouvés⁵². Au terme de cet exercice, seules quelques 400 pièces constituent le corpus significatif qui couvre tous les thèmes de la recherche et nous aide à répondre aux axes de la

⁵⁰ Les albums de gravures constitués par Légaré ont été acquis par le Séminaire en 1874 avec la collection de tableaux puis intégrés à la collection d'estampes de l'institution. Par la suite, on leur a attribué un numéro séquentiel semblable à ceux des albums montés par les prêtres.

⁵¹ Aujourd'hui, pour une meilleure conservation des œuvres et des documents, le contenu des portfolios et des boîtes a été réparti dans les tiroirs des réserves du Musée de l'Amérique francophone. Certains albums de type « scrapbook » sont encore aujourd'hui dans le même état original alors que d'autres ont été démembrés au cours des années 1990.

⁵² Il faut spécifier que certains recueils gravés, c'est-à-dire des livres reliés ne comptant que des estampes organisées selon un sujet ou un thème, se sont retrouvés classés parmi la collection d'estampes. Il est parfois possible de retrouver leur cote originale à l'époque où ils se trouvaient dans le fonds ancien de la bibliothèque. De tels recueils comptant parfois au-delà de 100 pages font inévitablement gonfler le nombre de pièces de la collection d'estampes. Nous pourrions à la fois considérer ce type de source comme des estampes ou des livres, mais compte tenu du format et de la reliure, nous le traitons parmi les corpus de livres anciens. Ainsi, le corpus d'estampes est restreint uniquement aux feuilles volantes et aux albums de gravures montés par les prêtres.

problématique. Les estampes choisies correspondent aux catégories thématiques suivantes : Rome antique, Rome moderne et Rome contemporaine. Les œuvres de ce corpus ont été créées entre 1600 et 1900 et montrent des vues de la ville ou des œuvres selon les perspectives de l'Antiquité, des chantiers urbains et artistiques de la Renaissance, du Baroque et du XVIII^e siècle ou de l'actualité du XIX^e siècle.

4.2 Les peintures

La collection de peintures des prêtres du Séminaire compte près de 1 000 tableaux également répartis entre les œuvres d'art canadiennes et européennes. La recherche scientifique sur ce secteur a été réalisée sur des micro-corpus ou des thématiques spécifiques, de sorte qu'aucun chantier global sur l'historique, la provenance, les styles et les attributions n'a été réalisé jusqu'à maintenant. Pour chaque tableau, il faut demeurer attentif aux études ponctuelles qui ont pu être réalisées sur celui-ci lors de restaurations, de mémoires de maîtrises, de thèses ou de publications et notes de recherche. Nous avons ainsi pu retenir un nombre restreint d'une dizaine d'œuvres picturales qui sont soit des vues de Rome, des tableaux d'histoire, des reproductions d'œuvres romaines, ainsi que des portraits de personnages du XIX^e siècle qui ont vécu dans la Ville éternelle et qui ont été en contact avec les prêtres du Séminaire. Ce dernier ensemble consiste en une série de portraits de cardinaux et de prélats qui ont tous occupé des postes importants au sein de la curie romaine et qui ont eu des contacts avec le clergé canadien⁵³.

4.3 La numismatique

La collection de numismatique (monnaie et médailles) du Séminaire comptait environ 12 000 pièces en 1924⁵⁴. Cette collection n'étant pas complètement indexée, il est impossible pour l'archiviste-conservatrice qui en est responsable de connaître le nombre de numéraires liés à la ville de Rome, qu'ils soient antiques, modernes ou du XIX^e siècle. Bien qu'un mémoire de maîtrise fût rédigé sur la collection de monnaies antiques, celui-ci ne couvrait qu'une sélection très fine, portant exclusivement

⁵³ Nous avons d'ailleurs pu trouver dans les archives des sources écrites qui témoignent de ces échanges avec des prêtres de l'institution. S'il est parfois impossible de retracer complètement l'historique et le parcours de certaines œuvres, nous pouvons cependant les exploiter comme objet témoin et tirer des hypothèses sur leur usage, leur valeur ou leur statut au sein de l'institution.

⁵⁴ La collection de numismatique dont le Musée du Séminaire avait la garde s'est élevée à environ 26 000 pièces, en raison d'un dépôt des archives nationales du Québec. Ce dépôt est survenu au milieu du XX^e siècle et est d'office exclu de la thèse.

sur les monnaies grecques et romaines (républicaines et impériales)⁵⁵. Un inventaire complet et indexé de la collection par catégories demeure encore à accomplir. Toutefois, au fil de nos recherches, échanges et séances de travail avec l'archiviste-conservatrice responsable de la numismatique, il nous a été possible de trouver quelques pièces d'intérêt. Les médailles, effigies et pièces de monnaie peuvent être comprises comme des portraits, des images d'événements et de bâtiments. Elles ont une vocation à la fois d'histoire économique et d'archive métallique. Ce sont des images-souvenirs multiples qui sont aisément transportables. D'ailleurs, nous avons pu trouver des preuves archivistiques que des prêtres ont acquis des ensembles de pièces de monnaie et des médailles à Rome, notamment Benjamin Pâquet qui les a d'ailleurs au musée de numismatique de son institution. Malheureusement, identifier et trouver le lien entre bon nombre de pièces et leurs anciens propriétaires demeure une tâche difficile, voire impossible dans plusieurs cas.

4.4 Les photographies

La collection de photographie du Séminaire compte plus de 50 000 photographies. L'inventaire est toujours en cours et le dénombrement augmente considérablement. Pour la période de Rome qui nous intéresse, nous avons pu constituer un corpus d'environ 150 photographies. Il est composé majoritairement de vues, de paysages et de bâtiments. On y trouve aussi une trentaine de portraits de prélats romains et des papes Pie IX et Léon XIII. Les travaux d'analyse amorcés sur certaines photographies ont révélé quelques véritables œuvres d'art photographiques, montrant l'actualité du paysage et le contexte de la vie urbaine à Rome vers la fin du XIX^e siècle⁵⁶. Ces photographies ont probablement toutes été achetées par des prêtres, en pièces uniques ou en albums reliés, lors de leurs voyages à l'étranger. Enfin, nous avons resserré notre corpus à 122 photographies pertinentes représentant des vues de la ville, lesquelles proviennent d'albums-souvenirs montés par un photographe-éditeur, d'albums de voyages montés par des prêtres, ou sinon les photos retenues

⁵⁵ La publication associée à ce mémoire ne documente que 42 pièces de monnaie. Tout le pan relatif aux médailles et effigies n'a pas été étudié. Michel Dubé, *La collection de monnaies antiques du Musée du Séminaire de Québec : historique et catalogue sélectif*, Québec, Université Laval, Service de reprographie de l'Université Laval, 1988, 110p.

⁵⁶ Afin de documenter les pièces que nous repérons dans les collections, nous avons notamment recours aux ouvrages suivants : Diego Mormorio, *Roma Ottocento. Nelle fotografie dell'epoca, 1852-1890*, catalogue d'exposition (Paris, Musée Carnavalet, 19 juin – 5 septembre 1999), Rome, Fratelli Palombi Editore, 1999, 83p.; Maria Elisa Tittoni et al., *Roma 1850. Il circolodei pittori fotografi del Caffè Greco / Rome 1850. Le cerchio degli artisti fotografici del Caffè Greco*, catalogue d'exposition (Rome, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 29 novembre 2003 – 25 janvier, 2004; Paris, Maison Européenne de la Photographie, 11 février – 18 avril 2004), Milan, Electa, 2003, 181p.

peuvent être des œuvres autonomes vendues à la pièce ou des stéréogrammes vendus en ensembles⁵⁷.

4.5 Les fragments

Parmi les collections d'objets du Séminaire qui répondent à la fois aux catégories ethnologiques et archéologiques, on trouve quelques morceaux de pierres. Ceux-ci sont d'ailleurs mentionnés dans les registres des acquisitions pour les musées de l'Université Laval. Ils revêtent ainsi la même importance que des lots de pièces de monnaie ou d'estampes donnés à l'institution par des prêtres ou des personnages gravitant autour de l'institution. Les fragments sont pour la plupart des dons de prêtres aux musées de l'Université. Certains sont associés clairement à des monuments à l'aide d'étiquettes ou d'inscriptions sur la pierre. Nous comptons huit fragments associés à Rome. Par contre, les anciens registres indiquent qu'il y aurait eu 28 objets que nous pourrions qualifier de fragments de monument, qui auraient été donnés à l'Université. Ce registre est conservé aux archives des collections du Musée de la civilisation sous le titre : « Catalogue du Musée des antiques ». Les 28 biens listés n'ont pas pu être repérés parmi les inventaires informatisés actuels.

⁵⁷ L'album 232 est un exemple d'album de voyage. Il compte 108 photographies. Celles-ci sont achetées sur place et collées dans l'album vierge. Les 35 images cataloguées de 1993.21541 à 1993.21575 concernent en grande partie les salles des musées du Vatican et des œuvres exposées à Rome ou des œuvres de Raphaël. Le reste de l'album montre des images d'autres villes italiennes ou européennes. L'album 224 porte les initiales « A.F.D. » sur la couverture. Nous n'avons pu identifier son propriétaire. Il compte des photos de quelques œuvres et de lieux célèbres de Rome et des environs, tels que les musées du Vatican, le foro romano, le Palazzo di Cesare, le Mont Palatin, les thermes de Caracalla, le Capitole, la Piazza di Spagna, la basilique San Paolo fuori le Mura, la basilique Saint-Pierre de Rome, Tivoli, la Via Appia, le cimetière des Capucins, etc. Les 256 images de cet album sont cataloguées du n°PH2000-9215 au n°PH2000-9395; du n°PH2018-5465 au n°PH2018-5528, puis n°PH2019-764. Seulement 16 images de cet album concernent Rome. Celles-ci sont cataloguées du n° PH2000-9270 au n°PH2000-9285. L'album 46 de Romualdo Moscioni compte 18 photos : les photographies qui le composent sont inventoriées à partir du n°PH1986-1106 au n°PH1986-1123. L'album 242 de Romualdo Moscioni compte 36 photos: « Ricordo di Roma » les photographies qui le composent sont inventoriées à partir du n°PH2018-7110 au n°PH2018-7145. Les collections comptent 8 photographies des Edizione Inalterabile : 1993.27875; 1994.37111; 1994.37133; 1994.37134; 1994.37135; 1994.37136; 1994.37152; 1994.37184.

Deux photos autonomes et anonymes : 1993.34589 montre la Place Saint-Pierre ; 1993.34545 Album C-2, p.33 montre le pont et le castel Sant'Angelo avec la basilique Saint-Pierre de Rome à l'arrière-plan.

Nous avons conservé sept stéréogrammes de Sommer & Behles : 1994.24840; 1994.24848; 1994.24849; 1994.24851; 1994.24857; 1994.24877; 1994.8573.

Nous avons choisi de retirer les portraits photographiques des prélats romains de notre sélection finale puisque l'étude des portraits peints sera privilégiée pour les besoins de notre démonstration.

5. Sources textuelles

5.1 Les livres

Le fonds ancien de la bibliothèque du Séminaire de Québec compte plus de 180 000 objets (livres, fascicule, brochures). Le sujet de Rome y est présent dans une multitude de catégories, soit principalement l'histoire, l'archéologie, l'architecture, les beaux-arts, les récits de voyage et la théologie. La catégorie principale qui a retenu notre intérêt est celle des récits de voyages. Nous avons répertorié 35 livres ou manuscrits que nous pouvons qualifier de récits ou de guides de voyages incluant la ville de Rome, rédigés ou publiés avant 1900. Dans plusieurs cas, les ex-libris nous permettent de situer leurs propriétaires, ce qui est une source première d'information pour comprendre l'usage du livre selon sa dimension d'objet ethno-historique personnel ou collectif. Malheureusement, nous n'avons retracé que très peu de guides de voyage ou de livres que l'on peut associer avec certitude aux prêtres retenus dans la thèse comme auteurs de récits de voyage et collectionneurs d'objets sur Rome⁵⁸.

5.2 Les archives

Afin d'opérer une sélection de fonds qui puisse être à la fois significative et réaliste pour la thèse, nous avons identifié les acteurs importants de l'histoire de l'institution qui ont séjourné à Rome durant la période que nous avons délimitée, M^{gr} Michel-Édouard Méthot, les abbés Benjamin Pâquet, Louis-Antoine Martel, Nérée Gingras et Henri-Raymond Casgrain. Lorsque les documents le permettent, nous avons inclus les références à Louis-Nazaire Bégin en raison de son importance dans l'histoire de l'institution, bien que sa représentativité demeure limitée dans la thèse faute de sources suffisantes. Cette démarche nous permet d'établir aisément des points de jonction entre les différentes collections d'objets, d'images et de livres ainsi que les documents et les récits. Il nous a fallu réfléchir à la délicate question des notes de cours d'histoire, qui pourraient être des atouts intéressants à notre recherche. Au départ, nous avons choisi d'étudier tous les cours traitant de Rome afin d'y déceler la façon dont la ville était enseignée et traitée par la description des événements, des conjonctures et des phénomènes historiques, ainsi que des bâtiments et des œuvres d'art. Nous en sommes arrivé à la conclusion qu'il s'agissait d'un sujet pouvant faire l'objet, à lui seul, d'une autre thèse d'autant plus que

⁵⁸ Certains livres ou guides de voyage de la bibliothèque ne portent pas les ex-libris des prêtres que nous avons ciblés pour notre étude de cas. Ils ne peuvent donc pas être associés avec certitude à un prêtre. Par contre, la bibliothèque conserve une collection de guides de voyage suffisamment développée pour constater l'intérêt des prêtres pour ce genre littéraire.

la tâche de lecture devait s'accompagner d'une maîtrise plus que suffisante de la langue latine afin de pouvoir réaliser des traductions et de saisir toutes les subtilités des discours des prêtres.

6. Méthodologie et cadre théorique

6.1 Un cas pour penser

Au fil de nos recherches sur les collections et les fonds du Séminaire, il y a des acteurs au sein de l'institution qui se sont particulièrement illustrés. Certains prêtres ont laissé des traces dans presque tous les secteurs de l'institution, à travers les collections et les fonds. À la suite de leur participation à des voyages à l'étranger, notamment à Rome, l'un d'entre eux a rapidement retenu notre attention, Benjamin Pâquet. Celui-ci a occupé des postes clés au sein de l'institution et a su développer un solide réseau romain. Il a non seulement visité à plusieurs reprises la Ville éternelle en laissant derrière lui des récits complets de ses voyages durant la période ciblée par la thèse, mais aussi des collections de livres portant son ex-libris, de gravures, un lot de pièces de monnaie romaine, quelques tableaux commandés ou achetés à Rome, et des photographies⁵⁹. La personnalité singulière et combative de l'individu l'a amené à devenir un personnage puissant du clergé canadien et à diriger des stratégies diplomatiques entre le Vatican et l'Église du Canada, parfois même lorsque cela devait le placer en marge d'une partie du clergé canadien. Ses souvenirs de voyages sont nombreux et assez bien identifiés dans les collections du Séminaire, mis à part le lot de pièces de monnaie. En comparant les collections et les fonds des autres prêtres de l'institution ayant voyagé à Rome entre 1860 et 1900, nous avons constaté qu'aucun autre acteur n'a laissé autant de traces matérielles de son idée et de son souvenir de Rome que Pâquet. Nous avons choisi de le réfléchir comme un cas type, étant donné que les autres collections des prêtres recourent en partie celles de Pâquet dans leur contenu.

L'étude de cas que constitue Benjamin Pâquet nous amène ponctuellement à enquêter vers d'autres personnes et d'autres corpus comme ceux provenant de Louis-Nazaire Bégin, une personne d'une stature intellectuelle similaire. Malheureusement, Bégin a laissé peu de traces dans les archives sur son séjour à Rome dans les années 1860. Nous avons cependant trouvé dans les journaux de voyages des abbés Michel-Édouard Méthot (1826-1892), Louis-Antoine Martel (1833-1903), Nérée Gingras (1825-1893) et Henri-Raymond Casgrain (1831-1904), suffisamment d'information pour nous permettre de mener notre étude et d'effectuer des comparaisons lorsque nécessaire. Ceux-ci

⁵⁹ Son fonds d'archives et de manuscrits est traité et conservé aux archives du Séminaire de Québec.

concernent des voyages réalisés au cours des décennies 1860, 1870, 1880 et 1890. Ponctuellement, nous irons sélectionner des pièces archivistiques ou des objets dans les fonds ou collections des autres prêtres afin d'appuyer ou d'enrichir notre propos au fil de la thèse⁶⁰.

Benjamin Pâquet doit non seulement sa réussite à ses qualités personnelles et intellectuelles, mais aussi aux relations interpersonnelles dans lesquelles il a évolué. La question du réseau entretenu par cet abbé et à travers lequel celui-ci pose ses actions, tant au Canada qu'à Rome, l'amène à acquérir des biens et produire des récits. Ainsi, Pâquet, comme plusieurs autres prêtres qui ont connu un destin semblable, peut être abordé comme un acteur de ce réseau. Bruno Latour et Michel Callon ont créé un néologisme en 1981, celui d'acteur-réseau, devenu depuis la théorie de l'acteur-réseau, laquelle est désormais souvent contestée⁶¹. Nous préférons plutôt utiliser la notion de « personne » qui agit dans des « mondes communs ».

6.2 Un concept de travail fondamental : les mondes communs

L'objet de notre recherche, en l'occurrence les lieux, les personnes et les objets, forme ce que l'on peut reconnaître comme un monde à part ayant ses propres caractéristiques et spécificités. Pour le réfléchir, nous aurons recours à une notion complémentaire, celle des « mondes communs » élaborée par Luc Boltanski et Laurent Thévenot, dans leur ouvrage *De la justification. Les économies de la grandeur*⁶². Il s'agit d'un travail mené en sociologie des organisations et dont l'objet d'étude porte sur les conventions, les accords et les désaccords, la conduite et la coexistence des acteurs au sein d'une organisation. Les valeurs de référence ou la façon dont un individu peut se comparer à un autre sont appelées les « grandeurs ». Ce sont ces valeurs ou « grandeurs », faisant référence à leur qualité propre, dont ils peuvent se servir pour justifier leur point de vue, leur désaccord. Leurs arguments qui

⁶⁰ Liste des autres prêtres retenus pour la thèse : Ovide Brunet (1826-1876), Charles-Octave Gagnon (1857-1926), Ferdinand Cléophas Gagnon (1850-1909), Amédée Gosselin (1863-1941), Thomas-Étienne Hamel (1830-1913), Joseph-Clovis-Kemner Laflamme (1849-1910), Lionel Saint-George Lindsay (1849-1921), Cyrille-Alfred Marois (1849-1927), Olivier-Elzéar Mathieu (1853-1929), Louis-Adolphe Pâquet (1859-1942), François Pelletier (1858-1944), Camille Roy (1870-1943), Henri Simard (1869-1927), Hospice-Anhelme Verreau (1828-1901).

⁶¹ Sandra Harding critique notamment l'absence d'une perspective portant sur les genres, les races, les classes et le post-colonialisme, dans *Sciences from below: Feminism, postcolonialities, and modernities*, Durham, Duke University Press, 2008. David Bloor désapprouve, entre autres, le traitement égal réservé aux humains et aux « non-humains », dans « Anti-Latour », *Studies in the History and Philosophy of Science*, n°30, vol.1, (mars 1999), pp.81-112.

⁶² Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, coll. : « NRF, essais », p.161-199.

servent à la justification de l'action peuvent s'appuyer sur des objets qui font partie de l'environnement commun des acteurs⁶³.

Afin d'intellectualiser la complexité de cette situation, les auteurs évitent de parler de conflit entre les acteurs. Ils organisent plutôt les relations entre les individus en cités et en mondes, et qualifient l'état des acteurs, leur grandeur, en fonction de leur façon de se conduire avec discernement dans des situations régies par diverses formes de « bien commun ». Ce dernier concept répond à un système ordonné où les individus posent des actions de façon à accéder à une grandeur supérieure, des actions opposées à la jouissance égoïste.

Les auteurs identifient six mondes communs : monde de l'inspiration, monde domestique, monde de l'opinion, monde civique, monde marchand, monde industriel. En 1999, dans *Le nouvel esprit du capitalisme*, Luc Boltanski et Ève Chiapello⁶⁴ ajoutent à la liste précédente le monde des projets. Les deux ouvrages de 1991 et de 1999 indiquent sous forme de paradigme la façon de se conduire à l'intérieur de chacune des catégories de sujets, d'objets et de relations, c'est-à-dire qu'à chaque monde correspond un axiome, un objectif ou un principe qui illustre ou transcende l'identité de celui-ci.

Les notions de « mondes communs » ainsi que les sujets et les objets qui y sont présents sont ceux qui nous intéressent plus précisément. Les sujets sont des êtres, des acteurs, qui se qualifient par leur état de grandeur (grand ou petit) et cherchent à atteindre un niveau supérieur vers l'objectif du bien commun. Les petits se trouvent parfois grandis du fait qu'ils sont attirés ou impliqués dans les actions d'un grand. Les objets et les dispositifs, quant à eux, contribuent à « objectiver la grandeur » des personnes. Dans le cas du monde domestique, nous avons remarqué que le sujet, l'individu, se caractérise par le respect de la tradition et de la hiérarchie, du sens du devoir, de l'honneur et de la serviabilité. Les objets ou dispositifs qui objectivent la personne sont, par exemple, le savoir-vivre, le rang, le titre, les bonnes manières. Ce monde se rapproche de celui de prêtres voyageurs, intellectuels

⁶³ Dans une analyse de l'ouvrage de Boltanski et Thévenot, Paul Ricoeur compare la notion de justification à celle de la reconnaissance, et la dispute comme une lutte pour la reconnaissance : « Là où je dis reconnaissance, nos auteurs [Boltanski et Thévenot] disent *justification*. La justification est la stratégie par laquelle les compétiteurs font accréditer leurs places respectives dans ce que les auteurs appellent des économies de la grandeur. [...] Une situation de dispute est engendrée par les épreuves de qualifications dans un ordre donné de grandeur. Cette compétition s'accorde bien avec notre concept de lutte pour la reconnaissance. » Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Gallimard, c2004, 2017, coll. : « Folio Essais », p.320. Il faut ainsi penser la notion de conflit ou de tension entre les personnes à la manière de la dispute en rhétorique et d'une compétition où s'opère une « opération de qualification des personnes par rapport à la situation qu'elles occupent sur l'échelle des grandeurs. » *Idem*.

⁶⁴ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, coll. : « NRF, essais », 843p.

et loyaux envers leur institution, qui tissent des réseaux au cours de leurs projets. Ce qu'ils apprennent et acquièrent au contact d'autres acteurs va contribuer à leur grandeur et leur permettra d'atteindre le bien commun qu'ils souhaitent : l'érudition, le partage de connaissances auprès de leur collectivité et l'élévation de la « famille » à laquelle ils appartiennent – la société des prêtres du Séminaire de Québec – à travers leur propre personne. Cette collectivité d'attache est un monde universitaire, éducatif et religieux. Les connaissances, les idées et les images mentales et matérielles qu'ils vont chercher à Rome sont puisées dans des mondes tout aussi familiers (par la religiosité et l'érudition des acteurs, par exemple) bien que différents par la culture, les mœurs et les coutumes. En partant du Québec, les prêtres partent d'un monde domestique et familial vers un autre monde domestique et familial par ses valeurs de référence, notamment l'usage du latin comme langue commune dans les offices religieux et les classes.

Selon les théories de Boltanski, Thévenot et Chiapello, les acteurs sont des personnes cherchant à élever leur grandeur dans un monde spécifique, et les objets sont des outils leur permettant d'atteindre le bien commun du monde dans lequel ils évoluent. Toutefois, les mondes sont communs et connexes. Des individus peuvent passer d'un monde à un autre dépendamment de l'action qu'ils doivent poser. Il est possible pour les prêtres de glisser vers d'autres mondes tels que ceux de l'inspiration ou du monde marchand. Le monde de l'inspiration est caractérisé par la créativité. Dans ce monde, le prêtre va chercher son élévation, sa « grandeur », par la transformation intérieure, l'illumination. Les notions d'inconscient, de rêve et d'idéal y sont fondamentales et « objectivent » l'acteur. Nous pouvons y rattacher les expériences cognitives et spirituelles. Par exemple, un prêtre tel que M^{gr} Bégin peut donc passer du monde domestique vers celui de l'inspiration lorsqu'il visite un lieu saint ou participe à un cours de théologie, puis glisser vers le monde marchand lorsque le supérieur du Séminaire lui demande d'acheter la momie Nen-Oun-Ef au Caire. Il acquiert celle-ci sur le marché noir et il la négocie fermement pour le bien de son institution. Il est ainsi dans une dynamique de monde marchand et ce qu'il doit accomplir pour demeurer cohérent avec ce monde est de l'ordre de la concurrence, de l'opportunisme, du contrôle des émotions, de la négociation, de la rivalité. Bien que les actes qu'il pose ne soient peut-être pas compatibles avec les idéaux d'un monde d'inspiration, ceux-ci visent son élévation dans le monde domestique. Il n'y a donc pas de paradoxe dans ce geste posé, mais plutôt une façon de gérer le discernement à l'intérieur d'une épreuve afin d'atteindre le bien commun et de faire grandir son institution. M^{gr} Bégin est alors pleinement cohérent avec le monde domestique où les notions d'honneur, de devoir et de respect envers son institution sont fondamentales.

En poursuivant cette réflexion, nous pourrions même adapter les mondes communs et les axiomes qui les composent à l'état de grandeur recherché par le prêtre en voyage à Rome durant la période. En étudiant tous les mondes communs, les prêtres, lors de situations exceptionnelles de leur parcours telles que celle de M^{gr} Bégin au Caire, viennent à poser des actions relevant d'un autre monde (inspiration, opinion, civique, industriel, marchand, projet). Les prêtres semblent cependant tous partager un même monde – domestique – mais, ponctuellement, ils glissent vers un monde commun « partagé » ou « connexe » pour réaliser des actions ou des missions leur permettant d'atteindre le bien commun.

6.3 Repères théoriques complémentaires pour l'analyse des corpus

Pour mener le projet de thèse, nous comptons questionner toute la portée culturelle des images de Rome, comprendre leurs statuts, leurs usages et leurs sens dans la sémantique des discours institutionnels. Ces usages sont en partie le reflet de la culture visuelle des prêtres. Pour atteindre ces objectifs de recherche, nous utilisons, comme nous l'avons dit, des objets et des sources textuelles. Ces dernières sont dépouillées afin de relever les commentaires critiques sur Rome et le Vatican, plus précisément sur l'architecture, les ensembles urbains, les ruines, le palimpseste, les paysages, les collections, les musées et les œuvres d'art provenant des époques antique, moderne et contemporaine, mais aussi des portraits de personnages influents du Vatican. Nous sommes aussi particulièrement attentif aux commentaires sur l'expérience de Rome chez un individu, c'est-à-dire ce qui semble l'avoir marqué (pauvreté, religiosité, architecture, etc.). Les sources visuelles⁶⁵ que nous utilisons sont dans un premier temps étudiées et classées sous la forme d'un répertoire comprenant une description scientifique complète des pièces (auteur, titre, datation, technique, médium et matériaux, marques et inscriptions, dimensions, provenance, commentaire). Ensuite, nous étudions le dialogue entre les récits textuels et les images, la valeur d'image des sources, ce qu'elles donnent à voir ou imaginer et ce qui « fait image » chez le rédacteur, le lecteur ou le regardeur. Nous tentons enfin d'analyser les expériences sensibles et l'intention derrière l'usage des images matérielles et l'acte de les montrer. C'est en cernant aussi l'identité du regardeur, du propriétaire, de l'utilisateur et les

⁶⁵ Les objets faisant partie du corpus, lorsqu'ils sont ramenés exclusivement à leur sujet ou leur iconographie, deviennent de véritables sources visuelles. Prenons, par exemple, une estampe montrant des ruines romaines ou un tableau montrant un prélat important de la curie romaine ayant eu des entretiens avec Benjamin Pâquet. Si ces objets sont traités uniquement pour le sujet qu'ils représentent, ils deviennent des sources visuelles permettant de comprendre les jeux de réseaux ou de relations ainsi que les images pertinentes pour la construction d'une culture visuelle.

influences qui peuvent prévaloir au moment d'une acquisition, que nous pourrions définir une certaine culture visuelle de Rome au Séminaire de Québec.

Afin d'alimenter notre raisonnement et d'appuyer nos hypothèses de travail, nous interprétons les images, les livres et les documents du corpus selon le prisme de quelques théories provenant des sciences sociales, de la philosophie et de l'histoire de l'art. Pour décoder l'identité de l'image mentale de Rome au sein de l'institution, nous avons recours, notamment, aux notions de narrativité et d'intertextualité ainsi qu'à la figuration, configuration et refiguration de l'expérience temporelle de Paul Ricoeur. Nous pensons qu'elles peuvent à la fois s'appliquer à la construction du récit écrit mais aussi à la construction d'un ensemble d'images ou d'objets-souvenirs.

Dans ses ouvrages⁶⁶, *Temps et récit*, et, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Ricoeur s'est intéressé à la construction du récit ou la mise en récit de l'histoire et de la mémoire. Dans *Temps et récit*, il a développé sa pensée en trois grands concepts fondamentaux : la préfiguration, la configuration et la refiguration. La « préfiguration » se définit par l'actualité des événements, des actions et des rencontres produits par des humains, la « configuration » est la fixation de ces événements et de la mémoire dans un récit écrit, la « refiguration », elle, est la lecture ou la relecture du récit. Cet acte donne accès au savoir, à la connaissance et contribue fortement à constituer l'identité de l'individu qui lit ou reçoit le récit.

La mémoire ne s'applique pas davantage au présent, qui est le domaine propre de la sensation. Elle s'applique donc au passé uniquement, et il faut qu'un objet soit absent pour qu'on s'en souvienne ; [...] l'objet lui-même étant absent, et la modification de l'esprit étant la seule présente, comment peut-on se rappeler ce qui est absent ? [...] nous pouvons donc définir la mémoire, la perception dans l'esprit de l'image qu'y a laissée l'objet en tant que copie de l'objet dont elle est l'image ; et le principe auquel se rapporte en nous cette perception, c'est le principe même de la sensibilité, qui nous donne aussi la notion du temps⁶⁷.

Il faut spécifier que la « réminiscence », que l'on peut associer au « souvenir », n'est qu'un fragment du passé et qu'il nous faut une aide extérieure pour reconstituer la mémoire. Celle-ci s'appuie sur des images que le corps garde et perçoit en termes de sensation. La configuration du récit, son écriture, ainsi que sa relecture se produisent toujours avec la présence d'images qui, elles, rendent sensible et

⁶⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, c1983-1985 (1991), 3 tomes ; *Id.*, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, c2000, coll. : « L'ordre philosophique », 675p.

⁶⁷ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, c2000, coll. : « L'ordre philosophique », p.103

« présent » ce qui est absent ou passé. L'intertextualité, c'est-à-dire le dialogue ou la confrontation entre des récits et des images, lorsqu'elle est décodée ou « refigurée », donne lieu à la production d'un discours ou d'une rhétorique. Ce constat nous amène à mettre en relation le travail de Frances Yates en 1966, *The Art of Memory*⁶⁸, avec celui de Ricœur et des historiens travaillant sur la culture visuelle tels que Hans Belting⁶⁹ ou W.J.T. Mitchell⁷⁰. Yates retrace l'histoire de la mnémotechnique depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle. L'auteure nous fait remarquer que pour livrer leurs discours, les orateurs grecs ne pouvaient pas avoir recours aux textes écrits, ils devaient les mémoriser. Ils avaient développé un système complexe où ils se constituaient mentalement des lieux de mémoires dans lesquels ils disposaient des *imagines agentes*, c'est-à-dire des images frappantes ou laides. Chaque image ou figure correspondait à un argument. Il leur suffisait de parcourir mentalement ce lieu pour décliner les arguments de leur discours dans l'ordre qu'ils s'étaient donné préalablement. Yates démontre comment ce travail de mnémotechnique s'est transformé avec le temps. Au Moyen Âge, par exemple, les images se sont littéralement transposées sur les murs des églises gothiques sous forme de discours d'images syncrétiques et denses en symbolisme. Dans le cadre de l'écriture d'un récit, de l'exposition au musée ou du classement de la collection, la logique du discours, de la pensée et de la distribution tout aussi logique de l'objet dans l'espace littéraire ou muséal nous ramène à l'acte de la « configuration » chez Ricœur. Cette configuration correspond à un récit écrit avec des « images » littéraires, imaginé avec des images mentales et installé avec des images physiques dans un lieu, telle une salle d'exposition, ou dans un micro-espace, tel un album de type « scrapbook ». Toutes ces images ont cependant un point commun : elles ont une résonance mentale chez celui qui les lit, les dispose ou les regarde. C'est au moment de l'acquisition et de la « lecture » de l'image que nous pouvons ouvrir la question de la construction de l'identité culturelle et de la « culture visuelle » du ou des regardeurs, qu'ils soient les propriétaires de ces images ou les bénéficiaires d'une visite dans le lieu où elles se trouvent, par exemple. La « culture visuelle », quant à elle, est devenue depuis le début des années 2000 un champ de recherche en soi. On y adopte le postulat que c'est à l'intérieur de l'homme que se produit l'« image » et non devant lui sur un support matériel au sens où l'entend Hans Belting : « l'homme est naturellement le lieu des images⁷¹ ». L'image reçoit une « identité » qui se

⁶⁸ Frances A. Yates, *The Art of memory*, Chicago, University of Chicago Press, c1966, 464p.

⁶⁹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard, 2004, coll. : « Temps des images », 346p.

⁷⁰ W.J.Thomas Mitchell, *What Do Pictures Want? : The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, 406p.

⁷¹ Belting, *op.cit.*, p.77.

défini selon le bagage culturel et intellectuel du regardeur. La notion d'image, comme image mentale qui fait appel à la mémoire, au souvenir, au bagage culturel collectif ou individuel, mais aussi à quelque chose qui n'est pas présent devant soi, est donc ancrée dans la longue durée d'une histoire culturelle occidentale. À partir de ces théories de l'image, mises en interrelation avec une étude sociale et culturelle de l'art, il est possible d'analyser autrement des œuvres selon un regard neuf et de les faire témoigner de leur rôle culturel dans les sociétés où elles ont été produites ou utilisées. À ces théories, nous ajoutons des recherches de Jonathan Crary⁷² ou Jean-Louis Déotte⁷³ sur les dispositifs techniques au XIX^e siècle qui ont favorisé une transformation des pratiques du regard. Les avancées technologiques ont fait muter les images fixes peintes, gravées ou photographiques vers des images donnant l'impression de la tridimensionnalité et du mouvement⁷⁴. Ces nouveaux spectacles visuels ont transformé les intérêts et les habitudes visuels des spectateurs et donc leur culture visuelle⁷⁵. Au Séminaire, M^{gr} Joseph-Clovis-Kemner Laflamme a même organisé de véritables spectacles scientifiques publics entre 1877 et 1899 afin de montrer aux citoyens les avancées technologiques des dispositifs d'observation, notamment les séances de démonstrations de la lanterne magique tenues sur la terrasse Dufferin à Québec⁷⁶.

6.4 Éléments pour la définition d'une culture visuelle

Le contexte historique dans lequel s'inscrivent des dispositifs techniques du regard ainsi que les dispositifs « muséologiques » et pédagogiques ou encore celui des décors intérieurs, doit être pris en considération dans la définition de l'usage des images et de la culture visuelle, afin d'en comprendre la pleine complexité et de bien la situer dans son actualité. Toutes les approches théoriques contemporaines sur la construction identitaire à partir de la configuration du récit, lorsqu'elles sont appliquées aux sources visuelles et textuelles du corpus, contribuent à cerner la culture visuelle des

⁷² Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, MIT Press, 1990, 184p. ; *Id.*, *Suspensions of Perceptions. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press - October Books, 2000, 409p.

⁷³ Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Paris, Éditions Lignes et Manifestes, 2004, 363p.

⁷⁴ Le développement de la science et des technologies au XIX^e siècle permet l'apparition de nouveaux appareils et de nouveaux dispositifs d'observation, par exemple, la photographie, le daguerréotype, le stéréoscope, la lanterne magique et le zootrope permettant de voir une image en mouvement.

⁷⁵ L'apparition des nouveaux dispositifs d'observation transforme les habitudes du regard et, par extension, la transformation de l'attention et de la notion de spectacle, ainsi que la façon dont se déroule un spectacle. Le public vit de nouvelles expériences visuelles en regardant, par exemple, une image en mouvement projetée sur un écran, dans une salle complètement noire, comparativement aux périodes antérieures où une image devait se regarder à la lumière ambiante et selon une notion de spectacle complètement différente.

⁷⁶ Yves Bergeron, *op.cit.*, p.50. Parmi ses démonstrations, on compte aussi le téléphone, le télégraphe, la phonographie, l'électricité et les rayons X.

prêtres et de leur institution sur le thème de Rome. Les ensembles du corpus permettent de dégager la structure d'un récit constitutif d'une identité individuelle et collective et d'une image mentale idéale et mythique construite, ainsi que sa portée à travers les collections. Ainsi, nous étudions les récits et les images-souvenirs de voyages à titre d'indices de la conception de Rome chez un individu. Les biens matériels incarnant l'image de Rome, particulièrement les albums d'estampes et de photographies, sont compris comme de véritables composantes d'un « récit imagé ». Pour comprendre la narrativité de ce récit, nous étudions l'intertextualité et la sémantique entre les images d'un album conjointement à celles des récits écrits par les prêtres. Ces constructions narratives textuelles et imagées traduisent une conception formée par ses relations et développée par son inscription dans des réseaux et des mondes communs. De plus, certaines images de la Ville éternelle ont été accrochées dans les espaces communs de l'institution. Toutes ces images sont ensuite récupérées et intégrées au sein d'une macro-construction globale de collections et d'archives. Le croisement des objets (physiques) et les images (symboliques) avec les commentaires ethnographiques consignés dans les archives sont générateurs de données permettant une étude phénoménologique des expériences esthétiques et sensibles. C'est en analysant ces expériences sensibles, vécues par des personnes s'identifiant au Séminaire, à Rome ou devant des représentations de Rome, que nous pourrions définir l'aspect romain de la culture visuelle au sein de l'institution.

L'ensemble des sources visuelles et textuelles précise déjà les contours d'un imaginaire sur Rome caractérisé par un discours humaniste chrétien. Le paganisme en ruine, pittoresque et sublime est récupéré, réapproprié et valorisé par les prêtres selon l'idée de l'héritage historique préchrétien et paléochrétien, désormais partie intégrante de l'histoire collective des catholiques. Ainsi, les ruines ne sont plus seulement des signes de l'empire ou de la République romaine, mais des signes précurseurs du christianisme. Ce sentiment fait cependant écho à des commentaires historiques sur Rome rédigés quelques siècles auparavant.

[...] tout ce qui a existé antérieurement au christianisme, sur le site de Rome, n'a été en fait que l'ébauche du présent. Loin d'être un archétype qui suscite le regret, l'antiquité[sic] est répétition générale, comme un premier fruit, encore imparfait, issu des mains du Démon. Par conséquent, avec une générosité et des efforts pour lui obscurs, le paganisme n'a fait que préparer les matériaux nécessaires à la splendeur des églises de Rome. Tout s'est donc passé " comme si, en vérité, tout le travail de la pierre fait par l'Antiquité dût être converti en pierre angulaire, rocher, fondement de l'Église, les colonnes étant les futurs Apôtres, dont la doctrine soutient le temple de la

religion chrétienne, les pyramides, les Évangélistes, et toutes les autres pierres les saints Martyrs " L'œuvre entière du paganisme n'est qu'hommage rendu à Dieu [...]»⁷⁷.

Les récits et les repères visuels de la Rome moderne et du Vatican célèbrent, quant à eux, l'autorité millénaire que constitue le Saint-Siège, centre physique et ontologique d'une cosmogonie et d'un « système monde » chrétien. La Rome photographiée, elle, montre le souvenir de la pérégrination, complément idéalisé des récits manuscrits des prêtres. La culture visuelle est ainsi une approche qui nous permet, d'approfondir la résonance de l'image chez l'humain. Précisons que lorsque les images sont vues par un sujet regardant, elles sont transformées en « images remémorées », qui trouvent dès lors un nouveau lieu dans une « réserve iconique personnelle ». C'est le médium-support⁷⁸ qui façonne l'attention du regardeur, puisque celui-ci dispose d'une structure (physico-technique) et d'un aspect historique donné, c'est-à-dire son aspect « visuel », qui est à distinguer de son aspect « visible ». Ce médium-support rend présente une chose ou une personne absente ou disparue. La perception d'une image est conditionnée par la situation culturelle d'une personne et soumise globalement aux changements culturels⁷⁹.

Afin de démontrer notre hypothèse, le corps de la thèse se déroule en trois parties. La première porte sur Rome comme image-objet. C'est-à-dire que la ville est traitée en fonction de ses représentations de celle-ci contenues dans les collections du Séminaire de Québec. Ces images-objets ont pu être rapportées de voyages ou avoir été utilisées pour leur préparation. La seconde porte sur une Rome « en configuration ». À partir du journal de voyage de Benjamin Pâquet⁸⁰, nous pouvons constater comment se construit l'image mentale de la ville pour un prêtre. Lors du voyage, certains prêtres vivent la confrontation entre l'idée imagée de Rome avant leur départ et l'image réelle de la ville. La troisième partie porte sur la visualité de Rome et la mise en place d'éléments qui permettent de construire notre

⁷⁷ Gérard Labrot, *L'image de Rome. Une arme pour la contre-réforme. 1534-1677*, Seyssel, Champ Vallon, 1987, coll. : « Époques », p.303. L'auteur cite Capaccio, G.C. sans en donner la référence.

⁷⁸ Belting distingue le médium de l'image, qui, elle, n'est en aucun cas attachée à celui-ci. Il appelle le « médium-support », le dispositif que l'œil perçoit et qui produit une image chez le sujet regardant (l'humain). Les images sont donc à l'intérieur du corps humain, lieu où elles prennent forme et signification, et qui justifie l'appellation d'une approche « anthropologique » des images. Le corps est ainsi compris comme producteur et récepteur d'images, et la clé d'une relation tripartite entre le « médium-support », qui diffuse une entité visuelle, le sujet qui regarde ou reçoit celle-ci, et l'image générée par la conscience de ce sujet. Belting, *op.cit.*, p.30.

⁷⁹ *Ibid.*, p.30 à 44.

⁸⁰ Le journal de voyage de Pâquet (ASQ, MS674) se situe durant une courte période s'échelonnant de 1863 à 1866. Sa compréhension oblige l'élargissement de la période de la thèse en amont et en aval de la production du document, soit de 1860 à 1900. Les parties de la thèse sont d'ailleurs organisées en conséquence, afin d'analyser la préparation au voyage, l'expérience vécue et la collecte d'objets à Rome, les représentations de Rome au Séminaire. Ce cadre nous permet de penser la culture visuelle à la fois dans la durée du séjour de Pâquet et dans ses prolongements au Séminaire.

définition d'une culture visuelle au sein de l'institution. C'est à cette étape que nous analysons les affects et les expériences esthétiques et sensibles vécues à Rome, devant des œuvres d'art ou des monuments, ou au loin, à Québec devant des représentations conservées au Séminaire et qui signifient l'idée ou la référence à Rome, centre du monde chrétien. Une fois tous les éléments bien mis en place pour répondre à la problématique de départ, la conclusion de la thèse sera alors en mesure de présenter ce que nous entendons par la définition d'une culture visuelle de Rome par la représentation au Séminaire.

Pour mener à bien cet exercice académique, l'étude des objets et des images du corpus doit être le point de départ de notre cheminement. Ainsi, la première partie de la thèse présente une sélection des images et des objets les plus significatifs représentant la Rome antique, la Rome moderne et la Rome vaticane, conservés dans les collections du Séminaire de Québec qui ont été placés sous la garde du Musée de la civilisation en 1995.

PARTIE I : Rome dans ses images : la collection d'estampes et d'objets-souvenirs

La problématique de la thèse étant centrée sur la culture visuelle sur Rome, comprise comme objet ou image symbolique, dans les collections du Séminaire de Québec, il est alors juste de se demander quels sont ces biens représentant l'Urbs au sein de l'institution? Cette partie a pour objectif de contextualiser et d'analyser ces derniers de façon à comprendre leur portée et leur rôle dans la construction de cette culture visuelle. D'entrée de jeu, nous avons annoncé qu'il n'existe pas de collection thématique sur Rome au Séminaire ou à l'Université, c'est-à-dire un regroupement d'objets et d'images rigoureusement constitué. Il s'agit plutôt d'une « accumulation disparate » de biens⁸¹ à travers lesquels la ville de Rome est présente par l'image, le récit, le fragment de monument, la mémoire, le souvenir, le rêve et le désir. Certains prêtres construisent des albums que nous avons classés en deux types, soit les albums d'images et les albums de voyage. Les albums d'images⁸² peuvent se présenter sous forme de portfolio ou de boîtes où s'enchevêtrent, entre autres, des estampes très anciennes et de grandes qualités montrant des monuments romains ainsi que des lithographies de la fin du XIX^e siècle de plus faible qualité sur des sujets divers et parfois des photos. Les albums de voyage⁸³ documentent le voyage à l'aide de photographies achetées sur place. Il existe aussi des albums-souvenirs, tels que *Ricordo di Roma*⁸⁴ qui peuvent être achetés déjà entièrement montés par un commerçant ou un photographe-éditeur. Dans ce dernier cas, le prêtre n'intervient à aucun moment dans la composition du document. Les albums de voyage et les albums-souvenirs sont cependant tardifs dans la période couverte par la thèse et datent du tournant du XX^e siècle. Le sujet de Rome n'est jamais l'objet unique de ce projet iconographique et mémoriel qu'est l'album de voyage. À l'étude des albums d'images montés par les prêtres, nous pouvons statuer qu'en règle générale, les images sont accumulées sans nécessairement porter une attention rigoureuse à l'esthétique, la classification encyclopédique ou la hiérarchie. C'est-à-dire que les estampes de faible qualité voisinent

⁸¹ Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p.66.

⁸² L'album 148 G (ancien numéro de l'album dans les inventaires du Musée du Séminaire de Québec) a été monté par l'abbé Hospice-Anthelme Verreau. Il contient notamment des estampes de Giuseppe Vasi issues de la série des *Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna*. Les estampes sont principalement cataloguées entre les numéros d'inventaire 1993.25850 et 1993.35652.

⁸³ Se référer aux pages 22 et 23 de la thèse pour une description des albums de voyage n°232 et n°224.

⁸⁴ Il existe deux exemplaires de *Ricordo di Roma* dans les collections. Ceux-ci sont montés par le photographe Romualdo Moscioni. Ils sont catalogués sous les numéros d'inventaire « Album 46 » et « Album 242 ». Le premier compte 18 photographies et le second 36.

celles de grande qualité et que les sujets s'enchevêtrent. Notre objectif est justement de trouver un sens à ce corpus, cet organisme ou cette constellation d'éléments puisqu'il est artificiellement rassemblé par le chercheur qui le constitue en un nouvel univers de référence. De cette façon, les éléments contenus à la fois dans les recueils gravés sur Rome ainsi que les œuvres autonomes montrant des bâtiments, des points de vue urbains, des œuvres d'art des musées du Vatican ou du Capitole, trouvent une cohérence d'ensemble. Chacun est doté d'une valeur au sein d'un système de références dont la matrice est « Rome » comprise comme idée, signifiant et signifié; une constellation d'éléments de nature ou de statuts divers ou hétéroclites. Cette image de Rome qui nous est livrée par les collections ou les accumulations personnelles des prêtres, les commandes ou les achats pour l'Université, le Séminaire ou les musées, voyage entre l'image antique et l'image moderne, l'image extérieure du Vatican ainsi que l'image des objets qui composent son décor et des individus puissants présent en ses murs. Afin de clarifier de quoi se compose la visualité de Rome dans les collections, cette première partie de la thèse se divise en quatre sous-parties répondant chacune à une catégorie d'images. Nous présentons en premier lieu la Rome Antique, suivi de la Rome moderne, puis de la Rome vaticane. Enfin, la dernière catégorie porte sur les recueils d'estampes et de photographies, qui sont chacun composés d'images croisant les trois premières catégories.

1. La Rome antique

À première vue, nous pourrions croire que l'étude d'images portant sur des bâtiments païens serait d'intérêt radicalement secondaire pour des prêtres catholiques. Pourtant, au Séminaire, le programme d'études donnait une place importante à l'histoire ancienne et plus particulièrement à l'histoire romaine. La consultation des cahiers de notes de cours d'histoire donnés au Séminaire le prouve bien. Dès 1800, on retrace un cours sur l'Égypte ancienne⁸⁵. L'Université offrit entre 1852 et 1925 une série de conférences sur l'Antiquité, les catacombes romaines, les fouilles de Carthage, etc. L'abbé Camille Roy a lui aussi indiqué que ces conférences visaient à « alimenter cette curiosité intellectuelle qui est particulière à notre population⁸⁶ ». La bibliothèque est aussi bien garnie en histoire romaine, dont plusieurs ouvrages ont été achetés par l'abbé Jean Holmes en Europe le 23 septembre 1836⁸⁷. Si

⁸⁵ ASQ, Manuscrit M978.

⁸⁶ Camille Roy, *L'Université Laval et les fêtes du cinquantenaire*, Québec, Dussault et Proulx, Le Comité exécutif d'organisation des fêtes jubilaires, 1903, p.71, cité dans Michel Dubé, *La collection de monnaies antiques du Musée du Séminaire de Québec. Historique et catalogue sélectif*, Québec, Université Laval, 1991, coll. : « Hier pour aujourd'hui », p.15.

⁸⁷ ASQ, Polygraphie 44, n°4B.

l'enseignement des auteurs antiques dans les classes de Belles-Lettres et de rhétorique est fondamental pour l'enseignement des humanités et l'établissement d'un cursus académique de qualité – un fait déjà bien documenté dans l'histoire des collèges classiques au Canada-français⁸⁸ – il, reste que cette pratique n'a pas toujours fait l'unanimité. L'épisode du gaumisme au Séminaire du Québec portant sur le retrait de l'enseignement des auteurs classiques et païens démontre que la majorité des prêtres du Séminaire de Québec n'adhèrent pas à aux thèses de M^{gr} Jean-Joseph Gaume (1802-1879). Quelques prêtres du Séminaire avaient été séduits par les idées de ce théologien français, notamment l'abbé Alexis Pelletier (1837-1810), qui en fut le plus ardent défenseur à Québec. Ses opinions et publications sur le sujet furent critiquées par ses confrères ainsi que l'archevêque, au point où M^{gr} Taschereau purgea le Séminaire des gaumistes. Il fit des remontrances à Pelletier et celui-ci n'eut d'autre choix que de démissionner du Séminaire⁸⁹. L'épisode gaumiste est un élément qui nous permet de comprendre comment l'image de la Rome païenne peut être perçue favorablement au sein de l'institution. Si les thèses de M^{gr} Gaume avaient été acceptées institutionnellement et que le système pédagogique de l'Université avait aussi emprunté cette voie, l'image de Rome, comme ville antique et païenne, n'aurait assurément pas été aussi valorisée et accumulée au sein des collections. Si bon nombre de séries d'estampes et de livres gravés présentent des florilèges de bâtiments romains antiques et modernes, quelques ensembles de gravures autonomes particulièrement intéressants se démarquent : les estampes de Giovanni Battista Piranesi, de Domenico Montagú, de Carlo Piccoli, les photographies de Romualdo Moscioni (1849-1925), les photographies de l'Edizione inalterabile et les stéréogrammes de Sommer & Behles, la collection de quelques 150 pièces de monnaie romaine antique et quelques fragments de monuments. Nous avons pu dégager quelques images ou images-objets, bâtiments et lieux récurrents parmi des ensembles antiques et paléochrétiens. Notamment des estampes et des photos montrant le Colisée, le Panthéon, le foro romano, le foro di Trajano, la basilica di Costantino, l'arco di Tito, l'arco di Settimio Severo, l'arco di Costantino, l'arco di Tito Vespasiano, le palazzo di Mitra (estampe et fragment), et des fragments de monuments récupérés au mausolée de

⁸⁸ Sur ce sujet, lire Claude Galarneau, *Les collèges classiques au Canada français*, Montréal, Fides, 1978, 287p.; Louise Bienvenu, Ollivier Hubert et Christine Hudon, *Le collège classique pour garçons. Études historiques sur une institution québécoise disparue*, Montréal, Fides, 2014, 424p.

⁸⁹ Nive Voisine, « PELLETIER, Alexis », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 13, Université Laval/University of Toronto, (2003), [en ligne], URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/pelletier_alexis_13F.html>, (page consultée le 26 juillet 2018). Sur le sujet des auteurs classiques dans l'enseignement, il est important de noter que les idées de Benjamin Pâquet et d'Alexis Pelletier s'opposent et s'entrechoquent par le biais d'articles et de publications. La question de Pâquet et du gaumisme sera discutée au chapitre suivant.

sainte Constance (église ou la basilique de Santa Costanza⁹⁰), aux catacombes de San Sebastian⁹¹, aux catacombes de Santa Priscilla et de Domitilla⁹² et au Palazzo di Cesare⁹³. Les fragments ont une valeur particulière étant donné qu'il s'agit, avec certitude, d'un élément recueilli et donc chargé d'un souvenir et d'un affect lié à l'expérience du lieu. Il faut préciser que ces objets ont eu des portées différentes au sein de l'institution. Par exemple, certaines estampes de petit format pouvaient être achetées dans le but d'être consultées dans l'espace privé, contrairement à celles de grand format qui pouvaient servir à la consultation mais aussi au décor. C'est d'ailleurs le cas pour plusieurs estampes de Piranesi, dont l'état témoigne d'une exposition à la lumière sur la longue durée ainsi que des traces de marie-louise et de châssis, et donc d'un encadrement et d'un accrochage sur une cimaise. Il en est de même pour les photographies. Il est fort possible que celles qui présentent des traces d'exposition à la lumière aient servi de décor. Pour les pièces de numismatiques, nous savons, grâce à la version publiée du mémoire de Michel Dubé⁹⁴, que des pièces de monnaie antiques romaines furent utilisées dans les salles de classe d'histoire. Malheureusement, il est impossible de savoir quelles pièces précises ont pu avoir cet usage. Nos hypothèses sur les fragments sont qu'ils ont d'abord été dans les collections personnelles des prêtres avec un statut de souvenir de voyage avant d'être donnés ou légués aux musées de l'Université Laval. Tous ces éléments sont constitutifs d'une image ancienne sur Rome, qui peuvent agir à titre de preuves historiques.

Rome peut être comprise comme un modèle architectural, historique, politique, philosophique et poétique, ancré dans un patrimoine bâti et littéraire perpétué à travers les âges au point d'intégrer les fondements culturels des sociétés occidentales. Montaigne résume d'une façon exemplaire ce que bon nombre de philosophes et humanistes ont pu penser de la permanence de l'héritage romain dans les systèmes de pensées contemporains : « j'ay eu connoissance des affaires de Romme, long temps avant que je l'aye eu de ceux de ma maison. Je sçavois le Capitole et son plant avant que je sceusse le Louvre, et le Tibre avant la Seine. J'ay eu plus en teste les conditions et fortunes de Lucullus, Mettellus, et Scipion, que je n'ay d'aucuns hommes des nostres⁹⁵ ». Ce constat de Montaigne est

⁹⁰ CSQ, 1992.2746. Fragment de marbre documenté ainsi : « basilique de Ste-Constance près de Ste-Agnès. Rome. Don de l'abbé B. Paquet. »

⁹¹ CSQ, 1992.2781. Morceau récupéré à l'intérieur du tombeau de saint Maxime. Catacombes de San Sebastian à Rome.

⁹² CSQ, 1992.2744. Fragment de marbre portant une inscription qui permet de l'associer aux catacombes de Domitilla.

⁹³ CSQ, 1992.2740; 1992.2741. Il s'agit de deux morceaux de marbre. Chacun porte une inscription « Palais des Césars / Rome / 24 juin 1888 ». D'après la calligraphie, ils pourraient être associés à Benjamin Pâquet.

⁹⁴ Michel Dubé, *op.cit.*, 107p.

⁹⁵ Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, éditions de la Pléiade, 1950, livre III, chapitre IX, p.1117, cité dans Labrot, *op.cit.*, p.38-39. Nous savons que Montaigne était présent dans l'enseignement de la philosophie au Séminaire. Les quatre tomes

typique des personnes étant passées par un cursus académique fondé sur les humanités. Cet auteur est d'ailleurs présent dans la bibliothèque du Séminaire notamment par un exemplaire des *Essais de Michel, Seigneur de Montaigne* édité en 1635 et portant l'ex-libris de monseigneur Jean-Olivier Briand (premier évêque de Québec sous le régime britannique)⁹⁶. Les bâtiments, la topographie, l'histoire, les langues et les auteurs grecs et romains étant au cœur de l'enseignement; des références fondamentales auxquelles les professeurs font référence tout au long du cheminement de l'étudiant. L'Antiquité romaine, comme référent architectural et littéraire, se situe ainsi comme un fondement sur lequel peut reposer tout un développement de connaissances contemporaines⁹⁷. Les estampes rapportées par les prêtres sont donc des compléments et des appuis visuels à tout cet enseignement reçu sur les humanités et le patrimoine historique romain. L'arco di Costantino n'est donc pas que l'image d'une ruine, mais la preuve matérielle des principes d'architecture, du règne de Constantin et de ses réalisations. Cette image est un outil pour comprendre et ancrer visuellement l'enseignement humaniste reçu. Parmi ces images représentant des monuments antiques, nous avons constaté la présence importante des œuvres de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) au sein des collections du Séminaire. Il peut s'agir d'estampes imprimées à partir des plaques originales de l'artiste ainsi que d'œuvres plus tardives réalisées par divers artistes qui se sont inspirés de Piranesi. Par exemple, les graveurs Giovanni Bruni (actif à Rome entre 1780-1818)⁹⁸, Pietro Ruga (actif entre 1772-1825)⁹⁹ et des artistes anonymes ont contribué à diffuser sa vision de l'Antiquité en reproduisant ses œuvres notamment dans le recueil gravé « Nuova Collezione di Vedute di Roma »¹⁰⁰ édité vers 1818. Il est donc primordial de comprendre comment s'articule l'œuvre et la pensée de ce grand maître de l'eau-

d'*Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*, par Ferdinand Brunetière, dont le premier tome concerne les auteurs de Marot à Montaigne, fut donné en récompense par l'abbé Arthur Maheux à son élève Antonio Marcotte le 16 juin 1927 (BSQ SQ029653). L'abbé A. (Amédée ou Auguste) Gosselin possédait une estampe de Montaigne (CSQ album 90 G, 1993.27928).

⁹⁶ Cet exemplaire porte la cote BSQ SQ051282.

⁹⁷ À ce titre nous renvoyons le lecteur au *Traité élémentaire de Physique* (ASQ, M1040-1 à M1040-4) et au *Précis d'architecture pour servir de suite au Traité élémentaire de physique à l'usage du Séminaire de Québec* (ASQ, M129 et M131). Le Précis donne des pistes pour saisir la façon dont le prêtre intègre et diffuse des notions d'architecture, notamment le vocabulaire classique romain. Le précis d'architecture sera envoyé comme manuel dans six collèges classiques. Les manuscrits M129 et M131 sont les notes du cours d'architecture donné par Demers en 1828. Les planches liées à ce cours sont consultables dans le manuscrit M1040-4.

⁹⁸ L'œuvre *Tempio di Claudio, in oggi S. Stefano Rotondo*, en est un exemple. Elle porte le numéro CSQ 1993.32082.

⁹⁹ L'œuvre *Piazza detta del Popolo* en est un exemple. Elle porte le numéro CSQ 1993.32111.

¹⁰⁰ Il s'agit de l'album no 14 provenant de la boîte 117 G. Ce recueil édité par Pietro Piale comptait à l'origine 55 planches reliées. L'album conservé dans les collections du Séminaire est aujourd'hui démembré.

forte pour saisir intellectuellement l'ensemble des œuvres originales, des tirages, ainsi que des copies et des œuvres d'interprétation d'après Piranesi acquises par les prêtres.

1.1 Giovanni Battista Piranesi : une Rome réinventée

Henri Focillon, dans son ouvrage sur Piranesi publié en 1918, décrit la vision de Rome qu'a cet artiste ainsi :

Avant de franchir la muraille d'Aurélien, il est familier avec une Rome de ses songes que la réalité ne fera pas disparaître ni passer au second plan : elle survivra, et la puissance de l'imagination, alliée aux ressources de l'étude archéologique sur le terrain, finira par créer avec elle une Rome singulière et nouvelle, à la fois pleine de vie et pleine de fiction, épique et familière tout ensemble, une cité dont il est l'architecte et l'ordonnateur, sur laquelle il a mis son nom pour toujours : la Rome de Piranesi¹⁰¹.

En effet, si l'on attribue aux œuvres de Giuseppe Vasi (1710-1782), maître de Piranesi, une valeur documentaire plus sérieuse, il ne faut pas aborder l'œuvre de Piranesi de la même manière. Le maître disait d'ailleurs de son élève qu'il était « trop peintre ». C'est-à-dire que ses compositions accordaient une place trop importante à l'invention au goût du maître. La formation de Piranesi à l'école vénitienne est un élément non négligeable de son approche de l'eau-forte et du dessin; un élément qui se trouve ravivé lors de son retour à Venise de mai à septembre 1744 puis de juillet 1745 à août 1747.

Le retour à sa ville natale allait au contraire faire revivre cette capacité toute vénitienne de concevoir chaque forme selon des rapports chromatiques et de passer naturellement du sens pictural au dessin, par un procédé opposé à celui de la tradition des autres capitales artistiques de l'Italie. Il eut certainement l'occasion de se familiariser avec l'extraordinaire liberté picturale des *Capricci* à l'eau-forte que Giovanni Battista Tiepolo avait commencé à réaliser au moment où Piranesi partait pour Rome, en 1740. Peu après juin 1744, les premières œuvres à l'eau-forte de Canaletto, les *vedute* (vues), furent publiées à Venise. Elles durent constituer pour Piranesi un modèle déterminant par leur capacité à construire, dans un rendu d'une grande sensibilité lumineuse, des paysages d'une précision spatiale et perspective exceptionnelle¹⁰².

Cette façon de concevoir l'art graphique et la picturalité dans un art pourtant monochrome et traditionnellement linéaire le place dès lors en marge des conventions de la peinture et du dessin. L'art visionnaire de Piranesi tire d'ailleurs profit de son travail exceptionnel du médium de l'eau-forte qui lui permet beaucoup de liberté ainsi qu'une plus large palette de possibilités pour tracer les détails,

¹⁰¹ Henri Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi*, Paris, InFolio éditions, CH-Gollion, 2001, c1918, coll. : « Archigraphy », p.160.

¹⁰² Luigi Ficacci, *Piranesi. The Complete Etchings*, Cologne, Taschen, c2000, 2016, p.49-50.

façonner les masses et les volumes avec des lignes noires souvent très profondes et ainsi dramatiser l'architecture de façon spectaculaire. Cet artiste travaille à un moment où Rome est le centre d'une intense activité intellectuelle. Les fouilles archéologiques mettent fréquemment à jour de nouveaux vestiges de l'Antiquité et l'élite internationale est tournée vers Rome, qu'il soit question d'y chercher des modèles artistiques, des objets de collection pour les amateurs et les curieux, ou les réflexions philosophiques sur le « beau », l'« absolu » ou le « relatif »¹⁰³. Piranesi participe d'ailleurs à des chantiers de fouilles, notamment entre le milieu des années 1740 et le milieu des années 1750, où il effectue des relevés de plans, d'élévations et de contextes scéniques ou paysagers, procède à des validations documentaires avec des archéologues et des érudits, jusqu'à ce que ses données soient suffisantes pour constituer une publication, en l'occurrence *Le Antichità Romane* en 1756¹⁰⁴.

La Ville éternelle est ainsi un lieu de consultation mais aussi de contemplation, de source de désir, de rêve et d'imaginaire. Pour sa série *Vedute di Roma*¹⁰⁵, le graveur utilise toutes les connaissances qu'il a acquises au cours de son éducation de « bâtisseur » reçue de son père et de son oncle. Il montre toujours les bâtiments selon leur angle le plus frappant et les traite de façon à leur donner un aspect imposant et monumental. Il fait appel aussi aux techniques de mise en scène et de décoration de théâtre apprises chez les Valeriani entre 1740 et 1742¹⁰⁶. Il applique aux *vedute* les principes de la « scena per angolo », qui lui donnent la possibilité de produire des effets étonnants grâce à l'emploi de plusieurs points focaux. Piranesi accorde une place prépondérante aux ruines dans l'ensemble de son œuvre. Bien que la Rome moderne et contemporaine soit présente, pour lui, les bâtisseurs antiques demeurent inégalés.

Que pourrait-on en effet comparer avec les Thermes de Caracalla qui laissent deviner, sous les vestiges rongés de leurs murs, une grandeur révolue à jamais. Le Colisée, dont l'Extérieur et l'intérieur sont représentés, est si démesuré que Piranèse doit faire appel à la « scena per angolo » pour le restituer dans son intégralité. Malgré leur piètre état de conservation les restes à demi enfouis du Temple de Jupiter tonnante, les voûtes cyclopéennes de la « Villa de Mécène » ou les pans de murs de la Villa d'Hadrien, à Tivoli, sont autant de témoins d'une civilisation qu'il considère sans égale. La pyramide de Caius Cestius, et le Panthéon, auquel seul manque son revêtement de marbre,

¹⁰³ Janine Barrier, *Piranèse*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995, p.4.

¹⁰⁴ Ficacci, *op.cit.*, p.17-18.

¹⁰⁵ À partir de 1747, Piranesi entreprend les *Vedute di Roma* sur lesquels il travaillera jusqu'à la fin de sa vie.

¹⁰⁶ Piranesi a étudié auprès des peintres de ruines et de décors de théâtre Domenico (? – mort avant 1771) et Giuseppe (actif en Italie et en Russie, mort avant 1761) Valeriani.

évoquent mieux encore la splendeur passée. La Tombe de Cecilia Metella, sur la via Appia, représente pour Piranese le paradigme du génie des bâtisseurs romains¹⁰⁷.

Dans les collections du Séminaire, on trouve justement des estampes de Piranesi qui exemplifient son usage de la « scena per angolo » et sa faculté de savoir montrer les bâtiments selon leurs meilleurs points de vue ou ceux qui leur donnent un aspect monumental. L'estampe du Panthéon ou celle du Colisée en donnent la mesure. Dans les deux cas, l'artiste a dû se déplacer à quelques reprises et juxtaposer les points de vue afin de composer l'image. Dans le cas du Panthéon (Fig. 2), l'obélisque installé en 1711 n'est d'ailleurs pas visible, ce qui est une vue impossible lorsque le regardeur tente de se positionner sur la Piazza Rotonda afin d'obtenir le même point de vue. Le même constat s'applique au Colisée (Fig. 8), dont Piranesi est en mesure de nous montrer deux pans de l'édifice invisible au regardeur lorsqu'il se situe en personne devant l'édifice.

L'artiste montre comment la ruine peut représenter « l'élément parfait pour étudier un monument antique. Sa dégradation même permet de déchiffrer son mode de construction qui est mis à nu, et de percer ses secrets. Il est vraisemblable que les bas-reliefs et inscriptions, figurés au sommet, n'étaient pas si bien conservés que ceux que nous présente le graveur, mais, comme toujours, son imagination " reconstructrice " le pousse à idéaliser le passé¹⁰⁸. » L'estampe du tombeau dit de Néron figure parmi celles acquises par les prêtres du Séminaire. Cet exemplaire est de l'édition de 1756 et il est l'un des deux seuls éléments de toute la série *Antichità Romane* dans les collections (Fig. 1)¹⁰⁹. L'étude d'autres œuvres de Piranesi dans les collections nous ont amené à poser une hypothèse sur leur datation, leur édition par la Regia calcografia di Roma et leur exposition sur une longue durée dans l'institution. Celles-ci forment un ensemble de 16 *vedute* de dimensions assez similaires, dont les coups de planches se situent autour de 45 cm de haut par 65 cm de large, et les feuilles entre 60 cm de haut et 85 cm de large. Chaque planche porte le timbre sec de la Regia calcografia di Roma. Ces timbres secs indiquent que l'édition se situe entre 1870 et 1945. Un premier examen nous permet d'avancer une datation entre 1870 et 1900 étant donné l'ancienneté des tirages et l'existence d'un document d'archive justificatif¹¹⁰. Le contenu de ce dernier dresse la liste des achats d'iconographies chrétiennes et non

¹⁰⁷ Barrier, *op.cit.*, p.10.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.89. Vue du Sépulcre dit de Néron. *Antichità Romane II*, 1756 (Focillon no 299).

¹⁰⁹ Cette estampe (CSQ, 1993.26894) présente des traces de gouache et des cernes d'humidité qui laissent croire que l'œuvre a pu être un modèle dans les classes de dessins au Séminaire.

¹¹⁰ M. Peter Gagné, archiviste de référence du Musée de la civilisation et responsable de la salle de consultation des archives du Séminaire, nous a signalé en 2018 l'existence d'un document qui prouve l'achat d'estampes par un prêtre du Séminaire auprès de la Regia calcografia di Roma. Ce document non catalogué et trouvé par hasard dans les polygraphies

des *vedute*, tous tirées sur des papiers « Chine ». Toutefois, il s'agit de la seule pièce justificative connue recensant des achats d'un prêtre du Séminaire auprès de la Calcografia di Roma. Il n'est pas impossible qu'au cours du traitement des fonds d'archives, d'autres preuves d'achats auprès de la Calcografia soient recensées¹¹¹. La bibliothèque du Séminaire conservée par le Musée de la civilisation ainsi que la bibliothèque de l'Université Laval (pavillon Bonenfant du campus de Sainte-Foy) conservent chacune un catalogue de la Regia calcografia di Roma. L'un date de 1873¹¹², et l'autre de 1883¹¹³. Ceux-ci étaient autrefois réunis et faisaient tous deux partie de la bibliothèque du Séminaire de Québec. Ces éléments historiques nous permettent alors de resserrer les dates d'acquisition hypothétiques des gravures portant le sceau de l'institut entre 1870 et vers 1883. L'historique de ce dernier peut cependant nous permettre de mieux saisir la portée culturelle de ces œuvres à l'intérieur et à l'extérieur de l'Italie au XIX^e siècle. Selon des anciens employés du Musée du Séminaire, ces estampes étaient autrefois exposées sur les murs des corridors de la résidence des prêtres du Séminaire de Québec ou ailleurs dans l'institution. C'est vers 1981, à l'époque où Magella Paradis devient conservateur du Musée du Séminaire (1981-1987), que ces œuvres auraient quitté leur fonction décorative et de représentation de la Ville éternelle au Séminaire dans les espaces communs de l'institution afin d'être transférées aux archives ou aux collections du musée¹¹⁴. Compte tenu de l'histoire entourant ces estampes et le prestige que l'on y prêtait probablement en les exposant, nous considérons que l'image de Rome à l'intérieur du Séminaire ou de l'Université était principalement visible par les vues de Piranesi. Les vues qui ne font pas partie des tirages de la Calcografia présentent parfois des traces assez similaires de brûlures par la lumière et de passe-partout ou de marie-louise, donc d'encadrement. Bon nombre de monuments antiques gravées par Piranesi sont également

du Séminaire (ASQ, Polygraphie 185, boîte 1) est une facture de la Regia calcografia di Roma à l'attention de l'abbé Henri Simard (1869-1927), professeur de physique à l'Université Laval. Au cours du traitement du fonds Henri Simard (ASQ, TP166), Monsieur Gagné a constaté que l'abbé Simard est à Paris pour ses études entre 1897 et 1900. Il est fort possible qu'à l'instar de ses confrères en voyage d'étude en Europe durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, Simard se soit déplacé vers Rome au cours de son séjour.

¹¹¹ Précisons que la Calcografia a changé de dénomination à deux reprises au XIX^e siècle et à trois reprises au XX^e siècle. Elle se nomme d'abord la Calcografia camerale (1738-1870) et ensuite la Regia Calcografia Di Roma (1870-1945). À partir de 1945, elle devient la Calcografia Nazionale. En 1975, la fusion entre la Calcografia Nazionale et le Gabinetto nazionale delle stampe donne lieu à la fondation de l'Istituto nazionale per la grafica. En 2014, ce dernier devient l'Istituto Centrale per la Grafica.

¹¹² *Catalogo delle Migliori Stampe che esistono nella Regia Calcografia di Roma*, Roma, Tipografia Romana di C. Bartoli, 1873, 28p. Cet exemplaire est conservé dans la bibliothèque du Séminaire de Québec (BSQ, SQ014895).

¹¹³ *Catalogo Generale dei Rami incisi al bulino e all'aquaforte posseduti dalla Regia Calcografia di Roma le di cui stampe si vendono in questo istituto*, Roma, Forzani E. C., Tipografi del Senato, 1883, 92p. Cet exemplaire est conservé à la bibliothèque de l'Université Laval (campus de Sainte-Foy) (BUL, NE 59 R763 1883). Le catalogue de 1883 a été cédé à l'Université Laval lors de la séparation des collections de livres en 1964.

¹¹⁴ Il s'agit de propos qui sont basés uniquement sur une tradition orale.

présent dans les collections d'estampes, mais en petit format regravés par son fils Francesco ou ses contemporains et édités par Pietro Piale entre 1815 et 1830 notamment dans la série : « Raccolta di 50. Vedute Antiche e Moderne della città di Roma e sue vicinanze ». On y note des gravures telles que *Rovine del gran Tempio della Pace*¹¹⁵, *Tempio di Claudio, in oggi S. Stefano Rotondo*¹¹⁶, *Tempio di Bacco fuori di Porta Nomentana ora S. Costanza*¹¹⁷, *Tempio di Bacco oggidi dedicato a S. Urbano fuori di Porta*¹¹⁸, *Circo di Caracalla*¹¹⁹, *Veduta delle Terme di Tito Vespasiano detta le Sette Sale*¹²⁰, *Mausoleo d'Adriano oggi Castel S. Angelo*¹²¹.

Tel que nous l'avons annoncé, Piranesi a une façon particulière d'observer et de rendre visuellement un bâtiment. Par exemple, si nous comparons sa vue de la Piazza Navona (Fig. 9) à celle de Giuseppe Vasi (Fig. 10) et de Lodovico Ferretti (Fig. 11), l'angle choisi par Piranesi diffère légèrement de celui des deux autres artistes. La fontana del Moro (fontaine du Maure) à l'avant-plan occupe pratiquement tout l'espace pictural de façon latérale et l'obélisque couvre près de cinquante pourcents de la hauteur de la zone supérieure droite de l'image. Dans le cas des deux autres artistes, ces éléments ne sont que des détails auxquels le regardeur porte une attention plutôt secondaire. Le cas de la fontana del Moro est un élément particulièrement représentatif de la façon dont Piranesi joue avec la perspective afin de faire paraître un monument plus volumineux. Dans les eaux-fortes de Vasi et de Ferretti, tout autour de la fontaine, les passants ont beaucoup d'espace pour circuler, contrairement à celle de Piranesi, où la fontaine semble occuper très largement l'espace au point de ne laisser que très peu d'aire de circulation de part et d'autre. Si les œuvres de Vasi et de Ferretti semblent davantage construites pour donner une vue globale de la place et prise depuis un point plus élevé en altitude, celle de Piranesi possède toutes les qualités d'une œuvre qui a pour objectif de magnifier la sculpture et l'architecture romaines qui composent les fontaines de la place. Le choix de son point de vue plus rapproché fait en sorte que la fontana del Moro est privilégiée à l'avant-plan. Les noirs profonds accentuent l'effet dramatique de la fontaine. La provenance de la lumière depuis l'est projette l'ombre de la fontaine vers les bâtiments situés sur le pan ouest de la place. La lumière est ainsi beaucoup plus présente vers le centre de la place et éclaire ainsi l'obélisque, la fontana dei Quattro Fiumi

¹¹⁵ CSQ, 1993.32076.

¹¹⁶ CSQ, 1993.32082

¹¹⁷ CSQ, 1993.32083

¹¹⁸ CSQ, 1993.32084

¹¹⁹ CSQ, 1993.32090

¹²⁰ CSQ, 1993.32099

¹²¹ CSQ, 1993.32109

(fontaine des quatre fleuves) et l'église Sant'Agnese in Angone. Le regard suit ainsi l'orthogonale qui débute par la fontana del Moro légèrement dans la pénombre et se poursuit vers la fontana dei Quattro Fiumi. La monumentalité et les lignes de l'église Sant'Agnese captent également l'attention avant de s'éteindre vers la fontana del Nettuno (fontaine de Neptune). Piranesi sait ainsi poétiser la Piazza Navona par le jeu de lumière et de perspective. Pour obtenir cette vue globale de la place, Piranesi a cumulé la vision rapprochée de la fontana del Moro et une vue en plongée de la Piazza Navona. Les deux autres artistes ne semblent pas s'être positionnés beaucoup plus loin que Piranesi pour réaliser leurs vues d'ensemble, mais probablement un peu plus haut. L'espace réservé au ciel dans ces deux œuvres en est une preuve. Piranesi a préféré un angle qui rend l'œuvre sculptée imposante, cette dernière semble même légèrement plus monumentale qu'elle ne l'est en réalité.

La même stratégie est visible dans le cas du Colisée. Piranesi place celui-ci au centre de l'image (Fig. 8). Au centre de celle-ci, le Colisée occupe tout l'espace, et, comme son nom l'indique, le bâtiment paraît colossal. Pour atteindre visuellement une composition qui exprime en tout point l'identité du bâtiment, Piranesi a utilisé une perspective inversée. C'est-à-dire que le point de fuite n'est pas au fond de l'espace, vers l'une des extrémités ou à l'extérieur, mais bien devant l'œuvre. La perspective est orientée vers l'œil du regardeur. Cette stratégie est efficace pour rendre une forme imposante, majestueuse et colossale. Ce point de vue dépeint par Piranesi est même impossible, puisque le visiteur ne peut obtenir une telle vue du bâtiment sur une aussi grande portion de sa circonférence. L'artiste aura composé sa vue en juxtaposant plusieurs points de vue, tout en prenant soin de choisir quel pan sera privilégié pour occuper le centre de la perspective. En comparaison, les autres vues du Colisée dans les collections présentent toutes des perspectives selon un angle qui soit longe le bâtiment ou montre son intérieur. La vue de Domenico Montagu (Fig. 12) présente principalement le Colisée mais aussi l'arco di Costantino plus loin à droite de l'espace pictural. Le regard longe ainsi le bâtiment pour aboutir vers un autre monument antique. Les points de vue choisis par les deux artistes sont très près l'un de l'autre puisqu'à l'extrême droite, on constate la présence de l'arco di Costantino parmi les motifs qui ferment l'espace. Dans le recueil gravé de Pâquet (Fig. 13)¹²², le motif à l'extrême droite est également l'arco di Costantino. Le Colisée n'y est cependant pas présenté comme un monument aussi imposant. Celui-ci n'occupe qu'environ le tiers de toute la surface graphique. L'orientation prise par Piranesi dans la construction de l'image traduit cependant la domination du

¹²² BSQ, SQ033582, folio 38, ou son double du côté des collections d'estampes du Séminaire CSQ 1993.32114.39.

Colisée sur le regardeur. Il n'y a pas deux sujets ni une volonté de présenter le Colisée comme un élément d'un site archéologique plus large. Encore ici, l'artiste accentue l'effet dramatique et monumental du bâtiment romain par un savant jeu de lumière, d'encrage très profond et de perspective¹²³.

Ces constats nous amènent à penser que Piranesi est un artiste important dans la construction de l'image de Rome à l'intérieur des espaces communs du Séminaire et de l'Université. C'est donc une Rome totale et transhistorique, c'est-à-dire antique, moderne, païenne et chrétienne qui intéresse les prêtres. Cet intérêt n'est pas non plus étranger à l'anticomanie du XVIII^e siècle liée aux fouilles archéologiques. En témoignent aussi toutes les collections archéologiques des prêtres et la collection de numismatique.

1.2 Fragments et archives métalliques de la Rome antique

Quelques éléments des collections ne sont pas que des images de la Rome antique, mais des témoins matériels qui ont véritablement traversé le temps jusqu'à ce que des prêtres du Séminaire, en l'occurrence Benjamin Pâquet, les rapportent jusqu'à Québec. Les monnaies antiques forment un ensemble cohérent dont une partie a déjà fait l'objet d'un mémoire de maîtrise et d'une publication par l'archéologue Michel Dubé. La collection de numismatique (monnaie et médailles) du Séminaire comptait environ 12 000 pièces en 1924¹²⁴. Cette collection n'étant pas complètement indexée, il est impossible pour les archivistes et les conservateurs qui en ont été responsables jusqu'à aujourd'hui de connaître le nombre de numéraires liés à la ville de Rome, qu'ils soient antiques, modernes ou du XIX^e siècle. Le mémoire de maîtrise de Dubé porte sur la collection de monnaies antiques et celui-ci ne couvre qu'une sélection très fine axée exclusivement sur les monnaies grecques et romaines (républicaines et impériales)¹²⁵. Un inventaire complet et indexé de la collection par catégories demeure encore à accomplir. Toutefois, au fil de nos recherches, nous avons trouvé quelques pièces

¹²³ Les photographies prises par les satellites et accessibles sur le Web permettent de comparer les vues réalisées par les graveurs et situer avec une certaine précision les lieux à partir desquels ils ont fixé leurs points de vue. Nous avons pu constater que les graveurs dont les œuvres sont présentées ici ont, à différents degrés, trafiqué l'angle dans lequel ils présentent l'arco di Costantino par rapport au pan du Colisée qu'ils ont choisi de montrer.

¹²⁴ La collection de numismatique dont le Musée du Séminaire avait la garde s'est élevée à environ 26 000 pièces, en raison d'un dépôt des archives nationales du Québec. Ce dépôt est survenu au milieu du XX^e siècle et est d'office exclu de la thèse.

¹²⁵ La publication associée à ce mémoire ne documente que 42 pièces de monnaie. Tout le pan relatif aux médailles et effigies n'a pas été étudié. Michel Dubé, *op.cit.* La provenance des pièces et leur association à Pâquet au moment du don à l'institution ont été perdues. Malheureusement, un problème similaire d'identification des anciens propriétaires des pièces touche une grande partie de la collection de numismatique.

d'intérêt. Les médailles, effigies et pièces de monnaie peuvent être comprises comme des portraits, des images d'événements et de bâtiments. Elles ont une vocation à la fois d'histoire économique et d'archive métallique. Ce sont des images-souvenirs multiples qui sont aisément transportables. D'ailleurs, nous avons pu trouver des preuves archivistiques que des prêtres ont acquis des ensembles de pièces de monnaie et des médailles à Rome, notamment Benjamin Pâquet, lors de son second voyage en Europe. Celles-ci ont probablement servi dans les classes d'histoire, par contre, il est impossible de reconstituer cet ensemble¹²⁶. C'est uniquement par déduction qu'on peut supposer que certaines pièces ont pu être rapportées par Pâquet ou des prêtres qui lui étaient contemporains ou postérieurs. Dans son étude, Michel Dubé confirme l'usage de ces pièces pour l'enseignement des humanités. Bien avant l'Université, « Jérôme Demers considérait qu'à l'enseignement devait suivre la pratique, ce qui supposait dans son esprit, la possession " d'instruments et d'échantillons ", opinion d'ailleurs approuvée par le Séminaire qui ne considérait plus l'achat de collections comme une dépense de luxe, " ... mais un recours indispensable à l'enseignement¹²⁷ " ». Cette position permettait au Séminaire de se rapprocher de l'idéal des établissements universitaires européens ou nord-américains célèbres¹²⁸.

On mit sous la main des étudiants et des professeurs les meilleurs instruments dont ils pouvaient disposer, entre autres le musée numismatique. Il devait surtout servir de complément à l'enseignement de l'histoire, puisqu'aux yeux de l'histoire, chaque pièce de monnaie a son importance, si bien que l'on appelle les musées numismatiques, les archives métalliques de l'humanité. Autant l'enseignement de l'histoire était comblé par la présence du musée, autant l'expansion du musée numismatique était favorisée par la présence de cours d'histoire¹²⁹.

La période de 1845 à 1870 est le moment où l'histoire ancienne est la plus valorisée dans le programme d'enseignement collégial et universitaire. Au sein de l'institution, cet enseignement peut être compris comme « l'oracle de l'antiquité qu'elle nous dévoile et de l'avenir qu'elle nous découvre, l'histoire assure l'avantage de servir d'excellentes leçon de morale¹³⁰ ». Par la suite, l'intérêt pour l'histoire

¹²⁶ *Annuaire de l'Université Laval, 1874-1875*, p.96, cité dans DUBÉ, *Ibid.*, p.40.

¹²⁷ Etienne-Théodore Pâquet, *Fragment de l'histoire religieuse et civile de la paroisse de Saint-Nicolas*, Lévis, Typographie de Mercier et Cie, 1894, p.31, cité dans Dubé, *Ibid.*, p.13.

¹²⁸ ASQ, Polygraphie 43, n°3J, cité dans Dubé, *Ibid.*, p.13.

¹²⁹ Dubé, *Ibid.*, p.15. L'auteur tire ses renseignements des documents suivants : Camille Roy, *L'Université Laval et les fêtes du cinquantenaire*, Québec, Dussault et Proulx, 1903, p.84; Marc Lebel et al., *Aspect de l'enseignement au Petit Séminaire de Québec*, Québec, Société historique de Québec, 1968, p.127; Honorius Provost, *Histoire de la faculté des Arts de l'Université Laval, 1852-1902*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1952, p.9.

¹³⁰ Lebel et al., *Ibid.*, p.129, cité dans Dubé, *Ibid.*, p.16.

décline et, surtout à partir de 1890-1891, elle est davantage considérée comme une matière de niveau secondaire.

Avant que la numismatique fasse l'objet d'un « musée » à partir de 1859, elle était une collection comprise dans le cabinet de sciences naturelles ou de physique. Dans son mémoire, Michel Dubé parle que dans l'ensemble ces deux cabinets formaient le « Cabinet des curiosités », situé « à côté de la classe de physique ». C'est-à-dire que cette proximité appuie également la notion d'usage de l'objet comme outil pédagogique.

Il est fait mention, pour la première fois, dans le livre des dépenses du Séminaire, à la date du 15 août 1810 de l'achat d'une pièce de monnaie pour le Cabinet des sciences naturelles, qui existait au moins depuis avril 1810¹³¹, et qui avec le Cabinet de physique – anciennement le musée scientifique ou Museum, fondé par les abbés Jérôme Demers et Gratien Félix[sic Félix Gatien], le 26 mars 1806¹³² – formaient le Cabinet des curiosités, ouvert au moins depuis juillet 1808¹³³. Un plan du Grand Séminaire, datant de 1820, indique que le Cabinet des curiosités se trouvait à côté de la classe de physique¹³⁴.

L'une des nombreuses pièces de monnaie romaine conservées par le Séminaire peut ici nous servir d'exemple pour appuyer notre propos (Fig. 106). Celle-ci date de 100 avant J-C. Les inscriptions et figures sur celle-ci sont les suivantes : à l'avvers : « PISO : Piso, CAEPIO : Capio, Q(uestores) : Questeurs », sur le pourtour, ainsi que la tête de saturne barbu avec une faucille derrière la tête. Au revers, deux questeurs assis l'un près de l'autre et discutant. De part et d'autre se tient un épi. Dubé explique cette iconographie ainsi :

Chez les Romains, Saturne était le Dieu de l'agriculture ; la faucille était son emblème. Cependant, sa présence à l'avvers fait sans aucun doute allusion à *l'aerarium Saturni*, le trésor de la République à la garde des questeurs. Cette émission rappelle que les deux questeurs (*questores*) – magistrats romains des impôts et des finances – L. Calpurnius Piso et Q. Servilius Caepio émirent un monnayage spécial à la suite d'une

¹³¹ ANQ, *Livre des dépenses*, C.39, pp.37-39, 73 et 98, cité dans Dubé, *Ibid.*, p.11.

¹³² ASQ, Séminaire 56, n°89, cité dans Dubé, *Ibid.*, p.12.

¹³³ ANQ, *Livre des dépenses*, C.37, p.408, cité dans Dubé, *Ibid.*, p.12.

¹³⁴ ASQ, A.G. « Le Séminaire de Québec », *La Nouvelle Abeille*, vol. I, n°11, octobre 1932, p.106, cité dans Dubé, *Ibid.*, p.12. Nous devons nuancer ici l'utilisation de l'appellation « cabinet de curiosité ». Nous ne croyons pas que le Séminaire de Québec détenait des cabinets de curiosité, mais plutôt des cabinets montrant chacun une catégorie d'objets. Le cabinet de curiosité répond plutôt à un type d'espace où sont exposés des objets hétéroclites, où peuvent se voisiner des meubles, de la numismatique, des animaux naturalisés, des tableaux, des estampes, des livres, des objets ethnologiques provenant de cultures diverses, des pierres précieuses, par exemple. La composition du cabinet est le reflet du goût parfois éclaté et de la curiosité intellectuelle du collectionneur. Au Séminaire, les collections sont classées et exposées par catégories et rappelons qu'à partir de 1852, elles ont un caractère universitaire. Le terme de cabinet de curiosité ne peut pas s'y appliquer.

loi qui les autorisait à acheter à bas prix du blé que la guerre de Sicile avait fait hausser¹³⁵.

Ces scènes allégoriques vont durer jusqu'à l'époque impériale où le profil de l'empereur sera dorénavant frappé. Tout le décodage des inscriptions et de l'iconographie nous informe alors sur des événements, des conjonctures et des structures de l'histoire romaine. Compte tenu de la richesse des renseignements qui peuvent émaner d'une seule pièce, mais aussi de l'importance que constitue le système visuel complexe par lequel ils sont diffusés, ces artefacts ne peuvent pas être regardés au même titre qu'une gravure ou un tableau. Ces derniers nous montrent la ruine, alors que les monnaies, elles, témoignent de l'actualité de ce qui est aujourd'hui en ruine. Elles n'évoquent ou ne sont pas une lecture subjective de ce temps ou cette image antique ; elles *sont* cette fixation du temps et de l'image. À notre avis, c'est pour cette capacité de réification du passé que ce type d'artefact ou d'image-objet, que sont les monnaies ou les fragments de monuments de Rome, a été collectionné aussi tôt dans l'histoire du Séminaire, et qu'il fait l'objet d'une intégration aux collections, aux cabinets, aux musées et aux classes d'enseignement de l'histoire. D'ailleurs, les prêtres donateurs aux musées du Séminaire sont cohérents avec cette pratique encyclopédique sur l'histoire et l'art. Monseigneur Cyrille-Alfred Marois, qui donna une collection de 40 tableaux européens au musée de peinture, donne aussi les pièces suivantes pour le musée de numismatique en 1917 : un tétradrachme d'Alexandre le Grand, quatre petits bronzes des légions romaines, un grand bronze aux effigies de Justin Ier et de Justinien Ier, empereur d'Orient (anno XI), ainsi que six petits bronzes de l'empire romain¹³⁶. Cette pratique d'accumulation et d'usage d'objets antiques, et particulièrement romains, nous permet de documenter l'intention et la pratique des prêtres sur la valorisation et l'enseignement de l'histoire, des humanités et des arts.

Ainsi, un thème tel que le Palais des Césars se trouve documenté par une pluralité de sources, visuelles ou textuelles. Car au-delà du récit de Benjamin Pâquet, le palais se trouve décrit par bon nombre de livres sur l'histoire de Rome figurant à la bibliothèque. L'étude ou la fascination pour ce monument antique se constitue par le visuel, le matériel (Fig. 16 ; Fig. 17) et le littéraire. Il ne manquerait que la photographie et la peinture afin d'obtenir un échantillon complet des médiums que nous avons inclus pour la constitution du corpus de la thèse. L'image associable au patrimoine littéraire et matériel sur le Palais des Césars est une estampe provenant d'une série « Nuova Collezione di

¹³⁵ Dubé, *Ibid.*, p.67.

¹³⁶ *Annuaire de l'Université Laval, 1917-1918*, p.119-120, cité dans Dubé, *Ibid.*, p.38.

Vedute di Roma » (comptant 55 planches au total) ou de la série « Raccolta di 50. Vedute Antiche e Moderne della città di Roma e sue vicinanze » (comptant 50 planches au total). Le graveur est anonyme et n'a pu être identifié. Toutefois, l'estampe a probablement appartenu à l'abbé Charles Trudelle. D'après nos hypothèses, ce dernier aurait acheté cette série d'estampes à Rome vers 1877 en guise de souvenir de voyage (Fig. 14). On trouve également une référence visuelle au Palais dans un recueil gravé acheté de la succession de Joseph Légaré (Fig. 15).

Le sol de Rome, tel un complice dévoué, offre à l'Église une arme éclatante qui lui permet de contrebattre l'accusation d'usurpation lancée par les Réformés et de dicter à l'Occident sa loi d'ancienneté. À point nommé, le palimpseste démontre que les écrits de Jérôme ou de Prudence ne sont point impostures. De cette restitution générale de la Rome ancienne jaillit une évidence : l'Église dispose désormais de deux modèles universels bien immuables. La Rome antique, que la Réforme n'a point discréditée, propose un entourage de l'homme, à la fois cadre architectural et sortilège d'objets d'art, qui ne cessera pas d'exercer ses prérogatives. Le passé religieux exalte des souvenirs et des noms. Ce double passé, aux évidences toujours plus nombreuses et mieux classées, suggère l'union des styles et d'une psychologie (à l'Église de démontrer – elle y parviendra – que cette union n'est point contrenature). Mais trop de passé entraîne à une dangereuse méditation sur la mort. Rome ne sera pas seulement un mausolée. Le passé chrétien est porteur du salut : il oblige en effet à prendre conscience de la vigoureuse persistance des églises, du plus lointain passé au plus actuel présent. Listes de cardinaux, de bienfaiteurs, demeurent perpétuellement ouvertes sur le futur, comme les bâtiments eux-mêmes. Et dès lors que l'image n'est point une collection de phénomènes, mais une source de normes, toute connaissance purement *objective* de son passé est insuffisante. Dans cette perspective, la tâche des transpositeurs est clairement tracée : narrer l'histoire du texte superficiel du palimpseste, un texte qui sera à la fois récit et modèle, revanche éclatante contre un ravaudage prosaïque qui a duré trop longtemps¹³⁷.

Ainsi, la réappropriation du passé antique par l'Église et la Contre-Réforme se réalise par la construction d'une Rome moderne et fondamentalement chrétienne, dont les traces sont palpables dans les recueils d'estampes publiés dès le début du XVII^e siècle. Le livre sur Rome ou le guide de voyage, illustré ou non, et le recueil d'estampes ou le livre gravé s'appuient l'un et l'autre afin de propager cette image de Rome en version réduite.

1.3 Photographies et estampes : croisement des regards sur la Rome antique

Le corpus d'œuvres de la thèse compte peu de photographies du XIX^e siècle montrant les vestiges de la Rome antique. Nous en avons relevé seize. Les plus nombreuses photographies sont celles datant

¹³⁷ Gérard Labrot, *L'image de Rome. Une arme pour la contre-réforme. 1534-1677*, Seyssel, Champ Vallon, 1987, p.79-80.

du XX^e siècle, où certains prêtres prennent les clichés eux-mêmes, se font photographier ou photographient leurs confrères ou des individus qui les accompagnent. Les photographies du XIX^e siècle sont des tirages achetés sur place comme un produit touristique. En ce sens, la photographie est conçue dans un esprit similaire à celui de la gravure de reproduction ou le recueil gravé d'un format facile à transporter. Les deux objets sont de même nature et doivent être en mesure d'appuyer l'activation du souvenir une fois que le voyageur a quitté Rome. En comparant les estampes et les photographies, il n'est pas surprenant de constater qu'un bon nombre de points de vue soient similaires. L'estampe ayant prouvé son efficacité comme objet souvenir et outil de remémoration, certains photographes ont choisi d'orienter leur travail sur les mêmes perspectives ou du moins de s'inspirer des *vedute* célèbres. L'un des photographes les plus fréquemment rencontrés dans les collections est Romualdo Moscioni (1849-1925). Ce dernier semble ne pas avoir reçu de traitement documentaire très étoffé de la part des historiens contemporains de la photographie. Il s'agit d'un photographe s'étant surtout intéressé aux vues urbaines et à l'architecture, et ayant reçu des commandes, notamment du Ministero della Pubblica Istruzione (Ministère de l'instruction publique) pour effectuer des relevés de bâtiments¹³⁸. Celui-ci est né à Viterbe et il ouvre son studio à Rome en 1868 nommé Stabilimento Fotografico Artistico Commerciale, qu'il dirige jusqu'à la fin de sa vie. Vers 1903, il disposait d'un inventaire de plus de 12 000 images, dont plusieurs avaient été prises pour le compte du Ministère de l'instruction publique. Cette institution était la plus concernée par l'état des bâtiments anciens. Selon les concepteurs de l'exposition *Romualdo Moscioni. Apulia Monumentale* (2015), le photographe possédait la collection de négatifs la plus complète et la plus importante traitant les domaines de l'art et de l'archéologie en Italie. Un texte promotionnel tiré de son catalogue de vente de 1903 identifie les professeurs d'archéologie parmi sa clientèle principale, puisque ses photographies sont conçues pour leur fournir un matériel d'étude. Il se distinguerait ainsi de ses collègues qui, axés sur un produit plus commercial, souhaitaient toucher un public plus large. Les

¹³⁸ *Romualdo Moscioni. Apulia Monumentale. Una mostra online della Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz in collaborazione con la Fototeca dei Musei Vaticani*, mise en ligne le 4 mai 2015 sur le site web du Kunsthistorisches Institut in Florenz, [en ligne], URL : <<https://www.khi.fi/en/aktuelles/ausstellungen/2015-05-romualdo-moscioni.php>>, (page consultée le 8 novembre 2019). Cette exposition virtuelle présente une série de photographies de Moscioni ainsi qu'une bibliographie, laquelle démontre bien la faible connaissance scientifique sur le photographe. L'exposition affirme clairement qu'il s'agit d'un premier projet visant à ouvrir des chantiers de recherches sur la production de Moscioni. En italien, Moscioni a été abordé dans P. BECCHETTI, *Roma dei fotografi dal tempo di Pio IX 1846-1878 : fotografie da collezioni danesi e romane*, catalogue d'exposition, (Roma, Palazzo, Braschi 1977-1978), Roma, Multigrafica editrice, 1978, 496p. Le site web de l'Académie américaine de Rome présente la collection de photographies dont l'institution dispose. American Academy in Rome, [*Romualdo Moscioni*], [en ligne], URL : <<http://dhc.aarome.org/moscioni>>, (page consultée le 8 novembre 2019; le 28 juillet 2020, nous avons constaté que la page liée à cette exposition fut retirée).

quelques 26 000 négatifs laissés par Moscioni après sa mort sont aujourd'hui conservés notamment à la photothèque des musées du Vatican, à l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, l'Académie américaine à Rome. Moscioni vendait ses photos soit en album soit à la pièce en photos autonomes. Les photographies associées à cet artiste dans les collections du Séminaire sont soit des albums composés de 36 tirages ou de 18 tirages gélatino-argentiques sur papier albuminé, soit des photographies autonomes similaires à celles que l'on peut retrouver dans les albums reliés. Ces dernières pouvaient probablement être vendues à l'unité. Moscioni a publié des albums de photographies intitulés « Ricordo di Roma » qui ont fait l'objet de rééditions, notamment vers les années 1880, 1890 et 1900. L'édition de 1900 est conservée au Séminaire, porte l'intitulé « Roma : ricordo dell'anno santo 1900 » et compte 18 photographies¹³⁹. Le second album conservé dans les collections est intitulé « Ricordo di Roma » et compte 36 photographies¹⁴⁰. La comparaison des éditions nous permet de constater que les numéros et les points de vue des bâtiments divergent d'une édition à une autre, rendant ainsi chacune différente des précédentes. En l'absence de la page de titre, il nous est donc impossible de dater précisément le tirage du Séminaire. Nous savons cependant qu'il s'agissait de tirages commerciaux vendus aux touristes mais qui pouvaient également avoir un intérêt pour le connaisseur¹⁴¹. L'artiste a écrit lui-même l'intitulé : « Fotografia Artistica Commerciale ». Cet album est un exemple de plusieurs autres albums de photos souvenirs datés plus tardivement et conservés par les prêtres. Parmi les tirages de Moscioni montrant des bâtiments antiques, il y a le Panthéon¹⁴², le foro romano ou « Les dernières fouilles du forum romain »¹⁴³, l'arco di Tito¹⁴⁴, le Colisée¹⁴⁵, le tempio di Vesta¹⁴⁶. Les stéréogrammes de Sommer & Behles sont, quant à eux, produits en 1864 et montrent le Panthéon¹⁴⁷, le tempio Cracosta¹⁴⁸, et le temple de la paix près du jardin

¹³⁹ Cet album porte le numéro d'inventaire « album 46 » et les photographies qui le composent sont inventoriées à partir du numéro PH1986-1106 à PH1986-1123.

¹⁴⁰ Cet album « Ricordo di Roma » porte le numéro d'inventaire « album 242 » et les photographies qui le composent sont inventoriées à partir du numéro PH2018-7110 à PH2018-7145. Les différentes éditions que nous avons pu consulter dans les collections du Séminaire et sur les bases de données en ligne des sites de vente aux enchères ne présentent pas toutes les mêmes vues des bâtiments. Les photographies sont intitulées et numérotées par le photographe.

¹⁴¹ Cette information se trouve sur la page de titre des éditions accessibles sur le web via des sites de vente aux enchères

¹⁴² ASQ, album 46, PH1986-1116

¹⁴³ ASQ, album 46, PH1986-1118

¹⁴⁴ ASQ, album 46, PH1986-1119

¹⁴⁵ ASQ, album 46, PH1986-1120

¹⁴⁶ ASQ, album 46, PH1986-1121

¹⁴⁷ CSQ, 1994.24848

¹⁴⁸ CSQ, 1994.24851

Farnese¹⁴⁹. Les vues anonymes éditées par les Edizione Inalterabile¹⁵⁰ présentent le foro di Trajano¹⁵¹, l'intérieur du Colisée¹⁵², une variante d'une vue extérieure du Colisée¹⁵³, l'arco de Tito¹⁵⁴, l'extérieur du Panthéon¹⁵⁵, le tempio di Vesta¹⁵⁶, la basilica di Costantino¹⁵⁷, le tempio di Pallade¹⁵⁸, le panorama du foro romano vu du tabularium¹⁵⁹. Il est possible que les tirages de l'arco di Tito et du tempio di Vesta de Moscioni aient été réédités par les Edizione Inalterabile, car les vues sont très semblables.

Étant donné que les prêtres semblent accumuler la photographie et l'estampe dans leurs albums, il est pertinent d'examiner les différences et les similitudes que peuvent offrir ces représentations. À titre indicatif, le Panthéon, le Colisée, le Mausolée d'Hadrien, le Tempio di Vesta, sont des exemples où le photographe semble s'être inspiré des graveurs pour situer le point de vue de la captation mais où certaines divergences sont notables. Pour son estampe du Panthéon, Piranesi (Fig. 2) a tronqué l'obélisque et sa fontaine¹⁶⁰ situés devant le bâtiment afin de dégager la surface graphique, laisser la quasi-totalité de l'espace au monument, et rendre ce dernier plus imposant à l'œil du regardeur. Il a d'ailleurs utilisé une stratégie comparable pour sa vue du Colisée (Fig. 8) La vue du Panthéon de Giuseppe Vasi titrée « Piazza della Rotonda » (Fig. 3) se situe à l'opposé de Piranesi dans la stratégie de représentation du monument. Son intention est plutôt de montrer la place qui inclut l'obélisque trônant sur une fontaine à l'avant-plan et le panthéon qui ferme la composition au centre de l'arrière-plan. La stratégie de Vasi est ici étonnante puisqu'il fait paraître la place beaucoup plus grande qu'elle ne l'est en réalité. Ce constat est perceptible à la comparaison des autres vues gravées par Carlo Piccoli (actif en 1845) (Fig. 4), Alessandro Moschetti (Fig. 5), et Domenico Pronti (Fig. 6), toutes trois

¹⁴⁹ CSQ, 1994.24857

¹⁵⁰ Les Edizione Inalterabile demeurent encore aujourd'hui difficiles à documenter. Les prises de vue ressemblent parfois à quelques détails près aux relevés réalisés par Romualdo Moscioni. Il ne serait donc pas étonnant que cet éditeur ait eu accès aux épreuves de ce dernier photographe afin de vendre des photos autonomes aux touristes, par exemple. Les collections comptent huit photographies de cet éditeur qui représentent toutes des édifices romains. CSQ, 1993.27875; 1994.37111; 1994.37133; 1994.37134; 1994.37135; 1994.37136; 1994.37152; 1994.37184.

¹⁵¹ CSQ, 1993.27875

¹⁵² CSQ, 1994.37111

¹⁵³ CSQ, 1994.37133

¹⁵⁴ CSQ, 1994.37134

¹⁵⁵ CSQ, 1994.37135

¹⁵⁶ CSQ, 1994.37136

¹⁵⁷ CSQ, 1994.37137

¹⁵⁸ CSQ, 1994.37152

¹⁵⁹ CSQ, 1994.37184. Cet édifice imposant était le siège des archives de la Rome antique. Il fait aujourd'hui partie du Musée du Capitole, d'où il est possible d'observer le foro romano depuis un point de vue similaire.

¹⁶⁰ Cet obélisque égyptien fut installé sur la Piazza del Pantheon ou la Piazza della Rotonda en 1711. Le pape Clément XI confia à l'architecte Filippo Barigioni (1672-1753) l'installation de l'obélisque au-dessus de la fontaine construite par Giacomo Della Porta (1533-1602) à cet endroit.

très ressemblantes à celle de Piranesi, mais prises depuis un point de vue qui permet l'ajout de la fontaine à la gauche du Panthéon. L'analyse comparative des vues photographiques et gravées de la Piazza Rotonda rend plus intelligibles les jeux de perspective et de cadrages de Vasi et de Piranesi pour représenter cet espace en gravure.

Le stéréogramme de Sommer & Behles qui montre Piazza Rotonda (Fig. 7) est pris depuis le « piano nobile » d'un bâtiment situé au sud-est de la façade du Panthéon avant que les clochers construits par Francesco Borromini soient supprimés de cette dernière en 1883. Il s'agit de la photographie qui se rapproche le plus du contenu architectural présenté par les gravures plus anciennes des XVIII^e et XIX^e siècles. Par contre, le photographe n'a pu obtenir une vue comparable à celles de Piranesi, Vasi, Piccoli, Moschetti ou Pronti. C'est-à-dire que la fontaine et l'obélisque entravent une partie de la visibilité du monument antique romain¹⁶¹. C'est donc uniquement par l'usage de la « scena per angolo » que les vues de Piranesi et Vasi sont envisageables.

Les vues gravées du Colisée étudiées précédemment sont différentes des vues photographiques. En effet, les vues gravées par Piranesi et Domenico Montagnù sont prises depuis le sud du bâtiment. Compte tenu des contraintes d'espace dues aux bâtiments environnants, nous doutons que les graveurs aient eu suffisamment de recul pour créer un point de vue montrant une aussi grande étendue de la circonférence du Colisée ainsi que l'arco di Costantino à l'arrière-plan à droite de la composition. Le graveur est obligé de réaliser son image à l'aide de la « scena per angolo ». La gravure d'Alessandro Moschetti, elle, présente le Colisée vu depuis l'est et la Via Sacra. Ainsi, l'arco di Costantino est vu de profile plutôt que de face. L'une des vues photographiques de Romualdo Moscioni¹⁶² présente le Colisée et l'arco di Costantino selon une perspective similaire. Deux autres du même artiste présentent, pour l'une, le bâtiment vu depuis le sud-est et l'actuelle Via dei Fori Imperiali¹⁶³, et l'autre depuis le mont Palatin. Cette dernière montre le Colisée avec le Palazzo di Cesare et l'arco di Tito¹⁶⁴. Une autre vue très semblable éditée par les Edizione Inalterabile montre ce même ensemble de bâtiments¹⁶⁵.

¹⁶¹ Trois photographies plus récentes sont également prises depuis le piano nobile d'édifices donnant sur la façade du Panthéon. L'une est d'un photographe anonyme, éditée par les Edizione Inalterabile (CSQ, 1994.37135) et les deux autres sont prises par Romualdo Moscioni (ASQ, album 46, PH1986-1116 ; album 242, PH1986-7116). Elles suggèrent que la prise de vue du bâtiment dans sa totalité est impossible à réaliser sans être entravée par la fontaine et l'obélisque.

¹⁶² ASQ, album 242, PH2018-7115.

¹⁶³ ASQ, album 46, PH1986-1120.

¹⁶⁴ ASQ, album 242

¹⁶⁵ CSQ, 1994.37133. Il serait très probable que cette prise de vue soit de Romualdo Moscioni.

Le pont et le mausolée d'Hadrien, également appelés respectivement le « pont » et le « castel » Sant'Angelo (le pont et le château Saint-Ange), font également l'objet de quelques œuvres graphiques. La vue de Giuseppe Vasi retouchée par son fils Mariano intitulée *Ponte Adriano oggi detto S. Angelo* (Fig. 18)¹⁶⁶, montre l'ensemble depuis l'est et la rive gauche du Tibre. Même si Giuseppe Vasi nomme cet ensemble selon sa dénomination chrétienne, il reste que le pont fut construit sous l'empereur Hadrien en l'an 134 de notre ère et que le mausolée construit pour accueillir la dépouille de celui-ci fut amorcé en l'an 130 et terminé en 139. Bien que depuis ce temps les papes aient transformé le pont et le mausolée en fonction de leurs besoins et de leurs goûts, il reste que ces monuments sont d'origine antique. Par son titre et les monuments qu'elle montre, la gravure de Vasi représente un exemple du palimpseste architectural que l'on peut constater à Rome, où des édifices chrétiens sont érigés sur des ruines de l'Antiquité païenne. Un point de vue rigoureusement identique fut repris par un photographe de la fin du XIX^e siècle et dont un tirage se trouve dans les collections du Séminaire¹⁶⁷. (Fig. 118) Le tirage est de grand format sur un support rigide. Il fut probablement exposé, mais nous n'en avons trouvé aucune trace dans les archives. Cette vue photographique figure parmi les plus réussies conservées dans les collections où l'on constate la superposition du patrimoine antique, païen et chrétien, tout en intégrant le Tibre, cours d'eau fondamental dans l'histoire du développement de la ville. Bien que sur la vue gravée l'activité maritime soit plus mouvementée, la vue photographique intègre aussi cette présence humaine au bord du fleuve par le biais d'un pêcheur debout dans sa barque¹⁶⁸.

Enfin le temple de Vesta est un cas relativement intéressant pour montrer la diversité des points de vue choisie par les graveurs et les photographes. Parmi tous les graveurs présents dans les collections qui ont représenté ce temple, seul Alessandro Moschetti¹⁶⁹ l'a gravé en incluant la fontana del Tritone

¹⁶⁶ CSQ, 1993.26668

¹⁶⁷ ASQ, 1993.34545, Album C-2, p.33. Cette photographie provient de la collection de « Monseigneur Garneau ». Elle reprend le cadrage, le point de vue, ainsi que la présence du pêcheur que l'on peut observer dans les photographies de Giacomo Brogi *Ponte e Castel Sant'Angelo*, prise vers 1875. Par contre, l'auteur anonyme de la photo conservée au Séminaire offre une vue comprenant de plus fins détails d'architecture. La basilique Saint-Pierre y est beaucoup mieux visible que dans les tirages de Brogi. Ce type de vue et de cadrage précis du pont et du castel Sant'Angelo, incluant la présence de pêcheurs, était très commun vers 1875 et recherché par les voyageurs et les touristes.

¹⁶⁸ Le pont et le castel Sant'Angelo sont représentés selon des points de vue différents dans les collections. Une vue photographique de Moscioni dans l'album de 1900 montre le pont et le mausolée pris depuis la rive gauche au-dessus du pont Sant'Angelo (ASQ, album 242, PH2018-7114). Les gravures de Domenico Montagu (CSQ, 1993.26104) et de Domenico Pronti (CSQ, 1993.32109) montrent cet ensemble architectural vu depuis la rive gauche et du côté ouest du pont.

¹⁶⁹ CSQ 1993.32114.46 et son double dans le recueil conservé à la BSQ SQ033582.

(fontaine du Triton) achevée en 1715¹⁷⁰. Giuseppe Vasi¹⁷¹ et Domenico Pronti¹⁷² ont chacun gravé le monument antique à des époques différentes de son état de conservation. Celle de Pronti le montre d'ailleurs dans un état de restauration moins avancé. Toutes les photographies, dont celle de Romualdo Moscioni¹⁷³, montrent le temple accompagné de la fontana del Tritone à sa gauche.

À l'exception de la numismatique, la représentation de l'Antiquité romaine est ainsi assez semblable d'un médium à l'autre. La photographie et l'estampe, bien que différentes dans le mode de production d'une image, offrent une certaine similitude de points de vue sur l'Antiquité. Elles sont bien souvent des produits conçus pour des voyageurs ou des touristes. Si, sur le papier albuminé de la photographie, l'image n'est pas produite directement par la main mais par la lumière, il reste que l'intervention humaine demeure celle du choix du cadrage et du point de vue, de l'effet de la lumière ou de la pénombre sur un bâtiment ou son environnement. Dans le cas des estampes de Piranesi, on assiste à une composition que la photographie du XIX^e ne peut réaliser d'une manière aussi efficace. L'artiste joue avec les points de vue multiples de façon à créer un effet dramatique inégalé mettant en valeur la monumentalité du bâtiment romain. Il existe ainsi un important décalage entre la visibilité réelle et la visibilité spectaculaire d'un monument dans l'art de Piranesi. L'intention de l'artiste n'est pas nécessairement de tromper l'œil, mais de proposer une architecture romaine comme un spectacle émouvant et sublime du temps qui passe, qui ne reviendra plus, mais aussi de la mémoire et de la connaissance des civilisations anciennes. La présence de la végétation sur les ruines dans les *vedute* de Piranesi et de ses contemporains est d'ailleurs un signe du passage du temps sur les restes d'une civilisation désormais éteinte, mais sur laquelle la vie poursuit son cours et se régénère. Il est alors tout à fait concevable que les images de l'Antiquité, en gravure ou en photo, aient pu servir au développement de la connaissance des prêtres sur cette période, et peut-être à l'enseignement. Le choix du bâtiment et de sa visibilité, qu'elle soit documentaire ou spectaculaire, interviennent dans le répertoire d'une culture visuelle. Tous les médiums-supports transmettent ainsi des images d'un patrimoine et d'un monde antique disparu. Avec le transport de ces objets jusqu'à Québec, la ruine de

¹⁷⁰ Il s'agit d'une œuvre de l'architecte Carlo Francesco Bizzaccheri (1656-1721) et du sculpteur Francesco Moratti (mort en 1719).

¹⁷¹ CSQ, 1993.26108

¹⁷² CSQ, 1993.32116.24

¹⁷³ ASQ, PH1986-1121 album 46. Nous proposons également les photographies anonymes situées dans l'album 242 ou la photo n°1994.37136 éditée par les Edizione Inalterabile. L'auteur de cette dernière est probablement Romualdo Moscioni.

l'Antiquité romaine est visible à distance et peut s'intégrer à la culture visuelle en développement au sein de l'institution.

2. La Rome moderne

La Rome moderne est largement présente dans les collections du Séminaire : les églises et les principaux édifices y sont abondamment représentés. La basilique Saint-Pierre de Rome en est le sujet dominant et pour cette raison, nous présenterons toutes les représentations liées au Vatican dans une section distincte¹⁷⁴. La présentation ou l'illustration de la Rome moderne a fait l'objet de nombreuses *vedute* réalisées notamment par les meilleurs artistes italiens du XVIII^e siècle. Même si au cours de sa carrière, il s'est davantage démarqué pour ses travaux archéologiques, Giovanni Battista Piranesi, reconnu comme le plus grand graveur de son temps, a aussi réalisé des vues de Rome mettant en scène des bâtiments modernes où la virtuosité des architectes romains est valorisée. Le sujet de la Rome moderne est aussi abondamment exploité par un autre architecte, maître puis rival de Piranesi : Giuseppe Vasi (1710-1782). Nous avons choisi de développer l'argumentaire sur les images de la Rome moderne des collections du Séminaire de Québec autour de la figure et des œuvres de Vasi, puisque bon nombre de *vedute* reprennent des stratégies visuelles empruntées par lui, mais aussi parce que cette image « vasienne » de Rome au XVIII^e siècle est celle qui visuellement et quantitativement s'est imposée davantage dans les collections du Séminaire.

2.1 Giuseppe Vasi : une Rome visuelle

Les collections contiennent trente œuvres de Giuseppe Vasi (1710-1782) que nous pouvons retracer en tant qu'œuvres autonomes. Toutefois, il existe des vues de Giuseppe Vasi dans plusieurs recueils et livres conservés dans la bibliothèque ancienne. Vasi est l'un des graveurs les plus prolifiques du XVIII^e siècle et son œuvre documente visuellement la Rome de cette époque mieux que celle de tout autre artiste de son temps. Il était contemporain de Giovanni Paolo Panini, peintre *vedutisti* ou védutiste – c'est-à-dire un artiste de vues urbaines –, Giovanni Battista Piranesi, un graveur, architecte et dessinateur d'objets d'art décoratif exceptionnel, et de Giovanni Battista Nolli (1692 ou 1701-1756), un cartographe dont les travaux sont fondamentaux pour comprendre Rome au XVIII^e siècle. Mises côte-

¹⁷⁴ Les recueils gravés tels que *Raccolta di Roma*, édité par Salvatore Antonelli entre 1856 et 1874 (CSQ 1993.32114.1 à 52) demeurent des sources visuelles privilégiées, car elles présentent les bâtiments antiques et modernes, sont aisément transportables et consultables en raison de leurs formats. Ce type de recueils fait l'objet d'une étude spécifique, distincte de celle de la Rome Antique ou moderne dans la thèse. Se référer aux pages 94 à 112 de la thèse.

à-côte, les œuvres de Nolli et de Vasi forment un ensemble de plans et de vues pouvant permettre au regardeur de reconstituer une image « à portée¹⁷⁵ » documentaire de la Ville éternelle. La Rome que ces artistes ont connue est celle d'une capitale culturelle dont le Saint-Siège finance les projets artistiques, architecturaux, archéologiques et les restaurations de monuments et d'œuvres antiques, médiévales et modernes. Ces travaux soutiennent la représentation de Rome comme centre du monde. « [...] an ancient claim now made anew in the face of fresh rivals. Vasi depicted this urban fabric in loving detail and with systematic thoroughness¹⁷⁶. » Vasi s'est occupé de traduire minutieusement le tissu urbain de façon à donner un sens visuel à cette notion de centre du monde culturel. Son œuvre est ancrée dans l'actualité de Rome où l'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance, le Baroque et les travaux contemporains s'enchevêtrent dans la trame urbaine. Les œuvres les plus marquantes de Vasi et dont les collections du Séminaire retiennent quelques éléments sont notamment des estampes tirées de son ouvrage en dix volumes *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, dont la publication s'est échelonnée de 1747 à 1761¹⁷⁷ et le guide de voyage *Itinerario istruttivo diviso in otto giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne Magnificenze*, dont la première édition fut publiée en 1763¹⁷⁸. Ce dernier ouvrage fut réédité plus d'une dizaine de fois sous des versions revues et augmentées par Giuseppe Vasi, puis, après son décès, par son fils Mariano Vasi (1744-1822). Bien que moins nombreuses, différentes rééditions ont aussi été réalisées parmi les traductions françaises, dont celle du Séminaire. Un avertissement rédigé par Mariano Vasi au début de cet ouvrage permet de situer le rapport du texte à l'image pensé par Giuseppe Vasi.

¹⁷⁵ Nous précisons le terme « à portée », puisqu'il existe un décalage entre la réalité et la représentation de la ville qu'un regardeur peut se figurer mentalement à partir d'un plan ou d'une gravure. L'article d'Allan Ceen, « *Una Roma Visuale : Vasi and Nolli* », *Giuseppe Vasi's Rome. Lasting impressions from the Age of the Grand Tour*, Eugene, Jordan Schnitzer Museum of Art – University of Oregon, 2010, pp.31-36, traite de l'observation conjointe des plans de la ville et de gravures montrant les monuments et les places de Rome. À partir de son analyse, nous comprenons que ces images donnent une idée de Rome au XVIII^e siècle, mais elles ne peuvent pas être tenue pour acquises. Il y a une part d'imagination dans ces représentations. L'estampe de Vasi montrant Piazza Rotonda en est un exemple, puisque aucun point de vue sur la place ne permet d'obtenir un plan aussi large de cet espace urbain, l'obélisque obstruant la plupart du temps la vue vers le Panthéon. Se référer à la page 54 de la thèse. L'article de Mario Bevilacqua, « *Plans, views, and panoramas : the visions of Vasi, Nolli and Piranesi* », *Giuseppe Vasi's Rome. Lasting impressions from the Age of the Grand Tour*, Eugene, Jordan Schnitzer Museum of Art – University of Oregon, 2010, pp.37-51, explique les manières qu'ont Nolli, Vasi et Piranesi de rendre compte visuellement de Rome. L'approche de Vasi est qualifiée de didactique et systématique, comparativement à celle de Piranesi, qui est qualifiée de poétique et grandiose.

¹⁷⁶ James T. Tice et James G. Harper, « Introduction », *Giuseppe Vasi's Rome. Lasting impressions from the Age of the Grand Tour*, Eugene, Jordan Schnitzer Museum of Art – University of Oregon, 2010, p.11.

¹⁷⁷ Traduction du titre (aucune édition française trouvée) : « Les magnificences de la Rome antique et moderne ». Nous nommerons dorénavant cet ouvrage par le raccourci « Magnificenze ».

¹⁷⁸ Traduction tirée de l'édition française de 1773 : « Itinéraire instructif divisé en huit journées pour trouver avec facilité toutes les modernes & les anciennes magnificences de Rome ». Nous nommerons dorénavant cet ouvrage par le raccourci « Itinerario istruttivo ».

L'accueil favorable dont les Voyageurs ont toujours honoré le grand nombre d'éditions de mon Itinéraire de Rome, particulièrement celle en Langue Italienne, publiée dans la dernière année, m'encourage à leur en offrir une nouvelle qui aura plus de mérite que les autres, y ayant marqué tous les changements qui sont arrivés dans cette Ville, ainsi que les nouveaux établissements érigés, et les anciens monumens qui ont été déblayés jusqu'à présent. Cet ouvrage enrichi des plus remarquables vues anciennes et modernes de Rome, et d'une infinité de recherches curieuses et intéressantes, aussi sur ses environs, doit être fort-utile à ceux qui souhaitent observer toutes les parties de cette célèbre Ville ; parce que, le livre à la main, ils trouveront plus facilement, tout ce qu'il y a de plus remarquable dans les Eglises, dans les palais, dans les musées et dans les maisons de plaisance. J'ai recherché les restes de l'ancienne magnificence Romaine ; et j'ai aussi indiqué l'origine, l'usage et le mérite de chaque monument, afin que l'Observateur puisse en retirer plus d'avantage et de plaisir. Ainsi les amateurs de l'érudition antiquaire, y trouveront tout ce qui peut intéresser leur curiosité ; et ceux qui aiment les beaux-arts, seront bien aises de remarquer tout ce qu'il y a de plus beau en peinture, sculpture et architecture. Les curieux qui ne peuvent quitter leur Pays, auront aussi le plaisir, par la lecture de cet ouvrage, de se porter en idée sur les mêmes lieux, et voir, pour ainsi dire, avec les yeux, les raretés et les magnificences anciennes et modernes de cette grande Ville et de ses environs. La division de cet Itinéraire en huit journées, n'oblige pas les Voyageurs à parcourir toute la Ville dans si peu de tems, pouvant chacun les subdiviser à son gré. Après l'avant-propos sur l'origine, l'accroissement et l'état présent de Rome, on y trouvera la Chronologie des Empereurs Romains jusqu'à Constantin le Grand ; celle des Papes, les moins éloignés de nos tems ; et l'autre des plus célèbres Peintres, commençant par Cimabue. Au commencement de chaque tome, il y aura une Table des articles principaux qu'il renferme ; et à la fin de l'ouvrage y aura une riche table des matières, le Registre des planches et le Catalogue des œuvres gravées par feu mon Père, et de celles que j'ai publiées après lui et que l'on trouve à vendre dans mon atelier. On n'a épargné ni peines, ni frais pour répondre à l'attente des Voyageurs, et pour mériter au moins un sentiment d'indulgence¹⁷⁹.

Cet avertissement de Mariano est très pertinent pour comprendre l'objectif et l'utilité de l'ouvrage. Non seulement, il constitue clairement une mise à jour de l'*Itinerario istruttivo* de Giuseppe concernant les nouveaux bâtiments construits et l'avancement des fouilles archéologiques, mais il permet toujours de situer des sites, des monuments et des objets jugés importants à observer pour le curieux, l'antiquaire ou l'érudit. Plus précisément encore, il permet aux « curieux ne pouvant quitter leur Pays » de se « porter en idée » et de « voir » la ville de Rome. Le livre propose ainsi une visualité de la Ville, l'estampe étant un élément clé sur laquelle peut se compléter la description. Tel qu'il l'indique à la fin de cet avertissement, Mariano réédite des œuvres graphiques de son père et les vend à son

¹⁷⁹ Mariano Vasi, *Itinéraire instructif de Rome ancienne et moderne ou description générale des monumens antiques et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de cette ville célèbre et de ses environs par Marien Vasi Romain de l'Académie étrusque de Cortone et d'autres. Tome Premier. À Rome chez l'auteur, rue du Babouin, près de la place d'Espagne, num. 122.*, Rome, Chez l'auteur, 1813, pp.V-VI.

commerce. Il est très possible qu'il ait pu en faire la vente à la fois sous forme de recueils gravés et sous forme de feuilles autonomes. Il a cependant retouché ces œuvres de façon à actualiser les vues urbaines en fonction des restaurations ou des transformations du tissu urbain. La plupart des œuvres conservées dans le dépôt du Séminaire au Musée de la civilisation sont des rééditions commandées ou retouchées par Mariano Vasi. Au cours de nos recherches, nous avons pu constater la présence, en deux exemplaires, de l'une des œuvres les plus importantes de la carrière de Giuseppe Vasi : *Prospetto dell'alma Città di Roma visto dal Monte Gianicolo* (Fig. 19)¹⁸⁰, appelée également « Prospetto di Roma ».

2.2 *Prospetto dell'alma Città di Roma visto dal Monte Gianicolo*

Le *Prospetto di Roma* est une estampe de très grande dimension (douze feuilles juxtaposées couvrant une surface de : 111 x 269,8 cm (irrégulier); coup de planche : 102,2 x 260,1 cm) présentant une vue panoramique de Rome selon une perspective en plongée prise depuis le mont Janicule. Cette estampe figure parmi les chefs-d'œuvre de l'artiste. Le *Prospetto di Roma* présente dans la lettre sous l'image une légende de 390 monuments tous numérotés et repérables sur l'image. Ceux-ci sont divisés en huit segments correspondant aux huit jours qui divisent également le guide de voyage *Itinerario istruttivo*. Dans la première édition française de *l'Itinerario istruttivo* publiée en 1773, Giuseppe Vasi débute l'itinéraire ainsi : « Itinéraire instructif / Divisé en huit stations, ou journées pour trouver facilement toutes les Magnificences, tant Anciennes que Modernes de Rome. Réglé selon la table du grand *Prospettus*, & de la Description des dix Livres récemment publiés¹⁸¹. » Par le terme « *Prospettus* », il fait référence au « *Prospetto* », et les « dix Livres récemment publiés » sont les « Magnificenze ». L'estampe est donc un support visuel complémentaire au guide de voyage, qui présente des plans ichnographiques¹⁸² et en perspective de la ville de Rome (voir les deux cartes [Fig. 20 et Fig. 21] de l'édition de 1773 [Fig. 22 et Fig. 23] de l'édition de 1813) ainsi que des plans généraux ou rapprochés d'édifices et de zones urbaines (voir Fig. 24 à Fig. 32). Le *Prospetto* permet de visualiser l'itinéraire et le découpage de chaque journée directement sur une image de la ville tout en ayant une vue en

¹⁸⁰ Traduction : « Vue en perspective de la ville de Rome depuis le Janicule ». Nous nommerons dorénavant cet ouvrage par le raccourci « *Prospetto di Roma* ». Le numéro d'inventaire de l'œuvre dans les collections du MCQ est 1993.36659.

¹⁸¹ Giuseppe Vasi, *Itinéraire instructif divisé en huit journées pour trouver avec facilité toutes les anciennes & modernes magnificences de Rome*, Rome, Imprimerie de Michel-Ange Barbiellini, 1773, p.13, mis en ligne le 4 novembre 2016, [en ligne], URL : <https://archive.org/details/itineraireinstru00vasi_1>, (page consultée le 24 février 2018).

¹⁸² Représentation d'un édifice ou d'un ensemble urbain par projection horizontale et géométrale sur un plan. Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), [en ligne], URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/ichnographique>>, (page consultée le 1^{er} octobre 2019).

perspective des bâtiments ciblés par la légende de l'estampe et le guide. Les dimensions imposantes de cette œuvre facilitent grandement l'exercice du repérage et de l'étude des lieux, des réseaux routiers et de la topographie, lorsqu'elle est présentée encadrée et accrochée dans un espace adéquat. Les deux estampes que le Séminaire a acquises sont des éditions de 1829. Il existe deux versions documentées du *Prospetto di Roma* : la première est l'originale de 1765 imprimée sur 18 feuilles qu'il faut par la suite assembler afin de reconstituer l'œuvre complète, la seconde est sa réédition en 12 feuilles postérieure à 1765. Celle qui est accrochée dans un couloir du Séminaire compte 12 feuilles et porte l'inscription « F.S. / 1829 » au bas à gauche de l'image, sous la dédicace au roi Charles III d'Espagne figurant sur un écriteau. La date de 1829, que nous pensons être la date de l'édition, est inscrite sur un fragment de chapiteau enfoncé dans le sol au pied de la dédicace. L'inscription « F.S. », qui signifie probablement les initiales de l'éditeur, se situe sur la tranche de l'escalier à l'extrémité inférieure de la terrasse. L'ouvrage de Paolo Arrigioni et Achille Bertarelli, *Piante e vedute di Roma* recense un tirage édité à Milan en 1829¹⁸³. Cette étude n'est pas citée dans les notices du *Prospetto di Roma* figurant dans les travaux contemporains sur Vasi tels que ceux de Luisa Scalabroni (1981)¹⁸⁴ et de James T. Tice et James G. Harper (2010). Un exemplaire de 1829 en 12 feuilles est conservé à la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte à Rome¹⁸⁵. Il s'agit du seul exemplaire que nous avons pu

¹⁸³ Paolo Arrigioni et Achille Bertarelli, *Piante e vedute di Roma, conservate nella raccolta delle stampe e dei disegni*, Milan, Bestetti, 1939, 558p. Selon le site de la maison vente aux enchères Karl und Faber de Munich, c'est l'ouvrage d'Arrigioni et Bertarelli qui recense le tirage de 1829. Karl und Faber, mis à jour en 2018, [en ligne], URL : <<https://www.karlungfaber.de/produkt/prospetto-dellalma-citta-di-roma-dal-monte-gianicolo/>>, (page consultée le 11 février 2018). Le site web de la collection des architectes Lucia Howard et David Weingarten, *Piranesium*, traite aussi l'édition de 1829. Ceux-ci avancent que le Getty Research Institute conserve un exemplaire de 1765 de 18 feuilles, cependant, la base de données du Getty indique que l'exemplaire qu'il conserve comporte 12 feuilles. Lucia Howard et David Weingarten, *Piranesium*, mis à jour en 2018, [en ligne], URL : <<http://www.piranesium.com/artwork/giuseppe-vasi/>>, (page consultée le 11 février 2018). Getty Research Institute, mis à jour en 2004, [en ligne], URL : <<http://www.getty.edu/cona/CONAFullSubject.aspx?subid=700000913>>, (page consultée le 11 février 2018). Le numéro d'inventaire de l'exemplaire du Getty est ID 700000913. Le site web de la maison de vente aux enchères Christie's, quant à elle, cite le catalogue d'Amato Pietro Frutaz publié en 1962 concernant une réédition milanaise de 1829 en 18 feuilles. Cette information est peut-être fautive. Christie's, mis à jour en 2018, [en ligne], URL : <<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/vasi-giuseppe-1710-1782-prospetto-dalma-citta-di-306933-details.aspx>>; <<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/vasi-giuseppe-1710-1782-prospetto-dalma-citta-di-5138603-details.aspx>>, (pages consultées le 11 février 2018). Nous avons aussi consulté la maison de vente spécialisée en dessins et estampes Paul Prouté à Paris et ce tirage ne leur est pas connu. Le catalogue de Amato Pietro Frutaz, *Le Piante di Roma*, Rome, Istituto di studi romani, 1962, 3 vol. n'a pas pu être consulté.

¹⁸⁴ Luisa Scalabroni, *Giuseppe Vasi 1710-1782*, Roma, Multigrafica Editrice, 1981, 133p.

¹⁸⁵ Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, mis à jour le 16 février 2016, [en ligne], URL : <http://www.archeologica.librai.beniculturali.it/index.php?it/246/museum-iconographicum-db-libri/db_libri_prima_meta/713>, (page consultée le 11 février 2018). À cette page web, il est possible de télécharger des détails de l'estampe en format PDF. À la page n°7 de ce document, les inscriptions « 1829 / F.S. » sont visibles.

retracer dans une collection publique et qui soit similaire à celui du Séminaire de Québec¹⁸⁶. Ce plan en perspective de la ville peut être comparé au *Nuova Pianta di Roma* de Giovanni Battista Nolli (1692 – 1756), pour lequel Vasi a collaboré en tant que graveur. Ce plan est une vue ichnographique de Rome, c'est-à-dire à vol d'oiseau. Le *Nuova Pianta* a servi d'élément d'étude à la fois pour le *Prospetto di Roma* et les vues figurant dans les *Magnificenze*. Dans le premier volume de ce dernier ouvrage, Vasi liste les portes de la ville et reconnaît explicitement la contribution de Nolli pour la mesure des distances entre celles-ci. Si cette vue de Rome peut sembler rigoureusement construite, Vasi y insère une part de subjectivité. Comme d'autres artistes avant lui, Vasi utilise les hauteurs du Janicule pour réaliser une vue en perspective de la ville. Il s'inspire d'ailleurs du 64^e épigramme du poète latin Marcus Valerius Martialis (40 – 104) appelé Martial en français : « HINC SEPTEM DOMINOS VIDERE MONTES / ET TOTAM LICET AESTIMARE ROMAM », c'est-à-dire : « De ce lieu l'on peut distinguer les sept collines dominantes, et apprécier Rome dans toute son étendue¹⁸⁷. » Vasi a inscrit cette citation latine dans la marge inférieure du panorama, de part et d'autre des armoiries de Charles III. Dans l'objectif de proposer une vue cohérente et homogène de la ville, Vasi crée une distorsion visuelle. C'est-à-dire qu'il inclut dans la même vue Saint-Pierre de Rome à l'extrême gauche et la fontana dell'Aqua Paola à l'extrême droite de l'image, deux monuments qui pourtant ne peuvent pas être visibles du même point de vue sur le Janicule. De la même façon, il capte les monts Sabins et Albains pourtant situés au nord et au sud de la ville. Il choisit aussi son point de vue afin de placer dans l'axe central vertical deux monuments ayant une signification particulière pour lui : le Palazzo Corsini, placé en évidence au centre de l'image, rappelle la famille qui a supporté l'artiste lors de son

¹⁸⁶ Dans le cadre de cette thèse, les exemplaires de l'édition de 1829 en 12 feuilles n'ont pas pu être documentés davantage et l'artiste aux initiales « F.S. » n'a pu être identifié. Bien que l'œuvre soit célèbre, les deux tirages en 12 et 18 feuilles demeurent relativement rares. La collection privée de Vincent Buonanno aux États-Unis conserve un exemplaire de 1765 en 18 feuilles qui fut publié dans l'ouvrage James T Tice et James G. Harper, *Giuseppe Vasi's Rome. Lasting Impressions from the Age of the Grand Tour*, Eugene, Jordan Schnitzer Museum of Art – University of Oregon, 2010, p.104; notice de catalogue n°9. Il existe également un dessin préparatoire de l'estampe réalisé à la pierre noire et à l'encre noire ou aquarelle sur papier monté sur châssis conservé au Getty Research Institute. Il a été publié dans Tice et Harper (dir.), *Ibid.*, p.104; notice de catalogue n°9a. Il peut aussi être observé en haute définition via le site web Artsy.net, mis à jour en 2018, [en ligne], URL : <<https://www.artsy.net/artwork/giuseppe-vasi-prospetto-di-roma-verso-ponente>>, (page consultée le 11 février 2018).

Le tirage de 1829, lui, serait vraisemblablement un tirage rare sur 12 feuilles. Nous avons consulté des conservateurs de musées et des marchands spécialisés en estampes anciennes, et d'après eux, le très faible nombre d'exemplaires expliquerait la difficulté de trouver des exemplaires similaires ou comparables à celui du Séminaire et de documenter ce dernier.

¹⁸⁷ Martial. *Epigrams*, IV, 64. Aberdeen, Phaidon, 1967, p.219, cité dans John Pinto, « Giuseppe Vasi as interpreter of the eighteenth-century architecture of Rome », dans Tice et Harper (dir.), *op.cit.*, p.57. Le passage peut être consulté dans le document *Épigrammes de M. Val. Martial. Traduction nouvelle et complète, par feu E. T. Simon [...], Tome Premier. À Paris, chez F. Guitel, libraire, 1819.* p.443.

arrivée à Rome, et le Palazzo Farnese, où vit et travaille Vasi depuis 1749¹⁸⁸. Dans le coin inférieur droit, l'artiste a placé un autre lieu dont la signification est particulière pour lui : le « Bosco Parrasio dell'Accademia degli Arcadi ». Vasi a joint les rangs de cette académie littéraire et artistique en 1736. Après avoir été transférée d'endroit à quelques reprises, le 9 septembre 1726, l'académie est inaugurée sur le flanc du mont Janicule dans un boisé nommé le « Bosco Parrasio » par les arcadiens, c'est-à-dire les membres de cette institution¹⁸⁹. C'est pour cette raison que l'académie est identifiée au n°290 par la dénomination « Bosco degli Arcadi¹⁹⁰ ». Aucun des monuments cités précédemment ne sont cependant tous visibles depuis un point de vue du mont Janicule où le Palazzo Corsini serait central. L'artiste a donc joué avec la perspective de façon à placer des monuments significatifs sur des axes symétriques. Bien que le regardeur ait une impression de réalisme, il est en fait devant une image de Rome subtilement reconfigurée selon des axes symboliques dont la ponctuation est orchestrée par Giuseppe Vasi. Cela nous amène à interpréter l'œuvre comme un ouvrage qui comporte un aspect personnel, dans lequel l'artiste projette sa propre vision et son expérience de Rome. Il s'est d'ailleurs intégré dans l'espace inférieur gauche de l'image, sous les traits de l'artiste assis vêtu d'une redingote et d'un tricorne traçant l'esquisse du panorama de Rome dans un cahier à dessin. Les deux tirages conservés par le Séminaire, et dont celui-ci a pris soin de faire encadrer et d'exposer dans les espaces communs au XIX^e siècle, sont des composantes d'une culture visuelle sur Rome teintée de l'imaginaire et de la vision personnelle de Giuseppe Vasi. Loin d'être une vue rigoureusement objective, l'œuvre propose plutôt une rhétorique visuelle sur les lieux signifiants d'une ville, dont l'auteur prétend montrer une perspective globale.

2.3 L'*Itinerario istruttivo*

Tel que nous l'avons indiqué précédemment, les collections du Séminaire conservent une édition française de *l'itinerario istruttivo diviso in otto giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e*

¹⁸⁸ Les collections du Séminaire conservent l'estampe de Vasi portant sur le Palazzo Farnese (CSQ, 1993.26109) qui figure à la planche n°73 du livre IV des *Magnificenze*. Par contre, l'estampe de Vasi portant sur le Palazzo Corsini est absente. Cependant, nous avons pu retracer une vue de ce palais à la 44^e page du livre gravé *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma*, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. (CSQ, 1993.32114.44).

¹⁸⁹ Maria Teresa Acquaro Graziosi, *L'Arcadia, trecento anni di storia*, Rome, Fratelli Palombi Editori, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, 1991, N.4/1991, p.19-20. Document disponible sur le web de l'Accademia degli Arcadi, mis à jour en 2018, [en ligne], URL : <http://www.accademiadellarcadia.it/doc/larcadia_300.anni-di.storia.pdf>, (page consultée le 21 février 2018).

¹⁹⁰ Giuseppe Vasi a placé le Bosco Parrasio au n°290 de la légende, mais il semble qu'il n'ait pas inscrit le numéro sur l'image près du monument ciblé. Nous confirmons qu'il s'agit cependant du boisé figurant au bas à gauche de l'image.

moderne Magnificenze, parue en 1813, dont la première édition fut publiée en 1763¹⁹¹. Ce dernier ouvrage fut réédité plus d'une dizaine de fois sous des formules revues et augmentées par Giuseppe Vasi, puis, après son décès, par son fils Mariano Vasi (1744-1822). Bien que moins nombreuses, différentes rééditions ont aussi été réalisées parmi les traductions françaises. Ce guide de voyage contient des cartes de Rome dans l'avant-propos, l'une entre les pages VII et VIII et une autre entre les pages VIII et IX. Ces cartes sont construites afin de donner au lecteur un repère spatial pour les édifices importants traités dans le guide. La structure du texte est rigoureusement construite de façon à organiser la visite en huit jours. Vasi liste ainsi tout ce que le lecteur devra visiter à chaque journée. Il n'y a donc aucune inventivité permise ou dérogation, l'itinéraire est strict. Les collections conservent aussi un manuscrit (MS300¹⁹²) contenant une retranscription de quelques passages de l'*Itinerario istruttivo* jugés importants par le copiste. Ce manuscrit intitulé par ce dernier « Abrégé de l'itinéraire de la ville de Rome par le chevalier Vasi » n'a pas pu être lié à un individu du Séminaire ni être daté avec exactitude. La date de 1822 figurant sur la couverture est plausible, bien qu'elle ne puisse être documentée avec exactitude. Les seuls prêtres ayant voyagé à Rome à cette époque sont M^{gr} Joseph-Octave Plessis et son secrétaire Pierre-Flavien Turgeon, futur archevêque de Québec. Ils sont accompagnés de François Cazeau, surnommé John, domestique noir de Plessis, « prêté » pour l'occasion par les religieuses de l'Hôpital général de Québec et d'un confrère de Montréal, Jean-Jacques Lartigue (1777-1840), sulpicien canadien et futur évêque auxiliaire de Montréal. Les prêtres qui voyagent en Europe et à Rome à cette période sont rares. Nous avons pu identifier l'abbé Jean Holmes qui y séjourne en 1836-1837. Cependant, la main d'écriture de ce dernier ne correspond pas à celle du manuscrit MS300. Nous avons alors comparé les calligraphies de tous les prêtres qui croisent notre corpus de thèse depuis le début de nos recherches et qui ont voyagé à Rome avec la calligraphie du MS300. C'est-à-dire que nous avons étudié les mains d'écriture des abbés ou M^{gr} André-Albert Blais, Henri-Raymond Casgrain, Nérée Gingras, Amédée Gosselin, Thomas-Étienne

¹⁹¹ Mariano Vasi d'après Giuseppe Vasi, *Itinéraire instructif de Rome ancienne et moderne : ou description generale des monumens antiques et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de cette ville célèbre et de ses environs*, publié chez l'auteur en 1813. 2 vols. 19 cm. BSQ, SQ012651 et SQ012652. Traduction tirée de l'édition française de 1773 : « Itinéraire instructif divisé en huit journées pour trouver avec facilité toutes les modernes & les anciennes magnificences de Rome ».

¹⁹² Anonyme, d'après Giuseppe Vasi, *Abrégé de l'itinéraire de la ville de Rome*. Manuscrit. 39 pages de documents textuels. 17,1 x 10,4 x 0,5 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, MS300. Ce manuscrit était conservé antérieurement à la bibliothèque du Séminaire de Québec et portait la cote 197 (présence du sceau de la bibliothèque). Il a probablement été réalisé en 1822. Cette date peut être avancée en raison d'une inscription sur le plat de la couverture : « Ordo[?] / 1822 ». Nous avons pu comparer les mains d'écritures de plusieurs prêtres ayant voyagé à Rome et aucune ne semble être celle du copiste. Il est peu probable que ce soit un manuscrit de M^{gr} Plessis puisqu'il voyagea en Europe de 1819 à 1820.

Hamel, Charles-Honoré Laverdière, Cyrille-Étienne Légaré, Louis-Antoine Martel, Michel-Édouard Méthot, Benjamin et Louis-Adolphe Pâquet, Louis-Nazaire Bégin, François Pelletier. La seule calligraphie qui se rapproche légèrement de celle du MS300 est celle de l'abbé Pierre Roussel qui voyage en Europe en 1873-1874 et dont on trouve le récit écrit au graphite dans le manuscrit M447. Les différences calligraphiques, notables dans l'espacement des lettres et des phrases ainsi la calligraphie des lettres « D » et « R », nous obligent à conserver le statut anonyme du MS300¹⁹³. Néanmoins, ce dernier manuscrit demeure un document précieux pour notre étude. Tous les monuments mentionnés dans le document et jugés dignes d'intérêt sont soulignés par le copiste. Il fait ainsi de son cahier un outil de repérage efficace des bâtiments, des places et des lieux à visiter. Nous avons repéré un total de 123 monuments soulignés qui se subdivisent en 33 églises, 8 portes, 17 places, 29 références à des monuments antiques dont 3 obélisques égyptiens. Le tiers du document est consacré au Vatican. Il s'agit de l'ensemble de bâtiments le plus largement représenté dans le manuscrit. On compte 13 pages (pp.27 à 39) où sont décrits la basilique et la place Saint-Pierre, le Palais du Vatican, la bibliothèque du Vatican, le musée Chiaramonti et le musée Pio-Clementino. Par comparaison, l'édition française de 1813 de *l'itinerario istruttivo* consacre au Vatican une journée complète des huit journées que compte l'itinéraire, c'est à dire 22,2% de l'espace textuel de l'ouvrage complet. Le manuscrit s'ouvre avec la phrase suivante : « Description de la ville de Rome et de ce qu'elle renferme de plus digne de la curiosité des voyageurs – ». Ainsi, on peut conclure que ce manuscrit est un exercice critique qui met en évidence les lieux dignes d'être visités ou de mériter la

¹⁹³ Notre hypothèse est qu'il est rédigé par un prêtre du Séminaire de Québec au XIX^e siècle, probablement dans la première moitié du XIX^e siècle, qui prépare un voyage à Rome. Ce prêtre tire des extraits de l'édition de 1813 de *l'itinerario istruttivo* qui est conservé dans la bibliothèque de l'institution et les copie dans le carnet. Nous basons cette hypothèse sur la facture et l'état de conservation du document, la calligraphie, l'historique de conservation du document au sein des archives du Séminaire, ainsi que la comparaison du contenu du manuscrit avec quelques éditions françaises de *l'itinerario*. La calligraphie est conforme à celle appliquée par plusieurs prêtres du milieu du XIX^e siècle. Le manuscrit est fait d'un ensemble de pages de papier vélin et d'une reliure cousue et brochée et une couverture légèrement cartonnée et bleutée semblable à d'autres carnets de notes conservés au Séminaire et datant de la même époque. L'écriture à l'encre est très appuyée, les lettres sont grasses et distancées les unes des autres. Les lettres sont distancées et fréquemment détachées comparativement aux autres lettres et manuscrits du Séminaire que nous avons étudiés. Afin de certifier que le MS300 est copié à partir de l'édition française de 1813, nous avons comparé un passage, celui de la description de l'obélisque de la Piazza del Popolo figurant à la page 1 du MS300. La comparaison prouve que le copiste s'est documenté à partir de l'ouvrage de 1813 en raison de l'exactitude des descriptions et des mesures : « 74 pieds [...] 25 pieds », ou plus précisément des « pieds de Paris », tel que mentionné dans l'ouvrage publié. À titre indicatif, l'édition de 1773, mesure l'obélisque ainsi : « Cet obélisque est haut de 108. Palmes, & avec son piedestal 145., dans le plus fort de sa largeur il a 12. Palmes & demi, & dans les quatre faces il est travaillé avec des notes, & des symboles Égyptiens [...] ».¹⁹³ Le manuscrit est rédigé rapidement en raison de nombreuses fautes d'orthographe et de raccourcis syntaxiques. Il démontre aussi des règles orthographiques particulières, par exemple, le mot « Égypte » est orthographié systématiquement « Ægipthe », « égyptien » est « ægyptien », « loin » est « loing », « temps » est « tems ». Il est donc fort probable que l'auteur soit un prêtre ayant appris ses règles orthographiques au XVIII^e siècle. Ces données renforcent l'hypothèse de la datation du MS300 à 1822, tel que l'inscription sur la couverture le laisse présager.

« curiosité » du voyageur. Le copiste a ainsi organisé sa sélection en fonction de ses intérêts; intérêts teintés par les humanités, l'humanisme, le retour à l'Antiquité, le retour aux origines du christianisme et aux grands chantiers de la Renaissance chrétienne. Le copiste n'est visiblement pas étranger aux opportunités que lui offrent les fouilles archéologiques portant sur l'Antiquité. Hormis la domination du sujet du Vatican, le copiste s'intéresse presque autant aux monuments antiques et paléochrétiens, qu'aux monuments et églises de la Renaissance et du Baroque. Son intérêt pour Rome est transversal, c'est-à-dire qu'il est composé de toutes les couches historiques. Il oriente indéniablement notre compréhension du rôle de l'édition de 1813 de *l'Itinerario istruttivo*, des 48 vues et des 2 cartes qu'il renferme. Bien qu'il offre une place importante à l'Antiquité, le Vatican demeure un site fondamental pour Giuseppe Vasi. Le fait qu'il lui consacre une journée entière de l'itinéraire et 22,2% de l'ouvrage le confirme. Au-delà des églises, Vasi suggère une visite des musées d'art et d'archéologie et des chambres de Raphaël (Stanze di Raffaello). Il s'agit d'une donnée importante de notre recherche. L'ouvrage de Vasi compte 24 illustrations de monuments antiques de Rome, deux de Tivoli, ainsi qu'un plan de la Rome antique. Il compte aussi 22 illustrations de monuments romains modernes, ainsi qu'un plan de la Rome moderne. Bien que l'Antiquité soit davantage représentée que la modernité, il reste que ces deux catégories d'images de Rome sont presque également montrées dans l'ouvrage. L'étude de l'ensemble des illustrations de *l'Itinerario istruttivo* comparée aux autres œuvres graphiques de Vasi permet de constater que l'artiste a réduit considérablement les détails des bâtiments dans son guide de voyage, au point où les illustrations peuvent quasiment être qualifiées de « schématiques », selon le sens donné par Gérard Labrot¹⁹⁴.

Le MS300 tire des extraits de la totalité de l'ouvrage de Vasi. Le copiste a pu, grâce à cette lecture, se construire une « bibliothèque » d'images mentales sur les monuments romains importants selon Vasi. Considérant la rhétorique visuelle composant le *Prospetto di Roma* et les choix composant *l'Itinerario istruttivo*, Vasi devient en quelque sorte une importante référence sur les curiosités et les monuments romains fondamentaux à connaître et à visiter. Nous considérons le travail de ce copiste anonyme comme un modèle sur lequel, par analogie, d'autres prêtres du Séminaire ont pu construire leur préparation au voyage, leurs recherches sur Rome, la construction de leurs bibliothèques d'images mentales sur la Ville éternelle. Cette culture est aussi appuyée par des images autonomes, notamment

¹⁹⁴ Gérard Labrot, *L'image de Rome. Une arme pour la contre-réforme. 1534-1677*, Seyssel, Champ Vallon, 1987, p.198. Labrot précise que dans les guides de voyage, les images sont fréquemment schématiques afin de ne donner qu'une idée sommaire des bâtiments et seulement en faire le rappel pour le voyageur qui les a déjà visités. La description textuelle aura ainsi préséance sur le visuel.

des estampes issues de la série d'estampes *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna* de Giuseppe Vasi que l'on retrouve aussi dans les collections du Séminaire.

2.4 Analyse des estampes provenant de « *Delle Magnificenze di Roma* » de Vasi

L'artiste sicilien Giuseppe Vasi a abondamment décrit, dessiné et gravé Rome de façon assez détaillée. Il figure parmi les individus qui ont le plus contribué à constituer une mémoire visuelle de la Ville éternelle vers la fin du XVIII^e siècle. Sa série de dix volumes *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna* publiée entre 1747 et 1761 est une œuvre dont la composition permet de voir la ville depuis l'intérieur, un peu comme si l'on s'y promenait. Elle montre une sélection d'édifices romains antiques et modernes selon les typologies suivantes : livre I : les portes et les murailles; livre II : les places; livre III : les églises majeures et les basiliques; livre IV : les palais et les rues; livre V : le Tibre et ses ponts; livre VI : les églises paroissiales; livre VII : les monastères; livre VIII : les couvents; livre IX : les collèges et les hôpitaux; livre X : les villas et les jardins. Chaque volume est composé de vingt planches in-folio d'environ 200 x 300 mm ainsi que d'une page de titre gravée et d'une dédicace à Charles III d'Espagne. Ces planches sont accompagnées de plus petites images également nommées « rametti » signifiant « petites plaques de cuivres ». On en retrouve en moyenne quatre par livre et celles-ci sont insérées dans le corps du texte. Ce dernier a probablement été écrit par divers auteurs supervisés par Vasi. En tout, *Delle Magnificenze di Roma* compte ainsi 238 planches. Les collections du Séminaire ne conservent pas de séries complètes ni de volumes entiers. Elles conservent une sélection de 24 estampes en feuilles indépendantes et non reliées. Celles-ci se répartissent en dix estampes sur les places, dont l'une est un double, deux sur les basiliques et les églises, cinq sur les palais et les rues, six sur le Tibre et ses ponts, une sur les collèges et les hôpitaux. Cette sélection est donc majoritairement composée d'espaces publics sécularisés et non religieux. Néanmoins, ces estampes demeurent des appuis visuels à la lecture de l'*Itinerario istruttivo* et du *Prospetto di Roma*. Elles circulaient abondamment à l'échelle internationale en tant que souvenirs de voyages à Rome ou éléments de promotion du voyage, il n'est pas étonnant d'en retrouver des exemples dans les collections :

Due to their commercial success, both the *Itinerario istruttivo* and the *Magnificenze* remained in print in several languages throughout Vasi's lifetime; after the artist's death, his son, Mariano, assumed the rights and responsibilities of production, printing new and revised editions well into the nineteenth century. The plates from the *Magnificenze* circulated internationally throughout the second half of the eighteenth

century, serving as souvenirs of and advertisement for the Roman tourist experience. This dual role made the *vedute* central to the construction both the course and content of a visitor's itinerary – as well as shaping the memory of it as relieved through visual representation¹⁹⁵.

La *veduta* traduit le souci de conserver des vues de l'architecture et des espaces de la communauté urbaine. Elle devient sous la main du collectionneur ou du curieux, un objet central dans le façonnement d'une mémoire du voyage et d'une visualité de Rome. Cependant, bien que ses travaux livrent une vision documentaire fondamentale pour comprendre l'image de la ville de Rome au XVIII^e siècle, Vasi transforme parfois la réalité en recomposant un point de vue de façon à rendre visible certains monuments choisis. L'historien de l'art James T. Tice explique dans son article « Vasi's method¹⁹⁶ » comment Giuseppe Vasi articule ses vues selon plusieurs types de perspectives et de mécanismes de distorsion de l'espace et le travail d'« effets spéciaux » lumineux et théâtraux. Il s'agit de l'un des rares articles portant sur cet aspect du travail de l'artiste où nous pouvons saisir la façon dont il compose ses images et travaille ses effets visuels. Tice fait remarquer à juste titre que le travail de Vasi est surtout celui d'un artiste qui souhaite composer une vision synthétique. Selon cet auteur l'objectif de Vasi est de rendre une place de Rome attrayante au regard et intelligible. L'image peut inspirer à la fois la réflexion et une réponse mémorielle de l'observateur, c'est-à-dire que ce dernier doit être en mesure de reconnaître l'endroit gravé. Il faut voir en Vasi un vedutiste portant davantage d'attention au contexte d'un bâtiment dans sa situation urbaine plutôt qu'à la visualité isolée de l'édifice. À ce titre, la vue de la Piazza della Rotonda de Vasi (Fig. 3) comparée à celle du Panthéon d'Agrippa de Piranesi (Fig. 2), toutes deux conservées dans les collections, est un bel exemple de cette approche distincte des deux artistes. Dans le cas de Piranesi, le regardeur constate que le graveur poétise l'architecture antique en accentuant l'effet monumental de l'édifice. Dans l'estampe de Vasi, le regard est dirigé d'une toute autre façon, puisque la perspective englobe la place complète et permet le rappel du site et la contextualisation du Panthéon dans l'actualité urbaine de Rome.

In composing his views Vasi follows two principles. First, he renders individual buildings, bridges, fountains, and other architectural features with high degree of verisimilitude. Second, he arranges these elements in relationship to one another so

¹⁹⁵ Adrienne Hamilton, « Printmaking as tourism : Giuseppe vasi's Itinerario Istruttivo of Rome », dans Tice et Harper (dir), *op.cit.*, p.77.

¹⁹⁶ Tice et Harper (dir), *Ibid.*, pp.67 à 76.

as to convey the sense of a given place, even though the resulting view might not agree with the metrics of real space¹⁹⁷.

Vasi a donc un objectif de « verisimilitude » dans le traitement des bâtiments et des places, mais uniquement lorsque des éléments font obstruction à la composition d'une vue ou brisent les liens entre les éléments architecturaux, l'artiste dispose alors d'un certain nombre de stratégies afin de rendre sa vision d'une place. Celles-ci impliquent parfois une dérogation à la perspective linéaire et aux règles de concordances métriques d'un espace. Cependant, ces stratégies servent le but de représenter une place afin qu'elle puisse être reconnaissable. Tice a identifié deux types de vues, sept types de perspectives et deux effets spéciaux qui traversent globalement l'œuvre de Vasi. Nous pouvons associer un certain nombre de ces stratégies à quelques œuvres de la collection. Les deux types de vues sont le panorama composite¹⁹⁸, dont les collections du Séminaire ne conservent pas d'exemplaires permettant de l'illustrer, et le second est la « Companion Views », que nous traduisons par « vues complémentaires » ou « vues connexes ». Celui-ci fait appel à plusieurs planches distinctes dont chacune est réalisée selon un point de vue qui lui est propre. Une fois rassemblées et mises côte-à-côte, ces planches donnent une vue plus complète d'un ensemble urbain ou d'une place, complémentaires tout en étant différentes. Par exemple, les planches montrant la Piazza di Spagna (Fig. 24) et l'église de la Trinità dei Monti (Fig. 25) sont tout à fait complémentaires puisque l'une montre la Piazza dans son ensemble ainsi que l'église tout en haut des escaliers, alors que l'autre est prise depuis le haut des escaliers et montre la façade de l'église et l'obélisque. Ainsi, le regardeur est en mesure de mieux visualiser la relation entre les bâtiments qui forment la trame architecturale de cet ensemble urbain.

Le premier des sept types de perspectives identifiées par Tice se nomme la « True Perspective » ou la « perspective réaliste ». Elle est réalisée selon les principes de la perspective linéaire et se rapproche d'une perspective « scientifique » ou géométrique. On peut observer cette perspective chez Vasi lorsque le graveur dispose de suffisamment d'espace entre lui et le sujet et qu'il n'y a aucune structure qui lui obstrue la vue. On peut la remarquer sur l'estampe montrant la façade de la basilique Santa Maria in Trastevere (Fig. 26). La Piazza di Sant'Apollonia dispose d'un espace suffisant pour obtenir un angle vision aussi large que celui capté par Vasi. La deuxième est la « perspective dilatée »

¹⁹⁷ James T. Tice, « Vasi's Method », dans Tice et Harper (dir.), *Ibid.*, p.67.

¹⁹⁸ Le « panorama composite » est construit à partir de vues séparées qui, une fois réunies, donnent un panorama d'un ensemble urbain de Rome.

qui augmente la largeur d'une rue ou d'une place sans altérer la justesse de la perspective des structures environnantes. Nous pouvons observer ce phénomène dans la vue du Palazzo Madama. (Fig. 27) La rue, aujourd'hui le Corso del Rinascimento, ainsi que la Piazza Madama situées en façade de l'édifice sont trop étroites pour permettre la captation de la vue proposée par Vasi. (Fig. 28 ; Fig. 29) On constate par conséquent que Vasi a effectivement dilaté de l'espace de circulation en façade afin d'être en mesure de capter adéquatement la façade et le flanc nord du palais. La troisième perspective, la « perspective télescopique », élimine une partie de l'espace du champ de sorte que des objets lointains paraissent plus près. On peut le constater de façon modérée dans la vue du Palais Farnèse (Fig. 30) où l'église Santa Maria dell'Orazione e Morte, montrée à l'arrière-plan à droite de l'espace graphique, subit un effet « télescopique » afin d'être agrandie légèrement pour être rendue davantage visible pour l'observateur. La quatrième perspective est la « perspective composite ou le collage », une vue créée à partir de plusieurs points de vue – et impliquant le déplacement de l'artiste – afin de recréer la complexité d'une scène urbaine. Elle n'a donc rien d'une perspective réaliste. Cette technique est largement utilisée dans *Delle Magnificenze di Roma*. On la retrouve assurément dans près du deux tiers des vues de cet ouvrage. L'estampe *Piazza del Popolo con Obelisco Egizio* en donne un exemple. (Fig. 31) Bien que la scène semble réalisée de façon convaincante selon un seul point de vue, en réalité, il est impossible pour l'artiste de réussir à capter autant de détails sur les édifices des rues environnantes, soit la Strada di Ripetta, la Strada del Corso (Via del Corso) et la Strada del Babuino. Il y a notamment l'obélisque situé au cœur de Piazza del Popolo qui obstrue encore aujourd'hui toute la profondeur du champ de la Via del Corso et donc la vue de ces édifices qui composent sa trame architecturale. L'artiste s'est donc déplacé sur de multiples points de vue afin de composer son œuvre et ainsi être en mesure d'augmenter et améliorer la visibilité de la Place. La cinquième perspective proposée par l'analyse de Tice est la « Displacement Perspective » ou « perspective à déplacement forcé ». Celle-ci est cependant absente dans les collections du Séminaire. Elle transforme une scène par l'inclusion d'objets qui n'y figurent pas en réalité, par le déplacement d'objets réels dans l'espace pictural ainsi que la suppression d'objets présents dans la réalité¹⁹⁹. La vue du *Palazzo della Cancelleria Apostolica* (Fig. 32) pourrait en faire partie si l'on considère le dôme de l'église Sant'Agnese in Angone située à Piazza Navona comme un ajout au-

¹⁹⁹ Cette technique a pour objectif de permettre une vue libérée d'obstructions visuelles, un meilleur cadrage et d'enrichir une vue primaire d'un site. En ce sens, nous pourrions la rapprocher du capriccio puisqu'elle inclut des objets qui ne sont pas réellement sur un site. Toutefois, le capriccio est une construction imaginaire alors que l'exercice de Vasi est plutôt pragmatique et vise à rendre plus efficacement la vue d'un ensemble urbain.

dessus du Palazatto del Marchese Galli, près du centre de l'image. Les vues actuelles de cet ensemble urbain ne permettent pas de voir le dôme de Sainte Agnès. Il pourrait s'agir d'un ajout afin de situer aisément la localisation du palais à proximité de Piazza Navona. Dans l'eau-forte *Piazza Palestrino o Barberini*, Vasi place arbitrairement l'obélisque à l'avant-plan, en morceaux et couché au sol, alors que celui-ci fut installé à l'intérieur du Palazzo Barberini. Vasi l'indique d'ailleurs dans le texte accompagnant l'estampe²⁰⁰. Absente des collections du Séminaire, la sixième perspective, la « Embedded Perspective » ou la « vue enchâssée », est le résultat d'un point de vue fictif dans le tissu urbain afin de réaliser une meilleure vue d'ensemble d'un site. Comparativement à la perspective de déplacement forcé, celle-ci supprime une structure entière, mais n'implique pas l'intégration d'éléments ou la réorganisation des éléments composant une vue. À titre d'exemple, si Vasi se trouve dans une rue si étroite qu'elle ne peut lui permettre de réaliser une vue globale d'un édifice, il place le point de vue à l'intérieur du bâtiment qui lui fait face. La septième technique est l'« Elevated Perspective » ou « perspective élevée ». Celle-ci est prise depuis une position aérienne imaginaire. Dans certains cas, la position élevée depuis laquelle Vasi trace la vue est réelle et se situe généralement au *piano nobile* – terme qui correspond habituellement au premier étage – d'un édifice situé dans les environs. Selon James T. Tice, le piano nobile qui accueillait le point de vue stationnaire depuis lequel Vasi a réalisé le *vedute Piazza Navona allagata solito farsi nelle Feste di Agosto*, peut être très précisément localisé. (Fig. 10)

Enfin, l'historien de l'architecture James T. Tice identifie deux effets spéciaux très présents dans l'œuvre de Vasi. Le premier est la lumière, avec laquelle Vasi renforce l'aspect d'ensoleillement global ainsi qu'une lumière solaire dirigée sur le bâtiment ciblé par l'artiste et créant un effet théâtral valorisant l'architecture. On le remarque notamment sur la vue de la Piazza Navona (Fig. 10). Tout le pan de la place accueillant la façade de l'église Sant'Agnese ainsi que les fontaines baignent dans la lumière, alors que le pan opposé est relativement dans l'obscurité. Le regard est ainsi dirigé vers les éléments d'architecture les plus valorisés et rendus visibles. Dans certains rares cas, la provenance de la lumière ne cadre pas avec la réalité en raison du positionnement des bâtiments. C'est notamment le cas dans l'estampe du Panthéon (Fig. 3) et celle montrant les églises jumelles de la Piazza del Popolo (Fig. 31)

²⁰⁰ En 1822, Pie VII fait installer l'obélisque dans les jardins du mont Pincio. James T. Tice et Erik Steiner, *Imago Urbis : Giuseppe Vasi's Grand Tour of Rome*, « Piazza Palestrini o Barberini », mis en ligne en 2008, [en ligne], URL : <<http://vasi.uoregon.edu/catalog/index.htm?plate=036>>, (page consultée le 17 novembre 2019. Lors d'une consultation le 27 juillet 2020, nous avons constaté que ce site web n'est plus fonctionnel. Une seule page est accessible : URL : <<http://vasi.uoregon.edu/>>).

qui font face au nord. Le second effet est le « Use of Entourage and other Theatrical Effects » que nous traduisons par « l'utilisation de l'environnement urbain et d'autres effets théâtraux ». On peut interpréter les œuvres de Vasi comme une manifestation de la transformation de la nature des places et de la sociabilité dans la ville. La vie urbaine et l'ambiance qui règne dans les rues est une valeur ajoutée à son œuvre puisqu'elle nous renseigne sur les zones de la ville qu'il représente ainsi que leur signification. C'est-à-dire que plusieurs planches montrent certains phénomènes propres à la vie urbaine romaine ou encore des côtés moins reluisants de celle-ci, notamment des prostituées, des voleurs, des mendiants, mêlés aux gentilshommes et aux gentes dames bien nanties et qui, semblant inconscients de la réalité des classes populaires, apprécient le spectacle de la vie urbaine. À ce titre, la vue de la Piazza Navona (Fig. 10) est particulièrement intéressante puisqu'elle témoigne d'une tradition estivale dont son titre fait foi : « Piazza Navona allagata solito farsi nelle Feste di Agosto », c'est-à-dire « la Place Navone habituellement inondée lors des célébrations du mois d'août ». Vasi montre ainsi non seulement la place, mais il dépeint une tradition romaine estivale, où, au mois d'août, on fait déborder les fontaines pour inonder partiellement le pourtour de la place afin que les chevaux puissent se rafraîchir. Les voitures des nobles paradedent alors à travers l'eau accumulée au sol. De nombreux citoyens de toutes classes sociales ainsi que des commerçants vendant des produits en plein air au bas à gauche de l'image, sont présents alors que l'eau s'accumule et profitent du rafraîchissement que l'événement leur procure. Vasi propose ainsi une tout autre visualité de la place, qui est le théâtre d'une sociabilité festive et le graveur profite de la présence de la marre d'eau au sol et de son effet miroir pour accentuer la luminosité enveloppant les bâtiments du pan ouest de la place.

Ce qui distingue Vasi des vedutistes qui l'ont précédé ou des artistes qui se spécialisent dans le genre du *capriccio* et de la fantaisie architecturale, et plus particulièrement de son élève et rival Giovanni Battista Piranesi, tient principalement dans son souci de montrer une Rome actuelle du XVIII^e siècle. Il présente des monuments anciens et modernes, mais toujours dans leur actualité. Bien qu'il ait aussi travaillé de façon convaincante la cartographie et les *vedute*, Piranesi s'est davantage intéressé à la visualité de l'Antiquité. Il tend à représenter une Rome idéalisée dont les ruines antiques, sublimées par les traits gravés de l'artiste, sont privilégiées par rapport aux bâtiments modernes. Cela dit, Giuseppe Vasi ne peut pas non plus être présenté de façon antagoniste par rapport à Piranesi. Ses vues qui semblent réalistes, ne le sont pas complètement. Dans son article « Vasi's Method », James T. Tice reprend les mots de Picasso selon qui un artiste doit mentir pour dire la vérité, une citation qui s'applique à juste titre aux travaux de Vasi. C'est-à-dire que sa vision de la ville balance entre un cadre

structuré par les conventions de la perspective, et une visualité idéale où l'invention et la poésie s'immiscent subtilement pour arriver à cette fin. En d'autres mots, son objectif demeure toujours de rendre efficacement la visualité des bâtiments et des sites, même si cela implique certains écarts avec la réalité; écarts rigoureusement contrôlés par la perspective et rendus visibles par la photographie documentaire²⁰¹. Le regard et surtout l'objectif de son rival Piranesi est quant à lui radicalement différent, et se situe davantage dans le domaine de l'affirmation et de l'expression de soi que de la documentation. Les autres œuvres que nous avons retracées et montrant des bâtiments modernes se situent à mi-chemin, soit au plus près de l'une des deux tendances identifiées au cours du présent examen du corpus : celle de montrer le beau et le documentaire, privilégiée par Vasi, et le sublime, privilégiée par Piranesi²⁰².

3. La Rome vaticane

Dès les premiers exercices de constitution du corpus de la thèse, nous avons remarqué à quel point le Vatican demeure un élément fortement présent dans l'univers visuel du Séminaire. L'avancement du repérage des images montrant le paysage humanisé, les intérieurs ainsi que les collections des musées du Vatican, amène le constat qu'il s'agit là d'un corpus cohérent qui doit faire l'objet d'une attention particulière. Les liens qui unissent ces images entre elles nous ramènent toutes vers la figure papale comprise comme une figure transhistorique et une autorité spirituelle, temporelle et culturelle. Par exemple, sous le pontificat de Jules II, le Saint-Père commande des décors, des œuvres d'art et des projets architecturaux. Ceux-ci constituent des références historiques sur lesquelles s'appuient ensuite de nombreuses générations d'artistes. C'est sous ce même pontificat que Raphaël réalise les chambres et les loges, que Michel-Ange peint ses fresques dans la chapelle Sixtine, que la basilique Saint-Pierre de Rome est démolie puis que sa reconstruction est amorcée selon les plans de Bramante. Les souverains suivants se sont également distingués par le financement de projets décoratifs et architecturaux mais aussi dans le cadre des restaurations de monuments antiques, sous Sixte V, par exemple, ou de fouilles archéologiques dont l'intensité et l'engouement augmente surtout à partir du XVIII^e siècle. Par conséquent, le Saint-Père devait trouver un lieu pour conserver les biens extraits du

²⁰¹ Tice, « Vasi's Method », dans Tice et Harper (dir), *Ibid.*, p.67.

²⁰² Les livres gravés retrouvés dans les collections du Séminaire sont d'ailleurs un exemple où l'on peut retrouver des images où les graveurs, bien souvent anonymes, ont navigué entre ces deux tendances. Par contre, les graveurs originaux ou les artistes desquels ils se sont inspirés étant nommés dans les marges, traduisent ainsi ces pratiques plastiques et citent les modèles.

sol, les œuvres d'art déjà célèbres financées par lui ou ses prédécesseurs, ainsi que les collections qu'il achète. C'est sous le pontificat de Clément XIV en 1770 que l'on assiste à la fondation d'un musée installé dans le Petit Palais du Belvédère, qui devait mettre d'ailleurs en valeur son acquisition des collections Fusconi et Mattei. Pie VI poursuivit ce projet jusqu'en 1793, ce qui valut à cette institution le nom de Museo Pio-Clementino (Musée Pie-Clémentin). Avec la Pinacothèque du Vatican, ces musées contribuent à former les musées du Vatican. Il faut donc comprendre le Vatican comme une institution dont le lieu réfère à un centre ontologique, un *Axis Mundi*, un lieu de pèlerinage et de transformation du fidèle, le pôle central de l'autorité morale sur l'ensemble de la communauté catholique-romaine mondiale, une référence culturelle, artistique, archéologique et antique.

3.1 Saint-Pierre de Rome dans les collections du Séminaire

L'ensemble architectural de Saint-Pierre de Rome demeure probablement l'ensemble européen le plus représenté dans les collections du Séminaire, toutes catégories, médiums et périodes confondus²⁰³. En comparant les estampes et les photographies, un langage visuel de la basilique articulé par les points de vue et les angles de vision se dégage de l'ensemble des images recensées. Celles-ci montrent soit l'extérieur de la basilique vue depuis la place Saint-Pierre en plongée, frontale, en contre-plongée ou encore l'intérieur de la basilique. D'autres œuvres, jugées atypiques par rapport à ces catégories sont également des vues spectaculaires de l'édifice notamment en raison d'événements pendant lesquels se rassemblent des fidèles. Nous avons identifié quelques cas exemplaires qui permettent de saisir cette visualité de la basilique vaticane dans les collections.

Pour les vues en plongée, les estampes gravées par Achille Parboni (1783-1841) et éditées par Salvatore Antonelli entre 1856 et 1874 dans le recueil *Raccolta di Roma*, ayant appartenu à l'abbé Benjamin Pâquet, présentent deux vues de place Saint-Pierre. L'une (Fig. 33) est en plongée, prise avec un léger angle depuis le sud-est, montre l'ensemble des bâtiments composant la place devant la basilique. L'autre (Fig. 34), frontale, est prise depuis l'espace situé entre les deux bras de la colonnade

²⁰³ Il est complexe de quantifier le nombre exact d'images représentant la basilique Saint-Pierre de Rome dans les collections de photographies, d'estampes mais aussi dans les livres illustrés de la bibliothèque, toutes époques confondues. Le recensement des représentations dans les livres n'a pu être réalisé de façon systématique puisque le catalogage des 184 000 livres de la bibliothèque du Séminaire a été réalisé de façon inégale. Seules quelques vues trouvées dans ces livres au fil des recherches ont pu être repérées et intégrées au corpus de sources visuelles. Il est probable que, si nous avions réalisé une recherche globale sans tenir compte du cadre temporel de la thèse, le nombre d'images aurait été augmenté considérablement. Les prêtres ont également monté des collections et des albums de photographies sur des voyages à Rome, dont plusieurs pièces montrent Saint-Pierre de Rome au XX^e siècle.

de la place avec un léger angle depuis le nord-est. Si la première vue donne une compréhension d'ensemble que nous considérons davantage comme un apport documentaire, la seconde, prise à échelle humaine, donne une meilleure idée de la monumentalité du lieu. En étudiant plus attentivement la perspective, on remarque que le point de fuite, placé en hauteur, situe l'observateur légèrement en contre-plongée. Celui-ci est subtilement placé dans une position d'infériorité par rapport à la basilique. L'artiste a ajouté un peu plus de personnages dans cette seconde estampe, ce qui accentue les rapports de proportions entre l'humain et les dimensions imposantes des édifices. Cette estampe se rapproche modestement des stratégies visuelles employées par plusieurs artistes, notamment Piranesi, pour accentuer l'effet monumental d'un édifice dans une *vedute*. Les deux vues décrites ici transmettent une visualité assez représentative des autres vues gravées ou photographiques de la place Saint-Pierre que l'on peut retrouver ailleurs dans les collections²⁰⁴. Un second album, gravé en 1795 par Domenico Pronti (1750 – vers 1815) (Fig. 35), ayant appartenu à Joseph Légaré avant d'entrer dans les collections en 1874, présente une vue en plongée de la place Saint-Pierre selon un point de vue presque identique à celui de Parboni. Il en est de même pour une photographie de Romualdo Moscioni prise vers 1890²⁰⁵. (Fig. 36)

La composition de la vue de la place Saint-Pierre par Piranesi (Fig. 37) est conçue de façon à placer le regardeur entre les deux bras ou colonnades qui entourent la place, un point de vue assez similaire à celui de la planche « Piazza e Basilica Vaticana » attribuée à Achille Parboni dont nous venons de traiter. Le choix de l'orientation de la source lumineuse dans l'œuvre de Piranesi plonge les personnages distribués à l'avant-plan dans la zone la plus ombragée de l'image et incite le regard à s'orienter vers cet espace. L'image est fermée à gauche et à droite par les sombres frontons des colonnades qui agissent à titre de repoussoirs. En revanche, la zone la plus lumineuse est celle de la façade de la basilique. Les personnages situés à l'avant-plan expriment la diversité des classes sociales qui accèdent à la place Saint-Pierre. Dans les voitures richement ornementées, on devine la

²⁰⁴ Voici une liste de quelques vues importantes et complémentaires conservées dans les collections du Séminaire : Domenico Pronti, réalisée en 1789 (CSQ, 1993.26703); Domenico Montagù, regravé par Jean Barbault et édité par Bouchard et Gravier en 1761 (CSQ, 1993.28465); Francesco Morelli (François Morel), réalisée en 1776 (CSQ, 1993.30190); vue photographique anonyme (CSQ, 1993.34589);

²⁰⁵ Nous avons retracé un positif sur verre rehaussé de couleurs représentant Place Saint-Pierre, où l'activité humaine est perceptible par la présence des passants et fidèles à pieds vêtus en costumes traditionnels, des charrettes et des tramways hippomobiles. La provenance de cette pièce est incertaine, mais nous pouvons estimer la datation vers 1900. Son numéro d'inventaire est CSQ, 1993.11791. Cette image pouvait servir à des fins de projection. Nous avons aussi retracé une photographie de la seconde moitié du XIX^e siècle rééditée par William Notman montrant Place Saint-Pierre, selon un point de vue comparable à celui de Romualdo Moscioni. Son numéro d'inventaire est CSQ, 1993.15442.

présence d'individus de la haute bourgeoisie ou de l'aristocratie civile ou religieuse. La grande voiture dont le plan latéral est très visible à l'avant-plan présente les armes de Marie, un « M » et un « A » superposés signifiant « Ave Maria ». Ceci laisse croire que la voiture transporte probablement des clercs ayant une forte dévotion mariale. Tout autour, on remarque la présence d'individus de classes moins nanties. Il y a notamment une famille, au bas à gauche de l'image, des voyageurs portant chacun un baluchon, dans le coin inférieur gauche, des marchands ambulants vendant du pain dans des paniers, au bas à droite, et un homme paraissant mal-en-point voyageant à dos d'âne et recroquevillé sur celui-ci. Près de la basilique, on distingue que des personnages sont en voiture et d'autres à pied, mais outre ces éléments, les classes sociales des individus sont difficiles à qualifier. Ainsi, plus on se rapproche de l'entrée de la basilique et plus la distinction entre les fidèles s'estompe et plus ceux-ci baignent dans une lumière. Ce choix pictural oriente le regard et met en évidence la basilique, et plus précisément son corps de bâtiment par lequel les fidèles pénètrent et accèdent au lieu saint où est conservée la sépulture du premier apôtre du Christ.

Le cartouche au bas à droite de l'image mentionne que la *vedute* montre à la fois la place Saint-Pierre mais également le site antique où elle est érigée : « Veduta della gran Piazza e Basilica di S. Pietro / situata ove erano anticamente il Circo e gli' Orti di / Cajo e Nerone nella Valle Vaticana », qui peut se traduire par « Vue de la grande place et de la basilique Saint-Pierre / où se trouvaient autrefois le cirque et le jardin de / Cajo et Neron dans la vallée du Vatican ». Même si les vestiges archéologiques du cirque et du jardin de Néron ne sont pas visibles, ce cartouche témoigne de l'intention de Piranesi de situer l'architecture et le tissu urbain moderne dans un rapport de continuité avec l'Antiquité romaine. Grâce aux masses noires et profondes créées par les façades des bras de la place Saint-Pierre, l'obélisque situé au centre de cette dernière, et les personnages mis en scène à l'avant-plan, la façade de la basilique contraste plutôt radicalement avec le reste de la zone inférieure de l'image. En termes de luminosité, la basilique n'a pour écho que la blancheur du ciel. L'œuvre peut ainsi se comprendre comme une image ayant un caractère symbolique où tous sont égaux devant Dieu. La basilique Saint-Pierre de Rome est ainsi représentée selon deux aspects, l'un factuel et l'autre, symbolique. Elle est le centre du monde catholique-romain qui attire des pèlerins et un édifice près duquel il y a une vie urbaine, des déplacements, des échanges et du commerce. En revanche, la basilique est aussi un lieu lumineux où les fidèles peuvent espérer être éclairés spirituellement et vivre une expérience divine. La composition montre une communauté de fidèles qui, indépendamment de leurs positions sociales, sont réunis au cœur de la chrétienté. L'effacement de la perspective et de

l'individualité des personnages vers l'entrée de la basilique est révélateur de ce mouvement de communion, et de la dimension symbolique du lieu rendu sensible et imaginable par le biais de l'estampe.

Parmi les vues atypiques et idéalisées de la place Saint-Pierre, on compte l'estampe gravée à l'eau-forte par Lievin Cruyl, un prêtre, architecte graveur baroque flamand de la deuxième moitié du XVII^e siècle. (Fig. 38) Celui-ci s'est surtout fait connaître par ses paysages, ses vues d'architecture, mais également par ses vues idéalisées de Rome sous le pontificat d'Alexandre VII. Il emploie principalement la perspective linéaire et choisit bien souvent des points de vue peu communs des bâtiments, comme en fait foi ici sa vue de la place Saint-Pierre. L'image qu'il propose place le visiteur selon un point de vue qui n'existe pas de nos jours. L'observateur se situe à l'est de la façade, près du bras nord de la place. À gauche de l'image, siège une imposante structure qui ne peut pas être celle de la colonnade sud en raison de l'étroitesse de l'ouverture donnant accès à la place. Bien que Cruyl soit connu pour avoir composé des vues idéalisées de Rome, cette vue-ci s'inspire d'un projet non terminé de Lorenzo Bernini vers 1666 pour fermer l'enceinte de la place Saint-Pierre à l'est avec un édifice s'apparentant à un arc de triomphe et faisant office de « troisième bras » de la colonnade, sur lequel devaient siéger une tour et une horloge. Bernini avait pensé cet arc pour empêcher la vue directe des fidèles sur la place depuis le bourg environnant et ainsi créer un effet de surprise lorsque ceux-ci y pénétraient. Le point de vue donné par Lievin Cruyl se situe entre la colonnade nord, placée à droite de l'image, et une structure en construction face à la basilique. Il ne peut s'agir que de ce troisième bras prévu pour fermer l'enceinte, dont l'érection fut abandonnée par le pape Alexandre VII en 1667²⁰⁶. Selon le British Museum, la première édition de cette estampe de Cruyl date de 1666, la seconde de 1693 et la troisième de 1695. C'est un exemplaire de cette dernière qui se trouve au Séminaire et fait l'objet de la présente analyse²⁰⁷. La date de la première édition correspond au moment où Bernini était encore à l'étape de la conception du troisième bras de place Saint-Pierre. D'autres graveurs auraient réalisé des planches à partir des dessins de Bernini afin de diffuser les travaux monumentaux projetés

²⁰⁶ Christof Thoenes, « Le Nouveau Saint-Pierre », dans Hugo Brandenburg et al., *Saint-Pierre de Rome*, Paris, L'Arche, 2015, p.297. Le texte de Thoenes montre une gravure comparable à celle du Séminaire à la page 297, mais il mentionne qu'une gravure grand format est éditée en 1659. Or, si cette affirmation vise l'estampe de Cruyl, nous croyons qu'elle est erronée puisque l'artiste l'aurait plutôt éditée en 1666.

²⁰⁷ Le British Museum conserve deux estampes (n° d'inventaire G,11.84 et 1950,0211.36) comparables à celle du Séminaire de Québec. Les datations sont accessibles via les fiches du catalogue en ligne des collections.

British Museum, [en ligne], URL : https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3130209&partId=1&searchText=cruyl&page=1, (page consultée le 20 novembre 2019).

par cet artiste et le Pape Alexandre VII. De plus, de nombreux fragments de monuments et de fûts de colonnes jonchent le sol et un échafaudage est monté sur la structure qui ferme l'espace à gauche de l'image. Cela renforce l'idée que la scène montre bel et bien l'érection du troisième bras de Saint-Pierre. De nombreux ouvriers sont affairés justement à bâtir l'édifice. Ailleurs dans l'espace, on voit déambuler des individus de toutes les classes sociales. Par exemple, à l'avant-plan, un homme en tire un autre, celui-ci amputé d'une jambe et assis dans une charrette. Un deuxième homme amputé, portant une jambe de bois et marchant avec une canne, est situé près de l'entrée de la colonnade nord. Des bourgeois ou des nobles discutent, des voitures cossues passent sur la place et dans la colonnade²⁰⁸. Cette présence humaine et l'amoncellement de matériaux à l'avant-plan rassemblés pour un édifice qui n'a jamais été construit accentuent un effet théâtral et dramatique à cette vue idéalisée de la place Saint-Pierre. Cette estampe fait partie d'un recueil gravé par Cruyl intitulé *Prospectvs locorum vrbis Romae insicn[ium]*, édité en 1666, et aujourd'hui très rare dans les collections publiques. L'eau-forte *Prospectus Basilice Vaticane D. Petri* y occupe le troisième folio. Elle est située après la page de titre à encadrement gravé et une vue en perspective de Rome²⁰⁹. Ce recueil donne non seulement une vue idéalisée de la ville au XVII^e siècle, mais également une perception idéalisée des commandes du Pape sur des travaux d'architecture. Le recueil peut être considéré comme un outil de propagande de la vision d'Alexandre VII sur la ville de Rome et l'importance de la monumentalité des édifices représentant l'autorité papale; une vision qui impliquait des travaux considérables et contestés en raison de leurs coûts élevés²¹⁰.

Du côté des vues spectaculaires de Saint-Pierre de Rome, les collections du Séminaire conservent deux estampes²¹¹ de grand format dédiées au cardinal Leonardo Antonelli et au Pape Pie VI : *La Veduta del Fianco destro della Basilica Vaticana con l'Ordinanza della Solenne Cavalcata del Somo Pontefice* (Fig. 39) et *L'Interno della Basilica Vaticana colla rappresentanza dell'Ordine, con cui*

²⁰⁸ Cette dernière avait été justement conçue par Bernini selon des dimensions aptes à accueillir la circulation de deux voitures simultanément. Thoenes, *op.cit.*, p.295.

²⁰⁹ Une courte description du recueil est accessible sur le site de la collection de la King Baudouin Foundation, [en ligne], URL : <<https://www.heritage-kbf.be/collection/lieven-cruyls-veduti-or-city-views>>, (page consultée le 21 novembre 2019). Le recueil gravé complet est accessible en ligne sur le site Web de la Bibliothèque de l'Université Gent, [en ligne], URL : <<https://lib.ugent.be/catalog/access:zoomable?q=archive.ugent.be:5C2CC3DA-AA85-11E3-8038-0DCBD43445F2>>, (page consultée le 21 novembre 2019).

²¹⁰ Thoenes, *op.cit.*, p.299.

²¹¹ Une autre vue d'une basilique réalisée par Giuseppe Vasi intitulée *Sacrosanctae Basilicae Liberianae a Benedicto Papa XIV. Magnificentissime instauratae Scenografia*, gravée à Rome en 1750, est conservée dans les collections. CSQ, 1993.27603. Celle-ci ne fait pas partie des estampes provenant de l'ouvrage *Delle Magnificenze di Roma* ou de l'*Itinerario istruttivo*.

l'Ecclesiastica Gerarchia dé Cardinali (Fig. 40). Après le *Prospetto di Roma*, ces deux images sont les plus imposantes de Vasi conservées dans les collections, mesurant toutes les deux environ 75 cm x 102 cm²¹². Dans les deux cas, on y constate le statut royal entourant l'administration pontificale au XVIII^e siècle et la figure du souverain, par le phénomène d'attraction de toutes les couches hiérarchiques du Vatican autour de la figure du pape et de l'accumulation d'éléments pompeux et cérémoniels. Compte tenu de leurs dédicaces et du sujet qu'elles montrent d'une façon aussi magistrale et imposante, ces deux estampes ont de toute évidence les attributs d'un instrument de promotion de l'autorité de la curie romaine et du souverain Pontife. En 1775, la France et l'Espagne avaient tenté de contrecarrer l'élection de Pie VI en raison de ses sympathies avec les Jésuites, une communauté supprimée par son prédécesseur Clément XIV au moyen de la bulle papale *Dominus ac Redemptor* publiée le 21 juillet 1773. La vue depuis le flanc droit de la basilique montre clairement le cumul de plusieurs techniques pour réaliser cette vue, soit les perspectives télescopique, composite, à déplacement forcé et l'effet théâtral. L'angle proposé dans cette vue de la basilique est censé rendre impossible la vue de l'obélisque de la place Saint-Pierre puisque celui-ci y est situé en plein centre et qu'il est caché par la façade de la basilique. L'obélisque a donc été volontairement déplacé par le graveur de façon à l'inclure dans la perspective. Vasi a même légèrement surélevé ce monument afin de le rendre plus visible²¹³. À partir de ce dernier, le regard poursuit une course vers le fond du champ visuel, course ponctuée de quelques bâtiments dont le castel Sant'Angelo. Bien que celui-ci soit géographiquement près de place Saint-Pierre, il voit son volume légèrement amplifié et sa position surélevée. Le regardeur peut alors constater les strates archéologiques et architecturales qui composent le bâtiment depuis sa construction sous l'empereur Hadrien. En montrant une gigantesque procession sur le flanc de la basilique Saint-Pierre, Vasi a volontairement joué avec l'effet théâtral que peut procurer celle-ci ainsi que les règles de la perspective afin de lier des bâtiments célèbres et fondamentaux de l'architecture et de l'histoire romaine. Il utilise la composition du cortège pour forcer le regard à pénétrer dans l'espace pictural de l'œuvre et se diriger jusqu'au castel Sant'Angelo.

²¹² L'œuvre *Veduta del Fianco destro della Basilica Vaticana [...]* (CSQ, 1993.27076) mesure à la feuille : 75 x 101,6 cm, au coup de planche : 69,8 x 97,3 cm et au trait carré : 69,3 x 96,8 cm. L'œuvre *L'Interno della Basilica Vaticana [...]* (CSQ, 1993.27079) mesure à la feuille : 75,2 x 101,7 cm, au coup de planche : 69,9 x 96,7 cm, au trait carré : 69,3 x 95,8 cm.

²¹³ Rappelons que l'obélisque du Vatican fut rapporté d'Égypte par Caligula (12-41 de notre ère) pour orner son nouveau cirque. Lorsqu'il était à cet emplacement, l'obélisque aurait marqué, selon la tradition, l'emplacement du martyr de saint Pierre. Selon la tradition médiévale, la sphère de bronze qui le surmontait alors contenait les cendres de Jules César. En 1586, l'obélisque fut exorcisé de ses significations païennes et installé à Place Saint-Pierre sur ordre du pape Sixte-Quint. Nous pouvons comprendre cet acte comme un signe de démonstration de la puissance et de la domination culturelle du pape.

L'économie de l'espace graphique est ainsi dominée par l'édifice de Saint-Pierre de Rome. Cette domination s'illustre dans un rapport entre l'église et la procession, laquelle est composée d'humains minuscules et massés autour de l'imposant édifice. La notion de domination se présente également dans un rapport au reste de l'ensemble urbain environnant, que l'on devine en partie grâce à l'orthogonale qui fuit à droite de l'image et où se voient des édifices antiques et modernes.

L'estampe de Giuseppe Vasi représentant l'intérieur de la basilique, *L'Interno della Basilica Vaticana colla rappresentanza dell'Ordine, con cui l'Ecclesiastica Gerarchia de Cardinali*, est cependant conforme à une vue en perspective géométrique, donc conçue selon un respect de la composition intérieure du bâtiment et des proportions. L'effet théâtral est également présent dans cette estampe. La procession des nombreux et minuscules personnages accentue, quant à elle, la démesure et la monumentalité de l'édifice. Le jeu de la perspective géométrique créé par les lignes de force architectoniques du décor ainsi que la procession des fidèles au sol dirigent le regard vers le baldaquin-ciborium réalisé par Lorenzo Bernini. Ce baldaquin baigne dans une lumière que nous devinons provenir de la coupole de Michel-Ange. Rappelons que c'est sous ce baldaquin monumental que se trouve l'autel de la confession et l'accès au tombeau de saint Pierre, c'est-à-dire le cœur, l'origine et la raison d'être de cette basilique. Ce tombeau est l'élément qui fait de la basilique le centre du monde catholique-romain. En ce sens, les lignes de force et la perspective, créées par l'art et les humains dans cette image, constituent symboliquement la direction qui mène le regardeur jusqu'au lieu saint du repos de saint Pierre : l'espace le plus lumineux de l'image. Le baldaquin de Bernini joue alors un rôle d'indicateur du site sacré dans l'espace graphique.

L'état de conservation de ces deux œuvres de Vasi confirme qu'elles ont été exposées sur une très longue période d'années à la lumière et fixées sur des châssis. Elles étaient assurément présentées comme des tableaux dans les espaces communs de l'institution. L'état de la brûlure généralisée du papier à la lumière est semblable à celui du *Prospetto di Roma*. Nous pouvons ainsi déduire qu'elles avaient une fonction similaire à celui-ci au sein de l'institution et qu'elles pouvaient même offrir une vue complémentaire à ce panorama par la vue du flanc droit et de l'intérieur de Saint-Pierre. Compte tenu des dimensions et de la composition spectaculaire de ces deux œuvres et de leur état, il ne serait pas surprenant qu'elles fissent partie d'un ensemble thématique d'œuvres représentant Rome et le Vatican accrochées pour être vues par tous, autant les étudiants que les prêtres et les invités.

Dans le même esprit d'une perspective linéaire de l'intérieur de la basilique offert par Vasi, nous avons retracé une photographie prise par Romualdo Moscioni (Fig. 41) dont le point de vue se situe dans la nef, à peu près à 25% de la progression d'un visiteur vers l'autel de la confession. Celle-ci s'ajoute aux vues gravées offrant un point de vue comparable sur l'intérieur de cette église, bien qu'il s'agisse d'un tout autre médium par lequel on constate la composition du décor selon une perspective linéaire et scientifique²¹⁴.

Deux autres gravures dans les collections permettent d'observer la composition de la basilique d'une façon plus technique. Il s'agit de deux vues en coupe longitudinale de l'intérieur de la basilique Saint-Pierre de Rome, l'une anonyme produite vers 1642 (Fig. 42), et l'autre de Carlo Losi d'après Mattia De Rossi (Fig. 43). L'œuvre anonyme est fort probablement d'origine française en raison des éléments textuels ajoutés dans la marge. L'estampe se veut relativement fidèle aux proportions réelles de la basilique puisqu'on y retrouve l'inscription « *Mesura del Palmo Romano architetonico* ». Des fidèles ont été ajoutés à la composition ce qui permet de faciliter l'imagination des dimensions monumentales de l'édifice. La légende sous l'image fait d'ailleurs mention des dimensions de plusieurs éléments d'architecture à l'intérieur de la basilique. L'œuvre a été acquise par l'abbé Hospice-Anthelme Verreau qui l'a incluse dans l'un de ses albums de gravures. L'estampe éditée par Carlo Losi (Fig. 43) se distingue principalement par le fait qu'elle est d'un plus grand format et qu'elle ne comprend aucun personnage.

Deux estampes éditées par Carlo Losi d'après les dessins de Gilles Patigny portant exclusivement sur les thèmes de la chaire de Saint-Pierre (Fig. 44) et du baldaquin (Fig. 45) sont conservées dans les collections des prêtres²¹⁵. Le baldaquin recouvre le site sur lequel se sont concentrés de nombreux papes depuis Constantin. Cette pièce de mobilier est le dernier élément ajouté au décor afin de recouvrir et de magnifier l'accès au tombeau et l'autel de la Confession. Il vient couronner ce que Bramante, Michel-Ange et Maderno avaient fait avant l'intervention de Bernini pour composer un décor digne d'un tel lieu symbolique et sacré. L'estampe de Patigny permet de saisir la complexité de la

²¹⁴ Nous avons également repéré un positif sur verre de l'intérieur de la basilique, dont la datation est incertaine mais pourrait se situer autour de 1900, et la provenance est inconnue. (CSQ, 1993.11801). L'effet lumineux produit par la pénétration des rayons du soleil par la coupole et les fenêtres du chœur mettent particulièrement bien en évidence l'autel de la Confession et le baldaquin-ciborium.

²¹⁵ Ces estampes présentent de façon isolée la chaire de Saint-Pierre et le baldaquin de Bernini. Celles-ci sont éditées par Carlo Losi d'après le dessin de Gilles Patigny. Les deux œuvres sont réalisées à l'échelle. Au bas de chacune figurent les mesures « *Palmi cinquenta Romani / Palmo Romano* » pour la première et « *Scala Palmor, Rom. 25* ».

construction imaginée par Bernini et d'en observer les fins détails. Par exemple, l'aspect léger et souple de la structure coulée en bronze²¹⁶ tout comme les nervures des colonnes torsadées sont rendues aisément visibles étant donné la neutralité du fond de l'espace graphique. L'estampe présente clairement les quatre anges posés aux quatre coins des entablements du ciborium²¹⁷, maniant des cordes, comme s'ils déployaient le baldaquin²¹⁸ et ses tentures. Ce motif montre le rapport entre les deux éléments architecturaux que sont le ciborium et le baldaquin et qui forment une « chimère » surmontant l'autel de la Confession. Toujours sur les entablements, on remarque quatre couples de *putti* présentant les insignes des deux attributs des apôtres : la tiare et les clés ainsi que l'épée et le livre. À plusieurs endroits sur l'œuvre, mais plus visiblement sur les tentures feintes, les attributs de la famille du pape Urbain VIII, les Barberini, sont visibles : des soleils et des abeilles. Tout au bas de l'image trônent l'autel de la Confession et la balustrade entourant l'escalier qui descend à la crypte de la basilique.

L'estampe de Carlo Losi représentant la chaire de Saint-Pierre est, quant à elle, pensée différemment et inclut l'architecture de l'abside dans le cadrage complet de cet élément du programme décoratif. Il s'agit d'une œuvre où les jeux de clairs-obscurs de Carlo Losi sont particulièrement intéressants puisque la lumière qui éclaire la chaire et les statues des deux docteurs de l'Église d'Occident, saint Augustin et saint Ambroise placés à l'avant-plan, semble émaner de la colombe, symbole de l'Esprit-Saint²¹⁹. En réalité, dans le chœur de la basilique, la lumière vient affectivement du vitrail de l'Esprit-Saint, mais aussi des fenêtres placées de part et d'autre de celui-ci ainsi que de la coupole de Michel-Ange. La source lumineuse est donc ici manipulée de façon symbolique. Elle met justement en valeur

²¹⁶ Débutée en 1624 et terminée en 1633, la construction du baldaquin a nécessité environ soixante-deux tonnes de bronze, dont une partie a été fournie par les fontes du revêtement en bronze des poutres du pronaos du Panthéon

²¹⁷ Le ciborium est une construction en forme de dais fixe ayant pour fonction de protéger un objet sacré ou un autel. Il a la même étymologie que le mot « ciboire », qui contient les hosties consacrées. Dans l'architecture religieuse catholique, le ciborium réfère plus précisément à un dais reposant sur quatre colonnes et situé au-dessus d'un autel. Il peut inclure des parties en bois ouvragé, en métal, ainsi que des tentures. Après l'époque baroque, cet édicule tombe en désuétude, mais il est réintégré par les architectes des XIX^e et XX^e siècles. Dans les cathédrales il est censé « aller de pair avec le baldaquin du trône épiscopal ». Bernard Berthod et Élisabeth Hardouin-Fugier, *Dictionnaire des arts liturgiques XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1996, p.188-189.

²¹⁸ Dans la tradition catholique, le baldaquin réfère précisément à une « riche étoffe tendue au-dessus de l'autel, du baptistère et du trône épiscopal, en signe d'honneur. On trouve également un baldaquin dans l'antichambre des cardinaux à Rome, ainsi que dans celles des princes romains et du grand maître de l'ordre de Malte ». Berthod et Hardouin-Fugier, *Ibid.*, p.103. Dans l'architecture catholique, le baldaquin peut également référer à une structure ornementale qui feint la présence de tentures couronnant un autel ou un siège, comme c'est le cas notamment à la basilique Saint-Pierre de Rome avec la composition de Bernini.

²¹⁹ Les deux docteurs placés en retrait et légèrement dans l'ombre proviennent de l'Église d'Orient. Il s'agit de saint Jean Chrysostome et saint Athanase.

un bien particulièrement important dans la basilique, la chaire sur laquelle, selon la tradition, saint Pierre prêchait auprès des chrétiens de Rome. Celle-ci fut enchâssée dans un écrin de bronze par Lorenzo Bernini²²⁰. Le regardeur a l'impression que cette chaire monumentale est suspendue dans le ciel. L'estampe rend relativement bien cet aspect de la monumentalité de l'ensemble décoratif. Par exemple, les statues des docteurs de l'Église étant hautes de plus de cinq mètres et bénéficiant de l'échelle de mesure au bas de l'image, peuvent être aisément imaginées par le regardeur dans son étude de l'œuvre par le biais d'une image intermédiaire²²¹.

Nous avons retracé au Séminaire une centaine de vues d'optiques dont quelques-unes portent sur Rome et Saint-Pierre. Bien que nous considérions celles-ci comme des curiosités parmi les estampes assemblées par les prêtres, une estampe en particulier a attiré notre attention (Fig. 46). Celle-ci montre la place Saint-Pierre de nuit et en plongée. Elle est perforée à de multiples endroits précis où se trouvent des lanternes et des fanaux, et amincie aux zones où l'eau des fontaines ruisselle, de façon à laisser filtrer la lumière des bougies environnant le spectateur du XVIII^e ou du début du XIX^e siècle. Elle est entièrement rehaussée à l'aquarelle de façon à agrémenter l'expérience visuelle. Ce type de vue d'optique est conçue pour être utilisée dans une boîte à effet lumineux. C'est-à-dire qu'elle est glissée dans un appareil où la lumière pourra produire l'effet d'imitation de la réalité.

Toutes ces précautions, ainsi que celle de les éclairer plus ou moins d'un côté ou d'autre, sont indispensables pour parvenir à imiter la nature dans toutes ses variétés, & procurer à tous ces différents objets un air de vraisemblance, en quoi consiste tout l'agrément de ces sortes d'Optiques qui ne sont plus que des choses fort communes dès qu'ils ne font pas une certaine illusion. A l'égard des pièces avec illuminations, on les découpe avec de petits emporte-pièces de différentes grosseurs ; les plus gros sont pour les objets les plus avancés, et les plus petits pour les lointains ; il faut aussi que les trous soient plus près dans les parties qui tendent au point de vue²²².

Un tel contexte de contemplation de l'image nous fait prendre conscience que l'art est sollicité dans une perspective de spectacle visuel mais probablement aussi de savoir et de connaissance sur la ville.

²²⁰ Cet ensemble décoratif fut amorcé en 1656 et prit près de dix à réaliser. Il nécessita soixante-quatorze tonnes de bronze, un rare marbre noir et blanc français et du jaspe de Sicile.

²²¹ Un positif sur verre probablement utilisé comme image de projection autour de 1900, présente la chaire avec des rehauts de couleur (CSQ, 1993.11802). La provenance, l'usage et la datation de ce positif sont incertains.

²²² Edme-Gilles Guyot, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, Paris, chez Gueffier, 1769-1770, tome troisième, pl. 9, (BIU Montpellier, bu Sciences, 130520) cité dans Lorraine Aressy, « Le hublot magique. Les boîtes d'optique au XVIII^e siècle : du cabinet de curiosité au spectacle forain », dans *Le monde en perspective. Vues et récréations d'optique au siècle des Lumières. Les collections montpelliéraines de vues d'optique au château de Flaugergues*, Monuments historiques et objets d'art du Languedoc – Roussillon – Direction régionale des affaires culturelles, p.49.

Cependant, aucun commentaire n'a pu être retracé quant à l'utilisation de cette estampe au Séminaire et ainsi être en mesure de confirmer la corrélation entre sa conception et son usage. Son état et ses marques d'usage, notamment des rubans adhésifs fixés sur les bords probablement pour glisser l'œuvre dans une boîte d'optique sans l'abîmer, nous amènent à l'hypothèse qu'il s'agit d'une vue pour boîte d'optique. Cette estampe reste donc une curiosité mais qui permet de voir Saint-Pierre autrement. Dans le même ordre d'idée, nous pouvons observer dans les collections une vue d'optique montrant l'intérieur de Saint-Pierre de Rome selon une perspective linéaire. (Fig. 47) Sa composition correspond sensiblement à celles évoquées plus haut, notamment l'eau-forte de Giuseppe Vasi et la photographie de Romualdo Moscioni. Cependant, cette vue d'optique est conçue pour être observée par le biais d'un appareil : le zograscope²²³. À l'origine, ces vues sont un « divertissement visuel et une façon de s'appropriier le monde pour les Européens du XVIII^e siècle²²⁴. » Elle sont conçues dans l'objectif de créer une illusion de proximité avec un environnement peu connu ou inconnu par le regardeur activé via un appareil d'optique et quelques stratégies graphiques. L'impression de profondeur accentuée par l'appareil influence la réception de l'image et donne accès à une autre forme de réalité vécue lors de l'expérience visuelle. Les graveurs des vues d'optiques ont la volonté d'accentuer la perspective linéaire et l'orthogonale à l'intérieur de l'espace pictural, afin de créer un effet de proximité et d'éloignement. Les couleurs présentes sur l'estampes du Séminaire donnent un exemple des effets de chromostéréopie²²⁵, où l'ajout des couleurs telles que le rouge et le bleu contribuent à accentuer l'impression de distance entre les éléments de l'image. Ces vues ne remettent donc pas en question la visualité de l'ensemble architectural de Saint-Pierre de Rome, mais elles ajoutent des éléments de curiosité visuelle au corpus d'estampes et de photographies par la simulation d'une expérience tridimensionnelle du lieu.

²²³ « Le zograscope est un appareil utilisé exclusivement dans les salons bien nantis. Il est constitué d'un pied sur lequel repose un montant, au sommet duquel est fixée une lentille biconvexe à laquelle est adjointe, par un clapet, un miroir soulevé à 45 degrés par deux charnières lors du visionnement. La lentille et le miroir sont parfois remplacés par un miroir concave. Certains zograscopes possèdent une cheville placée dans le haut du montant, qui sert à contrôler la hauteur de la lentille et du miroir. » Marjolaine Poirier, *Imaginer l'Amérique. Québec à travers les vues d'optique des graveurs allemands Habermann et Leizelt*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2015, p.17.

²²⁴ Simon Schaffer, « Natural philosophy and Public Spectacle in the Eighteenth Century », *History of Science*, vol. 21, n°5, p.1-43, dans Poirier, *Ibid.*, p.9.

²²⁵ Le bleu et le rouge sont réfractés différemment dans l'œil. Ainsi, le rouge donnera souvent l'impression d'être plus près que le bleu. Le coloris participe donc à l'illusion d'optique. Cela explique la dominance des tons de bleus et de rouge sur les vues d'optiques et une application souvent peu soignée. Alfred H. Schwartz, « Stereoscopic Perception with Single Pictures », *Optical Spectra*, Septembre 1971, p. 25-27, cite dans Poirier, *Ibid.*, p.24.

En somme, la visualité de Saint-Pierre de Rome au sein des collections est composée par des images d'un ensemble architectural qui fut peu modifié depuis les dernières interventions de Lorenzo Bernini vers 1680. Précisons que cet aspect de la basilique est le résultat de nombreux projets d'artistes et d'architectes aussi exceptionnels qu'ambitieux ainsi que des intentions des pontifes désireux de laisser une marque historique, matérielle et visuelle forte de leurs pontificats²²⁶. Les estampes incluses dans le corpus de la thèse montrent toutes le rapport de taille entre l'homme, l'architecture et le décor intérieur et donne une impression de démesure qui renvoie le fidèle à sa condition et sa dimension humaine. Les estampes de grand format de Giuseppe Vasi montrant l'intérieur et le flanc droit de la basilique (Fig. 39 ; Fig. 40) et de Piranesi (Fig. 37) sont des cas exemplaires.

3.2 Images des collections du Vatican

En consultant les albums d'estampes et de photos des prêtres, on constate la présence de plusieurs biens répartis dans les appartements et les musées du Vatican. L'ensemble de gravures le plus volumineux et le plus spectaculaire est sans aucun doute celui représentant les chambres de Raphaël. Parmi les 34 estampes portant sur les fresques des chambres de Raphaël que nous avons recensées, nous avons constaté que deux exemplaires représentant l'École d'Athènes et la Bataille d'Ostie font partie de la série « *Piacturae Raphaelis Sanctij Urbinatis ex aula et conclavibus Palatij Vaticani [...]* » dessinée et gravée par Francesco Acquila et éditée en 1722 par Domenico De Rossi²²⁷. Puis, une eau-forte très ancienne, rattachée à aucun autre ensemble, représente la *Bataille de Milvius*²²⁸ et fut gravée par Francesco Faraone Acquila en 1682. Sinon, les autres estampes sont des rééditions. Quelques-unes sont opérées par la Calcografia di Roma²²⁹ entre 1870 et vers 1900. Celles-ci présentent, entre autres, les eaux-fortes de Giovanni Volpato (1740-1803)²³⁰ d'après les dessins de Giuseppe ou Joseph Cades (1750-1799). Deux estampes²³¹ de cette série représentent l'École d'Athènes (Fig. 49) et la

²²⁶ Thoenes, *op.cit.*, pp.293-297.

²²⁷ *La Bataille d'Ostie* (CSQ, 1993.27594) et *L'École d'Athènes* (CSQ, 1993.26225).

²²⁸ CSQ, 1993.27606

²²⁹ Cette institution change de dénomination à deux reprises au XIX^e siècle : Calcografia camerale (1738-1870), Regia Calcografia Di Roma (1870-1945).

²³⁰ Les plaques de Volpato furent vendues à la Calcografia camerale en 1826, qui deviendra la Regia calcografia di Roma en 1870.

²³¹ Les estampes (CSQ, 2014-929 et 2014-928) de Volpato réalisées dans les années 1770 sont gravées d'après une série de *modelli*, c'est-à-dire des modèles réduits des chambres de Raphaël au Vatican par les plus grands artistes romains de cette époque. En mars 1842, une série d'estampes de Volpato fut acquises par la Royal Academy, mais il ne nous a pas été possible d'avoir accès aux numéros d'inventaires et à une documentation plus fouillée de ces œuvres. Ces deux estampes sont produites en hommage à Pie VI « protecteur et restaurateur des beaux-arts », comme en fait foi l'inscription dans la marge de l'exemplaire représentant *L'École d'Athènes*.

Dispute du Saint-Sacrement (Fig. 48) et sont montées sur châssis. Cette condition signifie qu'elles étaient accrochées à la façon d'un tableau d'histoire dans des espaces communs ou dans la chambre d'un prêtre, par exemple. Les fresques de *La Dispute du Saint-Sacrement* et *L'École d'Athènes* sont toutes deux situées dans la chambre de la Signature et se font face, la première étant sur la paroi ouest et la seconde sur la paroi est. Enfin, 24 estampes de reproduction des fresques des *chambres* sont des éditions plus récentes imprimées par Angelo Biggi (actif en 1873) et commercialisées par la Regia calcografia di Roma²³² dans le dernier tiers du XIX^e siècle²³³. Les exemplaires de cette édition (Fig. 50) dont on retrouve quelques doubles dans les collections du Séminaire ont été particulièrement bien conservés par les prêtres. L'examen de leurs états nous amène à penser qu'elles étaient des œuvres conservées pour la consultation et non pour l'exposition dans les lieux communs.

Le nombre d'estampes des chambres de Raphaël provenant de cette réédition nous a amené à réfléchir à la fonction de la Calcografia di Roma. L'étude de l'introduction du catalogue de 1883 de la

²³² Tel que nous l'avons annoncé (se référer à la page 44 de la thèse), cette institution est également présente dans les collections par ses catalogues de vente dans la bibliothèque du Séminaire de Québec et de l'Université Laval. Le *Catalogo delle migliori stampe che esistono nella Regia calcografia di Roma*, publié en 1873 à Rome par Tipografia Romana di C. Bartoli porte la cote BSQ, SQ014895 dans les collections conservées au Musée de la civilisation, alors que le *Catalogo generale dei rami incisi al bulino e all'acqua forte, posseduti dalla Regia Calcografia di Roma le di cui stampe si vendono in questo istituto*, publié en 1883 à Rome par Forzani, a été transféré au campus de Sainte-Foy de l'Université Laval (BUL : NE 59 R763 188) lors de la séparation des collections de livres et d'objets. Nous avons pu trouver dans les inventaires anciens des liens entre quinze estampes et le fonds de M^{gr} Amédée-Edmond Gosselin (1863-1941). Ordonné en 1890, celui-ci fut supérieur du Séminaire, recteur de l'Université Laval, archiviste, professeur d'histoire du Canada, historien « de grande réputation », pour rendre les mots de M^{gr} Camille Roy, qui fut également recteur de l'Université. M^{gr} Gosselin fit un voyage de recherche en Europe entre 1924 et 1926, puis accompagna le cardinal Rouleau à Rome en 1927-1928. Il a pu soit acheter les estampes à Rome dans les années 1920 ou se les procurer à Québec ou à Montréal par le biais des marchands d'art. Étant donné que le prêtre est ordonné uniquement en 1890, les œuvres n'ont probablement gagné ses collections que tard au XIX^e. Cela dit, la présence de celles-ci dans ses collections prouve un intérêt pour les décors du Vatican chez les prêtres à cette époque. Les œuvres associées à son fonds sont toutes en excellent état. Elles n'ont à notre avis jamais vu la lumière de façon soutenue sur une longue période et conservent toutes leurs marges entières. Pourtant, les feuilles sur lesquelles ces eaux-fortes sont imprimées sont si volumineuses (environ 85 x 115 cm) qu'elles auraient été susceptibles d'être découpées pour des fins d'entreposage. L'ensemble comprend *La pêche miraculeuse* (CSQ, 1993.31386), *Le Massacre des Innocents* (CSQ, 1993.31388; 1993.31388), *La Mort d'Ananias* (CSQ, 1993.31380), *Héliodore chassé du temple* (CSQ, 1993.31381 [fonds Gosselin?]), Allégories de la théologie, de la philosophie, de la poésie et de la justice (CSQ, 1993.31382 [Fonds Gosselin?]; 1993.31399 [Fonds Gosselin?]), *Les vertus cardinales et théologiques* (CSQ, 1993.31383; 1993.31394), *La Donation de Constantin* (CSQ, 1993.31393; 1993.31400), *La rencontre de Léon 1er le Grand et d'Attila* (CSQ, 1993.31392), *L'Incendie du Bourg* (CSQ, 1993.31391; 1993.31396), *La Bataille d'Ostie* (CSQ, 1993.31398).

²³³ Les artistes qui ont participé à cette édition sont notamment les graveurs Oswald Ufer (1828-1904), Tommaso di Lorenzo (actif dans les années 1870), Giustino Carocci (1817-1872), Giuseppe Marcucci (1807 – vers 1876), Pasquale Proja, Federico Seifert, Enrico Maccari (1834-1893), Giuseppe Ferretti (1814-1881), Nicola Sangiorgi (actif dans les années 1870), Giovanni Bonafede, ainsi que des dessinateurs Luigi Garelli, Niccola Ortis, Filippo Prosperi, Filippo Severati (actif vers 1880), et Vincenzo Pasqualoni. Bien que la plupart de ces artistes n'aient pas encore fait l'objet d'études monographiques, nous pouvons affirmer du moins qu'ils sont actifs au XIX^e siècle

Calcografia²³⁴ nous a permis de constater que sous le pontificat de Pie IX, cette institution vit une relance. C'est sous la direction du graveur Giuseppe Marcucci (1807-1893) à partir de 1875 que l'on assiste à des entreprises de gravures de tableaux et de décors significatifs du patrimoine romain. Ce choix de faire la promotion des reproductions des œuvres romaines célèbres s'explique par la volonté de soustraire celles-ci à la « voracité du temps », l'impossibilité de faire voyager les œuvres les plus immenses. Plus près de notre propos, la volonté de reproduire les chambres de Raphaël s'installe « afin de perpétuer la mémoire de ces merveilleuses peintures » si difficiles à réduire. Le dessinateur Filippo Severati (1819-1892) confie à différents graveurs qu'il considère comme les plus compétents la réalisation des *chambres*. Durant vingt ans sous l'autorité pontificale, l'estampe de la Calcografia est comprise comme un moyen puissant pour multiplier et étendre la visualité du patrimoine romain et du patrimoine de l'Église aux nations les plus éloignées.

D'autres estampes ou photographies reproduisant des œuvres des appartements ou des collections du Vatican peuvent être citées en exemples afin de mieux cerner la visualité de celles-ci auprès des prêtres du Séminaire. En comparaison avec Raphaël, peu de reproductions d'œuvres de Michel-Ange sont conservées dans les collections du Séminaire. Pourtant, il s'agit d'un contemporain et rival de Raphaël. On compte uniquement deux estampes de la fresque du Jugement dernier de la chapelle Sixtine (Fig. 51), dont l'une est une réédition de la gravure de Giulio Bonasone (vers 1510 – ap.1576) éditée en 1773 et l'autre, une réédition du XIX^e siècle. Une photographie du Jugement dernier ainsi qu'une vue globale de la chapelle Sixtine par Romualdo Moscioni (Fig. 52) sont éditées dans son album « Ricordo di Roma²³⁵ ». Les autres biens sont un livre gravé sur la chapelle Sixtine²³⁶ et quelques photos et positifs sur verre dont les datations sont incertaines²³⁷.

Du côté des antiquités, on note une gravure de Carlo Losi ayant probablement appartenu à Joseph L'égaré représentant le groupe du Laocoon. (Fig. 53) L'intitulé au haut de l'image « Visitur Romae in Viridario Vaticano » signifie « Vu à Rome dans les jardins du Vatican ». Cette note ainsi que l'inscription

²³⁴ *Catalogo Generale dei Rami incisi al bulino e all'aquaforte posseduti dalla Regia Calcografia di Roma le di cui stampe si vendono in questo istituto*, Roma, Forzani E C., Tipografi del Senato, 1883, 92p. Exemplaire conservé à la bibliothèque de l'Université Laval (campus de Sainte-Foy), (BUL : NE 59 R763 188).

²³⁵ ASQ, album 242, PH2018-7140.

²³⁶ *Le jugement universel peint par Michel-Ange Bonaroti dans la Chapelle Sixtine à Rome, divisé en dix sept planches, gravées au trait par Thomas Piroli*, Paris, Bocchini, De Soye, imprimeur, 1808, 17f. BSQ, SQ019340. Le livre porte le timbre de la bibliothèque de l'abbé Hospice-Anthelme Verreau.

²³⁷ Les positifs sur verre et images de projections correspondent aux numéros d'inventaires suivants : CSQ, 1993.10115 (positif rehaussé de couleur); CSQ, 1993.12072 et 1993.12073 (positif sur verre pour stéréoscope).

trilingue du cartouche qui explique l'histoire mythologique du prêtre grec Laocoon, sont des indicateurs qu'il s'agit d'une estampe destinée à conserver un souvenir d'une visite au Vatican. L'œuvre gravée de Losi présente des différences importantes avec l'état dans lequel se trouvait la sculpture originale en 1774, c'est-à-dire complétée par des ajouts faits en 1523 par le sculpteur Giovanni Angelo Montorsoli (1507-1563). Ces différences sont notamment remarquables dans le manque d'expression des trois personnages et les quelques maladresses de perspectives anatomiques. Une photo du groupe du Laocoon par Romualdo Moscioni est présente dans un album-souvenir monté par le photographe et un album de voyage probablement monté par un prêtre²³⁸.

Enfin, la Transfiguration de Raphaël est présente en estampes et en photographie en tant que pièce autonome ou d'album de voyage²³⁹. L'estampe de Samuel Cholet (1786-1874) (Fig. 54) présente l'œuvre selon le même ordre et positionnement des personnages que le tableau original alors que celle d'Arnbold van Westerhout (1651 – 1725) (Fig. 55) présente l'œuvre de façon inversée. Du point de vue des photographies, il est intéressant de constater que l'œuvre est également visible dans les vues de la Pinacothèque du Vatican (Fig. 56). Ainsi, c'est le contexte de l'œuvre dans son lieu d'exposition qui est conservé comme élément de référence dans les collections du Séminaire. Dans une perspective globale, toutes ces images de Saint-Pierre de Rome et des collections du Vatican, font écho à un ensemble d'actions orchestrées par plusieurs papes pour appuyer le développement des arts, de l'architecture, de la restauration de biens du patrimoine romain et des fouilles archéologiques, mais aussi à des stratégies de diffusion par le biais de médiums visuels. D'ailleurs, un fascicule composé de textes et d'estampes ainsi que des médailles exprimant la valorisation du mécénat pontifical de Pie IX ont été repérés dans les collections du Séminaire de Québec.

3.3 « Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX » et les médailles commémoratives

Dans les collections du Séminaire, un très volumineux fascicule montre les grandes réalisations dans les domaines des sciences, de la muséologie, de la restauration de monuments antiques, de commandes d'œuvres d'art et d'autres réalisations artistiques, architecturales et urbaines promues par

²³⁸ Les photos sont présentes dans l'album-souvenir « Ricordo di Roma » (ASQ, album 242, PH2018-7145) et l'album de voyage « album 232 » (CSQ, 1993.21547). Nous avons repéré un positif sur verre représentant le groupe du Laocoon dont la datation peut se situer autour de 1900 et dont la provenance est incertaine. La restauration des années 1950 sur cette sculpture antique n'est pas encore effectuée au moment du tirage (CSQ, 1993.10017).

²³⁹ La Transfiguration porte le numéro d'inventaire CSQ, 1993.21565 dans l'album de voyage « Album 232 », et le n°PH2018-7139 dans l'album 242 réalisé par Romualdo Moscioni.

Pie IX. Les planches qui illustrent ces réalisations sont gravées à l'eau-forte et à l'aquatinte par Paolo Cacchiatelli (mort en 1878) et Gregorio Cleter (1813-1873) à partir de 1860. Les tirages en fascicules thématiques sont publiés avec les textes et commentaires explicatifs rédigés par des érudits de l'époque : Pietro Petri, Francesco Cerroti, Carlo Mascherpa, Domenico Bonanni. La première édition de 1860 était composée de 128 dossiers in-folio qui ont par la suite été augmentés à 216 au fil des ans jusqu'en 1869-1870, composés chacun de deux à quatre pages de texte et accompagnés d'une ou deux planches gravées. Les pages n'étaient pas numérotées et il n'existait pas d'index. Les nouvelles éditions de 1863 et 1865 ne sont pas réellement des « nouvelles » éditions ni des réimpressions, mais plutôt des « élargissements » (*progressivo ampliamento*) de la première édition. La seconde édition est réalisée en 1870 et le travail a également eu une deuxième édition en 1870 dans laquelle les 128 dossiers sont devenus 216, sans être numérotés, ne permettant pas une reconstruction homogène de la série²⁴⁰. Il existe cependant une confusion parmi ces deux éditions. Un texte paru dans le périodique romain *La Civiltà Cattolica* en 1861 démontre bien l'objectif éditorial des fascicules :

Le but de ce recueil est de parler de tous les bienfaits que le pontificat de Pie IX a fait aux sciences et aux arts de ses États. Plusieurs de ses œuvres, sont représentées par une illustration gravée avec soin sur du cuivre et accompagnée d'une explication qui en décrit l'origine et l'intention. Chaque mois, un dossier sera publié [16 dossiers furent publiés] contenant deux textes thématiques et deux illustrations correspondantes. Le prix de chaque numéro est de 25 baiocchi [monnaie italienne émise jusqu'en 1865]²⁴¹. (Trad.)

L'édition de ces fascicules fut financée à même l'Obole de saint Pierre. L'importance de l'illustration est reconnue dans le cadre éditorial, au point où l'on donne aux graveurs le titre d'« éditeurs artistes » (*Artisti editori*). Maria Saveria Ruga affirme que ce titre « prouve à quel point l'expédient visuel est un élément essentiel de l'ouvrage pour imposer et diffuser un imaginaire qui favorise la prise de conscience de l'engagement prodigués par Pie IX pour les "beaux-arts" – tant dans la restauration que dans les nouveaux chantiers décoratifs –, pour le progrès des sciences et pour le bien-être de la population des territoires papaux²⁴². » (Trad.) Mentionnons au passage les commandes pour les peintures des décors de la basilique San Paolo fuori le Mura, du Palazzo del Quirinale et de la nouvelle Pia Loggia au Vatican. Le Séminaire de Québec possède la seconde édition complète et celle-ci est

²⁴⁰ Maria Saveria Ruga, « Materiali per un atlante del mecenatismo di Pio IX », dans Giovanna Capitelli et Ilaria Sgarbozza, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, Viviani, 2011, pp.267-284.

²⁴¹ *La Civiltà Cattolica*, année XII, vol. XII, série IV, 1861, p. 217, cité dans Ruga, *Ibid.*, p.267.

²⁴² Ruga, *Ibid.*, p.267-268.

en excellent état. Il possède également plusieurs planches gravées provenant d'un double de la seconde édition. Ces planches sont conservées du côté des collections d'estampes et furent comprises davantage comme des œuvres d'art que des éléments associés à des textes pour valoriser les travaux de Pie IX sur les arts et les sciences réalisés sous son règne. L'iconographie et la mise en image de son implication est donc doublement présente dans les collections et la culture visuelle des prêtres du Séminaire.

Pie IX a également utilisé la numismatique afin de transmettre une image de son pouvoir. Vers 1848-1849, il fait émettre un spécimen en or d'une taille supposément jamais égalée, qui était un symbole de la force de l'autorité papale reconfirmée et qui représentait la ville de Gaeta en territoire napolitain. Il s'agit de la ville où il s'était enfui après l'assassinat de son Premier ministre en 1848. La foule s'était soulevée contre le pape puisqu'il refusait de collaborer à la guerre d'indépendance contre l'Autriche et qu'une crise économique persistait pour cette raison. Pie IX est un pape qui a vécu le « Risorgimento » et les bouleversements politiques qui y sont associés, notamment sa perte du contrôle des États pontificaux. Cette pièce de monnaie était destinée à être donnée à ceux qui ont fait preuve de fidélité au Saint-Siège lors de l'exil forcé du Pape. Nous n'avons pas retracé cette pièce dans les collections, par contre nous avons pu trouver de nombreuses médailles émises par Pie IX, dont celles dans le cadre du premier Concile œcuménique du Vatican (1869-1870). Ce modèle de médaille, à la fonction à la fois honorifique et commémorative, appartient à la même catégorie que celle de son retour d'exil. Parmi celles-ci, nous constatons celle coulée en bronze où sont présentés sur l'avvers, dans un décor de colonnes garnies d'ornements en arabesques, le buste de Pie IX, la Vierge de l'Immaculée Conception à sa gauche et saint Pierre dans une barque à sa droite. Sur le revers est représenté le Concile où tous les cardinaux siègent en assemble autour de Pie IX, trônant au centre de l'espace. Autour d'eux le décor montre une architecture classique sous la protection de la colombe représentant le Saint Esprit²⁴³. Son poids est de 16 kg. Une seconde médaille (Fig. 57) en bronze pesant 24,7 kg représente uniquement Pie IX en buste sur l'avvers et l'assemblée des cardinaux, Pie IX et le Saint Esprit, sur le revers. Le Séminaire conserve plusieurs variétés de ces médailles du Concile, montrant par exemple les cardinaux sous la protection de la Sainte Famille ou encore rassemblés dans la

²⁴³ CSQ, 1994.746

basilique Saint-Pierre²⁴⁴. Le poids de ces médailles est un indicateur du prestige associé à l'événement et au geste de sa transmission à un prélat.

Le recueil *Le Scienze e le Arti* ainsi que la série des médailles annuelles met en évidence les lieux et les idées sur lesquels Pie IX a décidé d'intervenir, mais également les artistes et les architectes qui l'ont rejoint dans cette entreprise. Maria Ruga soutient que ces documents contribuent à reconstituer un miroir visuel et politique du mécénat de Pie IX, un portrait de cette Rome que le pape a essayé de construire et de rénover, par l'entremise de ses réalisations artistiques et des travaux publics²⁴⁵. Nous ajoutons que compte tenu du contexte politique où Pie IX est isolé par les armées républicaines, il veut tenter de limiter la prolifération des idées libérales et modernes en assoyant son autorité morale et spirituelle par la dogmatisation de l'Immaculée Conception (1854) et le dogme de l'Infaillibilité Papale (1871), proclamé lors du Concile du Vatican. Cette valeur d'autorité morale et incontestable dont il se qualifie est transcendée par l'art et la culture présente à Rome, sous la responsabilité du pontife. Par le fascicule, d'un volume considérable, il prend soin de traiter également de ses apports aux sciences. On y voit d'ailleurs des représentations de l'électrification au gaz, le développement du télégraphe, de l'Observatoire astronomique moderne du Collegio Romano (Fig. 58), de la modernisation des universités et d'une clinique d'obstétrique. L'observation scientifique au XIX^e siècle est liée à l'étude de spécimens consultables dans des collections. Ainsi, il vante ses actions dans le domaine de la muséologie notamment avec l'inauguration d'un jardin botanique et des musées d'anatomie, de physique (Fig. 59) et de minéralogie dans l'Archiginnasio Romano. Il s'agit d'une action qui projettera le Saint-Siège comme étant un acteur déterminant de l'avancement du savoir, des connaissances scientifiques et des arts. Ainsi, ces connaissances trouvent toute leur légitimité dans un système de pensée et de valeurs catholiques. Il invalide la pensée positiviste et les positions des philosophes libéraux qui voient l'avancement des sciences selon une perspective sécularisée et détachée des questions ontologiques et théologiques²⁴⁶.

Parmi les projets imposants et stratégiques de Pie IX figure un vaste espace consacré au Museo Cristiano, commandé par le pape à l'occasion de la proclamation du dogme de l'Immaculée

²⁴⁴ Les numéros d'inventaire de ces médailles sont : CSQ, 1994.742; 1994.722; 1994.719; 1994.716; 1994.714; 1994.713; 1994.711; 1993.53732; 1994.555. Les collections conservent également des pièces de monnaie à l'effigie de Pie IX précédant le Concile et qui peuvent être associées à des prêtres, notamment Cyrille-Étienne Légaré (CSQ, 1994.3355) et l'abbé Bigaouette (CSQ, 1994.3354).

²⁴⁵ Ruga, *Ibid.*, p.270.

²⁴⁶ *Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX* est inventorié sous les numéros CSQ, 1993.29523.1 à 1993.29571.1.

Conception. On y voit des marbres paléochrétiens, des sarcophages, des mosaïques et des pierres tombales. En archéologie, un élément important est la création de la commission chrétienne d'archéologie en 1852, chargée de mettre à jour et d'enquêter sur les témoins matériels de la Rome antique et médiévale. Entre 1869 et 1870, Pie IX fait ériger la *Galeria dei Santi e Beati* une « Galerie de saints et des bienheureux » dans le palais apostolique de l'appartement de Pie V. Celle-ci est destinée à exposer en permanence les peintures réalisées à l'occasion des cérémonies de béatification et de canonisation. Il s'agit en quelque sorte d'un musée d'art religieux contemporain dont les œuvres sont inégales, mais dont l'objectif est de promouvoir à la fois des images édifiantes, la production artistique du temps où un renouveau iconographique s'est opéré. Cette galerie n'existe plus aujourd'hui, mais *Le Scienze e le Arti* en montre un échantillon. Pour le décor de la *Loggia Pia*, réalisé en même temps que la restauration des loges de Raphaël (*Loggia di Raffaello*), le fascicule présente le projet ambitieux de la poursuite de la « Bible de Raphael » avec le décor d'un nouveau bras. Ce nouveau segment est la continuation de la vie du Christ à partir de la dernière Cène. Les quatre-vingt-quatre scènes de la passion sont réalisées par Nicola Consoni (1814-1884), un artiste « puriste »²⁴⁷ et raphaélite, élève de Tommaso Minardi (1787-1871). Il s'agit en quelque sorte d'une révérence à Raphaël. *Le Scienze e le Arti* présente ce décor en créant un parallèle élogieux entre Consoni et Raphaël – on y souligne l'efficacité de la communication visuelle, la conception douce et la « vérité » de l'histoire – ainsi qu'entre Pie IX et les grands mécènes de la Renaissance²⁴⁸.

Un second exemplaire de ce fascicule et duquel il ne reste que les planches gravées à l'aquatinte et à l'eau-forte fut éclaté dans les collections d'estampes. Il n'est donc pas rare de trouver une ou plusieurs planches de *Le Scienze e le Arti* parmi les nombreux albums du Séminaire. Ainsi, les images provenant de ce puissant instrument de propagande de Pie IX sont véritablement intégrées aux nombreuses « sous-collections » d'estampes ou aux collections individuelles de prêtres, entraînant ainsi une plus

²⁴⁷ Le purismo ou le purisme est un courant artistique romain actif surtout dans le deuxième tiers du XIX^e siècle. Celui-ci se caractérise par un retour vers le vocabulaire plastique préclassique et des primitifs italiens, ainsi que de l'architecture paléochrétienne. Le terme vient d'une volonté d'épuration des formes en réaction aux excès du baroque et du rococo. Dans le parcours artistique de Raphaël, la période que l'on désigne par le « premier Raphaël », qui s'échelonne depuis son apprentissage auprès de Perugino jusqu'à la réalisation de commandes romaines autour de 1508-1510, notamment de l'École d'Athènes, était estimée par plusieurs artistes religieux du XIX^e siècle. C'est le Raphaël de cette période qui fit du peintre d'Urbino une figure déterminante dans l'esthétique des puristes. Ce courant est cependant à distinguer des préraphaélites français et anglais, bien que l'on puisse y trouver quelques similitudes idéologiques, intellectuelles et formelles.

²⁴⁸ Daniela Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma, Gangemi editore, 2012, p.78. Les collections du Séminaire conservent douze estampes gravées à l'eau-forte par Luigi Penna d'après des dessins de Nicola Ortis, représentant quelques scènes réalisées par Consoni.

grande visibilité des images qui composent le fascicule. Certains albums d'estampes comptent ainsi des éléments du fascicule et des vues diverses de Rome, donnant ainsi des albums hétéroclites sur les vues de la ville. Nous avons également retracé dans les collections des recueils gravés qui offrent par la somme d'images qu'ils contiennent, un florilège de vues sur Rome, croisant à la fois le Vatican, la Rome antique et la Rome moderne. L'un d'entre eux a d'ailleurs été acquis par l'abbé Benjamin Pâquet et légué à la bibliothèque du Séminaire de Québec.

4. Raccolta di Roma : des recueils entre l'antique et le moderne

Les vues de monuments de la Rome antique et moderne montrés dans les recueils gravés²⁴⁹ ont occupé une part importante de notre préparation à l'étude des autres vues dans les collections du Séminaire, notamment celles de Giovanni Battista Piranesi et de Giuseppe Vasi. Il n'est pas souhaitable de séparer les images de la Rome antique des images de la Rome moderne de ce type de recueils afin de les étudier exclusivement en fonction de leur sujet puisqu'il s'agit d'ensembles cohérents pensés comme des séries traduisant le palimpseste romain. Au fil du repérage des œuvres pertinentes pour le corpus, nous avons remarqué la présence de deux recueils d'estampes identiques intitulés *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze*, édités par Salvatore Antonelli. Ceux-ci sont cependant conservés à deux endroits distincts du musée ou des collections choisies en fonction du statut qui avait été donné aux documents par le passé. L'un est conservé du côté de la bibliothèque²⁵⁰ et l'autre du côté des collections d'objets²⁵¹. Celui de la bibliothèque porte l'ex-libris de Benjamin Pâquet. Ceci permet de lier le recueil au journal de voyage de Pâquet et ses commentaires sur la Ville éternelle. Ainsi, c'est par

²⁴⁹ Ce terme réfère à une catégorie précise de production dans le monde de l'édition. Il s'agit de l'édition d'un document relié et composé d'estampes imprimées habituellement dans le cadre de ce projet. Des sous-catégories peuvent se décliner sous un recueil gravé, soit par exemple la « galerie », qui garde mémoire d'une collection complète associée à un personnage prestigieux, le « cabinet », qui édite des volumes d'estampes représentant les collections d'un seigneur, donc d'un rang social inférieur, et le « recueil », qui comprend tous les volumes de gravures qui ne peuvent entrer dans les deux premières catégories. Certains recueils sont par exemple des séries diverses. Un livre gravé est un terme associé à un album dans lequel un individu peut coller des estampes selon un ordre variable. Nous référerons le lecteur à deux articles Jean-Gérald Castex, « D'un mot et de ses usages : le recueil gravé », dans Cordelia Hattori et al., *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e – XVIII^e siècles)*, Milan, SilvanaEditoriale, 2010, pp.141-149; Françoise Mardrus, « La Galerie du Palais-Royal : mémoire de l'Art », dans Jean Cuisenier, *Destins d'objets*, Paris, École du Louvre – École du Patrimoine, Juin 1988, coll. : « Études et travaux, n°1 », pp.79-97.

²⁵⁰ BSQ, SQ033582

²⁵¹ CSQ, 1993.32114.1 à 52

l'étude d'un fait très concret que nous pouvons analyser le rapport du prêtre à l'image et le phénomène de culture visuelle qui lui est associé.

4.1 Un cas d'étude et ses comparables: « *Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze* »

Lors de son second voyage à Rome en 1874-1878, Benjamin Pâquet réalise une véritable mission diplomatique durant laquelle il tisse un réseau important dans la curie romaine et obtient des titres prestigieux et honorifiques tels que protonotaire apostolique, camérier secret de la maison du Pape et consultant de la Congrégation de l'Index²⁵². C'est durant ce voyage qu'il se procure un recueil d'estampes sur les monuments de la Ville éternelle : « *Raccolta di Roma. Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / diseguate dal vero da più celebri artisti* / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228 ». Ce recueil est composé de 51 feuilles et mesure 21 x 29 cm. Sur la couverture, l'abbé a apposé son ex-libris : « Rome 15 Avril 1874 / Benj. Paquet P^{tre} ». Ce recueil se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque du Séminaire de Québec, et les collections de ce dernier conservent également un recueil identique. (Fig. 60 ; Fig. 61) Nous avons comparé les deux documents, page par page, et ils sont identiques dans leurs moindres détails, mis à part l'ex-libris de Pâquet et les traces des tampons de la bibliothèque du Séminaire « Bibliothèque /Séminaire de Québec / S.M.E. / 1964 » figurant sur quelques pages de l'exemplaire conservé du côté de la bibliothèque. Ce dernier exemplaire ayant appartenu à Pâquet est aussi en meilleur état. Sa reliure est encore bien serrée et les folios sont peu jaunis. L'exemplaire conservé du côté des collections a souffert d'une plus grande utilisation et d'une exposition plus fréquente à la lumière, car les fils de la reliure sont lâches et les folios sont légèrement jaunis²⁵³. Le premier écueil que nous avons rencontré dans l'étude de ce document est sa datation, laquelle ne figure pas dans les inscriptions laissées par l'éditeur sur les estampes. Nous savons que l'exemplaire conservé à la bibliothèque porte l'ex-libris de Pâquet daté de 1874. Étant donné la présence de l'ex-

²⁵² Sonia Chassé, « PÂQUET, Benjamin », *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval/University of Toronto, vol.12, (2003), [en ligne], URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/paquet_benjamin_12F.html>, (page consultée le 26 novembre 2015).

²⁵³ Nous utilisons comme document d'étude l'exemplaire des collections (CSQ, 1993.32114.1 à 52) plutôt que celui de la bibliothèque (BSQ, SQ033582). Ce choix s'explique par trois raisons, la première est que c'est cet exemplaire nous fut beaucoup plus facilement accessible pour les fins d'étude. La seconde raison s'explique par le catalogage propre aux collections muséales, c'est-à-dire que chacune des estampes, donc chaque folio du recueil, a reçu un numéro d'inventaire unique. Ainsi, les estampes sont plus faciles à repérer en base de données et à isoler dans la séquence du recueil. La troisième raison est que cet exemplaire est identique à celui qui a véritablement appartenu à Benjamin Pâquet. L'examen de comparaison des deux recueils gravés confirme que l'information visuelle à laquelle Pâquet a eu accès est la même dans les deux documents.

libris et d'un frontispice²⁵⁴ montrant la colonne de l'Immaculée Conception, nous pouvons circonscrire une date d'édition possible, c'est-à-dire entre l'érection de ce monument par Pie IX en 1856 et l'ex-libris de 1874. Nous avons constaté que les exemplaires du Séminaire *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze* comptent un frontispice montrant la colonne de l'Immaculée Conception et une page de titre gravée d'une illustration composée de la louve de Rome sur un piédestal, de monuments romains célèbres à l'arrière-plan, du titre du recueil et du nom de l'éditeur. Nous savons que ce recueil fut réédité à plusieurs reprises depuis 1803. Les éditions de la première moitié du XIX^e siècle n'ont évidemment pas de frontispices montrant la colonne de l'Immaculée Conception mais uniquement la page de titre gravée montrant la louve et des monuments. Étant donné qu'un frontispice est présent dans les deux recueils gravés *Raccolta di Roma* que nous venons d'identifier dans les collections et la bibliothèque du Séminaire, cela justifie de les dater de la même période. Cependant, les collections conservent un troisième exemplaire de *Raccolta di Roma* (Fig. 62), qui diffère des deux premiers. Il ne comporte pas de frontispice montrant la colonne de l'Immaculée Conception et l'ordre dans lequel se succèdent les estampes est différent. Le folio suivant la page de titre gravée est différent des autres exemplaires identifiés plus haut. Celui-ci représente la place Saint-Pierre par un coup de planche beaucoup plus volumineux que tous les autres (Fig. 63). Ce coup de planche mesure 16,8 x 20,7 cm comparativement aux autres qui, dans les trois recueils, ne dépassent pas environ 12 x 16 cm. Deux autres planches sont différentes dans les deux éditions. La planche représentant l'intérieur de San Paolo fuori le Mura²⁵⁵ est absente du troisième exemplaire trouvé. En revanche, ce dernier compte trois vues du Colisée²⁵⁶, dont une est absente de l'édition qui a appartenu à Pâquet et de son double conservé dans les collections. Hormis les différences que nous venons d'énumérer, les planches qui composent les trois exemplaires sont

²⁵⁴ « Dans le vocabulaire technique [...] de description des livres anciens, le terme de " frontispice " sert à désigner un feuillet liminaire gravé distinct de la page de titre, qui comporte quant à elle une information bibliographique plus précise (titre complet, lieu d'édition, adresse du libraire, date de publication). En revanche, lorsque l'illustration d'ouverture du volume n'est pas imprimée sur un feuillet à part mais est confondue avec la page de titre, c'est-à-dire lorsque le même feuillet liminaire porte à la fois l'illustration d'ouverture et des mentions bibliographiques détaillées, on parle alors non plus de « frontispice » mais de " page de titre gravée " ou, s'il y a lieu, de " page de titre à encadrement gravé " (dans le cas où les mentions bibliographiques ne sont pas elles-mêmes gravées mais composées typographiquement au centre d'une illustration qui est, quant à elle, nécessairement gravée) Il n'en demeure pas moins que dans l'usage ancien, le terme de frontispice n'a rien d'aussi particularisant et sert à désigner avant tout le feuillet d'ouverture dès lors que celui-ci est illustré. Il recouvre donc à la fois le frontispice au sens technique des bibliographes et la page de titre gravée. » Jean-Marc Châtelain, « Formes et enjeux de l'illustration dans le livre d'apparat au XVII^e siècle. », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°57, (2005), p.80.

²⁵⁵ CSQ, 1993.32114.11.

²⁵⁶ CSQ, 1993.32115.37

les mêmes²⁵⁷. Selon nos hypothèses, le frontispice de l'Immaculée Conception (Fig. 73) a dû être ajouté à partir de 1856 aux nouvelles éditions de *Raccolta di Roma*, ou sinon à une date postérieure, puisque la colonne fut érigée cette année-là sous Pie IX. Ceci ferait de l'exemplaire dissemblable, le plus ancien des trois.

Les collections conservent également deux recueils de *vedute* provenant de la collection de Joseph Légaré achetés par le Séminaire de Québec en 1874. Le premier est gravé par Domenico Pronti en 1795 et s'intitule *Nuova Raccolta di 100 vedute Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Pronti / Tomo I / Roma. Presso il Sudo. Incisore.* (Fig. 64) Il est composé de 100 planches in-quarto gravées à l'eau-forte sur papier vergé²⁵⁸. Le second est possiblement *Raccolta di 50. Vedute Antiche e Moderne della città di Roma e sue vicinanze*, édité par Pietro Piale vers 1818²⁵⁹ (Fig. 65). Ce dernier recueil a été démembré à une époque encore aujourd'hui impossible à identifier. Son historique est impossible à reconstituer hors de tout doute. Si nos hypothèses s'avèrent, ces deux recueils auraient fait partie d'une vente en septembre 1822 à Québec organisée par Joseph Cary où Joseph Légaré a pu en faire l'acquisition. Dans la bibliothèque du Séminaire, nous avons également repéré deux recueils de *vedute* de Rome ayant appartenu à des prêtres et tous deux datés autour de 1820. Le premier s'intitule *Raccolta di n. 60 vedute antiche, e moderne della città di Roma e sue vicinanze : con la giunta delle sale appartamenti al Museo Pio Clementino*, et est gravé à l'eau-forte. (Fig. 66). Il porte le timbre de la « Bibliothèque de M. l'abbé Verreau », ce qui prouve son appartenance à l'abbé Hospice-Anthelme Verreau (1828-1901), un important historien, archiviste et bibliophile canadien. Édité par Agapito Franzetti, l'ouvrage a pour couverture la basilique Saint-Pierre de Rome. La même planche est reprise au folio n°6 du recueil. La page de titre gravée, elle, représente la louve

²⁵⁷ Nous pouvons ajouter que la couverture du troisième recueil (CSQ, 1993.32115.1-51) est verte et ne comporte aucune écriture imprimée. On y trouve que des inscriptions manuscrites au plomb « 117-G-n°13 ».

²⁵⁸ *Nuova Raccolta di 100 vedute Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Pronti*, porte le n°24 dans la section sur les estampes du le catalogue de Joseph Légaré publié en 1852 « Catalog of the Quebec Gallery of Paintings, Engravings, etc. ». ASQ, Séminaire 12 n° 40a°; ASQ, Séminaire 842, no 19. Dans l'inventaire monté par le Séminaire de Québec au moment de l'achat de la collection de Légaré en 1874, il porte le numéro103. ASQ, Séminaire 12 n° 41. Le recueil a ensuite porté le numéro d'inventaire 117 G n°15 dans les collections du Séminaire et il porte aujourd'hui les numéros 1993.32116.1 à 1993.32116.106. Il a appartenu avec certitude à Joseph Légaré. Notamment, l'estampille de ce dernier figure sur la page de titre gravée du recueil.

²⁵⁹ Selon nos hypothèses, *Raccolta di 50. Vedute Antiche e Moderne della città di Roma e sue vicinanze*, aurait porté le numéro 25 dans la section sur les estampes du le catalogue de Joseph Légaré publié en 1852 « Catalog of the Quebec Gallery of Paintings, Engravings, etc. ». ASQ, Séminaire 12 n° 40a°; ASQ, Séminaire 842, no 19. Dans l'inventaire monté par le Séminaire de Québec au moment de l'achat de la collection de Légaré en 1874, il porterait le numéro 252. ASQ, Séminaire 12 n° 41. Ce recueil a porté le numéro d'inventaire 117 G n°14 dans les collections du Séminaire et il correspond aujourd'hui aux n° 1993.32067 à 1993.32113.

nourrissant Romulus et Rémus. Les estampes semblent avoir été réalisées par des graveurs différents. Les légendes écrites majoritairement en italien sont intercalées de légendes et de titres en français et mentionnent le nom d'un autre éditeur, Pietro d'Atri²⁶⁰. Cela nous amène à penser que cet album serait plutôt un assemblage de soixante gravures diverses rééditées par Franzetti. La structure de ce recueil est à rapprocher de celle de *Raccolta di Roma* édité par Salvatore Antonelli. On y trouve une vue où, par exemple, on montre un bâtiment vu depuis l'extérieur puis de l'intérieur. C'est le cas notamment des basiliques Saint-Pierre de Rome, visible aux sixième et septième folios, San Giovanni in Laterano, aux huitième et neuvième folios, Santa Maria Maggiore, aux dixième et onzième folio, San Paolo fuori le Mura, aux douzième et treizième folios, puis avec le Panthéon, aux quatorzième et quinzième folios. Les perspectives des bâtiments demeurent relativement comparables entre les vues provenant de Franzetti et celles d'Atri. Les vues diffèrent surtout au niveau des masses et de l'encrage. Celles de Franzetti présentent des gravures légèrement plus contrastées avec des noirs plus profonds. Cela ajoute davantage un caractère sublime et dramatique aux œuvres. Un segment de l'ouvrage est particulièrement intéressant pour notre étude, puisqu'à la toute fin, Franzetti intègre une série de gravures provenant de son commerce qui représentent des intérieurs du musée Pie-Clémentin. On peut notamment y voir l'estampe « Portico di Belvedere » où le groupe du Laocoon est visible dans son contexte d'exposition. (Fig. 69) La gravure a été composée de façon à ce que la lumière soit dirigée sur la sculpture, laissant la salle et le reste de l'espace dans l'obscurité.

Le second s'intitule *Raccolta di num. 320 vedute si antiche, che moderne della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani : incise a bulino in n. 80 rami*. (Fig. 67) Il compte 320 planches « rami » gravées au burin et réparties par groupes de quatre sur 80 folios. Il porte l'ex-libris de l'abbé Antoine Parant (1785-1855), un enseignant et important administrateur des séminaires de Québec et de Nicolet. La datation de l'édition de cet ouvrage est présumée à 1820. Cependant, si cette datation s'avère, il s'agit d'une réédition des planches réalisées par les artistes graveurs ayant contribué à une précédente édition à la fin du XVIII^e siècle. Nous n'évacuons pas la possibilité que l'exemplaire du Séminaire puisse dater

²⁶⁰ Le folio n°17 présente la légende suivante : « Foro romaine / a Rome chez Pierre d'Atri rue du Cours N°142 ». Agapito Franzetti occupait, quant à lui, le n°170 de la même rue où était situé Pierre d'Atri (Pietro d'Atri), la Via del Corso. Les deux éditeurs et marchands étaient contemporains et leurs commerces étaient situés à proximité l'un de l'autre. Cela demeure hypothétique, mais une collaboration ou une vente des plaques à Franzetti afin de compléter un recueil de soixante vues pour la vente n'est pas à écarter. Le nom de Pietro D'Atri est parfois orthographié différemment, notamment au folio n°3 où il est identifié « Pietro Datri ».

de 1790²⁶¹. La présentation des planches dans ce recueil par regroupement de quatre rami est relativement similaire à celle du recueil réalisé en 1795 par Domenico Pronti, qui a appartenu à Joseph Légaré et où les rami sont montrés en paires. En revanche, cette disposition de plusieurs images sur un seul folio diffère des autres recueils cités dans ce chapitre et présents dans les collections. À notre avis, l'organisation des rami par paire ou groupe de quatre laisse transparaître une intention éditoriale. Elle amène le regardeur vers un exercice de comparaison entre les édifices ou les décors montrés sur un même folio. La planche suivant la page de titre gravée²⁶² montre un premier groupe de rami, lesquels présentent quatre basiliques romaines : Saint-Pierre de Rome, Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano, San Paolo fuori le Mura. Ainsi, par cette planche, le document s'amorce avec des bâtiments religieux catholiques (Fig. 70). La seconde montre des bâtiments profanes et, de manière secondaire, une église : La fontana di Trevi, les Gradinata della Trinità dei Monti, le Campidoglio, la fontana dell'Aqua Paula. Les planches suivantes montrent des bâtiments antiques et modernes célèbres tels que le Colisée, la Piazza del Popolo, la Piazza della Rotonda, le Ponte et le Castel Sant'Angelo, le Campo Vaccino (appelé également le forum romain), Piazza Colonna. Toutefois, bien qu'une vue incluant la basilique et la place Saint-Pierre soit présente sur la première planche, elle revient occuper des rami sur les troisième et quatrième planches. Il faut attendre la septième planche avant de voir exclusivement des bâtiments antiques et profanes gravés. Il s'agit de rami représentant le sépulcre de Cecilia Metella, l'arco trionfale di Tito Vespasiano, le tempio di Vesta près du pont Palatino, l'arco di Costantino. Les planches démontrent cependant une intention de regroupement thématique. Par exemple, la onzième planche montre des ponts, la quinzième et la dix-septième des palais, la vingt-deuxième des portes de la ville, et la quarante-quatrième des ruines enveloppées de végétation toutes situées au foro romano ou à proximité de celui-ci : « Avanzi del Teatro di Nerone », « Avanzi delli Archi di Nerrone », « Avanzi del Tempio di Castore, e Polluce », le « Nifeo di Nerone » (nymphéum de Néron). La soixante-quatrième (Fig. 71) montre le tempio di Giove tonante (temple de Jupiter tonnant) dans une esthétique piranésienne, le portique de Lépide, le pont Flaminio et le pont Senatorio, in oggi ponte Rotto (pont des sénateurs, aujourd'hui le « pont brisé »).

²⁶¹ Les dates de naissance et de décès de ceux-ci se situent dans quelques cas à la fin du XVIII^e siècle. De plus, Domenico Pronti a contribué à l'ouvrage. La Bibliothèque nationale de France conserve un exemplaire qu'elle date de 1790. Il est similaire à celui du Séminaire de Québec et il est accessible en ligne. Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, [en ligne], URL : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105386915>>, (page consultée le 29 novembre 2019). La BNF conserve un second exemplaire similaire qu'elle date de 1800.

²⁶² La page de titre gravée montre Minerve, déesse romaine de la sagesse au combat, assise près de la louve nourrissant Romulus et Rémus. Ce groupe introduit le regardeur par une image représentant le mythe antique de la fondation de l'Urbs. (Fig. 67)

Une autre comparaison intéressante a lieu à la soixante-quatorzième planche (Fig. 72). On peut y observer les intérieurs des quatre basiliques montrées à la première planche. Ce recueil peut ainsi être certes un moyen de conserver un souvenir utile qui permet de garder une mémoire visuelle assez complète de la ville, mais il est également un outil dont certaines planches pourraient même avoir un caractère didactique. Antoine Parant étant un éducateur n'ayant pas voyagé en Europe, ce recueil a pu lui fournir une documentation pertinente pour observer la diversité des bâtiments romains et en comparer les similitudes ou les dissemblances d'une manière efficace.

En regard de la visualité des édifices, des points de vue et des stratégies de la perspective, les deux recueils appartenant l'un à l'abbé Verreau et l'autre à l'abbé Parant se situent dans le même esprit que celui de Domenico Pronti acheté par Légaré en 1822. De manière générale, prises individuellement les estampes et rami édités dans ces trois recueils présentent plus de similitude avec l'art et le système de perspective de Giuseppe Vasi que l'art sublime de Piranesi. Ceci dit, Piranesi a profondément marqué l'art de la gravure. Il a teinté la manière d'exprimer les valeurs et les masses d'un édifice par le jeu des tonalités et des contrastes rendu avec la profondeur des traits façonnés sur le cuivre. Parmi les gravures incluses dans ces recueils, il n'est pas surprenant de constater de temps à autres l'influence de Piranesi, surtout lorsqu'il est question d'une ruine jonchée de végétation et gisant entre la nature et la trame urbaine, tel qu'on peut le constater sur le rami du Tempio di Giove à la soixante-quatrième planche (Fig. 71). À cette suite d'ouvrages, si nous ajoutons les trois exemplaires de *Raccolta di Roma* repérés dans la bibliothèque et les collections ainsi que le recueil de vues photographiques réalisé par Romualdo Moscioni en 1900, dans le cadre de l'année sainte, nous remarquons une filiation entre les stratégies de présentation des édifices et le format du médium dans lequel les vues sont diffusées. C'est-à-dire que ces vues composent un objet conçu pour le souvenir et la consolidation d'une mémoire visuelle sur Rome. Mis bout à bout du plus ancien ou plus récent, ces recueils, où figurent les œuvres et les stratégies visuelles de nombreux graveurs et par lesquels se traduisent les intentions des éditeurs, permettent de constater une véritable continuité de la visualité de Rome dans les collections : depuis Giuseppe Vasi jusqu'à la photographie. En d'autres mots, on peut littéralement parler d'un « monde commun » de la visualité de Rome en raison de ce caractère de filiation et d'engendrement des pratiques des graveurs célèbres du XVIII^e siècle pour rendre visuellement et sensiblement la Ville éternelle. La présence de ces recueils à Québec atteste de la circulation de ce type de recueils sur les vues de Rome dans la capitale québécoise et appuie l'idée que ceux-ci étaient courants au XIX^e siècle et à l'époque de Benjamin Pâquet. Leur acquisition par les

prêtres du Séminaire peut nous amener comprendre la motivation de Pâquet à acheter un exemplaire de *Raccolta di Roma* pour sa bibliothèque personnelle. L'appartenance d'un exemplaire à Pâquet nous a amené à étudier et à comparer les images qui le composent avec les descriptions rédigées par l'abbé dans son journal de voyage. Nous avons pu constater que *Raccolta di Roma* donne effectivement un échantillon du bagage visuel de Rome chez Benjamin Pâquet.

En observant globalement le contenu des recueils sur les vues de Rome et les estampes en feuilles représentant de édifices romains dans les collections, nous pouvons poser un constat sur la visualité de la ville au sein de l'institution. Quelques monuments sont représentés en très grands nombre dans les collections d'estampes et de photos du Séminaire, et parfois selon des points de vue semblables. C'est un peu comme si une image d'un monument, selon un point de vue précis, était privilégiée. Par exemple, les vues en plongée depuis l'ouest de la basilique et de la place Saint-Pierre constituent le cas le plus représentatif. (Fig. 33)

Cette représentation est si abondante dans les collections et la bibliothèque que son dénombrement exhaustif serait une tâche fastidieuse mais aussi un objectif difficile à atteindre. Dans une mesure moins volumineuse, on y trouve des vues comparables à celles contenues dans *Raccolta di Roma* : la Piazza del Popolo²⁶³, la Piazza di Spagna²⁶⁴, la fontana di Trevi²⁶⁵, le Panthéon²⁶⁶, la Piazza Navona²⁶⁷, les Ponte et Castel San Angelo²⁶⁸, le Capitole²⁶⁹, l'intérieur de la basilique vaticane²⁷⁰. Le Colisée, le foro di Trajano, le foro romano, l'intérieur et l'extérieur de la basilique de San Giovanni in Laterano, l'intérieur du Panthéon, le tempio di Vesta, l'arco di Costantino, l'arco di Tito, l'arco di Settimio Severo, la Piazza Colonna, la Villa Borghese, les basiliques San Paolo fuori le Mura et Santa Maria Maggiore, sont également bien représentés mais dans une moindre mesure. Nous avons constaté que les vues de *Raccolta di Roma* ne sont pas nécessairement celles qui avantagent le mieux les édifices ciblés ou qui concordent avec les autres points de vue que nous retrouvons dans les collections. Le recueil ayant appartenu à Benjamin Pâquet compte 51 estampes, dont un frontispice et une page de titre gravée. Le reste est réparti en 23 monuments associés à l'Antiquité et 25 édifices associés à la

²⁶³ CSQ, 1993.32114.16

²⁶⁴ CSQ, 1993.32114.17

²⁶⁵ CSQ, 1993.32114.20

²⁶⁶ CSQ, 1993.32114.21

²⁶⁷ CSQ, 1993.32114.23

²⁶⁸ CSQ, 1993.32114.28

²⁶⁹ CSQ, 1993.32114.29

²⁷⁰ CSQ, 1993.32114.6

modernité, et un paysage de Tivoli. L'image « Ponte e Castel San Angelo » pourrait poser un doute sur l'appartenance à l'Antiquité ou la modernité étant donné que le Castel est aussi le mausolée d'Hadrien. Toutefois, comme l'image est titrée au nom de « Castel San Angelo », cela fait référence à l'usage moderne du bâtiment. À l'inverse, le Panthéon est nommé en fonction de l'usage antique du bâtiment et non de son usage chrétien depuis l'an 609, lequel est celui de l'église Santa Maria ad Martyres (Sainte-Marie-aux-Martyrs appelée aussi Santa Maria Rotonda ou l'église de la rotonde). Ce dénombrement est près de la parité entre les édifices modernes, principalement religieux, et ceux de l'Antiquité païenne. À l'instar de l'estampe du « Castel San Angelo », il est parfois risqué de catégoriser certaines images comme des représentations d'un monument moderne ou antique, puisque certaines montrent, par exemple, Piazza Colonna, une place aménagée à la Renaissance par le Pape Sixte V, mais au centre de laquelle siège, depuis l'an 192, la colonna di Marco Aurelio (colonne de Marc Aurèle). Certaines places montrent de façon plus évidente une façade d'église, bien que le titre de l'estampe porte le titre de cette même place. Nous avons pu identifier dix vues à caractère plus spécifiquement religieux et chrétien. Ainsi, sans donner une prépondérance aux temples chrétiens, le recueil gravé répertorie plutôt des ensembles urbains qui transcendent l'autorité papale sur le tissu urbain de Rome, c'est-à-dire la restauration et l'appropriation de monuments antiques et païens ou leur conversion ainsi que la construction et l'aménagement de places et de bâtiments modernes. C'est aussi dans la répétition et la récurrence des bâtiments dans les collections que se trouve la clé pour comprendre le sens d'un recueil tel que *Raccolta di Roma* entre les mains de l'Abbé Pâquet, et sa comparaison avec tous les autres recueils gravés ou photographiques, et les estampes en feuilles. C'est la persistance des modes de représentation dans le temps qui nous permet de parler d'une filiation des modes de représentation et d'un monde commun. Gérard Labrot résume ainsi cette continuité dans la mise en image de Rome et le système de mise en image de cette ville :

Une vérité fondamentale s'y exalte, s'y prépare à une lecture métaphorique : Rome modèle la création et la contrôle. Que l'humaniste s'installe donc au centre de l'image, la transforme, de jouissance gratuite, en modèle de déchiffrement du monde. Tout voir de Rome parce que tout vient de Rome. Splendeurs à réécrire des temples et des basiliques, des palais impériaux et des arcs de triomphe. Perfections à suivre de toutes les catégories du discours littéraire et moral, qui sont les principales sources de vie de l'image actuelle. Sous l'image pointe donc le modèle, dès cette époque. Rome est érigée en étalon de toutes les opérations de l'esprit, et son supra-langage

dote l'humaniste moderne d'attitudes mentales fermement dessinées, et de gestes à perpétuer²⁷¹.

La plupart des bâtiments ou places figurant au recueil ont un lien avec des projets architecturaux commandés par le Saint-Siège, et plus particulièrement ceux de Pie IX. Nous constatons que les deux premiers folios sont la colonne de l'Immaculée Conception, érigée par Pie IX près de la Piazza di Spagna et du Palazzo di Propaganda Fide, puis la louve dans un paysage urbain, symbole du mythe païen de la fondation de Rome. Ce dernier folio se trouve également dans des éditions anciennes de *Raccolta di Roma*, notamment celle conservée au Getty Research Institute et datant de 1830²⁷². Dans les exemplaires incluant le frontispice de la colonne de l'Immaculée, la présence du pape est ainsi signifiée dès l'entrée en matière du recueil gravé, et les deux premiers folios semblent, à eux seuls, dicter et résumer l'organisation et le sens des 49 autres images qui se succèdent dans le recueil.

4.1.1 *Le frontispice : la colonne de l'Immaculée Conception*

La colonne de l'Immaculée Conception est un monument de Rome, érigé en 1856 à la demande de Pie IX, situé sur la piazza Mignanelli, près de la Piazza di Spagna et du Palazzo di Propaganda Fide, conçu par l'architecte Luigi Poletti (1792-1869). La colonne est un monument antique découvert lors de fouilles archéologiques au Monastère de Santa Maria della Concezione in Campo Marzio en 1777. Elle mesure 11,81 mètres de hauteur et repose sur un piédestal de marbre, lequel porte symétriquement les figures des prophètes David, Isaïe, Ézéchiel et Moïse sur quatre de ses faces. La colonne est surmontée par une statue de bronze de la Vierge représentée sous le type iconographique de l'Immaculée Conception. Cette sculpture est l'œuvre de Giuseppe Obici (1807-1878). À partir de nos recherches sur les recueils d'estampes, nous soutenons l'hypothèse que ce frontispice fut ajouté à l'occasion d'une réédition du recueil *Raccolta di Roma* entre 1856 et 1874 (Fig. 73). Ce phénomène n'est pas rare dans le milieu de l'édition, mais il ne faut pas le considérer comme un élément anodin et sans conséquence sur la lecture du reste d'un ouvrage. Marc Fumaroli²⁷³ a étudié la conception du frontispice à partir des ouvrages de rhétorique du XVII^e siècle, mais celle-ci peut être étendue aux recueils d'estampes. Ce folio est la porte d'entrée du livre, le premier seuil, dont l'illustration « excède

²⁷¹ Gérard Labrot, *L'image de Rome. Une arme pour la contre-réforme. 1534-1677*, Seyssel, Champ Vallon, 1987, p.39.

²⁷² La plupart des gravures sont datées entre 1824 et 1829 et signées par Achille et Pietro Parboni. Le document est accessible en ligne. Getty Research Institute, [en ligne], URL : <http://portal.getty.edu/books/gri_9927915910001551>, (page consultée le 25 novembre 2019).

²⁷³ Marc Fumaroli, « Sur le seuil des livres : les frontispices gravés des traités d'éloquence (1594-1641) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1975, pp.19-34, repris dans *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, 1994, p 324-342; [réédition] Paris, Flammarion, 2008, coll. : « Champs ; arts », pp.421-444.

sa simple fonction transitive (celle qui consiste à représenter allégoriquement une idée d'ensemble de l'ouvrage) pour produire, par le mode nouveau qu'adopte le frontispice, un effet de grandeur²⁷⁴ ». Jean-Marc Châtelain, dans son article sur les livres d'apparat, indique que les artistes des frontispices tendent à atteindre cette grandeur par le « signe » et d'autres par le « sentiment ». Dans ce dernier cas, il s'agit d'une « vertu agissante, d'une véritable performativité » de l'image. Le frontispice compris alors comme une image performative du livre, condense toute son identité, et en détermine toute la lecture et la séquence du contenu de l'ouvrage. L'ouvrage *Raccolta di Roma* existait depuis au moins les années 1830²⁷⁵ et il s'ouvrait, comme nous le savons, avec une page de titre gravée montrant la louve et un ensemble d'édifices romains. Or, c'est sous le pontificat de Pie IX (1846-1878) qu'on assiste à une modification importante de l'ouvrage avec l'ajout du frontispice à la colonne de l'Immaculée Conception. Ce recueil va alors se transformer d'un ensemble de *vedute* montant des édifices antiques et modernes en un instrument de propagande d'une vision idéale, chrétienne et humaniste de la Ville éternelle. Ce nouveau seuil du livre oblige le lecteur à lire le contenu selon la perspective de l'Immaculée Conception. Rome est vue par le prisme de la figure de la Vierge Immaculée. Parmi les décrets dogmatiques les plus déterminants du pontificat de Pie IX figure celui de l'Immaculée Conception proclamé le 8 décembre 1854 par la bulle *Ineffabilis Deus*, qui a une portée très importante sur l'autorité morale du Pape. Ce dogme consiste en la reconnaissance de la Vierge comme étant de nature immaculée, conçue « sans les taches du péché originel », donc avant la Création. Cette nature « immaculée » de la Vierge légitime alors son statut particulier de Mère de Dieu le Fils, de Femme « surhumaine », de Nouvelle Ève. Elle n'engendre pas des humains comme Ève, mais bien un Sauveur, Dieu incarné dans son Fils. D'un point de vue politique et philosophique, cette bulle papale vient s'opposer aux idées rationnelles, libérales, révolutionnaires, positivistes et modernes, ainsi qu'au darwinisme. Ainsi comprise, dogmatisée et irréfutable dans un système de valeurs chrétiennes et catholiques, la nature à la fois humaine et immaculée de la Vierge est utilisée par le Saint-Siège comme l'argument qui invalide les théories darwinistes sur les origines de l'humanité. Lorsque la Vierge annonce : « Je suis l'Immaculée Conception » à Bernadette Soubirous en 1858, l'Église récupère ce signe comme la confirmation divine de la « Vérité » du dogme de l'Immaculée Conception décrété par le pape quatre ans plus tôt. « This dogma asserted that the vessel of Christ would never have been

²⁷⁴ Jean-Marc Châtelain, *op.cit.*, p.82.

²⁷⁵ La légende indique une édition de la gravure par Giacomo Antonelli, imprimeur et éditeur de gravures à Rome entre 1810 et 1823. Comme la gravure n'a pu être réalisée qu'après 1856, cela implique que les presses de Giacomo Antonelli continuèrent d'être opérées sous son nom après son décès. Salvatore Antonelli rééditera l'ensemble du recueil, mais la marque de Giacomo Antonelli demeure inscrite sur la légende du frontispice.

tainted by sin or temptation, that she [Mary] was “pre-redemned” in eternity before the coming of Christ in time²⁷⁶. » Cette annonce est interprétée comme une confirmation divine de la légitimité du dogme et des intentions de Pie IX. Bien qu’il soit délicat de parler explicitement d’un lien de causalité entre les deux décrets dogmatiques, il reste que le dogme de l’Immaculée Conception donnera à Pie IX tous les arguments légitimes pour dogmatiser l’Infaillibilité Papale en 1870. L’image figurant sur le frontispice condense ainsi l’un des traits distinctifs et idéologiques du pontificat de Pie IX, dont le nom figure explicitement sur la face frontale du piédestal, comme le commanditaire de l’œuvre. Cette dernière comporte une mixité d’archéologie païenne, signifiée par la colonne antique, de modernité chrétienne, signifiée par le piédestal de marbre et ses sculptures représentant quatre prophètes. Les récits de ces derniers ont eu un rôle dans la constitution des assises théologiques et bibliques du décret du dogme de l’Immaculée Conception, soit par les passages qui permettent l’interprétation d’une préfiguration de la naissance du Christ, de la nature immaculée de la Vierge ou encore par l’établissement de liens de filiation. En somme, avant même d’annoncer le contenu de l’ouvrage, le frontispice montre une analogie du pontificat de Pie IX, où la conservation et la conception de l’antique et du moderne sont fondues dans une perspective mariologique et christologique du rôle de l’Église sur le patrimoine romain. La Vierge, Immaculée-Conception, image de « Marie-Église²⁷⁷ », trône sur une colonne antique qui la supporte comme une « Tour de David ».

Gérard Labrot traite ainsi de la présence de l’image de la Vierge à Rome.

Un véritable manteau d’églises portant son nom est jeté sur la ville, et sur son visiteur. Il s’agit là d’un enveloppement tendre, maternel. Si Pierre et Paul sont les fondateurs de Rome, la Reine des Cieux est son Palladium. Car Rome est tout naturellement sa demeure et la neige miraculeuse est le signe de cette élection. En outre, la titulaire des églises, en s’égrenant dans un ordre strictement alphabétique, transforme la ville en une invocation à haute voix, en un espace-litanie qui dit tout : elle retrace les grands moments de sa vie, énonce ses angéliques qualités, rappelle sa sollicitude envers l’humanité, brosse même la carte des lieux de la chrétienté où elle est l’objet d’une vénération particulièrement éclatante : Lorette et le Montserrat. Soyons très attentifs à ce dispositif : il avertit que Rome peut reproduire, ou plutôt rappeler abstraitement, les sanctuaires qui cimentent l’unité religieuse des peuples, et encouragent les dévotions de la Vierge. Rome fonctionne donc à la fois comme « miroir de la Vierge » et « miroir des nations », puisque tous s’y retrouvent, dans ce qu’ils ont de plus cher. L’itinéraire marial emblématique, plus psalmodié qu’accompli,

²⁷⁶ B. C. Pope, « Immaculate and Powerful : The Marian Revival in the Nineteenth Century », *Immaculate and Powerful*, Boston, Beacon Press, 1985, p.177.

²⁷⁷ Cette notion est utilisée en histoire de l’art médiéval pour expliquer l’analogie qui présente la Vierge et l’Église comme le tabernacle qui conserve le corps du Christ et la mère protectrice de tous les chrétiens.

offre à toutes la catholicité un lieu : « asses stable pour pouvoir durer sans vieillir ni perdre aucune de ses parties »²⁷⁸.

Ainsi, analogiquement, l'Église repose sur l'histoire et le patrimoine antique, et ne constitue qu'une seule culture humaniste et chrétienne. C'est selon cette perspective mariologique qu'il faut ensuite étudier et observer la page de titre gravée qui annonce le contenu de l'ouvrage et le reste des planches du recueil. Cette même perspective peut également être valable pour les autres estampes montrant l'Antiquité éditées par la Calcografia camerale ou la Regia calcografia di Roma sous le pontificat de Pie IX.

4.1.2 La page de titre gravée de « *Raccolta delle Principali Vedute di Roma* »

La page de titre gravée du recueil condense une image de la Rome, principalement représentée par une accumulation de monuments antiques (Fig. 74). Il s'agit d'un capriccio sur le thème de Rome, puisque ce paysage est monté de toute pièce et irréaliste. Au premier plan, au sol, des vestiges archéologiques non identifiables sont envahis par la végétation. Au centre de l'image, la louve capoline trône sur un piédestal. Cette sculpture de bronze conservée au Musée du Capitole est associée au mythe de Romulus et Rémus, dont le récit est fondateur de la ville Rome. Sur le piédestal est inscrit un texte précisant la séquence des images présentées dans le recueil : « RACCOLTA DEL / PRINCIPALI MONUMENTI / DI ROMA E SUOI DINTORNI / INCISA DA / A. MOSCHETTI / MDCCCLI. » signifiant que les monuments ont été gravés par Alessandro Moschetti en 1851²⁷⁹. À un plan légèrement reculé, un bâtiment en ruine à gauche s'oppose à une sculpture représentant une figure masculine vêtue d'une toge, tenant une clé dans une main qui semble être celle de droite. D'après cette description, cette figure peut être associée aux premiers chrétiens. En bas-relief, sur le piédestal est gravé le blason d'un pape. Il est possible d'y voir les éléments qui constituent les armes pontificales, les clés de saint Pierre posées en sautoir sous la tiare et derrière l'écu. Il nous a cependant été impossible de retracer l'identité du pape associé à l'écu. Cette figure a tous les attributs de la sculpture représentant saint Pierre, posée sur un piédestal et installée à la place Saint-Pierre, devant la basilique. Sur le piédestal de la statue de place Saint-Pierre, ce sont les armes de Pie IX qui figurent en bas-relief. Par contre, aucun écu des armes pontificales consultées ne semble correspondre à celui gravé sur l'estampe. À droite, un arbre sert de repoussoir. Une balustrade ferme l'espace devant le

²⁷⁸ Labrot, *op.cit.*, p.247-248

²⁷⁹ Dans le titre inscrit il y a une faute d'accord et l'on devrait lire « Raccolta delle principali monumenti ». La forme correcte de cette locution est cependant présente dans le titre inscrit dans la marge sous l'image.

piédestal de la louve et une autre affirme les lignes de perspectives vers le fond du champ visuel, où se trouvent d'autres bâtiments. On y trouve le Panthéon di Agrippa, le Castel Sant'Angelo, le Colisée, et tout au fond à gauche, on distingue un obélisque, probablement celui de la place Saint-Pierre. En traçant les lignes de forces de l'image, la figure que nous associons à une représentation d'un chrétien à l'avant-plan à droite, est orientée vers la basilique Saint-Pierre. Entre ces deux éléments localisés aux deux extrémités du champ visuel et des plans de l'image, sont situés des monuments antiques, mythiques et célèbres de Rome. Les trois images qui suivent la page de titre gravée sont deux de la place Saint-Pierre, l'une vue en plongée, l'autre frontale depuis l'intérieur de la colonnade, ainsi qu'une vue de l'intérieur de la basilique. Les images suivantes montrent l'extérieur et l'intérieur de la basilique San Giovanni in Laterano, l'extérieur et l'intérieur de la basilique Santa Maria Maggiore, puis l'intérieur de San Paolo fuori le Mura. Par la suite, quelques monuments civils sont présentés, le Ponte Mole, la Porta del Popolo, la Villa Borghese, deux vues distinctes de la Piazza del Popolo, dont l'une montre une vue bien connue de la place où l'obélisque est l'élément central de l'espace et derrière lui siègent les deux basiliques presque jumelles de Santa Maria in Montesanto (à gauche) et de Santa Maria dei Miracoli (à droite). Avant de poursuivre l'étude de la séquence des images, un élément important peut déjà être constaté. Les premiers bâtiments sont tous liés à l'héritage chrétien. C'est-à-dire que le recueil débute avec la colonne de l'Immaculée, se poursuit avec un capriccio où les monuments antiques sont bornés à l'avant et à l'arrière-plan par des éléments chrétiens, et par la suite, l'éditeur présente une séquence des basiliques chrétiennes les plus importantes, soit Saint-Pierre, sous laquelle repose l'apôtre du Christ et San Giovanni in Laterano, la cathédrale du pape. Sur l'ensemble des vues montrées dans le recueil, une majorité porte sur les bâtiments antiques, mis en scène dans une actualité du dernier tiers du XIX^e siècle. Il s'agit d'une Antiquité qui façonne l'image de la ville, alors intemporelle et antimoderne, dont les récits sont transcendés par un patrimoine millénaire. Le monument, pôle du lieu de mémoire, ancre le récit dans le matériel et le réel. Les images choisies dans ce recueil d'estampes représentent un ensemble de lieux, et plus précisément de pôles fondamentaux pour comprendre Rome comme centre d'une culture chrétienne et humaniste. Le frontispice et la page de titre gravée le montrent bien, les bâtiments antiques et modernes qui seront montrés par la suite sont, en partie, païens et chrétiens. Il faut y voir à nouveau une façon de concevoir la Ville éternelle selon une pensée christologique et mariologique. La modernité de Rome est profondément ancrée dans le christianisme, mais un christianisme qui « libère » l'Antiquité de ses couches stratigraphiques de poussières. Ce qui peut donc paraître comme une dualité et même une opposition est en fait lié et

dans un rapport d'interdépendance et de valorisation de l'histoire et du patrimoine chrétien. L'Antiquité est rendue visible en grande partie par le Pape, qui, lui, se réapproprie le patrimoine antique, un patrimoine hautement symbolique au sein duquel est fécondé celui des chrétiens. Rappelons que sous l'Empire, ceux-ci sont d'abord persécutés puis tolérés, avant de devenir la religion officielle avec Constantin. Une légende ou un événement légendaire appuie de façon éloquente les liens entre patrimoine antique et chrétien et la prétention du Saint-Siège à se présenter comme l'héritier légitime du patrimoine romain antique : la « Donation de Constantin ». Selon cette légende, l'empereur Constantin offre au pape Sylvestre l'autorité temporelle sur Rome et l'empire romain d'Occident. Aucun traité ne permet d'authentifier l'existence réelle de cet acte qui aurait eu lieu en 317. Seuls des documents plus tardifs en font mention. Cette légende sert au Pape de fondement historique légitimant son autorité sur les vestiges de l'Empire romain. Ainsi, il les fait siens et peut les christianiser, en convertissant d'anciens temples en église, tel le Panthéon transformé en l'église Santa Maria Rotonda. La Donation de Constantin a une portée historique cruciale dans la compréhension de la pensée, du discours et des actions du Saint-Siège sur le patrimoine antique païen à la Renaissance et les siècles subséquents. Raphaël a d'ailleurs représenté cet acte dans les chambres du Vatican, où l'on voit Constantin remettant la tiare au pape Sylvestre, une image qui sera abondamment diffusée et qui contribue à ancrer dans la mémoire et la conscience collective l'idée que le Saint-Siège est l'héritier légitime du patrimoine romain antique ainsi que des pouvoirs temporels sur l'Empire lorsque ces derniers sont remis en question.

Selon Gérard Labrot, l'image de Rome récupérée par l'Église tridentine fait de son passé antique une préfiguration de sa qualité de centre ontologique chrétien.

Donc, tout ce qui a existé, antérieurement au christianisme, sur le site de Rome, n'a été en fait que l'ébauche du présent. Loin d'être un archétype qui suscite le regret, l'antiquité est répétition générale, comme un premier fruit, encore imparfait, issu des mains du Demiurge. Par conséquent, avec une générosité et des efforts pour lui obscurs, le paganisme n'a fait que préparer les matériaux nécessaires à la splendeur des églises de Rome. Tout s'est donc passé « comme si, en vérité, tout le travail de la pierre fait par l'Antiquité dût être converti en pierre angulaire, rocher, fondement de l'Église, les colonnes étant les futurs Apôtres, dont la doctrine soutient le temple de la religion chrétienne, les pyramides, les Évangélistes, et toutes les autres pierres les saints Martyrs ». L'œuvre entière du paganisme n'est qu'hommage aveugle rendu à Dieu, dans la mesure où sa beauté, loin d'établir sa gloire propre, ne fait que reconnaître avec éclat la prédestination du lieu. Toute volonté propre, tout talent indépendant lui sont refusés. Voici donc le paganisme ligoté, attelé, comme un vaincu

des anciens triomphes, au char de Rome. Dès lors, puiser à pleines mains dans ce témoignage de la prévoyance divine ne saurait être fléchissement moral, ou goût frivole du luxe : la fable ou l'objet d'art retenus sont simplement rendus à leur destinée première, un instant offusquée. La finalité chrétienne, si énergiquement revendiquée par les ouvrages de Sabini²⁸⁰ et de Possevino²⁸¹, parvient à napper de la sorte tout l'héritage ancien. En fin de compte, Dieu est le garant de cette ville élue. Il suffit dès lors de savoir déchiffrer son langage pour que toute contradiction, toute incertitude apparente dans le discours cette fois non menteur puisque la réalité; même de Rome le nourrit, laisse apercevoir sa perpétuelle lumière au-dessus d'elle. Hommes qui contemplez Rome, vous avez le privilège d'y déchiffrer tout entière, et bien visible, l'histoire même du monde. Vous avez la chance d'y surprendre une preuve supplémentaire de l'existence de Dieu²⁸².

Cette perspective d'une antiquité christianisée imprègne les représentations du patrimoine romain dans son ensemble, qui est présent dans les collections d'images du Séminaire. L'édition du recueil *Raccolta di Roma* portant le frontispice de la colonne de l'Immaculée conception en est un exemple. Au-delà du simple objet souvenir, celui-ci est également un objet de mémoire qui comporte sa rhétorique interne rigoureusement construite de façon à donner une vision chrétienne de ce qui peut être considéré comme des vues représentatives et justes de l'Antiquité et de la modernité de Rome. Les bâtiments restaurés sous Pie IX sont fortement représentés dans le reste du livre gravé. Il est ainsi possible que ce document ait pu servir d'outil de propagande du pontificat pour la conservation du patrimoine et de l'entretien de la ville. Dans ce cas, la présence de l'estampe montrant le collège de la « Propaganda Fide²⁸³ » prendrait tout son sens. Bien que ce bâtiment fût construit par Bernini et Boromini, le point de vue adopté par Moschetti ne rend pas justice aux travaux des deux artistes, au point où un pareil bâtiment ne semble pas mériter une vue dans le livre. À ce titre, Gérard Labrot avance une justification de cet aspect quasi-schématique de certaines *vedute* de bâtiments présentés dans les guides de voyage, qui est un outil complémentaire aux recueils d'estampes tels que « Nuova raccolta [...] di Roma ». Prenons pour exemple l'*Itinerario istruttivo*, le guide de voyage à Rome découpé en huit jours de visite rédigé par Giuseppe Vasi et réédité par son fils Mariano à de nombreuses reprises, et conservé dans la bibliothèque du Séminaire. Ce livre est illustré à la fois d'images de bâtiments et accompagné de plans de la ville. Les illustrations sont bien plus schématiques et réduites à de simples expressions artistiques que celles que Giuseppe Vasi a

²⁸⁰ Georg Sabinus (Georgii Sabini) (1508-1560), poète allemand commentateur de Virgile et Ovide.

²⁸¹ Antonio Possevino (1533-1611), jésuite, dont les écrits proposent une lecture christianisée des auteurs et édifices antiques romains.

²⁸² Labrot, *op.cit.*, pp.303-304.

²⁸³ Le numéro d'inventaire est CSQ, 1993.32114.18

réalisées dans les *Magnificenze*. Nous croyons qu'il faut voir en cette démarche de clarté et de simplicité de l'image l'objectif de réactiver une image mentale d'un monument ou d'un lieu déjà visité ou de fixer sommairement les jalons d'une culture visuelle, qui, elle, sera complétée *in situ* lors de la visite en personne. Selon cette façon de faire, l'image ne doit pas trop créer d'attentes au risque de décevoir le voyageur, et à l'inverse, elle doit être suffisamment bien tracée ou schématisée pour que le souvenir se réactive lors de la consultation. Au moment où la photographie emboîte le pas à la gravure pour fixer l'image de la ville afin d'alimenter les souvenirs ou le rêve, les paradigmes de l'illustration changent. L'aspect schématique d'un bâtiment ou d'un ensemble urbain n'existe pas dans la photographie. Par contre, il ne faut pas non plus voir dans la photographie une image d'une réalité sans faille, car ce médium est aussi propice au regard subjectif du photographe, qui peut décider du cadrage de sa captation d'une vue partielle de la réalité.

5. Conclusion

La diversité des images et des objets représentant la Ville éternelle dans les collections du Séminaire de Québec est vaste. L'ensemble compte principalement des fragments de monuments, des estampes, de la numismatique et des photographies²⁸⁴. Ce segment de la thèse avait pour objectif de montrer de quoi se compose l'image de Rome dans les collections. Nous avons pu constater que Saint-Pierre de Rome occupe une place de choix dans les diverses représentations, réalisées par des artistes influents dans la culture visuelle de Rome aux XVIII^e et XIX^e siècles tels que Giuseppe Vasi et Giovanni Battista Piranesi. Leurs visions de la ville et de quelques-uns des bâtiments qu'ils jugeaient signifiants a, en quelque sorte, teinté l'accumulation d'images sur Rome au sein de l'institution. Il convenait alors de bien saisir ces visions des artistes au moment de produire les œuvres afin de mieux évaluer leur pertinence au sein de la collection et leur place dans la définition d'une culture visuelle sur Rome. En fonction des artistes ou des médiums, nous assistons fréquemment à une vision subjective de la ville. Cette subjectivité est, par exemple, motivée par l'individualité du créateur et son désir de rendre les monuments spectaculaires, comme c'est le cas chez Piranesi. En revanche, la distorsion de la réalité peut servir le désir d'un artiste tel que Giuseppe Vasi pour donner une vue plus complète d'un monument. Celui-ci accentue la visibilité de l'objet dépeint à l'aide d'effets visuels et de perspectives. Certaines estampes peuvent être observées comme des outils de valorisation de

²⁸⁴ Les quelques rares tableaux d'histoire et portraits qui croisent le sujet de Rome ou du Vatican n'auraient pu trouver leur place de façon adéquate dans ce segment de la thèse. Ils seront cependant discutés plus loin, au cours de la troisième partie.

l'autorité du pape qui souhaite se positionner en tant que mécène et protecteur des arts et des sciences. L'intégration de ce type d'image aux albums des prêtres est un phénomène non négligeable pour comprendre la construction d'une culture visuelle, mais aussi d'une pensée sur les convenances et la vision papale du développement des connaissances et de la valorisation d'un patrimoine collectif. L'édition de *Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX* apparaît dans un contexte où le pape a besoin d'appuis moraux et politiques. Bien qu'il critique ouvertement les idées modernes et le positivisme, ce fascicule est conçu comme un véritable outil de propagande de ses réalisations dans les domaines des sciences et des arts. Rome sert alors d'instrument pour construire la représentation du Saint-Père, un personnage bienveillant qui se soucie du patrimoine artistique et archéologique ainsi que de l'avancement des connaissances. Au-delà des œuvres, c'est l'usage et la perception des images ainsi que la manière dont les prêtres se représentent Rome qui nous intéresse dans le cadre de la thèse. Les quelques rares commentaires ethnographiques sur ces images sont des outils de premier ordre pour comprendre celles-ci sous des angles différents et en mesurer la visualité et la portée culturelle chez un individu qui œuvre au sein de l'institution. Le recueil gravé *Raccolta di Roma* est non seulement un florilège d'images croisant la visualité du Vatican, de la Rome antique et de la Rome moderne, mais il est un outil fondamental pour comprendre la culture visuelle d'un prêtre du Séminaire portant sur la Ville éternelle. Il synthétise un ensemble de vues ainsi qu'un contenu qui rappelle la formation préalable qu'un prêtre a pu recevoir à Québec en préparation de son voyage, ou encore des ensembles urbains qui ont marqué sa pérégrination dans les rues de la ville et ses environs. Notre analyse de ce recueil tend à confirmer nos hypothèses sur le rôle des objets-livres à l'intérieur de l'institution. Ils devaient être à la fois des objets de consultation personnelle ainsi que des instruments documentaires pour les prêtres ou les étudiants. Ces derniers pouvaient ainsi reproduire le geste de Benjamin Pâquet en feuilletant l'ouvrage et se constituer une mémoire visuelle et une image mentale des monuments romains. Lors de la visite de la ville en personne, le voyageur vit une expérience où sa mémoire visuelle est confrontée à la réalité. Il peut ainsi vivre une déception, une confirmation ou une exaltation dépendamment de sa perception de la réalité comparée à sa mémoire. En étudiant le journal de voyage de Benjamin Pâquet, nous pourrions ainsi mettre des mots sur cette expérience de voyage et comprendre le rapport de ce prêtre à la ville à l'aide des descriptions qu'il livre. Ce témoignage est un outil précieux pour étudier les images de Rome contenues dans les collections et en évaluer le sens et la portée culturelle pour les prêtres de l'institution. C'est à partir des

rapports entre le commentaire ethnographique et les images que nous pourrions enfin assoir une analyse très concrète de la culture visuelle de Rome au Séminaire et à l'Université.

PARTIE II : Rome vue par Benjamin Pâquet

Regarder Rome sur place aujourd'hui ou des images de Rome dans les guides de voyage contemporains font partie d'un processus d'intégration d'un contenu sur la Ville éternelle et d'une culture visuelle conditionnés par l'actualité du savoir sur celle-ci et par l'actualité du goût et des habitudes de consommation d'un produit touristique. Notre regard sur les souvenirs de voyages rapportés par les prêtres ne doit donc pas être teinté de cette vision actuelle de la ville, mais doit prendre acte des contextes culturel, historique, intellectuel et touristique propres à la période durant laquelle ils ont été rassemblés. Les souvenirs, mais aussi les images mentales de ces prêtres font également partie des paramètres dont nous devons tenir compte pour évaluer la composition de la culture visuelle sur Rome au sein du Séminaire durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Quelques prêtres ont laissé des traces écrites de leurs observations de Rome, où ils commentent notamment les bâtiments, les mœurs et les rituels religieux. Le cas de l'abbé Benjamin Pâquet est fondamental pour notre étude. Dans son journal de voyage en Europe rédigé de 1863 à 1866, il décrit assez explicitement sa perception de la ville et des monuments. Il témoigne aussi de certaines rencontres ou certains événements importants. En nous questionnant sur la préparation à laquelle Pâquet a pu s'adonner avant son départ, nous avons constaté que les prêtres étaient exposés à une vision de la Ville éternelle donnée par un représentant puissant de l'autorité cléricale canadienne, celle de M^{gr} Joseph-Octave Plessis, évêque et archevêque de Québec de 1806 à 1825. Les journaux de Plessis et de Pâquet qui seront étudiés dans cette partie seront, au besoin, comparés avec des récits rédigés par d'autres prêtres. Notre démarche a pour objectif de confirmer nos hypothèses sur la composition d'images mentales sur Rome et les valeurs qui orientent le regard que les prêtres peuvent poser sur les monuments lors de leurs voyages ou lors de la consultation d'images qui les reproduisent.

1. Le parcours de Benjamin Pâquet

L'abbé Benjamin Pâquet est originaire de Saint-Nicolas (Lévis) et le neuvième d'une famille catholique de quatorze enfants dont plusieurs s'orienteront vers l'Église. Benjamin et son frère Louis-Honoré sont prêtres du Séminaire. Leur neveu Louis-Adolphe, théologien thomiste remarquable, le sera également. Il entre au Petit Séminaire de Québec en 1845, qui est alors sous la direction du supérieur Louis-Jacques Casault, futur fondateur et premier recteur de l'Université Laval. Il y reçoit les enseignements des abbés Michel-Édouard Méthot, Nicolas Audet, et dans la classe de philosophie sénior, il a pour maître Elzéar-Alexandre Taschereau, futur supérieur du Séminaire et recteur de l'Université, futur

archevêque de Québec et premier cardinal canadien. Cette matière est d'ailleurs fondamentale pour l'apprentissage des auteurs classiques et elle subit également l'influence des théologiens romains et thomistes au fil du siècle²⁸⁵. Dès cette époque, il semble avoir tissé des liens avec Taschereau, comme sa lettre du 3 février 1874 en témoigne.

J'avais contracté envers Sa Grandeur [M^{gr} Taschereau] une dette bien grande de reconnaissance, et cela depuis mon entrée au Séminaire, et aujourd'hui je puis faire quelque chose pour elle -je puis venger les intentions méconnues, réfuter les accusations portées, dissiper d'injustes préventions, mettre en lumière sa droiture, sa justice, son amour de la paix etc- et cela va bien au cœur d'un enfant reconnaissant²⁸⁶.

Cette lettre vient donner également des pistes pour expliquer le choix de Benjamin Pâquet parmi les trois premiers étudiants de l'Université qui sont envoyé à Rome par le recteur Taschereau avec le mandat d'y obtenir un doctorat en théologie. Ces trois étudiants sont Louis-Nazaire Bégin, futur cardinal et archevêque, Benjamin et son frère Louis-Honoré. Benjamin a pu également se faire remarquer par ses réalisations et son intérêt pour l'enseignement. Parmi ses réalisations au Petit Séminaire, notons sa participation à la fondation et à la rédaction du journal *L'Abeille*. Celui-ci paraît de façon intermittente de 1848 à 1854, de 1858 à 1862, et de 1877 à 1881. Au Grand Séminaire, il poursuit ses études sous Taschereau, responsable des cours de dogme, de morale, d'écriture sainte et de liturgie. Durant ce parcours, Pâquet donne également des cours au Petit Séminaire en troisième et cinquième année²⁸⁷. Cet exercice est pour nous un exemple concret de la façon dont l'institution s'y prend pour transmettre le savoir du Grand au Petit Séminaire et engendrer un cycle de reproduction de l'autorité au sein du monde domestique. Ainsi, l'étudiant évolue avec des maîtres, qui, eux, l'amènent progressivement à intégrer et incarner les valeurs de l'institution jusqu'au moment où il sera appelé à éduquer à son tour de jeunes et nouveaux membres. Nous l'avons déjà résumé en introduction, le monde commun domestique définit par Boltanski et Thévenot appliqué au cas du Séminaire met en lumière un principe supérieur commun : la tradition, c'est-à-dire un engendrement et une hiérarchie qui établit l'ordre. Les sujets qui interviennent dans ce monde sont principalement des chefs de communauté (le recteur ou le supérieur, les maîtres de classe), et, dans le cas des petits, des étudiants. Les objets qui composent ce monde sont en partie des règles de savoir-vivre et un respect de l'autorité. Cette ascension de

²⁸⁵ Marc Lebel et al. *Aspects de l'enseignement au Petit Séminaire de Québec (1765-1945)*, Québec, La Société historique de Québec, 1968, p.60, cité dans Sonia Chassé, *Benjamin Pâquet, adversaire des ultramontains*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1981, p.13.

²⁸⁶ Benjamin Pâquet à J.-B.-Z. Bolduc, 3 février 1874, ASQ, Fonds Université, 36 no 79, cité dans Chassé, *op.cit.*, p.13.

²⁸⁷ Chassé, *Ibid.*, p.14.

Pâquet dans l'institution et sa proximité avec les détenteurs de l'autorité font de lui un candidat à l'atteinte d'un statut privilégié, celui de docteur en théologie. Il pourra ensuite participer au développement de son institution en la faisant bénéficier de son instruction et de son statut. Nous en déduisons que l'institution voit en lui une personne capable de contribuer significativement au bien commun. Il s'inscrit donc en théologie morale au Collège romain (Université grégorienne). Ce cursus comprend « l'administration pratique des sacrements – laquelle [la théologie morale] fait partie de la théologie dogmatique – et une base du droit canon²⁸⁸ ». L'historienne Sonia Chassé, dans son mémoire de maîtrise sur Benjamin Pâquet, signale que les professeurs du Collège romain étaient des jésuites de réputation internationale. L'élève canadien a donc appris auprès de maîtres reconnus dans le monde commun de l'Église catholique-romaine mondiale. Chassé soulève une intéressante citation qui permet de constater l'effet d'ascendance de l'un des professeurs de dogmes sur Pâquet :

[Benjamin Pâquet] avait voué une espèce de culte au Père Ballerini dont il suivait les cours avec une véritable passion. Il admirait ses idées à la fois larges et justes. Et ce sont elles, avant tout qu'il s'est toujours forcé de faire prévaloir pendant de longues années de son enseignement théologique [...] Le P. Ballerini était regardé comme le meilleur casuiste du monde entier²⁸⁹.

Dans son journal de voyage, Pâquet ne donne que très peu de commentaires sur sa formation. Ceux-ci se trouvent plutôt dispersés à travers ses correspondances avec ses confrères, lesquelles se trouvent dans de nombreux fonds d'archives personnelles de prêtres, le fonds de l'Université et le fonds d'archives personnelles de Pâquet. L'auteur commente très peu les bouleversements politiques italiens et le Risorgimento dans son journal. Il fait cependant état de ses rencontres et de ses visites. C'est là que nous pouvons prendre la mesure de la constitution de son réseau dans la curie romaine. Dès ce premier voyage, le Séminaire le mandate pour plaider la cause de l'Université Laval auprès du cardinal Barnabò, préfet de la congrégation « de Propaganda Fide ». Il était alors question d'un débat amorcé par M^{gr} Ignace Bourget évêque du diocèse de Montréal afin de d'obtenir dès 1862 le droit de créer une université à Montréal qui soit indépendante du Séminaire de Québec. Le journal de voyage laisse des preuves que les entretiens menés par Pâquet furent efficaces puisqu'ils entraînent un positionnement du cardinal Barnabò en faveur de l'Université Laval et du maintien de sa succursale à Montréal. Ce voyage se conclut en 1866 et Pâquet revient à Québec avec son degré de doctorat en

²⁸⁸ E.-A. Taschereau, *Notes sur études à Rome, septembre 1863*, ASQ, Fonds Séminaire, 73 n°18, cité dans Chassé, *Ibid.*, p.16.

²⁸⁹ J.-C.-K. Laflamme, « M^{gr} Benjamin Paquet », *Annuaire de l'Université Laval pour l'année académique 1900-1901*, n°44, Québec, Imprimerie Demers & Frères, 1900, p. 156-157, cité dans *Ibid.*

théologie morale doublé d'un réseau d'amitiés au sein de la curie romaine et du collège français de Rome. À son retour au Séminaire, il reçoit la charge d'une chaire à la faculté de théologie de l'Université Laval et de professeur au Grand Séminaire en 1867-1868, de doyen de la faculté de théologie à partir de 1871, de procureur du Séminaire de 1879 à 1885, de directeur du Grand Séminaire en 1885-1886 et de 1893 à 1896. Enfin, il atteint le statut de supérieur du Séminaire et recteur de l'Université de 1887 à 1893. Cette succession de postes est un signe de son ascension au sein de l'institution mais également de son intégration pleine et entière des valeurs de celle-ci. L'atteinte du poste de supérieur et de recteur est le couronnement de tous les gestes posés par cet acteur en vertu du bien commun et du respect de l'ordre dans le monde commun domestique du Séminaire. Au-delà des limites du Québec, mentionnons que Pâquet reçoit également des distinctions honorifiques de la part du Saint-Siège. Durant son second voyage à Rome de 1873 à 1878, il réalise une véritable mission diplomatique durant laquelle il tisse un réseau important dans la curie romaine et obtient des titres prestigieux et honorifiques tels que protonotaire apostolique (1876), camérier secret de la maison du Pape (1877)²⁹⁰ et consultant de la Congrégation de l'Index (1878). Les derniers voyages de M^{gr} Pâquet à Rome se déroulent, l'un du 21 mai au 22 septembre 1886, et l'autre du 5 juillet 1888 au début d'août 1889²⁹¹, toujours à des fins diplomatiques²⁹². Il reçoit durant son séjour le titre de prélat domestique (1887). Cette succession de titres, mais également les missions diplomatiques dont il a le mandat font de Benjamin Pâquet un individu puissant, respecté, mais également redouté. En effet, plusieurs de ses pairs canadiens voient en lui un libéral opposé aux visions ultramontaines des « montréalistes²⁹³ ». Ceci dit, comme Sonia Chassé l'explique, il est complexe de catégoriser la pensée de Benjamin Pâquet. Il serait préférable de voir en lui un catholique fermement opposé au radicalisme. Certaines de ses lettres ou publications permettent de situer chez lui un penchant ultramontain²⁹⁴ mais aussi des

²⁹⁰ ASQ, *Journal du Séminaire*, vol. II, MS34-2, pp.644-645, 28 janvier 1877 : « La malle européenne de cette semaine nous apprend, d'après une lettre de M^{gr} Persico à M^{gr} l'Archevêque, que le Cardinal Franchi, notes proprio, a obtenu pour M. Benj. Paquet actuellement à Rome, le titre de camérier d'honneur de sa Sainteté. C'est au moins une bonne réponse aux furieux qui le poursuivent d'accusations de libéralisme. »

²⁹¹ « M^{gr} Pâquet est arrivé d'Europe au commencement d'août. On lui fait à St. Joachim une réception grandiose. ». ASQ, *Journal du Séminaire*, vol. III, MS34-3, p.402, mardi 27 août 1889.

²⁹² Sonia Chassé, « PÂQUET, Benjamin », *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval/University of Toronto, vol.12 (2003), [En ligne], URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/paquet_benjamin_12F.html>, (page consultée le 21 août 2015).

²⁹³ Terme utilisé notamment par les prêtres du Séminaire de Québec et l'archevêque Taschereau pour parler des prêtres de Montréal qui adhèrent aux idéaux de M^{gr} Bourget, dont celle de la fondation d'une université dans cette ville.

²⁹⁴ Un passage extrait de son discours à la cathédrale exprime bien son opinion sur l'autorité du Saint-Père : « le phare sublime qui domine pour l'éclairer la vaste étendue des mers et vers lequel aspirent toutes les voiles; c'est le grand axe sur lequel s'élèvent paisibles et harmonieuses les diverses églises semées sur la surface du globe ; c'est le drapeau qui conduit

idées libérales catholiques. Il a notamment publié cinq conférences sur le libéralisme, s'appuyant sur les enseignements du Collège romain. Ses adversaires québécois y voient d'ailleurs une influence néfaste des idéologies libérales en vigueur à Rome. Les ultramontains prônent l'union de l'Église et de l'État et la suprématie de la première sur le second²⁹⁵. Sa position peut se résumer de façon assez convaincante dans sa citation de M^{gr} Audisio :

L'Église et l'État sont des pouvoirs distincts, que la sagesse divine a néanmoins associés afin de procurer, pour ainsi dire, par deux côtés à la fois, et de concert, le bonheur complet de la famille humaine. Donc, les confondre, aussi bien que les séparer et les diviser, c'est un crime de lèse-société chrétienne et de lèse-majesté divine²⁹⁶.

Ainsi, selon Pâquet, l'Église et l'État doivent demeurer libres. Selon lui, le clergé ne doit pas intervenir dans les élections et la religion n'est pas attachée à un parti politique plus qu'à un autre. C'est là qu'il se distingue des ultramontains qui voient dans le parti Libéral une organisation gangrenée par les idées libérales radicales et est, par conséquent, hostile aux intérêts de l'Église²⁹⁷.

Je n'ai jamais pris fait et cause pour un parti politique, mais j'ai toujours soutenu et je soutiens encore que le clergé de la Province de Québec s'est montré souverainement injuste envers les catholiques de tout un parti, et que si le système de persécution, organisé depuis plus d'un an, est maintenu, les plus grands malheurs fondront sur mon pauvre pays²⁹⁸.

Cependant, Pâquet est considéré comme un personnage intrigant et parfois dangereux. On lui prétend même le pouvoir de gouverner la province à distance depuis Rome.

C'est donc en réalité M^{gr} Zitelli, ou plutôt M^{gr} Paquet, qui gouverne ecclésiastiquement et d'une manière effective quoique clandestine, la Province de Québec, et non les Evêques de qui le St. Esprit dit : « Oportet Episcopos regere Ecclesiam Dei »²⁹⁹.

et résume l'église. » Benjamin Pâquet, *Discours prononcé à la cathédrale* [...], p.14, cité dans Chassé, *Benjamin Pâquet, adversaire des ultramontains*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1981, p.22.

²⁹⁵ Chassé, *Ibid.*, p.26.

²⁹⁶ Benjamin Pâquet, *Le libéralisme, Leçons données à l'Université Laval*, Québec, Imprimerie du Canadien, 1872, p.78, cité dans Chassé., *Ibid.*, p.28.

²⁹⁷ Benjamin Pâquet à J.-B.-Z. Bolduc, 13 août 1876, ASQ, Fonds Université, 114 n° 43, cité dans Chassé, *Ibid.*, p.29.

²⁹⁸ Benjamin Pâquet à M^{gr} J.-B. Agnozzi, 21 septembre 1876, Archives de Propaganda Fide, Rome, Scrittura riferite nei congressi. America Settentrionale, Canada, Nuova Bretagne, Labrador, Terra Nuova, 14 (1876), f. 455, cité dans Chassé, *Ibid.*, p.31 et p.41.

²⁹⁹ M^{gr} Lafleche, Lettre à Son Eminence le Cardinal[...] établissant la nécessité d'une enquête sur les affaires religieuses du Canada, 8 sept. 1882, p.8, cité dans Chassé, *Ibid.*, p.53-54.

En contrepartie, Il faut voir en Benjamin Pâquet un fin stratège et ardent défenseur des causes dont il est mandaté auprès du Saint-Siège, principalement celle de l'Université Laval. Il réussit si bien à tisser son réseau d'influence qu'on peut voir en lui un véritable « chef de réseau » selon le terme de Sonia Chassé.

En prenant la direction des opérations à Rome, il s'identifie à la cause universitaire qu'il y défend, et il se croit et devient rapidement le meilleur connaisseur de ce qu'il faut faire ou ne pas faire. C'est lui qui dicte les gestes à poser : rédaction de mémoires ou de lettres, renseignements à cacher ou à laisser filtrer dans la presse, rumeurs à lancer... et, dans ses lettres comme dans son journal, il le décrit comme l'indispensable intermédiaire entre les interlocuteurs romains (officiers de la Propagande et cardinaux) et les Québécois. Il aime aussi raconter aux membres de son réseau les rencontres qu'il fait, les commentaires qu'il donne ou reçoit et la stratégie qu'il élabore. Son habileté les comble et ils sont nombreux à lui écrire comme l'abbé Bolduc : « Je ne puis dire autrement que vous êtes un habile avocat et un redoutable adversaire³⁰⁰. » Comme on l'a vu, les intransigeants considèrent aussi B. Paquet comme l'incarnation de ce qu'il y a de plus mauvais et dangereux (gallicanisme et libéralisme) au Québec et ils font porter sur lui une bonne partie de leurs attaques. Ainsi, pour les uns comme pour les autres, Benjamin Paquet est pendant ces nombreuses années l'homme du Séminaire et de l'Université³⁰¹.

Sonia Chassé a pu constater que durant les voyages diplomatiques ou politiques menés pour représenter l'Université Laval auprès de la Congrégation de la Propagande et du Saint-Siège dans les années 1870 et 1880, Pâquet est fréquemment en lien avec les cardinaux et Monseigneurs suivants : Dom Zepherino Zitelli, chargé des affaires du Canada, ami fidèle et proche conseiller de l'abbé dont les rencontres sont quasi journalières durant les autres voyages de Pâquet ; le cardinal Sacconi, qui est selon l'abbé l'un des plus grands défenseurs de l'Université Laval à la Propagande ; le cardinal Franchi, préfet de la Propagande et un ami proche chez qui il va même en vacances à Palestrina en 1876 ; le cardinal Pitra est un allié qui aurait même dit : « ce qui est dit contre Laval est dit contre Rome » ; M^{gr} Agnozzi serait l'informateur le plus important de Pâquet sur toutes les questions de litige ; le cardinal Pierantozzi, minutante³⁰² de la Propagande de 1873 à 1876 avec qui il échange des renseignements et des conseils. Chassé ajoute aussi le père Brichet, procureur du Séminaire français à Rome, qui accompagne Pâquet dans ses démarches, agit parfois à titre de facilitateur et intervient

³⁰⁰ J.-B.-Z. Bolduc à B. Pâquet, 4 févr. 1875, ASQ, Fonds Université, 11 no 29.

³⁰¹ Chassé, *Ibid.*, p.72-73.

³⁰² Le minutante est un employé de la curie romaine chargé de rédiger les « minutes », les notes officielles, les comptes-rendus.

auprès de ses relations³⁰³. Bricet, Pitra et Barnabò sont mentionnés dans le journal du premier séjour romain de Pâquet, mais un examen attentif des correspondances que Pâquet a entretenues avec d'autres prêtres et qui ont échappé à notre récolement de sources pourrait révéler des relations avec d'autres prélats influents. Il n'est donc pas surprenant de trouver des portraits de plusieurs de ces cardinaux dans les collections des prêtres du Séminaires ; portraits qui figurent dans le grand salon d'apparat de l'Université Laval dès 1866³⁰⁴.

Au Québec, Pâquet dispose également d'un réseau d'informateurs, notamment l'abbé Hospice-Anthelme Verreau, célèbre historien et bibliophile canadien. Celui-ci était principal de l'École normale Jacques-Cartier à Montréal. Il fréquente les cercles intellectuels et les hommes politiques influents. Pâquet fait souvent appel à lui pour obtenir des renseignements ou des documents introuvables à Québec. Ignace Persico, curé de la paroisse de Sillery, est d'origine italienne. Il conseille Pâquet, qui, en retour, joue d'influence pour le faire nommer évêque d'un diocèse italien. Persico deviendra ensuite consultant à la Congrégation « de Propaganda fide »³⁰⁵. On note également parmi ses amitiés l'abbé Jean-Baptiste-Zacharie Bolduc avec qui il échange une importante et assidue correspondance. Il est procureur du diocèse de Québec en 1867 et cousin du journaliste et homme politique libéral-conservateur Joseph-Édouard Cauchon (1816-1885)³⁰⁶. Bolduc peut être considéré comme « plaque tournante » de tout un réseau d'informateurs au Québec. Il tient Pâquet au courant des ragots et des potins qui courent à l'archevêché et au Parlement, des événements importants et des états d'âmes du clergé et des politiciens québécois³⁰⁷. Enfin, nous pouvons citer comme autres informateurs importants, l'abbé Cyrille-Étienne Légaré, beau-frère du professeur libéral Charles-François Langelier, et vicaire-général du diocèse, ainsi que Louis-Honoré Pâquet, frère de Benjamin. Louis-Honoré est professeur à la faculté de théologie de l'Université Laval, fait autorité dans l'institution et entretient de bonnes relations avec les dirigeants politique et religieux. Il sert d'informateur mais également de commissionnaire pour Benjamin³⁰⁸.

³⁰³ Chassé, *Ibid.*, p.79-80.

³⁰⁴ Nous reviendrons sur le décor de ce salon dans la troisième partie de la thèse.

³⁰⁵ Chassé, *Ibid.*, p.71.

³⁰⁶ Andrée Désilets, « CAUCHON, Joseph-Edouard », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 11, Université Laval / University of Toronto, (2003), [en ligne], URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/cauchon_joseph_edouard_11F.html>, (page consultée le 14 octobre 2019).

³⁰⁷ Chassé, *Ibid.*, p.69.

³⁰⁸ Chassé, *Ibid.*, p.70.

Nous pouvons situer Benjamin Pâquet comme un catholique libéral modéré opposé farouchement au radicalisme de certains ultramontains québécois, principalement localisés à Montréal³⁰⁹. Il est un ardent défenseur de son *alma mater* auprès du Saint-Siège et de la Propagande. Il est sans aucun doute un fin stratège politique et diplomatique auprès de la curie romaine, où il sait tisser des liens d'amitié et d'influence qui lui permettent de gagner ses causes. Le Séminaire de Québec est conscient des talents diplomatiques de Pâquet puisqu'on lui confie à plusieurs reprises le mandat de représenter son institution auprès du Saint-Siège. Cette réputation ou cette reconnaissance qu'il réussit à se bâtir dans les cercles d'influence de la curie romaine se concrétise et s'objective par les batailles qu'il gagne par rapport à l'évêque de Montréal et les titres honorifiques prestigieux qu'il reçoit de Rome tel celui de « camérier secret de la maison du pape », ainsi que les postes puissants qu'il occupe en tant que procureur et supérieur du Séminaire de Québec, professeur de théologie puis recteur de l'Université Laval. L'aide apportée par les personnages influents œuvrant dans la curie romaine ne doit pas être passée sous silence. Ainsi, Pâquet et le Séminaire de Québec montrent des marques de reconnaissance à leur endroit notamment par l'offre d'intentions de messes, que ce soit avant ou après un service rendu. Comme Pâquet l'indique, « les messes sont un bon moyen de se faire des amis à Rome³¹⁰. » Il demande alors que de temps à autres, on lui fasse parvenir quelques centaines d'intentions de messes pour faire plaisir aux prélats de la Propagande³¹¹. Nous pouvons voir dans cette démarche une sorte de monnaie d'échange symbolique. « Ces messes distribuées à coup de 500, 600 et 2000 à la même personne, visent essentiellement à faire impression. C'est par milliers que Paquet en reçoit

³⁰⁹ Ce contexte historique où s'opposent des prêtres du Séminaire de Québec, notamment Benjamin Pâquet, aux ultramontains de Montréal pourrait faire l'objet d'une recherche dédiée. Notre thèse s'inscrit dans ce contexte mais n'a pas pour objectif de documenter les disputes idéologiques entre Québec et Montréal. Nous référons le lecteur à d'autres auteurs notamment Sonia Châssé, qui explique ce contexte dans son mémoire *Benjamin Pâquet, adversaire des ultramontains, mémoire de maîtrise*, Université Laval, 1981, 111p. Dans un chapitre portant sur les rapports entre le Québec, Rome et le Vatican, Yvan Lamonde, emprunte les mots du neveu de Benjamin Pâquet, l'abbé Louis-Adolphe Pâquet, pour décrire les principes idéologiques de l'épiscopat catholique canadien : « Dans sa première intervention publique comme voix de l'épiscopat, le jeune théologien Louis-Adolphe Pâquet énonce les principes directeurs de la position de l'autorité catholique : " il ne s'agit pas pour nous d'un intérêt de parti, mais d'une question de doctrine de droit public ecclésiastique de la plus haute portée religieuse et nationale ". Rappelant le principe ultramontain fondamental selon lequel " l'Église étant, à cause de sa fin, une société essentiellement supérieure à l'État " [...] » Yvan Lamonde, *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2001, p.210. Le croisement des études sur le libéralisme catholique et l'ultramontanisme au Canada est selon nous un terrain de recherche où de nombreuses questions pourront être approfondies, notamment la réévaluation de l'adhésion à l'ultramontanisme au sein du clergé canadien durant le dernier tiers du XIX^e siècle.

³¹⁰ ASQ, Benjamin Pâquet à J.-B.-Z Bolduc, 4 août 1874, fonds Université, 35 n°35, cité dans Chassé, *Ibid.*, p.75.

³¹¹ Chassé, *Ibid.*, p.75-76.

régulièrement à Rome pour distribuer aux sympathisants potentiels ou de fait, des dizaines de milliers ont dû ainsi être acheminées seulement lors de son second séjour de 1873 à 1878³¹². »

Dans une correspondance entre Pâquet et Bolduc, Sonia Chassé relève une note importante au sujet de ces messes payées aux intentions d'un chanoine qui intervint en faveur du Séminaire auprès du préfet de la Propagande :

Vos dernières messes lui ont causé un sensible plaisir. Il faut tâcher de lui en envoyer de temps en temps, surtout d'ici à quelques mois, v.gr. tous les 15 jours. Il n'est pas nécessaire que le nombre soit très considérable chaque fois. N'aviez-vous pas aussi promis un petit présent pour le Panthéon? Ce serait le bon temps de l'envoyer. Faites une petite souscription parmi vos amis. Le chanoine Scalzi peut tout sur le Cardinal Franchi qui n'a rien de caché pour lui. Par son entremise nous apprenons bien de petites nouvelles³¹³.

Cette démarche prouve qu'elle mène directement à l'acquisition de renseignements pour Pâquet et la maintenance d'un réseau d'informateurs. Le denier de Saint-Pierre, une aumône offerte au pape par les diocèses du monde catholique-romain, est également un outil non négligeable sur le capital symbolique qu'il peut engendrer pour le Séminaire, mais aussi pour la personne qui le remet en main propre. Chassé remarque dans les correspondances de Pâquet que l'archevêque de Québec envoie régulièrement à celui-ci l'aumône en question afin qu'il la transmette. Pâquet mentionne à son correspondant Bolduc que « s'il remet lui-même le denier au Saint-Père, cela produira un effet positif sur celui-ci. S'il le fait remettre par le Cardinal Franchi, l'effet sera semblable, mais double : et sur le Pape et sur le cardinal³¹⁴. » Le cardinal Franchi est, à cette époque, préfet de la Propagande. Par un tel geste, il fait retomber un capital symbolique sur cet acteur fondamental dans les démarches de Pâquet auprès du Saint-Siège. La notion de « capital symbolique » définie par Pierre Bourdieu peut être résumée et appliquée à notre cas d'étude comme une appréciation axée sur une évaluation de l'accumulation du crédit, du prestige social, des qualités et du succès obtenu par un agent. Le capital symbolique est immatériel, toutefois, il peut être objectivé par des prix, des subventions, des bourses, des postes, ou formulé de façon discursive par des textes, des déclarations, des allocutions, des propos, etc. Le dépôt du denier de Saint-Pierre peut constituer pour Franchi un élément favorable à sa reconnaissance et sa grandeur auprès du Saint-Père. Une telle situation ne peut qu'être bénéfique

³¹² Chassé, *Ibid.*, p.76.

³¹³ ASQ, Benjamin Pâquet à J.-B.-Z Bolduc, 4 août 1874, fonds Université, 35 n° 10, cité dans Chassé, *Ibid.*, p.76.

³¹⁴ ASQ, Benjamin Pâquet à J.-B.-Z Bolduc, 2 avril 1876, fonds Université, 113 n°2, cité dans Chassé, *Ibid.*, p.76-77.

pour le capital symbolique et le bien commun du Séminaire, mais également le capital symbolique de Benjamin Pâquet. Mis à part les aumônes, ce dernier distribue des cadeaux : des « souliers indiens », des produits d'érable, ou des souhaits, des adresses de l'Université, des lettres de remerciements³¹⁵. Pâquet et d'autres prêtres du Séminaire vont également agir en tant qu'intermédiaires auprès de peintres romains pour commander des portraits de tous les préfets de la Congrégation « de Propaganda fide » ainsi que des papes à partir de 1866, date du premier voyage de notre abbé canadien, jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Ces actions concordent avec la reconnaissance gagnée par Pâquet au sein de la curie romaine.

La quantité de publications et de correspondances écrites par les adversaires gaumistes ou ultramontains de Pâquet qui condamnent l'influence qu'il opère à Rome, est un indice du statut et de la réputation de l'abbé au sein du clergé canadien. Sa candidature fut évoquée notamment par les archevêques Taschereau et Louis-Nazaire Bégin pour les sièges épiscopaux de Kingston (1873), de Nicolet (1885) et de Chicoutimi (1892). Dans tous les cas, les projets avortent en raison de l'opposition féroce de ses adversaires. Signe que son ascension dérange, on peut même lire l'un de ses détracteurs se réjouir d'une maladie qu'il contracte et qui l'affaiblit au point de recevoir les derniers sacrements. En 1878, dans une lettre adressée à M^{gr} Louis-François Laflèche (1818-1898), évêque de Trois-Rivières, Luc Désilets considère cet événement comme l'un des « quatre faits qui se suivent et qui annoncent la miséricorde de dieu sur notre pauvre pays³¹⁶. »

2. La préparation au voyage

[...] la meilleure méthode de se préparer à voyager avec fruit, c'est de bien étudier les meilleures géographies et les relations des voyageurs précédents, d'apprendre la langue du pays qu'on peut visiter, d'y recueillir avec soin tous les ouvrages descriptifs publiés par les indigènes, et surtout de se dépouiller de tout préjugé national³¹⁷.

³¹⁵ Chassé, *Ibid.*, p.77.

³¹⁶ Archives de l'Évêché de Trois-Rivières, Luc Désilets à M^{gr} Laflèche, 6 sept. 1876, Fonds Laflèche, A1M62-07, dans Chassé, *Ibid.*, p.55

³¹⁷ Gilles Boucher de la Richarderie, *Bibliothèque universelle des voyages ou Notice complète et raisonnée de tous les voyages anciens et modernes dans les différentes parties du monde, publiés tant en langue française qu'en langues étrangères, classés par ordre de pays dans leur série chronologique, avec des extraits plus ou moins rapides des voyages les plus estimés de chaque pays, et des jugements motivés sur les relations anciennes qui ont le plus de célébrité*, A Paris, chez Treuttel et Würtz, ancien hôtel de Lauraguais, rue de Lille, n° 17, vis-à-vis les Théatins ; et à Strasbourg, même maison de commerce, 1808, Tome premier, p.15, dans Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*. Paris, Fayard, 2003, p.54. Daniel Roche résume l'essence de cet ouvrage magistral de Gilles Boucher de la Richarderie – composé à partir de 5562 récits de voyage répartis sur trois siècles –, par une traduction de « l'évolution culturelle des transformations connues par les voyages modernes, de la culture des curiosités et des merveilles

Cette citation de Boucher de la Richarderie tirée de son ouvrage magistral *Bibliothèque universelle des voyages [...] publié en 1808*, nous renseigne sur comment, d'après un magistrat et littérateur du siècle des Lumières, tout voyageur avisé devrait se préparer au voyage. Certes, les questions de préjugés nationaux posent déjà problème avec le récit de M^{gr} Plessis et nous verrons que cela ne s'améliore guère sous la plume de certains prêtres. Par contre, la préparation intellectuelle semble être un élément chez ces abbés qui ne soit pas négligé. En témoigne la façon dont ils décrivent et commentent certains monuments et relatent les discussions qu'ils peuvent avoir sur ces sujets. M^{gr} Michel-Édouard Méthot (1826-1892) décrit d'ailleurs cette étape de la préparation au tout début de son journal de voyage en Europe réalisé en 1860-1861. De plus, il faut noter que ce voyage de 1860 avait un double but : les études et le tourisme.

[11 Août 1860] Les jours qui viennent de s'écouler ont été consacrés aux derniers préparatifs. Il me semble que pour bien profiter d'un voyage en Europe, il faut deux sortes de préparatifs : une préparation éloignée et une préparation prochaine. La préparation éloignée consiste dans une bonne éducation logique. Les connaissances suivantes sont surtout requises : antiquités grecques et latines, histoire générale, histoire de l'église, géographie. La préparation prochaine consiste dans l'étude plus spéciale des pays que l'on se prépare de visiter, et dans l'acquisition des objets nécessaires au voyageur. C'est de quoi nous nous sommes occupés ces jours-ci³¹⁸.

Cette citation nous permet d'entrée de jeu de situer les intérêts fondamentaux d'un prêtre du Séminaire pour la préparation au voyage. Il y décrit sa « préparation éloignée », c'est-à-dire une connaissance approfondie sur la longue durée. Celle-ci porte en partie sur les humanités. Par le groupe nominal « les antiquités grecques et latines », l'auteur ne fait référence qu'aux objets et aux monuments remontant à l'Antiquité. Il ne mentionne pas les langues ou la littérature, mais malgré cela les éléments d'architecture et les vestiges archéologiques de l'Antiquité font partie du concept des humanités. Il ajoute l'« histoire de l'église », qui est un indice que le voyage du prêtre observe toujours une dimension chrétienne, la connaissance des lieux communs et de l'histoire du monde chrétien lui sera utile afin d'encadrer ses itinéraires. Enfin, la géographie est une composante tout aussi fondamentale afin de pouvoir se situer, mais probablement aussi afin d'avoir plus d'aisance à décoder les cartes

à la découverte du monde et à la lecture comparative des mœurs. Elle s'insère également parmi les moyens d'une unification culturelle générale, attentive à la diversité des langues et des caractères de chaque nation, mais hiérarchisant les espaces de connaissance à la manière d'un voyage progressivement conduit jusqu'aux limites du monde connu et jusque dans ses profondeurs locales. » dans Roche, *op.cit.*, p.33.

³¹⁸ ASQ, *Esquisse. Voyage en Europe*. Journal de voyage en Europe de M^{gr} Michel-Edouard Méthot (1860-1861), manuscrit MS616, f.1-2.

topographiques, créer des trajets efficaces pour réaliser de nouveaux itinéraires qui répondent aux besoins du voyageur³¹⁹. La préparation prochaine dépend des lieux vers lesquels le prêtre se déplacera. Il module son étude en fonction des lieux précis où il peut soit s'arrêter pour se restaurer ou visiter, soit connaître des langues et des coutumes auxquelles il sera confronté. Toutefois, comme la préparation éloignée est réalisée sur la longue durée, elle doit être commune à tous les prêtres du Séminaire qui lui sont contemporains.

L'examen des sources nous fait constater qu'il est difficile de documenter cette préparation au voyage et difficile de cerner ce qui pourrait constituer un bagage de références préalables proposées par l'institution. Mis à part la mention de la lecture du journal de voyage de M^{gr} Plessis au réfectoire, les mentions des livres de références citées par Plessis dans son journal et l'extrait provenant de M^{gr} Méthot, nous n'avons pas retracé d'autres commentaires sur la préparation du voyage chez les prêtres du Séminaire. Nous avons aussi investigué le décor de l'institution comme source d'anticipation ou de référence visuelle avant le départ, mais la rareté des photographies et des descriptions rend quasi impossible la reconstitution de l'environnement visuel jusqu'aux années 1860. M^{gr} Plessis demeure donc un personnage influent dans la construction des bases référentielles sur Rome, la culture romaine, les lieux importants ou bons et bien de visiter. Dans la préparation de leurs voyages, les séminaristes ou les jeunes prêtres ont besoin de balises, et ce journal peut assurément leur en donner. Pierre Rajotte affirme que c'est dans la formation humaniste chrétienne donnée dans les collèges que se développent chez le voyageur canadien la connaissance mais aussi l'intérêt pour la culture latine. Une culture qu'il ne faut pas hésiter à qualifier d'idéale et de référentielle. À cela, il faut préciser que les voyageurs, sujets de la thèse, ne sont pas que des élèves des collèges, mais ils sont en plus des religieux qui y enseignent ou y ont enseigné. Leur compréhension de l'Antiquité, des humanités, de la culture biblique et des valeurs archétypales de la culture latine pour l'Occident n'est pas négligeable et forcément approfondie.

La culture humaniste voisine la culture biblique chez les voyageurs [canadiens du XIX^e siècle]. Phénomène bien explicable quand on songe à la formation que ces derniers reçoivent dans les collèges de l'époque. Rappelons à cet effet que dans l'esprit même des études classiques, la culture latine présente une valeur archétypale non seulement au plan esthétique, mais également au plan référentiel, comme si elle

³¹⁹ Nous le verrons plus loin, cette question de la création d'un itinéraire n'est pas anodine pour les voyageurs du XIX^e siècle, qui ont, contrairement aux voyageurs des siècles passés, une plus grande liberté dans leurs déplacements.

représentait le monde idéal des origines auquel il faut sans cesse se reporter pour donner un sens au monde présent³²⁰.

La littérature scientifique sur la fonction des voyages à l'époque moderne et la construction des récits viatiques et le roman épistolaire montrent qu'au-delà des commentaires historiques de Plessis sur l'actualité de l'Italie, des monuments de Rome à visiter et de ses impressions sur les musées, le récit de voyage demeure un espace où la réalité et la fiction s'enchevêtrent, créant ainsi un lieu à l'image de ce que l'auteur veut transmettre au lectorat. En étendant notre lecture de la littérature scientifique sur le voyage et son récit rétrospectivement jusqu'au siècle des Lumières et même au-delà, il nous a semblé que les objectifs des prêtres voyageurs du XIX^e siècle, du moins ceux du Séminaire de Québec, étaient comparables à ceux que pouvaient avoir certains voyageurs intellectuels des siècles précédents. C'est-à-dire que leurs voyages pouvaient aussi être motivés par des objectifs similaires, comme la scolarité, la politique et la diplomatie, mais aussi le savoir et l'expérience personnelle de lieux historiques et artistiques ainsi que religieux. Nous le verrons dans les récits des prêtres, les voyages à Rome se transforment tôt ou tard en pèlerinage.

Durant la modernité, l'organisation du voyage doit inévitablement passer par une lecture préparatoire de guides de voyage et d'ouvrages complémentaires sur l'histoire du lieu ou de ses coutumes. Daniel Roche mentionne justement que l'aphorisme « Voyager c'est lire, lire c'est voyager » structure l'attitude des modernes : « de Turnèbe – " Contentez-vous du voyage de la lecture, le voyage objectif risque de vous dépouiller de votre identité " – à Kant, qui conseille utilement de voyager dans son fauteuil et dans les livres³²¹. » Il précise que du XVI^e au XIX^e siècle, il n'y a pas de vraie rupture apparente.

Ce jugement convient au constat d'un mouvement qui voit tripler la production des voyages, mais il conduit à s'interroger sur leur consommation, et sur les conditions d'une réception et d'un succès approuvé par les uns, discuté par les autres. C'est là retrouver les problèmes classiques de l'histoire de la lecture, et l'habitude de confronter deux modes d'appréciation : celle de la diffusion et de l'accueil social, celle des pratiques de lecture³²².

³²⁰ Pierre Rajotte, « Rendre l'espace lisible : le récit de voyage au XIX^e siècle », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol.23, n°1, Winter / hiver 1998, p.142.

³²¹ Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p.97.

³²² Roche, *Ibid.*, p.97.

Le guide de voyage est ainsi un recueil qu'on lit pour se préparer, mais aussi un lieu de jonction entre la mobilité, la circulation et l'ancrage dans le temps du récit, ainsi que tout un univers de divertissement, d'érudition et de nourriture de l'imaginaire.

Se retrouver dans l'espace d'une découverte ; préparer un voyage ; suivre un itinéraire raisonné, utile ; au retour, ébaucher et écrire un récit – tout cela mobilise des réflexes analogues entre le lire et la mobilité. Tout voyageur a besoin de repères. À l'époque moderne, il va les trouver dans un travail de ses prédécesseurs, mais il les cherche aussi dans un type de publications à succès, chargées de donner des renseignements plus ou moins complexes. Les guides imprimés ont alors une vie propre, dans une perspective d'introduction pratique du lecteur à la connaissance et à l'usage de l'espace. [...] Pour cela, ils doivent donner des informations topographiques et des renseignements positifs utilisables par les lectures plurielles : démarches savantes, éducatives ou professionnelles, voyages de curiosité, de formation ou d'égotisme dilettante. À tout moment, à tous ces lecteurs, ils livrent des faits, simultanément, des codes de perception : inventant les espaces successifs auxquels ils participent, ils établissent en effet des hiérarchies entre les lieux, décident des valeurs de ce qui doit être vu, façonnent le cadre et le contenu des expériences intellectuelles et matérielles. [...] Les guides de voyage vont prendre place dans une lecture plus générale de l'espace citadin, pour sa rationalisation, sa transparence et son contrôle – qu'on a pu retrouver dans d'autres manifestations, comme la cartographie ou l'urbanisme. Sous-genre utilitaire, trio souvent méprisé, les guides sont riches de leur ambiguïté même s'ils sont directement accrochés à la pratique informative exigée par les voyageurs plus nombreux, ils ne sont pas exclus d'une lecture de culture ou de divertissement : comme les ouvrages de cuisine ou de mode, ils sont une invitation et une aide, une clef pour le réel et pour le rêve³²³.

Daniel Roche constate que le récit ou le guide de voyage sont des outils qui nourrissent à la fois la préparation au voyage mais aussi l'imaginaire et l'écriture. Il s'agit d'un lieu où la fiction et la réalité se rencontrent, tant pour celui qui lit et n'a pas visité le lieu décrit, que pour le rédacteur qui relate son expérience qui n'est qu'une fraction de la réalité et donc empreinte d'impressions et d'éléments fictionnels.

Lectures et lecteurs, guides généraux et itinéraires particuliers ont fait entendre l'objectif culturel permanent entre classicisme et Lumières : le récit de voyage, le guide servent de propédeutique à des fins multiples – ils préparent le départ organisent le déplacement, nourrissent l'écriture –, mais ils sont peut-être plus encore une ressource pour l'imaginaire. Entre les deux espaces, réalité et rêve, pratique et représentation, pas de solution de continuité : les unes et les autres produisent les mêmes effets. Pour cela, ils sont à replacer dans l'évolution même des conceptions

³²³ Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*. Paris, Fayard, 2003, pp.110-111.

et des comportements qui font l'homme moderne entre l'ordre de la sagesse sacrée et divine d'une part, celui de l'humanité et de la morale naturelle relativisée d'autre part, le compromis mondain étant un choix de nécessité³²⁴.

Les guides et récits sont ainsi une ressource pour l'imaginaire, mais ils ont aussi une portée sur le comportement humain, jouant sur des questions d'ordre spirituel ou de « morale naturelle ». Ils peuvent aussi servir de « guide » pour le consommateur en mêlant l'utilitaire et « ce qu'il y a à voir », y compris les « choses défendues ». Ces livres peuvent offrir aux voyageurs un itinéraire axé sur ce qu'il y a de plus saint à visiter, ou ce qu'il y a de plus spectaculaire, séducteur et ludique. S'il n'est pas bien choisi, le guide peut détourner le voyageur de son objectif, qu'il soit sur place en voyage ou dans sa chambre au moment de la préparation, au moment de nourrir son imaginaire.

Cette vérité fonctionnelle recouvre et découvre une autre ville séductrice et spectaculaire : la capitale ludique. C'est celle du privilège, du luxe, de l'ordre des sociabilités, des solennités des cultes et des pouvoirs, des revues, des fêtes que les auteurs recensent également. C'est aussi celle des confort et des nouvelles exigences du bien-être. Le guide offre à lire *le meilleur de la ville* ; il se situe aux antipodes de l'espace critique des romanciers, de Marivaux à Rousseau, et des écrits des réformateurs moraux, façon Rétif de la Bretonne ou Mercier, guides à leur manière. La ville de touristes est un lieu de consommation des rêves, et le guide en est le mode d'emploi – non seulement celui de la valeur d'échange, mais encore celui de l'utilité agréable. Il inscrit le loisir et ses distractions dans le catalogue des attentes, voire des vertus de l'*homo viator-homo ludus*. Honnêtes, les plaisirs font la civilisation urbaine : théâtre, spectacles de tous ordres, opéra, musique, promenades, guinguettes, cafés, danses, jeux. Menaçants, ils sont l'objet des précautions et des méfiances, où perce alors la crainte générale – pour la galanterie, la prostitution, la tromperie, dénoncées – de la montée du pathologique urbain. À terme les guides incitent à la rêverie des choses défendues, des exotismes troublants, des lumières fragiles. Ils invitent alors à une leçon de modération ; on peut y lire l'écho du débat capital sur l'utilité des voyages et au-delà, de la méfiance à l'égard de toute mobilité. On en trouve une autre résonance dans le registre de l'évasion et de la parodie, dans le voyage fictif³²⁵.

Si certains guides incitent à la rêverie et aux choses inconvenantes, le choix de ceux qui seront disponibles aux clerks voyageurs s'impose. Le guide *Travels through France & Italy, and part of Austrian, French, & Dutch Netherlands, during the years 1745 and 1746* du révérend Alban Butler que M^{gr} Plessis cite dans son journal de voyage, bien qu'il soit déjà dépassé au début du XIX^e siècle, demeure assurément une ligne de conduite sur le bon guide à lire. Celui-ci était d'ailleurs écrit par un

³²⁴ Roche, *Ibid.*, p.122.

³²⁵ *Ibid.*, pp.121-122.

abbé, et sa structure observe rigoureusement une visite exemplaire des lieux sacrés et une interprétation humaniste chrétienne. Les voyageurs qui adhèrent à cette dernière idéologie voyagent dans le but d'assouvir une quête de connaissances en côtoyant des objets de curiosité, des bibliothèques et des hauts lieux du savoir. À ce titre, au XIX^e siècle, le voyageur est aussi un touriste. Une preuve que les prêtres du Séminaire pratiquent aussi cette forme de mobilité se trouve, entre autres, dans le récit de voyage de M^{gr} Michel-Édouard Méthot en 1860, qui se situe chronologiquement avant tous les autres récits de voyage retenus pour la thèse. L'historien Claude Galarneau soutient cette idée : « Plein de talent, Méthot était aussi un homme de jugement qui sut s'arrêter au moment opportun pour étudier et réfléchir. Ainsi, en 1860, il demanda une année de congé pour voyager en Europe. Il se promena en France et en Italie où il visita les musées, églises et autres monuments ; dans des collèges et des lycées, il s'informa des pratiques pédagogiques³²⁶. » Ainsi le voyage de M^{gr} Méthot se situe entre le tourisme et l'étude du fonctionnement des institutions d'enseignement, une dimension du voyage réalisée selon la perspective de son propre rôle à l'Université Laval.

3. Le récit de voyage comme objet littéraire

Si le genre littéraire du récit de voyage, roman de voyage, avec tout ce qu'il comporte de fictionnel, se développe au XIX^e siècle, il reste que le genre journalistique, lui, poursuit son évolution. Comme le résume Pierre Rajotte, le récit de voyage dans son genre littéraire est le fruit d'une tension entre une volonté de représenter le réel et une distorsion de celui-ci au moment de le traduire en mots. Le réel peut ainsi se voir sublimé par la dimension mythique ou pittoresque de la rhétorique du discours. Les référents culturels deviennent alors bien souvent la clé de l'articulation de cette rhétorique puisqu'ils sont connus ou reconnus par le lecteur érudit.

Le récit de voyage, comme genre littéraire, se caractérise au XIX^e siècle par une tension entre, d'un côté, le désir des voyageurs de resituer par l'écriture la réalité qu'ils observent et, de l'autre, la nature littéraire de leur projet qui les incite bien souvent à privilégier une dimension mythique et pittoresque de cette réalité au détriment des données objectives. Certes, la plupart des voyageurs prétendent reproduire le plus fidèlement possible les lieux de leur voyage. Mais tous sont confrontés au même problème : l'impossibilité d'une reproduction qui soit

³²⁶ Claude Galarneau, « MÉTHOT, Michel-Édouard », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 12, Université Laval/University of Toronto, (2003), [en ligne], URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/methot_michel_edouard_12F.html>, (page consultée le 16 septembre 2017). Par contre, lors de son voyage de 1865, Méthot va en Belgique, à Louvain, pour parfaire ses études en théologie. Dans le même article, Galarneau spécifie que Méthot « voulait aussi observer le fonctionnement d'une université catholique, car il savait qu'on l'appellerait l'année suivante à la direction de l'université Laval. ».

parfaitement naturelle. Aussi sont-ils souvent tentés de se rabattre sur la rhétorique, celle des lieux communs et des référents culturels qui imposent une vision préétablie du monde extérieur. À la limite, la fonction de leur récit est réduite à prouver que "la réalité est conforme à l'érudition qu'on en a"³²⁷ .

Si le récit de voyage fait partie d'un genre littéraire en Europe au XIX^e siècle, au Canada, il ne fait que son « entrée » en littérature, pour reprendre le terme de Pierre Rajotte³²⁸. Nous précisons cependant que les récits qui nous importent, pour la plupart, ne sont pas publiés mais sont demeurés sous forme manuscrite et sont ainsi plus près du journal intime. Dans son étude sur le journal intime, Béatrice Didier affirme que le journal est sollicité vers deux directions au moment de l'écriture. La première est celle d'un emprisonnement vers la perfection du discours, la seconde est celle qui n'a pas de règle, ni de limite, et qui peut ouvrir le journal à n'importe quoi. Ce dernier mode d'écriture permet au rédacteur d'intégrer à son journal des coupures de presse, des brouillons de textes en gestation, des factures. En somme, le journal ignore deux contraintes qui existent pour tout écrivain : « le public et l'éditeur ». Nous avons pu remarquer que chacun des journaux de voyage étudiés dans le cadre de la thèse est composé de cette manière et bon nombre d'entre eux comportent effectivement des notes, des coupures de journaux ou d'autres types de documents imprimés qui correspondent à la description du jour. Selon Didier, le journal comporte un caractère autobiographique et des éléments signifiant l'auto-justification devant une « postérité hypothétique ». Nous le verrons, les journaux de voyage, qu'ils soient intimes ou publiés, comportent ce type de marqueurs d'auto-justification. Nous avons aussi remarqué que quelques journaux de voyage comportent aussi des retranscriptions ou des brouillons de correspondances. Bien qu'il s'agisse de deux genres distincts d'écriture, cette pratique est commune chez les rédacteurs de journaux intimes, car elle se situe en complémentarité avec l'objectif de rédaction du journal intime³²⁹. Toutefois, Didier précise que ce qui distingue le journal de la correspondance est la nature de la relation à autrui. Ceux-ci ne sont pas des œuvres achevées destinées à la publication.

Pour ce qui est du mode d'écriture, ces deux « genres » ont en commun une absence de limites, la fragmentation, l'au jour le jour, le fait d'être conçu, au moins au départ, en dehors de la publication. Ce ne sont pas des « œuvres » à proprement parler :

³²⁷ François Moureau, « L'imaginaire vrai », *Métamorphose du récit de voyage*, Actes du colloque de la Sorbonne et du Sénat, 12 mars 1985, Paris, Champion et Genève, Slatkine, 1986, p.166, cité dans Pierre Rajotte, « Le récit de voyage au XIX^e siècle. Une pratique de l'intime », *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol.3, n°1, 2000, pp.17-18.

³²⁸ Pierre Rajotte, « Aux frontières du littéraire : récits de voyageurs canadiens-français au XIX^e siècle », *Voix et images*, vol. 19, n°3 (57), printemps 1994, p.547.

³²⁹ Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, pp.189-190.

elles n'ont ni le caractère d'achèvement, ni les vicissitudes que supposent la publication, la diffusion, l'entrée dans le circuit commercial. Même si les correspondances et les journaux intimes sont finalement publiés, ils restent marqués par cette liberté, cette absence de forme qu'ils doivent à leur origine même³³⁰.

Un autre élément que soulève Béatrice Didier est que le journal est aussi un lieu de préparation, à l'image du carnet de croquis du peintre. C'est le lieu où les idées, les souvenirs, les exercices, les essais, les sensations, les descriptions sont conservés. C'est à la relecture que tout sera corrigé, retravaillé dans l'objectif d'une œuvre comportant un degré d'élaboration supérieur³³¹. Malgré l'indubitable intimité que commande le journal de voyage manuscrit qui n'est pas destiné, en premier lieu, à la publication, il reste que certaines formulations syntaxiques trahissent chez le rédacteur son intention de s'adresser à un lectorat. Nous verrons plus loin, notamment, que Benjamin Pâquet, à l'instar de M^{gr} Plessis, s'adresse directement au lecteur à la deuxième personne du pluriel. Si Pâquet destinait uniquement son document à lui-même, ce type de formulation lui serait inutile. À cela, nous ajouterons ses intentions pédagogiques dans ses descriptions et analyses. Béatrice Didier soutient que l'« autre » est habituellement si présent dans le journal, qu'il serait difficile de croire que l'auteur ne veuille jamais être lu. De son vivant, il organise ses écrits tout en sachant qu'un public le lira probablement un jour. Benjamin Pâquet et les autres prêtres du Séminaire étudiés dans la thèse ont, en quelque sorte, choisi de laisser ces journaux de voyage dans leurs archives avant leur décès, sachant qu'ils seraient éventuellement traités et accessibles.

Le regard d'autrui peu annihiler ou stimuler. À côté de ceux qui redoutent par-dessus tout la publication, il y a des écrivains qui l'organisent de leur vivant – peut-être pour éviter les falsifications, pour des raisons financières, enfin parce que cette idée du public ne leur est pas désagréable. On peut même se demander si les protestations des écrivains qui affirment n'écrire que pour eux-mêmes sont parfaitement sincères. Écrit-on pour soi seul ? Écrirait-on dans une île déserte si l'on était bien sûr que jamais être humain n'abordera³³² ?

Ainsi, la pensée qui traverse les journaux de voyage « intimes » de nos prêtres est cohérente avec les idéologies humanistes chrétiennes qui règnent au Séminaire et à l'Université.

³³⁰ *Ibid.*, p.190.

³³¹ *Ibid.*, p.190.

³³² *Ibid.*, p.24.

4. Un discours influent sur Rome : le journal de voyage de M^{gr} Plessis

Le 3 juillet 1819, M^{gr} Joseph-Octave Plessis, évêque du diocèse de Québec, s'embarque pour l'Europe avec ses confrères, Jean-Jacques Lartigue, sulpicien canadien et futur évêque auxiliaire de Montréal, et Pierre-Flavien Turgeon, jeune secrétaire de M^{gr} Plessis et futur archevêque de Québec. Ils sont accompagnés de François Cazeau, surnommé John, domestique noir de Plessis, « prêté » pour l'occasion par les religieuses de l'Hôpital général de Québec³³³. Le but de ce voyage était de faire accepter par Londres et Rome le morcellement du diocèse de Québec, dont la gestion était devenue trop complexe en raison de son étendue géographique ainsi que de l'accroissement de la démographie et du nombre de paroisses. Le 2 août marque la fin de la traversée et l'arrivée en Irlande. L'équipe arrive à Rome en novembre de la même année après avoir traversé le Piémont, Turin, Milan, Parme et Modène. Cet itinéraire fut tracé en raison du désir de M^{gr} Plessis de voir la Sainte Maison de Lorette. Leur séjour à Rome dure trois mois et prend fin le 10 février 1820. Ils sont à Paris en avril, à Londres en mai, s'embarquent pour New York en juin. Le 7 août, Plessis est à Montréal et à Québec le 14 du même mois. L'historien Ollivier Hubert affirme que le récit de Plessis est conçu « en fonction d'un groupe, qui est le groupe qui l'obsède, le clergé canadien, et d'une mission qui est celle de sa vie : la perfection de ce clergé qu'il considère être le meilleur gage de l'établissement de l'Église catholique au Canada³³⁴. » Selon lui, Plessis veut, par son récit, contribuer à « construire un sentiment d'identité, une conscience de groupe, une culture commune, qui soit à la fois catholique, [...] mais surtout cléricale et nationale³³⁵. » Hubert indique que le récit de Plessis a circulé sous forme manuscrite au XIX^e siècle. Il ne fut publié qu'en 1903 par le prêtre et historien Henri Têtu. M^{gr} Plessis avait pour projet de le publier, mais il décède en 1825 avant de pouvoir terminer cette tâche³³⁶. Ollivier Hubert ajoute que « les historiens de l'Église s'intéressent à ce document avant tout parce qu'il fournit le témoignage d'un personnage clé d'une histoire diplomatique essentielle : celle qui tourne autour de la création d'une province ecclésiastique canadienne et, plus généralement, de la constitution d'une Église catholique

³³³ Gilles Gallichan, « M^{gr} Plessis et le journal de son voyage en Europe », *Les Cahiers des dix*, 2000, n°54, pp.71-72, cité dans Ollivier Hubert, « Aux origines de la romanisation de l'imaginaire religieux du Québec : le *Journal d'un voyage en Europe de M^{gr} Plessis* », Martin Pâquet et al (dir.), *Le Saint-Siège, le Québec et l'Amérique française. Les archives vaticanes, pistes et défis*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. : « Culture française d'Amérique », pp.133-134.

³³⁴ Ollivier Hubert, « Aux origines de la romanisation de l'imaginaire religieux du Québec : le *Journal d'un voyage en Europe de M^{gr} Plessis* », Martin Pâquet et al. (dir.), *Le Saint-Siège, le Québec et l'Amérique française. Les archives vaticanes, pistes et défis*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. : « Culture française d'Amérique », p.135.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*, p.136.

d'Amérique du Nord et de la place que devraient y jouer (ou non) les Canadiens français³³⁷. » Si M^{gr} Plessis « ne cesse de rappeler au lecteur l'objectif diplomatique de son périple, comme pour excuser les détours à caractères touristique qui forment pour tant l'essentiel du récit », il faut préciser que, pour nous, ce sont justement ces « détours touristiques » qui constituent des données pertinentes à la thèse. Le texte de M^{gr} Plessis reçoit aussi des critiques de la part des littéraires qui jugent que le récit est « pauvre dans sa forme et peu informé des derniers développements esthétiques de l'époque³³⁸ ». L'auteur du journal de voyage demeure sobre et priorise la description des faits et des bâtiments à celle de ses impressions personnelles.

En se basant sur la relecture que fit l'historien Matteo Sanfilippo en 2005³³⁹ du *Journal* de M^{gr} Plessis, Ollivier Hubert affirme que ce récit comporte un sens historique et culturel très profond. Il décrit le voyage de quatre canadiens qui découvrent l'Ancien-Monde, font l'expérience d'une différence et l'évaluent en fonction de leurs propres références culturelles. Il s'agit d'un « discours sur soi qui est inévitablement " collectivisé " par la nature officielle du voyage et le statut public de l'auteur. Plessis considère qu'à travers sa personne, c'est un peuple du Nouveau-Monde qui est représenté en Europe³⁴⁰. » Nous sommes aussi d'avis que le cadre narratif du discours a pu être pensé par le prélat comme un témoignage entre lui et son lectorat. Ce lectorat peut évidemment se définir en grande partie par des membres du clergé canadien probablement intéressés par les activités diplomatiques de Plessis, mais aussi curieux des voyages, des cultures, des civilisations, des sociétés européennes et de leur patrimoine. D'ailleurs, Henri Têtu affirme que le manuscrit de M^{gr} Plessis était « très en honneur autrefois ». L'abbé Charles Trudelle (1822-1904) lui aurait confié qu'on en faisait la lecture au réfectoire du Séminaire de Québec³⁴¹. Mis à part le manuscrit original en cinq volumes *in-douze* de 600 pages chacun, Têtu indique que trois transcriptions ont été réalisées, une était dédiée au Séminaire de Québec, une au Séminaire de Nicolet, et l'autre était « écrite par M^{gr} Tanguay. Cette dernière

³³⁷ *Ibid.*, p.135. Sur ce sujet, l'auteur cite Lucien Lemieux, *Histoire du catholicisme québécois, 1, Les années difficiles (1760-1839)*, Montréal, Boréal, 1989, pp. 44-63.

³³⁸ Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, 1806-1839, 2, Le projet national des Canadiens*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, pp.392-394, cité dans Hubert, *Ibid.*, p.136

³³⁹ Matteo Sanfilippo, *Dal Québec alla Città Eterna. Viaggiatori franco-canadesi a Roma*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2005, cité dans Hubert, *Ibid.*, p.137.

³⁴⁰ Hubert, *Ibid.*, p.137

³⁴¹ Il faut ajouter que Trudelle était contemporain de Benjamin Pâquet. Si Trudelle certifie qu'on en faisait la lecture au réfectoire, il y a donc de fortes chances que Benjamin Pâquet, Louis-Adolphe Pâquet, Louis-Nazaire Bégin, Nérée Gingras, Michel-Édouard Méthot, Louis-Antoine Martel et Henri-Raymond Casgrain aient aussi entendu ce récit.

appartient maintenant à mon ami le M. chirurgien-major Hubert Neilson³⁴² ». Le journal de voyage de Plessis n'a pu être édité de façon complète avant 1908. L'historien de l'architecture Pierre-Édouard Latouche a remarqué que des extraits du journal furent cependant publiés dans le recueil littéraire *Le Foyer Canadien* en 1863³⁴³. Précisons que l'abbé Henri-Raymond Casgrain, très impliqué dans le milieu littéraire à l'époque, faisait partie des rédacteurs et des cinq « éditeurs-proprétaires » de ce recueil. La vision que Plessis avait de l'Europe et de Rome a donc pu s'étendre et s'ancrer dans la culture commune du clergé, du moins celle du Séminaire de Québec. Ainsi, le *Journal* de Plessis serait à classer parmi les « grands récits de construction des imaginaires nationaux qui fonctionnent dans l'effet miroir de l'altérité³⁴⁴ ». En ce sens, lire le journal de voyage en Europe de Plessis est une source qui peut nous donner des indices sur la construction des images mentales et de l'imaginaire sur Rome répandues au Séminaire de Québec, en d'autres mots, des indices sur une idée de « Rome » dans cette institution.

Selon l'avis d'Olivier Hubert, la stratégie narrative de Plessis est de construire un instrument de « perfection cléricale », avec un ton professoral, complice et moralisateur. Il s'adresse à des prêtres, les désignant d'ailleurs à quelques reprises au fil du texte. Il propose un regard cléricale et canadien sur le monde extérieur, et structure « les composants fondamentaux d'une culture commune nouvelle qui aura un grand avenir : la culture cléricale canadienne-française dont le *Journal* permet de saisir les fondements³⁴⁵ ». Plessis base l'organisation de son voyage ainsi que ses références sur le récit de voyage *Travels through France & Italy, and part of Austrian, French, & Dutch Netherlands, during the years 1745 and 1746* composé par l'ecclésiastique catholique anglais Alban Butler (1711-1773)³⁴⁶.

³⁴² M^{gr} Joseph-Octave Plessis, *Journal d'un voyage en Europe par M^{gr} Joseph-Octave Plessis évêque de Québec 1819-1820. Publié par M^{gr} Henri Têtu, prélat de la maison de sa sainteté*, Québec, Librairie Montmorency-Laval; Pruneau et Kirouac, libraires-éditeurs, 1903, p.418.

³⁴³ Pierre-Édouard Latouche, « Usage et décor des sanctuaires dans le *Journal de voyage en Europe* (1819) de M^{gr} Joseph-Octave Plessis », *JSSAC/JSÉAC*, vol.37, n°1, 2012, p.27. Cette édition du *Foyer Canadien* publie une vaste biographie de M^{gr} Plessis, qui occupe plus de la moitié du recueil. Elle est rédigée par l'abbé Jean-Baptiste-Antoine Ferland (1805-1865), professeur d'histoire au Séminaire de Québec. Les extraits du journal de voyage en Europe sont contenus entre les pages 216 à 273 du recueil littéraire *Le Foyer Canadien*, Québec, Bureaux du « Foyer Canadien », 1863, 391p. Le document est accessible en ligne sur le site de BAnQ, mis à jour en 2019, [en ligne], URL : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2656552>, (page consultée le 8 octobre 2019).

³⁴⁴ Hubert, *op.cit.*, p.137.

³⁴⁵ Hubert, *Ibid.*, p.138.

³⁴⁶ Nous avons pu retracer cet ouvrage dans le fonds ancien de la bibliothèque du Séminaire de Québec. Il s'agit de l'édition de 1803, portant le numéro d'inventaire BSQ, SQ003886. L'exemplaire porte l'ex-libris de M^{gr} Plessis : « J.O. Plessis, Evêque de Québec ». L'exemplaire de M^{gr} Plessis porte de nombreuses marques dans les marges. Cependant, celles-ci ont pu être laissées par Plessis ou un autre prêtre après lui. Toutes les marques au graphite dans les marges concernent les descriptions de bâtiments et de lieux à Rome. Le segment situé à la fin de l'ouvrage de Butler et qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture et les peintres importants ne comporte aucune marque au graphite ou à l'encre. Cela

L'évêque voyage donc avec une partie de la « bibliothèque » qu'il a lue sur Rome et qu'il peut, en partie, continuer de consulter durant son périple. Il campe sa lecture et sa découverte de Rome presque exclusivement sur le monde religieux. Ollivier Hubert fait remarquer qu'à travers le récit de Plessis « les laïcs vivent dans une réalité parallèle, dotée de règles que le clergé ne doit pas méconnaître, mais à laquelle il n'appartient pas. L'état ecclésiastique fait vivre un monde séparé et supérieur qui possède sa propre culture, sa propre sociabilité, ses propres mœurs, son propre goût, sa propre architecture de pouvoir, sa propre histoire, son propre temps, son propre espace³⁴⁷ ». Bien que ces propos doivent être nuancés, nous avons pu constater que Plessis ne traite pratiquement que de lieux et d'individus religieux. Il organise tout son voyage en fonction des routes et des points de repères ou de repos religieux. Un peu comme si l'ecclésiastique pouvait voyager dans un espace distinct et dans un monde qui lui est « commun ». Rome, bien qu'elle soit l'aboutissement du voyage, n'est pas nécessairement dépeinte d'une façon romanesque, comme le décrit Ollivier Hubert :

[Rome] cristallise tous les défauts de l'Église continentale. Plessis dépeint longuement la vie religieuse de l'urbs, les principales églises, les monuments, les services publics, les inégalités sociales exacerbées, les tensions et les violences, les fastes protocolaires, le gigantisme pompeux des cérémonies, l'inefficacité de la bureaucratie vaticane gangrénée par le favoritisme et l'incompétence. Il énumère avec une minutie technique les connaissances qu'il estime utiles pour ceux qui le suivront dans ces ambassades pénibles, mais inévitables : les structures administratives, les adresses des bureaux, les manières de procéder pour faire avancer une cause. Voici donc la fonction première du texte : livrer au clergé canadien une somme impressionnante de données très précises sur la vie cléricale en Europe³⁴⁸.

M^{gr} Plessis débute son premier chapitre concernant la Ville de Rome ainsi :

Rome n'est pas la plus belle ville du monde, mais elle est assurément la plus curieuse, la plus célèbre, la plus digne de fixer les regards d'un étranger, et d'exalter son imagination par des souvenirs de toute espèce, par les monuments profanes et religieux, anciens et modernes, dont elle est remplie. On se sent élever l'âme, en réfléchissant que l'on marche sur les mêmes places et dans les mêmes rues que foulèrent autrefois les pieds du sage Numa, du sobre Quintus Fabius, des Camille, des Scipion, des Seilla, des Pompée, des Cicéron, des César, des Constantin, etc. Mais ce sentiment acquiert bien une autre énergie, lorsqu'un chrétien y reconnaît les

contraste avec le reste de l'ouvrage, c'est un peu comme si ces segments n'avaient pas été lus ou jugés pertinents pour la préparation du voyage. Compte tenu de l'âge de l'ouvrage, il est possible que ces marques aient été faites par un étudiant à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle.

³⁴⁷ Hubert, *op.cit.*, p.139.

³⁴⁸ Hubert, *Ibid.*, p.142-143.

lieux arrosés des sueurs des Apôtres et du sang des Martyrs ; lorsqu'il voit le chef de l'Eglise catholique régner en souverain et faire régner la vraie religion et toutes les vertus, sur le même trône où tant de maîtres scélérats et impies s'assirent autrefois, et dans la même ville qui fut si longtemps livrée au culte sacrilège de toutes les fausses divinités³⁴⁹.

Bien qu'il traite de Rome durant 89 pages (pp.238 à 327), M^{gr} Plessis laisse très peu de place dans son journal à l'observation d'œuvres d'art, de monuments, de ruines. Nous avons estimé à environ 30 pages le contenu portant sur des observations du patrimoine bâti, mobilier ou artistique. M^{gr} Plessis se défend d'ailleurs de vouloir donner trop d'importance aux questions d'ordre historique ou artistique. Il ne trouve rien d'original à cela. Son journal, plutôt austère, est consacré à l'expérience religieuse de Rome. Lorsque les questions de patrimoine s'imposent dans le récit, elles sont justifiées par un lien avec la vie religieuse ou l'histoire chrétienne de Rome :

Donner la description des églises, édifices remarquables et autres curiosités de Rome, ne serait que répéter les relations de tous les voyageurs qui ont fréquenté cette ville pendant les derniers siècles ; le but de ce journal sera suffisamment rempli par quelques observations sur les choses les plus propres à nourrir la piété ou à satisfaire une curiosité modeste et raisonnable³⁵⁰.

M^{gr} Plessis ne demeure pas moins un visiteur qui nous semble s'être documenté sur l'histoire de la Ville éternelle. Ses descriptions de conjonctures ou d'événements s'étant déroulés dans l'Antiquité ou à l'époque paléochrétienne en font foi. Encore là, les récits sont toujours justifiés par une christianisation de l'histoire et du patrimoine, même s'ils sont antiques. Sur les colonnes Antonine et Trajane, Plessis émet la réflexion suivante :

Mais il faut se souvenir que cette colonne [colonne Antonine] et ses bas-reliefs furent faits par des artistes payens, toujours éloignés du vrai, lorsqu'il s'agissait de divinité. Marc-Aurèle, par modestie, ou par reconnaissance, dédia cette colonne à Antonin le Pieux, son beau-père et son prédécesseur dans l'empire, dont il fit placer la statue au-dessus. Par la suite, Sixte V fit enlever cette statue, ainsi que celle de Trajan, qui était sur l'autre colonne [colonne Trajane], remplaçant la première par une statue de S. Paul, et l'autre, par celle de S. Pierre, toutes deux de bronze doré et hautes de onze à douze pieds³⁵¹.

³⁴⁹ M^{gr} J.-O. Plessis, *Journal d'un voyage en Europe par M^{gr} Joseph-Octave Plessis évêque de Québec 1819-1820. Publié par M^{gr} Henri Têtu, prélat de la maison de sa sainteté*, Québec, Librairie Montmorency-Laval; Pruneau et Kirouac, libraires-éditeurs, 1903, p.238.

³⁵⁰ *Ibid.*, p.251.

³⁵¹ *Ibid.*, p.240-241

Cette distinction du « vrai » du « faux » en parlant d'une comparaison entre l'art chrétien et l'art païen dicte au lecteur canadien catholique contemporain de l'écrivain un cadre idéologique par lequel l'art doit être approché. Il s'agit d'une citation révélatrice de la rigidité de la pensée de Plessis et de son ouverture timide aux formes d'art autres que celles produites par des artistes chrétiens. Sur les monuments et les ruines, Plessis s'exprime ainsi :

Quant à ceux qui sont tout à fait en ruines ou qui ont été recouverts par d'autres édifices, ou qui ne subsistent plus qu'en partie, ou que l'on découvre encore tous les jours dans les fouilles continuelles du gouvernement ou des particuliers, il n'entre pas dans le plan de ce journal d'en faire rémunération, qui d'ailleurs serait impossible. Il suffit de dire qu'entre les inscriptions, urnes sépulcrales, vases, bustes, statues, colonnes, dont regorgent les musées et les palais, au dedans et au dehors, il y a peu de rues, où l'on ne trouve, le long des murs, tantôt un fût de colonne, tantôt, un piédestal, tantôt des chapiteaux ; que, dans les trottoirs même qui bordent les rues, il n'est pas rare d'apercevoir de beaux morceaux de granit ou de marbre mêlés avec la pierre la plus commune, et qu'il faut qu'une maison soit bien pauvre, si le devant des cheminées, les tables et commodes ne présentent pas quelque précieux morceau de marbre ou de porphyre³⁵².

Au sujet des collections conservées au Palazzo dei Conservatori (Palais des conservateurs) :

Dans ce palais se conservent, entre autres objets de curiosité, les anciens fastes consulaires. Dans l'un de ses côtés est une galerie de tableaux des plus grands maîtres. De jeunes peintres de diverses nations sont occupés, du matin au soir, à en tirer des copies. Il en est de même dans les autres musées de Rome. Malheureusement leur goût les porte moins à tirer des copies des sujets de piété que des représentations lubriques. On a dit depuis longtemps que les beaux-arts sont ennemis des bonnes mœurs³⁵³.

Ces citations expriment bien la ligne de pensée de Plessis sur les beaux-arts, mais aussi la structure de son discours austère sur ce sujet. Il traite de la profusion d'éléments antiques ainsi que de leur christianisation, et de la copie de bon goût au profit de celle qui reprend des compositions « lubriques ». C'est-à-dire que selon lui, l'art trouve son salut dans le religieux. La version latine chrétienne du mot « lubrique », « lubricus », signifie « impudique » et « lascif ». Peu importe si les jeunes peintres copient des œuvres magistrales de l'histoire de l'art, si le sujet ne correspond pas à son idée du « bon goût » et des convenances, alors « les beaux-arts sont l'ennemi des bonnes mœurs ». Cette affirmation, nous permet de confirmer les balises du goût de l'évêque et de mieux saisir tous les autres commentaires

³⁵² *Ibid.*, p.241

³⁵³ *Ibid.*, p.245.

qu'il émet sur les musées, les collections et les monuments romains, mais aussi sur les œuvres provenant du fonds des abbés Desjardins ou de la pratique de la peinture au Canada. D'ailleurs, après avoir vu le Palazzo dei Conservatori, M^{gr} Plessis émet la réflexion suivante qui englobe à la fois sa perception des copies et celle des musées en général :

Le berger s'arrachant l'épine du pied et le gladiateur mourant sont deux morceaux si estimés, que beaucoup de statuaires modernes ont voulu s'exercer sur ces sujets, et que l'on en trouve des imitations plus ou moins heureuses dans la plupart des musées. Il en est de même de la statue de Vénus sortant du bain, de celle d'Apollon du belvédère, du groupe de Laocoon, et des bustes de Jules et Auguste César, de Trajan, d'Adrien, de Marc-Aurèle, de la statue d'Hercule armé de sa massue, tantôt debout, tantôt assis, mais toujours menaçant et terrible ; de sorte qu'un musée est d'ordinaire peu différent des autres, et qu'on les a presque tous vus, quand on en a vu un. Ce qu'il y a de commun à toutes ces collections d'antiques, c'est que la modestie n'y est pas assez ménagée³⁵⁴.

Ces réflexions dures de l'évêque au sujet des musées – lieux manquant de modestie et regorgeant de copies semblables mais d'inégales qualités d'une institution à l'autre – et des beaux-arts – ennemis des bonnes mœurs – sont cohérentes avec son appréciation générale de l'art, son idée du « beau » et son objectif pédagogique et identitaire de son récit de voyage.

Ces constats sur la documentation inégale de Plessis sur l'histoire et l'art³⁵⁵, son goût visiblement empreint de pudeur dans les beaux-arts et ses descriptions des comportements des romains dans les églises en regard des règles liturgiques tridentines ont été étudiés par Pierre-Edouard Latouche dans un article sur l'usage et le décor des sanctuaires dans le journal de voyage de M^{gr} Plessis. Par son analyse du texte, Latouche conclut que Plessis n'a qu'une très faible connaissance de l'architecture. En font foi, notamment, sa méconnaissance de la fonction des arcs-boutants sur les cathédrales gothiques, perçus comme une béquille ajoutée après coup pour supporter une nef³⁵⁶, ou encore sa compréhension de la nef de San Paolo fuori le Mura (Saint-Paul-hors-les-Murs), qu'il juge inachevée puisqu'on y voit une charpente plutôt qu'une voûte. Rappelons qu'à cette époque, cette basilique incendiée en 1823 est encore intacte. L'historien de l'architecture remarque que l'archevêque valorise ou critique de façon récurrente l'étanchéité du sanctuaire aux fidèles ainsi que l'usage du marbre

³⁵⁴ *Ibid.*, p.246-247.

³⁵⁵ Au sujet de la pensée de Plessis sur les beaux-arts, le lecteur pourra notamment consulter le mémoire de Lucille Rouleau Ross, *Les versions connues du portrait de Monseigneur Joseph-Octave Plessis, 1763-1825 et la conjecture des attributions picturales au début du XIXe siècle*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1983, 236p.

³⁵⁶ Latouche, *op.cit.*, p.28.

polychrome dans les décors sacrés. Plessis s'indigne à plusieurs reprises de la présence de laïcs dans les espaces réservés aux clercs. Pour lui, cette transgression est signe d'un laisser-aller non conforme aux règles liturgiques issues du Concile de Trente. Il y voit un laxisme, la présence de droits acquis et d'habitudes difficiles à réformer. En revanche, ses commentaires signalent que les exigences post-tridentines étaient suivies à Québec avec beaucoup plus de rigueur. Latouche souligne que les règles stipulées dans le *Rituel du Diocèse de Québec* publié par M^{gr} de Saint-Vallier étaient observées scrupuleusement par Plessis. La critique que l'archevêque émet sur la liturgie, le comportement et l'espace sacré est donnée en fonction de sa propre lecture de la réalité. Une lecture conditionnée par son expérience de l'application des règles liturgiques à Québec³⁵⁷. Ce constat de Latouche est important pour notre étude puisque des commentaires comparables sont émis par Benjamin Pâquet ou d'autres prêtres du Séminaire sur les mêmes sujets.

À propos des décors, Latouche prend pour exemple l'appréciation par Plessis des marbres polychromes. Ce dernier semble toujours très enthousiaste devant un décor composé de marbre, au point où il vient à ignorer des œuvres et des décors célèbres au profit d'autres moins réputés. Latouche tire un extrait du journal où l'archevêque décrit la chapelle des princes de Vasari ainsi : « En un mot, c'est ici, sans contredit, la plus riche chapelle du Monde et qui sera la plus belle, si jamais elle finit³⁵⁸. » Latouche perçoit ce goût comme un anachronisme, puisqu'à la fin des années 1810 et début 1820, l'intérêt des amateurs d'art est davantage tourné vers le romantisme, les primitifs italiens, les raphaélismes, plutôt que vers les effets baroques. Il mentionne à juste titre l'exemple de la sacristie de Saint-Pierre de Rome complétée en 1784 avec du marbre de couleur et qui fut jugée alors « retardataire dès son achèvement³⁵⁹ ». Latouche émet comme hypothèse qu'il faut comprendre l'intérêt de Plessis pour le marbre polychrome en fonction de la valeur symbolique du matériau. C'est-à-dire qu'il évoque « le souvenir du triomphe chrétien sur la Rome païenne³⁶⁰ ».

À cet égard, rappelons que la préférence de Plessis va à un matériau non seulement prestigieux, mais fortement associé, géographiquement, à la ville où celui-ci avait été employé historiquement avec le plus de magnificence, soit Rome. Pour un évêque catholique cette association géo-centrée désignait autant la Rome de l'époque impériale que celle de l'Église officielle. Car de tous les matériaux des palais et des temples de la Rome antique, ce sont les décors de marbre polychrome,

³⁵⁷ *Ibid.*, p.32.

³⁵⁸ Plessis, *Ibid.*, p.344, cité dans Latouche, *Ibid.*, p.32.

³⁵⁹ Latouche, *Ibid.*, p.34.

³⁶⁰ *Ibid.*

systématiquement spoliés et réemployés dans l'architecture des basiliques paléochrétiennes, qui symbolisaient le plus directement le triomphe du christianisme sur les religions païennes³⁶¹.

Le marbre polychrome symbolise ainsi l'expansion de la foi, et Rome la voûte qui le conserve. Plessis confie dans son journal que selon lui, le catholicisme rayonne à partir de la Ville éternelle. Deux citations permettent de le confirmer. En route vers Rome, il est gagné par un sentiment de fébrilité : « on approche du centre de la religion³⁶² ». Quelques pages plus loin, il affirme, toujours au sujet de Rome : « Nous ne sommes pas encore rendus au lieu où le marbre abonde, mais nous en approchons³⁶³ ». En conclusion, Pierre-Édouard Latouche interprète le jugement de Plessis sur la liturgie et les matériaux par deux phénomènes. Le premier est qu'il s'agit d'une ville vue par le regard d'un évêque qui ne peut s'empêcher de se rapporter à sa mémoire, ses standards et ses conventions en vigueur dans son propre diocèse. Le second est qu'il s'agit également d'une ville vue par un homme profondément chrétien en pèlerinage sur le chemin de Rome. Ces constats et phénomènes expliquent un jugement de valeur sur les objets et les comportements. Il s'agit en fait de la convenance, de la morale et de la piété qui agissent comme des « valeurs principes » qui motivent le jugement et l'évaluation faits par l'individu qui vit l'épreuve de la confrontation à l'objet. Étant donné la position de Plessis dans l'échiquier de l'Église canadienne et sa perception de lui-même lors de ce voyage – celle d'un prélat qui désire construire, comme le dit Ollivier Hubert, un « sentiment d'identité, une conscience de groupe, une culture commune, qui soit à la fois catholique, [...] mais surtout cléricale et nationale³⁶⁴ » – celui-ci peut être considéré comme un modèle à imiter. Son jugement s'insère donc dans la filiation des valeurs incarnées par l'autorité, et l'économie des grandeurs au Séminaire de Québec; un jugement qui a un poids considérable dans le monde commun domestique de l'institution, et qui est par conséquent respecté. La lecture du journal au réfectoire est ainsi entièrement justifiée et cohérente avec le fonctionnement de ce monde commun, que l'on veut respectueux de l'ordre et des valeurs communes. La vision qu'ont par la suite les prêtres sur la ville Rome une fois rendus sur place, leur enchantement ou leur désenchantement, est ainsi conditionnée par leur expérience québécoise du sacré et des rituels liturgiques, des décors d'églises et de la préciosité symbolique des matériaux, et des jugements de valeurs des grands de leur institution.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² Plessis, *Ibid.*, p.146, cité dans Latouche, *Ibid.*, p.34.

³⁶³ Plessis, *Ibid.*, p.149, cite dans Latouche, *Ibid.*, p.34.

³⁶⁴ Ollivier Hubert, *op.cit.* p.135.

5. Le journal de voyage d'un prêtre à Rome : l'exemple de Benjamin Pâquet

Tel que nous l'avons annoncé plus tôt, quelques prêtres du Séminaire de Québec ont laissé des traces écrites et matérielles de leurs voyages à Rome durant la période couverte par la thèse, soit entre 1860 et 1900. Chacun a traduit son expérience à sa manière, soit en rédigeant un journal ou en publiant des lettres dans une revue de l'époque. Bien que le temps passé à commenter les mœurs des romains, les vestiges de l'Antiquité, les églises ou le fonctionnement de la curie romaine dépende de l'intérêt et des connaissances de l'auteur, il existe des éléments communs entre ces récits de voyage. De plus, les prêtres ne disent pas tout dans leurs récits et c'est au moment de les comparer que l'on peut mieux saisir les non-dits, les ellipses, les refus parfois clairement avoués de décrire certains moments de leurs voyages, les emprunts textuels à d'autres auteurs et l'intertextualité. La plupart des éléments communs dans les récits des prêtres se retrouvent dans celui de Benjamin Pâquet rédigé de 1863 à 1866. Pâquet réalise quatre voyages à Rome au cours de sa vie : le premier du 14 septembre 1863 (départ de Québec) au 7 juillet 1866 (arrivée au Séminaire de Québec), le second du 5 novembre 1873 au 8 juin 1878³⁶⁵, le troisième du 21 mai 1886 (départ de Québec) au 22 septembre 1886 (arrivée au Séminaire de Québec), le quatrième du 5 juillet 1888 au début août 1889³⁶⁶. Son premier voyage à Rome a pour objectif de compléter ses études au collège romain (université grégorienne)³⁶⁷. Durant son deuxième voyage, il est professeur de théologie à l'Université Laval, durant son troisième, il est procureur du Séminaire, et lors de son dernier voyage, il a le titre de monseigneur et occupe la position de recteur de l'Université Laval et supérieur du Séminaire. Bien que les trois derniers voyages soient

³⁶⁵ La date du 8 juin 1878 est celle qui fut inscrite par les archivistes du Séminaire, toutefois la dernière page comporte la date du 23 décembre. Une lecture attentive du journal complet et de la correspondance de Pâquet permettra de cerner justement les dates de début et de fin du voyage. Dans le Journal du Séminaire (ASQ, MS34-3, p.8-9), on mentionne que le 9 octobre 1878, Benjamin Pâquet est nommé sur la commission pour la cause de la béatification de François de Laval. Le 30 novembre M. Pâquet reçoit l'ordre de la prêtrise des mains de l'archevêque (ASQ MS34-3, p.10), nous ne savons pas exactement de qui il s'agit. Benjamin est ordonné le 20 septembre 1857 par M^{gr} Modeste Demers, Louis-Honoré est le frère de Benjamin et il est ordonné le 21 septembre 1862, Louis-Adolphe est le neveu de Benjamin et de Louis-Honoré et il est ordonné à Rome le 24 mars 1883.

³⁶⁶ La date précise du retour de Pâquet n'a pas pu être trouvée. Le dimanche 2 juin 1889, le rédacteur du Journal du Séminaire indique que « D'après une lettre reçue aujourd'hui de Rome, M^{gr} Pâquet serait sur le point de partir pour le Canada. Nous l'attendons dans la première moitié de juillet. » (ASQ, MS34-3, p.396) Le 27 août 1889, le rédacteur écrit : « M^{gr} Pâquet est arrivé d'Europe au commencement d'août. On lui fait à St-Joachim une réception grandiose. » (ASQ, MS34-3, p.402)

³⁶⁷ Selon le Journal du Séminaire, Benjamin Pâquet arrive à Québec Samedi le 7 juillet 1866 : « Le soir à 9h arrivent de Montréal par le chemin de fer MM. Paquet venant de Rome avec M. Déziel. Ils traversent le soir même et arrivent au Séminaire vers 10h. » Benjamin et Louis-Honoré Pâquet reçoivent leur agrégation au Séminaire de Québec le mercredi 21 novembre 1866. ASQ, *Journal du Séminaire*, vol. II, MS34-2, p.45-46, 21 novembre 1866.

des missions et qu'il y rencontre des personnages influents, c'est durant son premier voyage qu'il livre son témoignage le plus complet et décrit avec émotion son expérience de la ville de Rome. Il commente ce qu'il voit, ce qu'il a étudié préalablement, ce qui le déçoit ou l'émerveille dans les chants, la liturgie, les décors d'églises, les musées, les mœurs des italiens, les ruines, les sites et les vestiges archéologiques ainsi que la campagne romaine et les rencontres interpersonnelles. Un article de l'historien Pierre Savard a été rédigé en 1965 sur ce journal de voyage³⁶⁸. Comme le fait remarquer Sonia Chassé dans son mémoire de maîtrise, cet article est la première étude permettant de mieux comprendre le personnage historique influent que fut Benjamin Pâquet. Cet article tire des éléments provenant des descriptions des rencontres et des événements auxquels l'abbé prend part afin de mieux situer la pensée de celui-ci et son rôle dans l'Église canadienne. L'article de Savard, le mémoire de Sonia Chassé ainsi que l'article de cette dernière dans le *Dictionnaire biographique du Canada* portant sur Benjamin Pâquet, nous ont servi de références documentaires afin de comprendre l'identité de Pâquet et le contexte de son voyage de 1863 à 1866. Notre lecture du journal se situe davantage du côté de la phénoménologie et elle est axée sur une analyse des commentaires portant sur le visible, le visuel et le sensible. C'est-à-dire que nous étudions la traduction en mots des objets que l'abbé voit, des sensations qu'il perçoit et des expériences qu'il vit. Nous avons donc analysé le récit de Pâquet par l'étude des « topos » ou des « topoï », au sens aristotélicien du terme, c'est-à-dire des lieux et des sujets faisant l'objet du récit de voyage et de la manière dont Pâquet ou d'autres prêtres les présentent. Nous avons approfondi certains passages par une analyse sémantique du texte basée sur des outils empruntés à la littérature et à la linguistique. La lecture globale du journal de voyage a également permis de constater que l'auteur traite de certains monuments, topoï et personnages d'une façon telle qu'il semble leur donner une valeur mythique ou hisser certains individus au statut de héros. Afin de saisir cette dimension des descriptions, il est primordial de définir l'application de la définition du mythe sur les récits de voyages au XIX^e siècle et plus précisément ceux des prêtres du Séminaire de Québec.

5.1 Le mythe : définition et valeur symbolique

À la lecture des récits de voyage de Benjamin Pâquet et de ses contemporains, la façon dont certains lieux sont décrits nous conduit vers une impression qu'il poétise les monuments. Certains sites tels que le Colisée sont systématiquement ramenés à un lieu symbolique et polysémique, où s'enchevêtrent plusieurs récits historiques, légendaires ou mythiques. Avant de qualifier de tels lieux

³⁶⁸ Pierre Savard, « Le Journal de l'abbé Benjamin Pâquet, étudiant à Rome, 1863-1866 », *Culture*, 26 (1965), pp.64-83.

par l'adjectif « mythique », il convient de définir ce que nous voulons signifier par « mythe » et « lieu mythique » dans le traitement de l'image mentale de Rome véhiculée dans les écrits de Pâquet. Le dictionnaire du Trésor de la langue française propose une définition qui cadre à notre avis avec le contexte : « Représentation traditionnelle, idéalisée et parfois fausse, concernant un fait, un homme, une idée, et à laquelle des individus isolés ou des groupes conforment leur manière de penser, leur comportement. Mythe du chef, du héros; mythe de l'argent, du confort, de la minceur, de la vitesse; mythe de la galanterie française; mythe de la grève générale³⁶⁹. » Il ne s'agit donc pas de la notion de « récit mythique », mais d'un récit qui contribue à construire une représentation idéalisée d'un objet, d'un lieu ou d'un sujet, c'est-à-dire à le « mythifier ». Ce dernier terme nous semble être approprié pour qualifier la dimension de certains sujets décrits par les prêtres dans leurs journaux de voyage. Le récit transforme alors une chose réelle en mythe, l'amplifie et lui érige une image mentale plus grande que nature. Bien qu'il faille demeurer prudent et nuancé avec les théories structuralistes des ethnologues et des historiens tels que Claude Lévi-Strauss, Georges Dumézil ou Mircea Eliade³⁷⁰, nous trouvons cependant chez Eliade des pistes intéressantes pour interpréter les notions de mythes et de lieux mythiques, ainsi que la représentation de ceux-ci dans un cadre chrétien. Le mythe cosmogonique repose sur un archétype auquel périodiquement, de façon rituelle, l'homme retourne dans un esprit de renouvellement, de restauration, de recommencement, qui est parent à celui de la notion de « naissance » et de « création cosmique ». Selon Eliade « le mythe cosmogonique, outre son

³⁶⁹ Centre national de ressources textuelles et lexicales, « Mythe », mis à jour en 2012, [en ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/mythe>>, (page consultée le 11 janvier 2018).

³⁷⁰ L'anthropologie structurale telle qu'elle était appliquée par Lévi-Strauss ne saurait être adoptée « stricto sensu ». Elle ne saurait avoir d'autres interprètes légitimes que son fondateur, « personne n'adhérant à la totalité des postulats, des règles de méthode et des conclusions qui définissent la particularité de l'entreprise lévi-straussienne », comme le mentionne son ancien élève Philippe Descola. Dans sa présentation de l'auteur et de l'actualisation de la discipline, celui-ci affirme que de nombreux chercheurs se reconnaissent dans l'héritage de Lévi-Strauss ainsi que dans une « ethnologie structuraliste », qui se distingue justement par l'étude des variabilités des phénomènes sociaux et culturels ainsi que des invariants minimaux. « [...] l'anthropologie a pour tâche d'élucider la variabilité apparente des phénomènes sociaux et culturels en mettant au jour des invariants minimaux, c'est-à-dire des régularités récurrentes dans l'organisation de systèmes de relations entre des classes d'objets ou de rapports dont le fonctionnement obéit le plus souvent à des règles inconscientes ; l'hypothèse que ces invariants sont fondés sur des déterminations matérielles (la structure du cerveau, les caractéristiques biologiques de l'homme, les modalités de son activité productive ou les propriétés physiques des objets de son environnement) comme sur certains impératifs transhistoriques de la vie sociale ; enfin, la préférence accordée aux analyses synchroniques sur les analyses diachroniques, non par rejet de toute dimension historique, mais par refus de la position empiriste consistant à rendre compte de la genèse d'un système avant d'en avoir défini la structure. » Extrait de Philippe Descola, « Claude Lévi-Strauss, une présentation », *La lettre du Collège de France* [en ligne], Hors-série 2, 2008, mis en ligne le 24 juin 2010, [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/lettre-cdf/210>, (page consultée le 21 février 2020). Mircea Eliade, quant à lui, s'identifie comme un historien de religion qui adhère à la pensée structuraliste, mais n'est pas un disciple de Lévi-Strauss. Il procède selon un modèle d'analyse systémique comparative et d'opposition, semblable à celui des ethnologues structuralistes. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions. Nouvelle édition entièrement revue et corrigée*. Paris, Payot, 1964, pp.15-45.

importante fonction de *modèle* et de *justification* de toutes les actions humaines, forme de surcroît l'archétype de *tout un ensemble de mythe et de systèmes rituels*. Toute idée de renouvellement, de " recommencement ", de " restauration ", si divers qu'on suppose les plans où elle se manifeste, est réductible à la notion de " naissance " et celle-ci, à son tour, à celle de " création cosmique ". » Le mythe est aussi selon lui un « précédent » et un « exemple » par rapport aux actions (sacrées ou profanes) et à la condition humaine. L'homme tend donc à imiter les entités divines ou les héros mythiques³⁷¹. La répétition d'un mythe par l'homme implique aussi une question de temps, c'est-à-dire que cette répétition plonge l'homme dans une condition et un temps sacré qui abolit de fait le temps profane. L'acte rituel lié au mythe place l'homme dans un temps « magico-religieux » au-delà de l'histoire.

Tout rituel, toute action pourvue de sens, exécutés par l'homme, répètent un archétype mythique ; or, [...], la répétition entraîne l'abolition du temps profane et la projection de l'homme dans un temps magico-religieux qui n'a rien à voir avec la durée proprement dite, mais constitue cet « éternel présent » du temps mythique. Ce qui revient à dire que concurremment avec les autres expériences magico-religieuses, le mythe réintègre l'homme dans une époque a-temporelle[sic], qui est, en fait, un *illud tempus*, c'est-à-dire un temps auroral, « paradisiaque », au-delà de l'histoire. Celui qui accomplit un rite quelconque transcende le temps et l'espace profane ; de la même manière, celui qui « imite » un modèle mythique ou simplement écoute rituellement (en y participant) la récitation d'un mythe, est arraché au devenir profane et retrouve le Grand Temps³⁷².

Le rituel a donc pour effet de rendre présent et actuel un temps mythique aussi reculé puisse-t-il être. « La passion du Christ, sa mort et sa résurrection ne sont pas simplement commémorées au cours des offices de la Semaine Sainte ; elles se passent vraiment *alors* sous les yeux des fidèles. Et un vrai chrétien doit se tenir *contemporain* de ces événements *transhistoriques* puisque, en se répétant, le temps théophanique lui devient présent³⁷³ ». Lorsqu'un objet ou un acte acquiert « une certaine *réalité* par la répétition de gestes paradigmatiques et par cela seulement, il y a abolition implicite du temps profane, de la durée, de l'" histoire ", et celui qui reproduit le geste exemplaire se trouve ainsi transporté dans l'époque mythique où a eu lieu la révélation de ce geste exemplaire³⁷⁴. » Le reste de la vie de l'homme se passe dans un temps profane. Eliade oppose ainsi le temps cyclique religieux à l'histoire.

³⁷¹ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions. Nouvelle édition entièrement revue et corrigée*. Paris, Payot, 1964, p.349-350.

³⁷² Eliade, *Ibid.*, p.360.

³⁷³ *Ibid.*, p.330.

³⁷⁴ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétype et répétitions*, Paris, Gallimard, 1949, p.65.

Le temps cyclique fait référence aux cycles cosmiques qui peuvent, par exemple, ponctuer une année. L'homme vit ainsi à chaque nouveau cycle une régénération du temps, abolissant ainsi l'histoire, qui, elle, est linéaire. Ce même système d'imitation des archétypes et de régénération du temps qui transfigure le temps profane en temps sacré implique aussi les notions de « centre du monde ». C'est-à-dire qu'un « centre » qui se trouve « par définition dans un lieu inaccessible, peut néanmoins être construit n'importe où, sans qu'on se heurte aux difficultés dont parlent les mythes et les légendes héroïques, de même le temps sacré, instauré le plus généralement dans les fêtes collectives, par la voie du calendrier, peut être *n'importe quand* et par *n'importe qui*, grâce à la simple répétition d'un geste archétypal mythique³⁷⁵. »

5.2 L'espace sacré et le centre du monde

Dans son étude des religions, Eliade a constaté que tout temple ou espace sacré symbolise l'univers tout entier. Les marches y sont un signe de progression vers les cieux ou des niveaux cosmiques et reproduisent le « Mont cosmique ». Il associe cette dernière notion à un lieu où se déroulent les hiérophanies, un axe (*Axis mundi*) où se joignent le ciel et la terre et qui, par conséquent, doit être considéré comme un « centre » cosmique³⁷⁶. Il articule le symbolisme du « centre » autour de trois ensembles solidaires et complémentaires :

1° au centre du monde se trouve la « Montagne sacrée », c'est là que se rencontrent le Ciel et la Terre ; 2° tout temple ou palais et, par extension, toute ville sacrée et toute résidence royale sont assimilées à une « Montagne sacrée » et sont ainsi promus chacun « centre » ; 3° à leur tour, le temple ou la cité sacrée, étant le lieu par où passe l'*Axis mundi*, sont regardés comme le point de jonction entre ciel, Terre et Enfer³⁷⁷.

³⁷⁵ *Id.*, *Traité d'histoire des religions. Nouvelle édition entièrement revue et corrigée*. Paris, Payot, 1964, p.333-334.

³⁷⁶ « Toutes ces constructions sacrées représentent symboliquement l'univers tout entier : les étages ou les terrasses en sont identifiées avec les " cieux " ou les niveaux cosmiques. En un certain sens, chacune d'entre elles reproduit le Mont cosmique, C'est-à-dire qu'on la considère comme bâtie au " centre du monde ". Ce symbolisme du centre, nous le montrerons bientôt, se trouve impliqué aussi bien dans la construction des villes que dans celles des maisons : est " centre ", en effet, tout espace consacré, C'est-à-dire tout espace dans lequel peuvent avoir lieu les hiérophanies et les théophanies et où se vérifie une possibilité de rupture de niveau entre le ciel et la terre. N'importe quel établissement humain nouveau est, en un certain sens, une reconstruction du monde [...]. Pour pouvoir *durer*, pour être *réelle*, la nouvelle habitation ou la nouvelle ville doivent être projetées par le moyen du rituel de construction, dans le " Centre de l'Univers ". » ELIADE, *Ibid.*, p.315.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.316.

En prenant acte des nuances proposées par l'ethnologie structurale concernant la variabilité des phénomènes sociaux et culturels et les dangers de l'analyse diachronique, l'étude des mythes proposée par Mircea Eliade peut stimuler notre réflexion sur l'organisation et les rapports entre les temples antiques et chrétiens.

Pour les chrétiens le Golgotha se trouvait au centre du monde ; il était à la fois la cime de la montagne cosmique et l'emplacement où Adam avait été créé et enterré. De sorte que le sang du Sauveur avait arrosé le crâne d'Adam enseveli précisément au pied de la croix, et l'avait racheté (références dans *Cosmologie si alchimie babiloniana*, p.35). [...] Les cités et les lieux saints sont assimilés aux sommets des montagnes cosmiques. C'est pour cela que Jérusalem et Sion n'ont pas été submergées par le déluge. [...] par le fait qu'ils sont situés au centre du Cosmos, le temple ou la cité sacrée sont toujours le point de rencontre des trois régions cosmiques [Ciel, Terre, Enfer]³⁷⁸.

Eliade présente aussi le mythe de la fondation de Rome, lieu cosmique, selon cette même conception du centre de l'univers :

Suivant de nombreuses traditions, la création du monde a débuté dans un centre et pour cette raison, la construction de la ville doit elle aussi se développer autour d'un centre. Romulus, après avoir ouvert une tranchée profonde (*fossa*), l'avoir emplies de fruits, recouverte de terre, et avoir élevé par-dessus un autel (*ara*), trace avec la charrue un rempart (*designat moenia sulco*, Ovide, *Fastes*, IV, 821-825). La tranchée était un *mundus* et, comme le fait remarquer Plutarque (*Romulus*, 12), " on a donné à cette tranchée, comme à l'Univers lui-même, le nom de monde " (*mundus*). Ce *mundus* était le lieu d'intersection des trois niveaux cosmiques (Macrobe, *Sat*, I, 16-18). Il est probable que le modèle primitif de Rome a été un carré inscrit dans un cercle et du carré invite à le supposer (cf. A. H. Allcroft, *The Circle and the Cross*, London, 1927)³⁷⁹.

La dimension cosmique de Rome se poursuit de l'Antiquité à l'ère chrétienne. Le Christ nomme Pierre comme son successeur : « Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Église » (Matthieu, 16, 18). C'est sur le lieu du martyr de Pierre, premier évêque de Rome, que sera construite la basilique Saint-Pierre de Rome au quatrième siècle, selon la volonté même de Constantin, le premier empereur chrétien. Cette même basilique fait encore aujourd'hui office de « centre » du monde Chrétien.

Pour les chrétiens, Rome ne peut évidemment pas être un lieu mythologique, mais un lieu mythique ou symbolique fondamental, duquel ils véhiculent une représentation idéalisée et parfois fausse,

³⁷⁸ *Ibid.*, p.317.

³⁷⁹ *Ibid.*, p.315.

impliquant l'histoire des saints, des martyrs, des évêques et des papes, des individus aux vies édifiantes qui peuvent être considérés comme des modèles, des exemples, des « héros ». Les lieux où ils ont évolué dans leurs récits respectifs acquièrent ainsi une valeur de symbole et de mémoire. Le retour d'un chrétien vers ces lieux constitue un rite, un pèlerinage, une façon de se rapprocher physiquement et spirituellement de l'être édifiant qui y est passé et y a vécu une expérience sanctifiante, mystique ou qui l'a mené à la sainteté et à son actuelle valeur de modèle. Les récits de voyage des prêtres du Séminaire font parfois état de ces lieux où des événements historiques, religieux ou légendaires se sont produits; des sites qui gagnent un aspect mythique sous la plume des voyageurs. La description que les rédacteurs en font se situe alors entre la réalité et l'imaginaire afin de conserver la dimension mythique du lieu, et laisse ainsi au lecteur une illusion de la réalité.

5.3 Les « topoï » : description et interprétation

Dans sa thèse, Marie-Noëlle Montfort étudie la « description » dans les récits de voyage en lui donnant quatre fonctions : reproduire, ressentir, instruire, informer. La reproduction s'apparente à la mimésis, imite le réel et rend compte d'une réalité vérifiable. Le ressentir ou le sentiment fait référence à « l'extase du souvenir³⁸⁰ », c'est-à-dire à toute la dimension subjective et affective de la description. La description instructive ne passe pas nécessairement par la subjectivité, mais elle s'oriente vers la morale ou l'érudition. Elle conduit vers l'appréciation esthétique et l'explication didactique. La description informative se distingue par sa fonction de représenter minutieusement le réel, à l'aide de listes ou de nomenclatures. Cela occasionne un aspect rébarbatif et ennuyeux qui gêne l'auteur dans ses aspirations littéraires. Montfort remarque que Stendhal, notamment, utilise quelques stratégies rhétoriques, des précautions qui signalent la lourdeur de ce type de description. Elle fait naître chez lui l'angoisse d'une impraticable concision et d'une impossible exhaustivité³⁸¹. Montfort analyse d'ailleurs les marques de subjectivité dans les descriptions opérées par des auteurs du XIX^e siècle dans leurs récits de voyage. Elle parle d'une « description modalisée », c'est-à-dire que la modalisation introduit dans la description la « présence d'un regard subjectif qui saisit la réalité à travers le prisme de la conscience ». Elle déplace le réel « dans la sphère du jugement et des incertitudes de la perception³⁸². » Les principaux indices ou instruments de la modalisation étant l'usage des verbes

³⁸⁰ Marie-Noëlle Montfort, *Le récit de voyage en Italie au 19^e siècle. Poétique du récit et mythe d'une écriture*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VIII, 1985, p.110.

³⁸¹ *Ibid.*, p.118-119.

³⁸² *Ibid.*, p.122.

« paraître », « sembler », « dire », « être comme ». On retrouve à juste titre bon nombre de ces marqueurs dans le récit de Pâquet et de ses confrères. Montfort constate aussi que des auteurs perçoivent des choses en fonction de ce qu'ils désirent voir, le regard descriptif étant contaminé par le désir. Elle donne l'exemple de Théophile Gautier qui compare la neige du Mont-Blanc à la poussière de marbre de Carrare. Ainsi, il modifie une réalité hivernale en une illusion d'optique italienne. Montfort traduit ce rapprochement par le désir de Gautier de se retrouver en Italie. Elle signale que le récit de voyage joue beaucoup sur l'espace et le temps et se sert de l'image pour connecter deux réalités étrangères ou des objets séparés dans le temps³⁸³.

Grâce à la comparaison, la description s'effectue à distance et fait intervenir des moyens indirects et intellectuels : la réminiscence, la différenciation. Elle libère en quelque sorte l'acte descriptif de l'emprise du réel en l'introduisant dans le domaine du psychique. C'est le même réflexe de voyageur convoquant ses diverses expériences passées qui fait comparer les Alpes et les Appalaches à Chateaubriand. [...] Tout naturellement donc, la découverte d'un site ou d'un objet nouveau éveille, chez le voyageur, un écho de ses voyages antérieurs. Il s'agit ici d'un système d'appropriation des connaissances qui procède par réduction de l'inconnu au connu. La démarche qui consiste à ramener l'inconnu au connu peut servir d'ersatz à une description et délivrer une dispense. En effet comparer et identifier un objet ou un lieu étranger au lecteur à quelque chose qu'il connaît parfaitement permet de suppléer à la description³⁸⁴.

Le lecteur voyage ainsi par procuration et peut construire plus aisément une image mentale à partir de la comparaison. L'auteur du récit compare deux réalités soit par leur similitude ou leur différence à l'aide de « souvenirs de voyages antérieurs » ou de « lieux de référence stables et universels³⁸⁵ ». L'abbé Benjamin Pâquet, mais surtout l'abbé Henri-Raymond Casgrain dans la correspondance de voyage qu'il publie dans une revue catholique³⁸⁶, construisent des comparaisons entre les paysages italiens et canadiens selon le même principe de production d'une image mentale capable d'agir comme référent chez les lecteurs. Montfort constate que la comparaison est le lieu privilégié des mélanges des styles, des genres, des registres.

³⁸³ *Ibid.*, p.130.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.132-133.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.134-135.

³⁸⁶ Casgrain voyage du 16 janvier 1892 au 24 avril 1892. Il prend ses lettres rédigées du 24 janvier 1892 au 24 avril 1892 et les fait publier dans *La Semaine religieuse de Québec*, du samedi 27 février 1892, 4e années n°26 au samedi 25 juin 1892, 4e année n°43. Il y a une exception dans cette suite de publications, seul le numéro du samedi 2 avril 1892, 4e année, n°31, ne contient pas de lettre de voyage Casgrain.

Cette confrontation du haut et du bas, du noble et du trivial, du burlesque et de l'épique, se dévoile notamment dans la mise en relation antithétique de l'art et du quotidien. Ce type de comparaison rapprochant un comparé quotidien (objet de l'expérience) et un comparant artistique (objet du savoir) caractérise le regard alchimique du voyageur-écrivain qui transmue la réalité quotidienne et la métamorphose en vérité artistique n'existant que par l'écriture. Cette valorisation du réel reste entièrement tributaire de la subjectivité d'une part, puisqu'il ne s'agit pas d'une réalité objective mais d'une vision, d'une orientation du regard, et de l'écriture d'autre part puisqu'elle est nécessairement médiatisée par un moyen rhétorique, la comparaison ou la métaphore. Notons enfin que ce choc de deux niveaux de réalité – brut et artistique – ne s'accompagne pas nécessairement d'un effet burlesque ou parodique [...], bien au contraire. En effet, on peut considérer comme esthétisation du réel, et accessoirement comme valorisation, l'attitude qui consiste à percevoir le réel comme œuvre d'art, et à métamorphoser la matière périssable et prosaïque en objet artistique³⁸⁷.

À la lumière de ces constats, nous avons sélectionné quelques citations du premier journal de Pâquet qui démontrent à la fois des marqueurs de subjectivité ainsi que la façon dont il traite de Rome, ses référents culturels et ses topoï. Ses descriptions ont des fonctions différentes selon l'état d'esprit dans lequel il se trouve ou du lieu qu'il visite. Le ton de la description cache des objectifs discursifs, rhétoriques ou mémoriels. Nous avons pu constater que parmi toutes les catégories de récits de voyage³⁸⁸, celui de Pâquet se situe clairement au sein des reportages touristiques. La plupart des commentaires sont positifs bien que certaines nuances nous permettent de comprendre qu'il est conscient des difficultés de la ville et de sa lente modernisation. Nous nous sommes aussi questionné sur les compétences de Pâquet à critiquer des styles d'art ancien et moderne. Quelques passages nous ont permis de documenter cette dimension intellectuelle du personnage et d'émettre des hypothèses sur sa préparation au voyage ou sa formation. Nous avons priorisé les citations nous permettant de comprendre de quoi se compose l'image mentale de Rome chez Pâquet. À cet effet, nous avons segmenté les commentaires importants du journal en quelques thématiques : la liturgie, l'expérience religieuse des lieux de cultes et les pèlerinages ; les rencontres et la construction d'un réseau ; les mœurs des italiens et la Rome moderne ; Benjamin Pâquet et les questions d'histoire de l'art ; les musées, les collections et les bâtiments modernes ; l'archéologie, les bâtiments et les sites antiques. Pour chacun des segments, nous intégrerons à titre complémentaire ou comparatif des passages provenant des récits de voyage d'autres prêtres de la même période. Dans la plupart des citations, par le biais du caractère gras, nous avons mis en évidence certaines locutions et certains

³⁸⁷ Montfort, *op. cit.*, p.139.

³⁸⁸ Montfort évoque les catégories suivantes : la valise diplomatique ou l'exil; le repérage littéraire; le reportage touristique.

mots pertinents pour notre analyse. Un phénomène fréquent dans le récit de Pâquet se situe dans les passages où il énumère des éléments qu'il voit, et que l'on appelle « phrase énumérative », un principe à rapprocher de la digression en rhétorique. « Cette continuité d'un regard avide de tout fouiller, de tout saisir, est contrebalancé par la mobilité de la curiosité passant brusquement d'un centre d'intérêt à un autre. Cette discontinuité se manifeste souvent par l'absence de transition logique, d'enchaînement cohérent. Cette absence relève d'un double souci ou d'une double attitude caractéristique du récit de voyage : le naturel, la rapidité³⁸⁹ ».

5.3.1 *Églises et liturgie : pèlerinages et expériences religieuses esthétiques et affectives des lieux de cultes*

Dans l'ensemble de son journal de voyage, Benjamin Pâquet demeure très admiratif des lieux de pèlerinages et de la liturgie célébrée dans les églises romaines. C'est dans de pareils moments qu'il utilise les qualificatifs les plus forts et qu'il laisse transparaître le plus d'émotions. Lors de son premier Noël passé à Rome en 1863, l'auteur semble très sensible aux événements qu'il vit. Il participe à la messe papale à Saint-Pierre de Rome, ce qui constitue un événement en soi. Il est arrivé il y a quelques semaines dans la Ville éternelle et vit une célébration de la fête de Noël officinée par le pape.

[25 décembre 1863] Messe papale à St. Pierre _ **belle** journée _ **beau** soleil _ **je ne puis pas me mettre dans l'idée que c'est le jour de Noël** _ Je suis au pied même de l'autel de la confession, tout près de la crédence[sic], je puis à **loisir admirer** toute les **richesses** qui se trouvent sur les créda[nce] et sur l'autel _ calices, ciboires, burettes, chalumeau e[t] sur l'autel chandeliers, pupitre _ mitres _ tiaras _ la plus grande tiare présent de Napoléon I à Pie VII **coûte** 245, 000 fr _ celle donnée par la reine d'Espagne _ 53, 000 fr. celle donnée à Pie IX par les gardes palatines est la plus **élégante**, c'est celle que porte le St. Père _ Costumes des cardinaux _ chant du St. Père _ élévation _ **Quel moment ! Comme il réveille la foi** _ le murmure qui était semblable au bruit des vagues de la mer cesse graduellement _ Le commandement se donne, les armes sont présentées, le chant cesse _ une **musique céleste** qui vient de la coupole se fait entendre _ tout le monde est prosterné, même les anglais[sic]³⁹⁰.

Par l'usage de l'antiphrase : « je ne puis pas me mettre dans l'idée que c'est le jour de Noël », Pâquet signifie par amplification le contraste qu'il vit par comparaison avec un Noël à Québec, froid, enneigé, célébré dans des églises moins fastueuses, où le Pape n'a encore jamais fait de visite. Pâquet parle

³⁸⁹ Montfort, *Ibid.*, p.110.

³⁹⁰ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, p.20. Dans toutes les citations, nous avons placé certains groupes de mots en caractère gras afin de les mettre en évidence. Il ne s'agit en aucun cas d'un style voulu par Benjamin Pâquet. Dans son journal, il a souligné quelques passages, nous avons respecté ce style de police lorsqu'il doit apparaître.

ainsi d'une belle journée ensoleillée. Un lecteur membre du clergé canadien conçoit bien ce contraste tant l'image mentale du Noël québécois est ancrée dans l'imaginaire collectif. Pâquet renchérit ensuite sur les « richesses » qu'il voit, au point d'utiliser le terme « à loisir admirer », signe qu'il constate qu'il est devant des biens ecclésiastiques d'intérêt et qu'il y a aisément accès. Les autres mots qui signifient cet état admiratif et contemplatif se situent dans la locution « Quel moment ! Comme il réveille la foi ». Ici, « Quel », suivi du substantif « moment » est un adjectif exclamatif, ainsi que « comme », adverbe exclamatif, sont deux marqueurs d'intensité. Ces deux phrases exclamatives précèdent l'élévation, c'est-à-dire le moment dans le rituel eucharistique où le célébrant élève au-dessus de sa tête les éléments consacrés : le corps et le sang du Christ. Il s'agit d'un moment fort du rituel eucharistique où ces éléments sont montrés à l'assemblée. Benjamin Pâquet a participé à de nombreuses messes au cours de sa vie, étant âgé alors de 31 ans. Tout ce décorum qu'il décrit avant d'arriver à la phrase exclamative est en quelque sorte une préparation au climax de cette expérience religieuse du 25 décembre : l'élévation. Cette préparation justifierait alors l'usage d'une telle phrase exclamative pour décrire ce moment qu'il considère privilégié et important. Il ajoute à cela le « réveil de la foi ». Pâquet est à Rome pour des études doctorales. Sa foi n'est pas remise en question à aucun moment dans le journal, mais ce moment précis est qualifié par lui comme un « réveil de la foi », une « renaissance » de sa foi³⁹¹.

C'est-à-dire que l'accumulation de « beautés », pour reprendre le terme de Pâquet, de décorum religieux, la musique « céleste » qu'il entend en provenance de la coupole, le fait d'être conscient de l'endroit privilégié où le prêtre canadien se situe, à Rome, centre du monde chrétien, devant le pape, « père » de tous les catholiques-romains, vicaire du Christ, à la célébration eucharistique de la naissance du Christ (Noël), un moment crucial dans le temps chrétien, provoquent chez lui une réaction émotive qui se démarque du reste du récit. Ici le visuel, le décor, la liturgie et les biens ecclésiastiques « élégants » et d'une « grande richesse » qu'il peut « admirer à loisir », contribuent à créer chez lui cet état d'esprit de « réveil de la foi ». Le fait de parler d'un réveil de la foi est une figure de style, qui signifie que cette foi se trouvait auparavant en dormance, lorsqu'il compare son propre état religieux au moment de vivre l'élévation. Ainsi, les sens visuel, auditif et probablement l'olfactif sont sollicités et

³⁹¹ « Réveil » : « Retour à l'activité, reprise de l'activité, de la vigueur (de quelque chose qui paraissait en sommeil). Réveil de la nature, d'un volcan; réveil du printemps, de la terre, de la vie; réveil de la foi, du patriotisme; réveil d'une passion, d'une maladie; réveil religieux. » CNRTL, [en ligne], URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9veil>>, (page consultée le 24 août 2020).

accompagnent l'expérience spirituelle afin d'amplifier le sentiment religieux chez l'individu. Cette situation précise peut se comparer à l'état du pèlerin pour qui la foi « renaît » au cours du pèlerinage.

Pour poursuivre sur la question de la musique qui influence les sensations émotives, Pâquet décrit ainsi l'office du jour des rameaux pendant le carême de 1864 : « S'il était possible de mettre sur le papier les pensées qui ont traversé mon esprit pendant ce chant! ». Cette formule elliptique évacue les descriptions qu'il serait censé faire ici tout en laissant sous-entendre des pensées à l'image du chant, c'est-à-dire « supérieures ». Pâquet met ainsi en évidence l'impossibilité de représenter objectivement la réalité et l'émotion par un procédé descriptif ou poétique. La voie de l'ellipse, du hiatus descriptif, est donc celle qu'il privilégie.

[20 mars 1864] Jour des Rameaux – j'assiste à l'office à St. Pierre. Le ST. Père était malade _ la cérémonie était faite par un cardinal. **Beauté** des palmes, procession _ Gloria, Laus[?] chanté par Mustaffa _ Portique de St. Pierre tendu de rideaux – Palme au bout de la croix de la procession _ Véritables chasubles pliées pour les diacres et sous-diacres _ Chant de la passion par des **voix supérieures** _ le chœur chante les paroles de la synagogue. **S'il était possible de mettre sur le papier les pensées qui ont traversé mon esprit pendant ce chant**³⁹²!

[6 avril 1864] Ouverture du Triduum dans l'Église de St. Ignace [...] Au verset « Per viscera misericordiae _ Tout le monde se met à genou et ces mots sont chantés piano par des voix d'enfants : **l'effet est saisissant**. [...] **Comment décrire la décoration de l'église !** tentures, lustres au nombre de 80 à 90 _ toutes les corniches garnies de cierges _ Tout le fond du sanctuaire est illuminé par des milliers de cierges au milieu de ces [?] de lumière est assis le Sauveur sur son trône _ il porte le monde dans la main gauche et de la droite il bénit _ **Richesses des ornements sacerdotaux** et des différents officiers _ **Les Jésuites savent faire les choses** _ **C'est sans contredit le plus beau Triduum**³⁹³.

Cette même impossibilité à décrire la réalité est évoquée par la question ou plutôt l'exclamation : « Comment décrire la décoration de l'église! ». Pâquet, ému devant le décor, donne l'impression au lecteur que cette décoration est si belle qu'elle est indescriptible. Les phrases suivantes ne sont que des énumérations ou des éléments descriptifs laconiques. Pâquet a donc encore une fois usé d'une stratégie elliptique afin de qualifier le lieu. Benjamin Pâquet s'émerveille fréquemment de ce qu'il voit et les mots qu'il utilise laissent sous-entendre qu'il se laisse pénétrer soit par l'esprit du lieu qu'il visite ou le rituel auquel il participe. La réaction qui s'ensuit est parfois la recherche d'un objet à rapporter

³⁹² ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.33.

³⁹³ *Ibid.*, f.39-40.

avec lui en souvenir ou la rédaction d'un commentaire empreint d'exclamation ou d'émotion. Son passage à l'église Sant'Agnese in Angone à Piazza Navona ainsi qu'à Sant'Agnese fuori le Mura (Sainte-Agnès-hors-les-Murs), situées à environ neuf kilomètre de distance l'une de l'autre, le 21 janvier 1864, en est un bel exemple, passage qu'il décrit à l'aide d'exclamations et de qualificatifs signifiant l'admiration.

Beauté de l'Église de Ste. Agnès à la place Navone _ Les autels de l'Église ont tous un **bas relief magnifique** _ le sujet de chacun est pris soit du martyr de St. Agnès, soit de celui de St. Sébastien _ **magnifiques statues de St. Agnès et de St. Sébastien** _ Autel souterrain au lieu même où Ste Agnès fut exposée dans le Lupanar. **Bas relief de cet autel ! Beauté de la musique** _ **Richesse du dôme** _ Je dis la messe à Ste Agnès _ **Noblesse des prêtres italiens** _ **richesse des ornements**, de la sacristie _ déjeuner, **richesse de la bibliothèque** _ **fresques** _ Cette église appartient à la famille Doria qui l'a construite et qui l'entretient. Dans l'après midi je vais à St. Agnès hors les murs _ **beauté de la musique** nous parcourons villas, montagnes couvertes de neige _ Campagne accidentée _ **Église de Ste Agnès** [illisible] **bijou** _ **riche belle, pieuse** _ voûte à caissons avec statues dans la voûte _ Fresques des plus célèbres martyres _ Fresque de la chute de Pie IX + Église de Ste Constance, construite par Constantin l'honneur de sa sœur ; fresques, mosaïques _ Villa de Constantin dont on voit encore les restes tout près de Ste. Agnès. Je visite les catacombes de Ste. Agnès, **j'y inscrit mon nom * Magnifique** [illisible] **la madone** _ L'Église de Ste Agnès a **toute été restaurée** et **ornée** par Pie IX. Collation en plein air en revenant. **Ste. Agnès hors les murs est une des sept basiliques de Rome et un des types le plus pur des anciennes basiliques**³⁹⁴.

D'après nos lectures, lors de certaines visites d'églises, Benjamin Pâquet devient soudainement plus volubile et fait abondamment usage de qualificatifs admiratifs et liés à la piété tels que « beauté », « bijoux », « riche », « belle », « pieuse », « magnifique », « pur ». Souvent, ces éléments vont de pair. L'abondance de qualificatifs signifiant l'admiration survient dans une église où une célébration est en cours, avec un chant et des ornements liturgiques d'une qualité qui ne laisse pas l'auteur indifférent³⁹⁵. Il ne faut pas non plus passer trop vite sur des mentions autonomes telles que « Fresques ». Lors du passage de l'abbé au mausolée³⁹⁶ de sainte Constance le 18 janvier 1864, il mentionne les éléments suivants : « mosaïques, fresques ». À son passage à Sant'Agnese in Angone à Piazza Navona le 18

³⁹⁴ *Ibid.*, p.24-25. L'auteur a ajouté un astérisque près de « magnifique » probablement pour mettre en évidence ce segment de la phrase, ajouté dans l'espace de l'interligne.

³⁹⁵ Nous remercions le professeur Ollivier Hubert de nous avoir fait remarquer que la comparaison entre les témoignages de Pâquet et de M^{gr} Plessis sur la liturgie témoigne d'un éveil de la classe intellectuelle canadienne-française à l'esthétique. Les différences entre leurs expériences personnelles sont révélatrices d'un changement dans l'esthétique même du catholicisme. Une étude comparative dédiée à cet objet de recherche permettrait d'approfondir davantage cet énoncé.

³⁹⁶ Cet édifice est aussi appelé basilique ou église de Sainte-Constance dans certaines sources.

janvier 1864, il mentionne : « déjeuner, richesse de la bibliothèque _ fresques ». Aux musées du Vatican, le 3 mars 1864 : « Nous visitons le musée de peinture et les fresques _ ». Le fait de les nommer ainsi démontre que celles-ci étaient dignes de mention. Ce n'est pas parce qu'il ne les qualifie pas qu'elles sont insignifiantes dans la construction de son récit. Elles font partie des successions ou des énumérations d'éléments notables qu'il a pu regarder dans ces lieux. Son expérience à Sant'Agnese fuori le Mura fut telle qu'il n'a pas pris de reliques, mais il y a plutôt laissé une trace de sa personne : il écrit son nom dans les catacombes sous l'église. Ainsi, il laisse une trace de son passage sur un site paléochrétien. Il faut y voir un geste qui permet à ce prêtre de se rapprocher des chrétiens qui l'ont précédé de plus d'un millénaire, de marquer son inclusion dans la continuité de l'histoire chrétienne et de la communauté ou du groupe culturel auquel il appartient. La dernière phrase de la citation marque, quant à elle, que Pâquet a étudié le lieu et qu'il a eu accès à de la documentation sur celui-ci : « Ste. Agnès hors les murs est une des sept basiliques de Rome et un des types le plus pur[sic] des anciennes basiliques ». Ici, l'élément d'appréciation historique et stylistique lui a forcément permis de vivre une expérience plus forte intellectuellement et spirituellement. Nous avons aussi relevé une réaction particulière de l'abbé, où il vit une expérience si intense dans un lieu sacré que l'émotion a probablement atteint son paroxysme en déclenchant chez lui une expérience mystique.

[19 Avril 1865] Départ de Tivoli à 5 ½ du matin / Vico Varo³⁹⁷ _ Je dis la messe devant le **tableau miraculeux** _ Pendant mon action de grâce **je vois remuer les yeux de la madone** _ sur toutes les portes dans Vicovaro sont écrits ces mots : Viva Maria _ corageo e speranza. / Le tableau est très beau³⁹⁸!

Ce passage figure parmi les plus éloquentes sur la perception qu'a Benjamin Pâquet des œuvres d'art. Ce cas-ci est exclusivement d'ordre religieux et mystique. C'est-à-dire que l'œuvre est d'abord un objet de transition vers le divin, un objet qui puisse, d'une façon comparable à la relique, permettre au croyant de relier au divin. Il suscite le pèlerinage, l'exercice de piété et permet un contact privilégié avec un saint ou une sainte. Il s'agit d'une preuve importante que chez l'abbé Pâquet, l'image peut avoir une puissante fonction performative, comparable à la relique, pour accéder au dévoilement du divin. Par

³⁹⁷ Vico Varo s'écrit plutôt « Vicovaro ». Il s'agit d'une ville située dans le Latium et faisant partie aujourd'hui de la région métropolitaine de Rome.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 81. Ce tableau est situé dans le Tempietto di San Giacomo Maggiore à Vicovaro. Le tableau est peint par Giacomo Triga en 1738. M^{gr} Déziel en aurait fait réaliser une copie à Rome pour l'église Notre-Dame à Lévis. C.f. : ROY, Joseph-Edmond, *Monseigneur Déziel. Sa vie – ses œuvres*, Lévis, Mercier et cie. Éditeurs, 1885, p.115. En 1866, Déziel et Benjamin Pâquet sont revenus de Rome le même jour au Séminaire de Québec. Cet événement mystique n'est probablement pas étranger à la commande d'une copie par Déziel.

l'exclamation : « Le tableau est très beau! », l'auteur signale que cette expérience mystique est également une expérience mystique de la beauté³⁹⁹. (Fig. 75 ; Fig. 76)

L'événement miraculeux n'est pas anodin puisque le 22 juillet 1863, un événement similaire fut répertorié par la presse et rendit le tableau relativement célèbre. L'auteur Charles Richard Weld (1813-1869), connu comme un historien de la Royal Society of London for Improving Natural Knowledge, fait mention de ce phénomène dans son ouvrage *Last Winter in Rome*, publié en 1865⁴⁰⁰, soit la même année que la visite de Pâquet à Vicovaro. Weld décrit que lors de l'événement de 1863, la vierge peinte sur le tableau clignait des yeux et qu'elle aurait également pleuré.

The miraculous event occurred on the 22nd July, 1863. The picture represents a very sweet face, with large beaming eyes, and is extremely well painted. It has never been my good fortune to have seen the eyes of one of these miraculous pictures wink – but that they do move, who can doubt! Why, at Vicovaro they will show you hundreds of testimonials from all classes, to the effect that they have seen the eyes of the miraculous Virgin in the church wink – and not only with one eye at a time but both. The Vicovaro Madonna seems, indeed, to be peculiarly endowed with supernatural powers, for, according to the written testimonials, she not only winks, but weeps, and the expression of her countenance changes. Now were these things vouched for by ignorant and uneducated people, we might laugh at them; but alas! men of a far different rank endorse them as veracious. The Pope has officially declared his belief that the eyes of this painted figure move, and has made handsome presents to the church (alias priests) of Vicovaro; and among several ecclesiastical dignitaries who have committed themselves to what must be called an imposture, is a gentleman, formerly a clergyman of the Church of England, and now a high priest of the Romish Church⁴⁰¹.

Le commentaire de Weld n'est pas celui d'un catholique-romain mystique, mais celui d'un intellectuel anglais probablement anglican, qui doute de la véracité du phénomène. Il rapporte tout de même qu'il est possible de trouver à Vicovaro des citoyens qui attestent de ce dernier ainsi que des centaines de témoignages écrits. Il rapporte également que le pape a déclaré officiellement qu'il croit que cette vierge peinte ait pu miraculeusement bouger. La connaissance de ce phénomène populaire a

³⁹⁹ Des images du tempietto, de l'autel où Benjamin Pâquet a célébré la messe et du tableau de la Vierge sont accessibles sur le site Web de la commune de Vicovaro. *Vicovaro turismo*, mis à jour en 2019, [en ligne], URL : <<https://www.vicovaroturismo.it/localita-tempietto-di-san-giacomo-maggiore>>, (page consultée le 17 octobre 2019).

⁴⁰⁰ Charles Richard Weld, *Last Winter in Rome*, London, Longman, Green, Longman, Roberts and Green, 1865, pp. 458-461. Le chapitre s'intitule « The Winking Virgin of Vicovaro ». En 1867, la description qu'a fait Charles Richard Weld de l'événement miraculeux est publiée via l'article « Holy Relics and Miraculus Madonnas », *Beadel's Monthly, january to june a magazine of to-day. Vol.III*, New-York, Beadle and Company, 1867, pp. 523-524.,

⁴⁰¹ Charles Richard Weld, *Last Winter in Rome*, London, Longman, Green, Longman, Roberts and Green, 1865, pp. 459-460.

vraisemblablement pu se rendre jusqu'au Séminaire de Québec et Benjamin Pâquet. Étant donné le nombre de témoignages et de croyants ayant expérimenté le phénomène mystique, il n'est pas surprenant de constater que Pâquet s'inclut dans ce groupe de croyants privilégiés. Cela expliquerait également le déplacement du prêtre à cet endroit spécifique de la campagne romaine. L'expérience mystique de Pâquet est donc basée sur la transposition et l'appropriation d'un phénomène vécu par des membres d'un groupe d'appartenance religieuse similaire à la sienne. Ces témoignages auront assurément influencé sa préparation à la visite du lieu et son expérience affective et émotive devant le médium-support. Charles Richard Weld suggère d'ailleurs que cet effet surprenant est probablement dû aux jeux de couleurs. Il fait remarquer au lecteur qu'il est commun qu'un regardeur ait l'impression que les yeux du modèle d'un portrait le suivent, peu importe l'endroit où il se déplace dans une pièce. Puis en fixant longtemps l'œuvre, ce même regardeur pourra probablement avoir l'impression que le modèle cligne des yeux.

Were the priests who have the custody of these "winking" pictures honest men they would tell their flocks that the apparent motion of the eye or eyes in these pictures results from certain lines and colours, which, combined produce the startling effect. We all know how the eyes in many portraits follow us wherever we may move, and seem, if we gaze long and earnestly at them, to not only move but wink⁴⁰².

Le commentaire de Weld permet de comprendre qu'en 1865, le récit mystique de Pâquet à Vicovaro est non seulement associable à un phénomène miraculeux attesté par le pape, mais également associable à un type d'illusion d'optique plausible selon des amateurs d'art, catholiques ou non.

Benjamin Pâquet demeure un théologien avant tout, mais un théologien curieux d'art et d'histoire. En témoignent tous les souvenirs qu'il rapporte de ses excursions. Quelquefois, lorsqu'il visite un site archéologique, une église ou un monument qu'il apprécie pour sa valeur historique, artistique ou religieuse, il ne peut s'empêcher d'en recueillir un fragment. Lors d'une ascension particulièrement éreintante dans la coupole de Saint-Pierre de Rome le 3 mars 1864, l'abbé décrit ce qu'il constate sur le chantier et ce qu'il admire dans le paysage. La description se termine avec l'achat d'un fragment du bâtiment en guise de relique ou de souvenir :

Je monte dans la coupole de ST. Pierre _ route qui conduit sur le quarré de l'Église _ noms des différents souverains et reines qui sont montés sur St. Pierre. Pavé, blocs de roches, statues, montagnes, multitude de dômes _ maisons des environs _ 40

⁴⁰² *Ibid.*, p.460.

ouvriers, ils se succèdent de père en fils afin de conserver les traditions si précieuses pour l'entretien et la réparation de ce chef d'œuvre _ mosaïque du Dôme _ escaliers étroits _ nos remarques sur M^{gr} Brunet _ Nous étions 7 dans la boule, chaleur étouffante _ passé le mois d'avril ou mai, il n'est plus permis d'y monter et d'ailleurs la chose serait impossible _ **beauté du panorama** que nous avons sous les yeux _ la mer _ fontaine sur St. Pierre _ Les ouvriers ne couchent point sur St. Pierre _ Point de femmes ni d'enfants _ **J'achète un morceau du pavé de St. Pierre** / qui venait d'être levé⁴⁰³.

Ailleurs dans le journal, on note chez Pâquet un comportement légèrement différent au moment de la cueillette des témoins matériels des lieux de cultes qu'il visite, notamment dans un passage où il décrit sa visite de la chapelle Santa Monica à la cathédrale d'Ostie, où saint Augustin eût un entretien avec sa mère, sainte Monique, sur le « bonheur du ciel » :

J'ai trouvé un petit morceau de marbre détaché des degrés du tabernacle qui déjà avait été recollé et qui était de nouveau détaché, et je n'ai pas pu **résister à la tentation** de l'emporter comme **relique précieuse** de ce **lieu sanctifié** par le séjour de saint Augustin et de sa sainte mère⁴⁰⁴.

Pour paraphraser Pâquet, ce type d'acte est un « pieux vol ». Il utilise ce terme à un moment précis et important du journal. Il est alors dans la chambre de saint Louis de Gonzague, où il accompagne l'abbé Louis-Nazaire Bégin lors de la célébration de sa première messe. Celui-ci avait été ordonné la veille. Après la messe, Benjamin Pâquet s'adonne à ce geste qu'il croit ultimement en être un de piété :

Mr. Bégin dit sa première messe dans la chambre de St. Louis de G. Je l'assiste Mr. Le Tallec sert sa messe, Mr. Langlois y assiste. Après la messe, nous visitons tous les objets qui ont appartenu à St. Louis et au B. Berchmans. M. Langlois et moi faisons de **pieux vols** dans la chambre du B. Berchmans. Le scholastique Olivieri, notre Bidel, est d'une bonté charmante _ Il nous fait prendre le café, le chocolat, limonade, etc⁴⁰⁵.

L'abbé Pâquet émet ce commentaire sans laisser aucune trace de gêne ou de remords dans le choix des mots ou la sémantique. Nous avons volontairement laissé les quelques phrases qui entourent les termes de « pieux vols » dans la citation afin de le démontrer. Les sujets qui précèdent ou suivent ce paragraphe portent sur d'autres questions et le fait que Benjamin Pâquet place ces deux termes pourtant de nature opposée côte à côte n'est pas anodin. D'une part, il est bien conscient que voler le bien d'autrui est un péché, d'autre part, la nature de ce bien est religieuse. L'abbé est dans un contexte

⁴⁰³ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.31-32.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, f.50.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, f.113.

pieux, il a vécu un office religieux important pour un confrère, il est dans un lieu sacré, à proximité des reliques d'un saint et des objets que celui-ci a touchés. En touchant à son tour la relique de second degré, le croyant catholique se rapproche physiquement du saint. Ainsi les mondes temporel et spirituel se connectent. Au contact de la relique, le croyant peut prier le saint et ainsi espérer que ses prières soient davantage entendues par celui-ci, et qu'il pourra obtenir les faveurs demandées. L'esprit dans lequel l'abbé subtilise un bien dans la chambre de saint Louis de Gonzague n'est donc pas celui d'un vol criminel, mais celui d'un geste visant à rapporter chez lui un objet qui pourra lui permettre, ainsi qu'à tous ses proches de revivre le même acte de foi. Pâquet ne perçoit probablement pas son geste comme un grave péché, mais un geste audacieux de nature religieuse qui vise le « bien commun » pour les membres de sa « communauté » au Canada.

À lire son journal, il s'est constitué une véritable collection de fragments de bâtiments patrimoniaux romains. Il ne s'agit pas d'un geste systématique ou scientifique, mais uniquement émotif et religieux, ou « pieux » pour employer le même terme que l'abbé. Le fait qu'il écrive qu'il n'a pas pu « résister » à recueillir un morceau de marbre à la chapelle Santa Monica, exprime bien l'état d'âme de l'abbé, confronté à la pleine connaissance de la nature de son geste. Comme il le dit lui-même, il souhaite : « l'emporter comme une relique ». Il conserve matériellement le souvenir de son passage à un endroit qui l'a marqué, un témoin matériel de l'affect, c'est-à-dire de l'état d'esprit correspondant à l'émotion qu'il ressent dans le lieu sacré. Une fois à Québec, le fragment n'a qu'un caractère de curiosité historique. En aucun cas, ces morceaux d'artefacts ne peuvent avoir une dimension pédagogique ou scientifique. Ils n'ont de sens qu'avec le récit de voyage de Pâquet. Il s'agit donc davantage d'un patrimoine ou d'une collection d'affects que d'une collection préparée pour intégrer un ensemble d'artefacts dans une université. Par ailleurs, nous verrons plus loin que lorsque Benjamin Pâquet admire des œuvres religieuses chrétiennes pour leur caractère artistique et esthétique, celles-ci ne sont pas toutes propres à l'expérience mystique, et certaines méritent d'être admirées pour leur fonction de médiation des textes bibliques, de l'hagiographie, leur esthétique et leur valeur dans l'histoire de l'art.

Dans un autre contexte, Michel Dubé affirme que l'abbé Jean Holmes a acheté des médailles à Rome⁴⁰⁶ et qu'il a retracé dans les archives un document envoyé par le supérieur du Séminaire à l'abbé

⁴⁰⁶ ASQ, Polygraphie 44, n°10B, cité dans Michel Dubé, *La collection de monnaies antiques du Musée du Séminaire de Québec. Historique et catalogue sélectif*, Québec, Université Laval, 1991, coll. : « Hier pour aujourd'hui », p.14.

Holmes confirmant l'accord de l'institution à rapporter des pièces ou des traces matérielles du patrimoine romain ancien. « Ah!, de fait, je vous trouve joliment présomptueux mon ami, de vous être flatté de l'idée que j'approuvais votre voyage à la Ville Eternelle et pour punir cette présomption je vous condamne à prolonger le pèlerinage le long de la mer depuis Rome jusqu'au Vésuve, de plus de ramasser une petite ou gravier (...) un petit caillou sur les rives du Tibre et de voler quelque chose dans les fouilles de Pompéi⁴⁰⁷ ». Cette citation nous ramène à l'épisode du « pieux vol » dans la chambre de saint Jean Berchmans⁴⁰⁸. Ainsi, la cueillette de monnaie, de morceaux de gravier, de fragments de monument, mais aussi d'objets est encouragée par l'institution, tant qu'elle peut combler deux besoins, l'un scientifique et curieux et l'autre spirituel et pieux.

Pour revenir à la question liturgique et au décorum, Benjamin Pâquet a écrit les cinq dernières pages de son journal tête-bêche principalement sur le sujet de la liturgie. Ce segment présente des points importants remarqués par l'auteur lors des célébrations auxquelles il participe à Rome. Il émet quelques comparatifs avec les célébrations de Québec. Ces notes ont pu être prises afin d'être rapportées à Québec et d'inspirer la liturgie, le décorum de certaines célébrations. Ainsi, Pâquet pourrait recréer des célébrations et des liturgies telles qu'il les a vues et expérimentées à Rome. Il s'agit d'une autre façon de rapporter Rome à Québec, soit par les images, les souvenirs matériels et la liturgie, comprise ici comme patrimoine immatériel. Il mentionne d'ailleurs les spécificités immatérielles que l'on peut remarquer lors des offices à la chapelle Sixtine.

Aux dimanches de l'Avant et du Carême l'orgue est défendu : c'est-à-dire qu'il ne doit pas jouer entre les différentes parties de la messe, mais il peut accompagner le chœur dans les morceaux de chant _ Cet accompagnement est permis parce qu'il est nécessaire pour soutenir le chant _ Dans les cérémonies romaines nous voyons d'une manière absolue que l'orgue est défendu _ cela vient 1^{ment} de ce qu'à Rome les orgues n'accompagnent pas le plein chant, mais un harmonium ou un autre instrument _ 2^{ment} parce que lorsque l'orgue accompagne simplement le chant pour le soutenir on n'appelle pas cela jouer de l'orgue _

A la chapelle Sixtine la chasuble est relevée par le milieu pendant l'encensement de l'autel _

⁴⁰⁷ ASQ, Polygraphie 44, n°16A, cité dans Dubé, *Ibid.*, p.14.

⁴⁰⁸ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, Séminaire de Québec, manuscrit MS674, f.113.

_ Suivre le cours complet de théologie publié par Migne. Tous les traités réputés chefs-d'œuvre ont été réunis dans ce cours _ Le meilleur traité des lois est celui de Suarez⁴⁰⁹.

Ces remarques au sujet de l'orgue sont intéressantes puisqu'elles situent une tradition romaine du décorum liturgique. Le fait que l'abbé relève celle-ci nous amène à poser l'hypothèse qu'elle devait différer du décorum en vigueur au Québec à la même époque, car il n'aurait probablement pas jugé opportun de rédiger cette description si le décorum et la liturgie à Rome et à Québec avaient été rigoureusement identiques. Il est également intéressant de constater qu'à la même époque, au Québec, a lieu une querelle entre les défenseurs du plain-chant (monophonie, chant grégorien, usage exclusif de l'orgue comme instrument d'accompagnement) et la polyphonie (chœurs mixtes, opéra, usage d'instruments autres que l'orgue). La publication de l'abbé français Pierre-Minier Lagacé en 1860, écrite d'après les idées du spécialiste de la musique ancienne Louis Niedermeyer, suscita une polémique au sujet de l'accompagnement du plain-chant, entre Ernest Gagnon (qui soutenait le point de vue de Lagacé) et Antoine Dessane (qui soutenait la polyphonie). Cette controverse amena Dessane à démissionner de son poste d'organiste de Notre-Dame de Québec pour constituer des orchestres puis s'établir à New York entre 1865 et 1869 afin de poursuivre sa carrière d'organiste, de chef d'orchestre, de pianiste et de violoncelliste avant de revenir au Québec. Le commentaire de Pâquet permet de constater qu'il est bien au fait de la controverse entourant l'accompagnement plain-chant et qu'il énonce ce que la tradition romaine a pris comme position dans ce débat. Il décrit précisément que le plain-chant y est accompagné d'une façon stricte et discrète, sans que l'orgue prévale en tant qu'instrument soliste. À la fin de cette description, Pâquet place une note pour lui-même ou à des lecteurs membres du clergé à l'effet que l'ouvrage de Jean-Paul Migne (1800-1875) sur la théologie est une référence incontournable. Il s'agit probablement de *l'Encyclopédie théologique* (1844-1873). Elle contient notamment des dictionnaires historique, archéologique, philologique, chronologique, géographique, des tomes portant sur la liturgie, le droit canon, les hérésies, erreurs et schismes, les conciles, les rites, les cas de consciences, les ordres religieux, les théologies morale et dogmatique, l'iconographie, mais également les sciences (chimie, physique, minéralogie, géologie, astronomie, etc.) et les sciences occultes. Cet ouvrage figure donc comme une référence « incontournable » afin de mener des études en théologie mais aussi un sacerdoce de façon judicieuse

⁴⁰⁹ *Ibid.*, f.220.

et documentée⁴¹⁰. Il n'est donc pas étonnant que l'auteur ait souhaité garder une trace de sa lecture de l'ouvrage dans son journal, notamment à un endroit où il est question de liturgie.

5.3.2 *Rencontres et construction d'un réseau*

C'est durant ce même voyage où l'abbé découvre et s'imprègne de la Ville éternelle, qu'il tisse ses premières amitiés dans la curie romaine. Le cardinal Alessandro Barnabò (1801-1874) dont il fait mention fréquemment dans son journal devient un des acteurs importants et influents de son réseau. Il sera, entre autres, préfet de la *Propaganda Fide* et camerlingue du Sacré Collège des cardinaux. Il a aussi la charge de « Protecteur des collèges romains en Amérique du Nord », ce qui lui confère le titre de « Protecteur de l'Université Laval » au Canada. Pâquet et Barnabò semblent avoir développé une amitié ou du moins une certaine proximité. En font foi les commentaires que fait Barnabò à Pâquet au sujet de l'évêque de Montréal, M^{gr} Ignace Bourget (1799-1885), et des questions entourant les demandes de ce dernier sur la fondation d'une université à Montréal⁴¹¹. Cette question est un moment important dans l'histoire de l'enseignement au Québec puisque le Séminaire de Québec et l'Université Laval défendent, quant à eux, l'idée que cette dernière demeure la seule université francophone catholique au Québec et de conserver la responsabilité de la succursale de celle-ci à Montréal.

[28 Mai 1865] Le Cardinal nous dit comment une université à M. ne peut point remédier aux maux dont se plaint M^{gr}. Bourget. Il a suggéré lui-même à M^{gr}. de M. de fonder des bourses avec l'argent qu'il aurait employé à fonder une université. Mais M^{gr}. de M. dit toujours c'est comme rien[?] les jeunes gens de Montréal n'iront jamais à Québec _ [...]

31/5 [31 mai 1865]. Je vois le Cardinal Barnabo _ M^{gr}. de Montréal lui a demandé, mardi 30 Mai, de conseiller à Laval ou plutôt **d'accorder à ses étudiants en droit et en médecine de suivre les cours à Montréal et de prendre les degrés à Québec**. Le Cardinal considérant cela comme une nouvelle question, lui a dit de lui donner ses vues par écrit, qu'il les transmettrait aux avocats de l'Université Laval, et qu'ensuite le tout serait soumis à la Congrégation _ **Sur mes récriminations le Cardinal m'a dit, en portant la main au front, que voulez-vous faire avec un homme craqué?**

⁴¹⁰ Migne était journaliste avant de devenir prêtre. Son encyclopédie est aussi destinée à l'éducation du peuple et fut abondamment diffusée. L'auteur fut sanctionné par le pape pour avoir diffusé des textes habituellement réservés à une élite.

⁴¹¹ Sur la question de la fondation d'une université à Montréal, nous référons le lecteur à l'historiographie existante sur le sujet. Ce dernier dépasse le cadre de la thèse. Marcel J. Rheault, *La rivalité universitaire Québec-Montréal. Revisitée 150 ans plus tard*, Québec, Septentrion, 2011, 286p.; Hélène-Andrée Bizier, *L'Université de Montréal : la quête du savoir*, Montréal, Libre expression, 1993, 311p.

La cause de tout cela vient de ce que le Cardinal Barnabo n'a pas accompli le désir des cardinaux qui avaient demandé de réunir M^{gr}. de Montréal et les avocats de l'université Laval pour les faire entendre entre eux⁴¹².

[17 Juillet 1865] Je remet au Card. Barnabo la lettre de M^{gr}. Tloa et celle de Mr. Taschereau.

Le card. me répète qu'il m'avait déjà dit : à savoir que dans les nouvelles demandes M^{gr}. de M. ne veut plus une seule université, mais quatre ou cinq – Il ajoute, **je souhaite qu'ils s'entendent avec Bourget, mais ils ne pourraient point parce que c'est un saint | impossible de s'arranger avec les saints.**

Quand j'aurai reçu leur réponse je ferai mon rapport à la Congrégation _ Addio_ [...]⁴¹³.

Pâquet discute ici avec Barnabò et celui-ci parle ouvertement de ses difficultés avec M^{gr} Ignace Bourget et des requêtes de ce dernier. Pâquet rencontre Barnabò assurément à cinq reprises d'après les notes qu'il laisse dans son journal. La plupart de ces notes sont au sujet de l'Université. Un autre cardinal avec qui il aura plusieurs entretiens est le cardinal bénédictin d'origine française Jean-Baptiste-François Pitra (1812-1889). Bien qu'il n'ait pas de poste à la Propagande, le cardinal Pitra était consulté par les cardinaux Barnabò et Reisach, notamment sur les affaires orientales. Il a rédigé plusieurs mémoires pour le compte de cette Congrégation⁴¹⁴. Autrement, Pitra est responsable de la révision de textes et de livres liturgiques en grec et il travaille sur des manuscrits à la bibliothèque vaticane, dont il deviendra bibliothécaire en 1869⁴¹⁵.

[19 juillet 1865] Je vois le Card. Pitra au sujet de l'Université _ En substance il me dit 1° Que **M^{gr}. Bourget est d'un entêtement sans pareil** 2° Cependant qu'ils ne peuvent pas le mettre au Château St. Ange 3° Qu'ils ont pour principe de toujours traiter poliment un évêque, même lorsqu'il a tort, de lui laisser faire ses instances et **lui laisser croire que l'on veut le satisfaire** 4° **Que nous pouvons être tranquilles, qu'il n'obtiendra rien.** 5° Il me dit que M^{gr}. de M. est en France pour l'été et **qu'il va revenir à Rome leur casser la tête** pendant tout l'hiver, qu'il a encore trois ou quatre procès, qu'avec des absences si prolongées, le bien spirituel de mon diocèse doit souffrir.

Il me recommande de venir le voir de nouveau avant mon départ pour la France, qu'il me donnera des commissions pour Solesmes. Enfin, il termine en me disant « Écrivez à votre Supérieur ainsi qu'à M^{gr} Floran, qu'ils soient tranquilles, **qu'ils travaillent avec courage à achever d'organiser leur Université**, qu'ils comptent sur notre concours,

⁴¹² ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.107-108-109-110.

⁴¹³ *Ibid*, f.117-118

⁴¹⁴ Dans son cercle d'amitiés figurent les cardinaux Antonelli et Sacconi mentionnés aussi par Pâquet dans son journal.

⁴¹⁵ Dom. Fernand Cabrol, *Histoire du cardinal Pitra, bénédictin de la congrégation de France (abbaye de Solesme)*, Paris, Victor Retaux et fils, libraires-éditeurs, 1893, p.241-242.

ils ont en nous des avocats dévoués » Marchez comme si ce pauvre évêque n'existait pas⁴¹⁶.

Ce passage prouve que Pitra a fourni des renseignements à Pâquet issus de ses propres discussions avec les cardinaux de la Congrégation de la Propagande. Les nombreuses requêtes de M^{gr} Bourget sur la création d'une nouvelle université à Montréal devaient certainement perturber Pâquet et ses confrères de Québec. L'établissement d'un réseau de contacts et d'amitiés à Rome lui permet de mieux connaître ce que Bourget planifie et du même coup de faire valoir le point qu'il ne doit pas y avoir une autre université catholique francophone au Québec. Il termine même son entretien en lui disant d'écrire à son supérieur et de le rassurer, que les cardinaux de la Propagande vont travailler en ce sens. Comme le précise l'historienne Sonia Chassé dans son mémoire de maîtrise, Benjamin Pâquet cultive ses amitiés et développe stratégiquement son réseau :

Ayant eu la chance d'étudier à Rome et d'y résider pendant plusieurs années, Pâquet a su s'y tisser des amitiés... fort utiles. Combien de fois lui reproche-t-on ou le félicite-t-on des privilèges amicaux dont il bénéficie. Sans doute le procureur de l'archevêque de Québec se rend lui-même compte des avantages certains à entretenir de telles relations, car, dès son premier séjour, il s'évertue à les cultiver. En plus des contacts réguliers et naturels qui les engendrent, leur entretien demande quelques interventions pour le moins réfléchies. Elles font partie de la stratégie développée. Cela se traduit, comme l'ont si souvent décrié les adversaires, par l'offre d'intentions de messes. Que ce soit pour attirer la bienveillance ou pour remercier avant ou après⁴¹⁷.

Le maintien de ces contacts et les représentations que fait Pâquet auprès de la Propagande vaudront d'ailleurs à ce dernier une réputation d'homme puissant. On disait d'ailleurs de lui qu'il contrôlait davantage les affaires de l'Église du Canada en étant à Rome qu'au Canada. « C'est donc en réalité M^{gr} Zitelli, ou plutôt M^{gr} Paquet, qui gouverne ecclésiastiquement et d'une manière effective quoique clandestine, la Province de Québec, et non les Evêques de qui le St. Esprit dit : Oportet Episcopos regere Ecclesiam Dei⁴¹⁸ ».

⁴¹⁶ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.118-119.

⁴¹⁷ Sonia Chassé, *Benjamin Pâquet, adversaire des ultramontains*, mémoire de maîtrise, Québec, Université -Laval, 1989, p.75-76.

⁴¹⁸ M^{gr} Lafleche, *Lettre à Son Eminence le Cardinal. ...établissant la nécessité d'une enquête sur les affaires religieuses du Canada*, 8 sept. 1882, p.8, cité dans Chassé, *Ibid.*, p.54

5.3.3 Mœurs des italiens et Rome moderne

Les commentaires de Pâquet sur les mœurs des italiens sont majoritairement teintés d'une subjectivité plutôt négative et ils font écho à ce que d'autres voyageurs ou commentateurs ont pu laisser sur Rome vers la même époque. La question de l'hygiène est un sujet qui semble marquant chez les voyageurs.

Vue de Velletri _ lits _ nous disons la messe _ **malpropreté** des Italiens _ matinée passée à Velletri _ nous revenons par le chemin de fer [...]⁴¹⁹.

Cette fois-ci, Pâquet note un trait de caractère qu'il présente comme une généralité. Il donne les termes « nonchalance », « incapables » dans des situations de travail.

[10 mars 1864] Je visite le baptistère de Constantin, [...] Mr Bégin et moi nous parcourons la voie appienne à une grande distance de Rome. Nos **réflexions sur les mœurs des Italiens. Nous admirons la nonchalance avec laquelle ils travaillent** _ leurs voitures⁴²⁰.

[...] dans l'après midi promenade au Ponte Molle avec Louis Bégin Mr. Langlois et Mr. Barbeau _ en revenant nous traversons le Tibre en barque. Barque de Caron _ mécanisme avec cordes qui ôte tout travail aux **Italiens qui d'ailleurs sont incapables de travail**⁴²¹.

En visitant la campagne romaine, il juge celle-ci « inculte », c'est-à-dire non-cultivée, tout en faisant retomber la faute sur les instances civiles et le pouvoir en place.

[18 avril 1864] Campagne romaine très futile, mais **inculte** par la faute du gouvernement et des princes romains⁴²².

Dans un tout autre ordre d'idées, il traite de la fierté des habitants du Trastevere, qui se croient descendants des « anciens romains », qui se marient entre eux et « méprisent » les autres Italiens. Pâquet semble avoir adhéré à cette supposition historique au sujet des citoyens du Trastevere et explique la descendance et le phénomène de métissage des Italiens avec des individus provenant d'autres nations. Pâquet semble reprendre ici rigoureusement les propos d'un homme rencontré lors

⁴¹⁹ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.22. La ligne du chemin de fer entre Rome et Velletri est créée en 1866 et inaugurée par le Pape. Le commentaire de Pâquet date de 1864. Il est possible qu'il n'ait fait qu'une partie du trajet par train et le reste en diligence.

⁴²⁰ *Ibid.*, f.32.

⁴²¹ *Ibid.*, f.43.

⁴²² *Ibid.*, f.78.

du voyage : Mr. Compieta. Il fait probablement siens les arguments de cet individu, en appuyant le discours par une structure de questions et de réponses.

[12 mai 1864] Mr. Compieta me parle de la fierté des habitants du **Transtevere[sic]** **descendant des anciens romains _ Ils ne se marient point avec les étrangers _ ils ne vont point en service _ Ils méprisent tous les autres italiens _ Ils ont conservé les goûts des anciens romains pour les spectacles, le faste, la bonne chaire** _ La fiancé, spécifié dans le contrat de mariage que tous les dimanches son mari la conduira en voiture. Aussi il est facile pour un artiste de **reconnaitre les types des anciens romains parmi eux** _ vous rencontrez assez souvent des Ciceron, des César, des Claudia _ etc.

Les barbares s'étaient fixés dans les extrémités de l'Italie, Naples _ Lombardie _ mais Rome et ses environs ne furent pas habités par eux _ Le plus grand nombre des princes romains ne sont point des **véritables romains** _ Pourquoi les Italiens non descendants des **véritables romains** se marient avec des étrangères, surtout avec des Anglaises ? C'est qu'à Rome, comme les droits d'aînesse sont strictement observés, les femmes ont peu ou points de dote, et les étrangères en ont.

_ Dans presque tous les collèges de Rome on enseigne le français _ dans la **haute société** on ne parle que le français _ _ La sérénade _ ce qu'elle signifie _ comment elle se fait⁴²³.

Les passages que nous avons mis en exergue dans cette citation présentent des jugements de valeur sur les origines ethniques de certains groupes culturels de la société romaine. L'auteur fait mention de mœurs témoignant d'un phénomène de ségrégation raciale. Les habitants du Trastevere se considérant les héritiers et les descendants des « anciens romains », ici compris comme les romains de l'Antiquités maintenant mythifiés, n'accepteraient que de se marier entre eux afin de conserver la pureté de leur génétique et de leur lignée. Cet héritage se traduirait selon Pâquet par leur physionomie, leurs comportements, leurs goûts. L'usage du terme « véritable » est un marqueur de subjectivité qui entraîne avec lui une distinction entre les groupes sociaux vivants dans la capitale et une notion que l'on peut associer à la ségrégation ethnique et raciale entre les romains. Cette remarque de Benjamin Pâquet nous amène à déduire qu'à l'intérieur de la société romaine, il existerait un clivage social opéré sur la base des origines ethniques. Faut-il aller plus loin et penser que ce clivage pourrait apporter avec lui des conflits ethniques qui contribueraient au climat d'insécurité décrit par des voyageurs du XIX^e siècle?

⁴²³ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.52-53.

Pâquet indique également au cours de son journal des mentions beaucoup plus simples : « Études de mœurs pendant la route » ou « mœurs des romains », « gaieté des Italiens », « peu de ferveur des ordres religieux de Rome ». Ces mentions nous prouvent que l'abbé est attentif à la différence des mœurs autour de lui. L'hygiène, la nonchalance, le manque de ferveur ou de piété le marquent négativement, le font réagir, ou simplement lui font noter la remarque dans son journal.

[10 Juillet 1864] Promenade à Monte Rotondo _ Voyage en diligence _ Quel diligence!
[sic] Signor Silvestro _ **Études de mœurs** pendant la route _ **Gaieté** des italiens _
Manière de battre le froment⁴²⁴.

[7 mai 1865] Mœurs des romains _ Peu de ferveur des ordres religieux et du clergé
de Rome _ Il faut excepter les Jésuites qui ont toujours la sève et la vigueur de la
jeunesse⁴²⁵.

Nous avons aussi noté que Pâquet a pu expérimenter une situation de « manque de générosité » ou de « duperie ». Il n'est pas explicite sur l'événement qui lui permet de penser cela au sujet des Italiens, mais il en fait la remarque d'une façon assez inusitée où il écorche au passage les citoyens des États-Unis d'Amérique.

[21 ou 22 mai 1865] Incendie simulé au camp prétorien. Déception complète _ **Il n'y a pas que les Américains qui soient capables de promettre beaucoup et de ne rien donner, les Italiens sous ce rapport sont Américains**⁴²⁶.

Le journal de Benjamin Pâquet contient certes quelques remarques sur les mœurs des Italiens, mais c'est l'abbé Nérée Gingras, dans son journal de voyage (du 7 octobre 1882 au 16 janvier 1883) qui rédige l'affirmation la plus négative à l'endroit des romains, de leurs mœurs, leur manque de piété, de leurs habitudes et de la propreté de leur ville :

Dieu, Rome que j'aime, parc qu'elle a notre St-Père le Pape avec elle, / et qu'elle possède les plus beaux monuments du monde ; mais elle tient le / Père des catholiques captif, le saint vieillant[?] à qui elle appartient, je déteste / son Roi violent et le peuple qui le soutient !! Comme ville, Rome [biffé : n'a rien de / beau] / n'est pas une belle ville, les rues sont étroites, **sales** on y est **mal** ! La grande masse de la population est **détestable**, c'est un peuple **abruti**, / et **dégénéré**, des **figures** d'hommes et de femmes **impossibles** ! C'est un / peuple de **tapageurs** qui vit, en grande partie dans la rue, qui passe ses nuits à / crier et à chanter. On voit dans

⁴²⁴ *Ibid.*, f.72.

⁴²⁵ *Ibid.*, f.99.

⁴²⁶ *Ibid.*, f.106.

certains quartiers, de **bonnes figures**, ce sont / les anciennes familles Romaines qui ont conservé leur Religion. /

Rome n'a que ses Églises et ses monuments qui sont **splendides** ! Il y a / des Églises dans presque toutes les rues, et ces Églises si saintes, qui contiennent / les corps de tant de saints, sont presque toutes désertes ! un petit nombre de fidèles viennent y prier ; mais la plus grande partie **ne prie pas!** Quelle **in-** / **gratitude** de la part de ce peuple! Quelle sera la punition de ce peuple / **ingrat** ! Dieu seul le sait ; mais elle sera terrible! /

Rien de bien intéressant depuis Rome à Florence, c'est une vilaine / campagne⁴²⁷!

Cette citation est la plus négative et acerbe de celles que nous ayons lues dans les journaux de voyage rédigés par les prêtres du Séminaire. Bien qu'elle soit très dure, cette citation est l'écho de perceptions similaires écrites par Pâquet, Michel-Édouard Méthot et Louis-Antoine Martel, ou même M^{gr} Joseph-Octave Plessis. Les historiens contemporains confirment que Rome au XIX^e siècle est une ville en retard sur les autres capitales européennes, et surtout sur Paris et Londres. Sa très lente modernisation et la vétusté de tous ses équipements pour organiser la vie en société (aqueduc, transport ferroviaire, hygiène, pavage des routes, etc.) en fait une ville effectivement sale, les classes sociales les moins bien nanties continuent de se paupériser. Rappelons que Pâquet, lui, parle plus légèrement des éléments suivants : « malpropreté des Italiens⁴²⁸ », « nonchalance avec laquelle ils travaillent⁴²⁹ », « Italiens qui d'ailleurs sont incapables de travail⁴³⁰. », « Campagne romaine très futile, mais inculte par la faute du gouvernement et des princes romains⁴³¹ », « Peu de ferveur des ordres religieux et du clergé de Rome⁴³² ». La citation de l'abbé Gingras est le reflet le plus cinglant de la réception de l'actualité de Rome chez un prêtre canadien. Elle nous ramène aux auteures Maria Elisa Tittoni et Géraldine Djament Tran, déjà citées en introduction, dont les études sur la vie urbaine à Rome nous permettent de confirmer que c'est dans les comptes-rendus des voyageurs, « témoins souvent non-innocents, que nous pouvons cueillir la plus vaste gamme de positions et d'interprétations différentes et bigarrées sur le rôle de Rome et sur sa position politique, culturelle et sociale⁴³³. » Tant les auteurs

⁴²⁷ Nérée Gingras, *Notes et impressions de voyage en Europe*, 7 octobre 1882 – 16 janvier 1883, fonds d'archives du Séminaire de Québec, MS680, p156.

⁴²⁸ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.22.

⁴²⁹ *Ibid.*, f.32.

⁴³⁰ *Ibid.*, f.43

⁴³¹ *Ibid.*, f.78.

⁴³² *Ibid.*, f.99.

⁴³³ Maria Elisa Tittoni, « Rome d'autre fois », dans Jean-Marc Léry (dir.), *Rome au XIX^e siècle. Photographies inédites, 1852-1890. (Catalogue d'exposition, Paris, Musée Carnavalet, 19 juin – 5 septembre 1999)*. Rome, Fratelli Palombi Editore, 1999, p.11.

de l'époque que les historiens et géographes actuels de Rome arrivent à des constats similaires sur le retard de la Ville éternelle quant à sa modernisation politique, économique, industrielle et sociale. Marie Élisa Tittoni constate que certains voyageurs sont déroutés par la réalité de Rome, car celle-ci diffère de celle qu'ils ont imaginée. Certains vont s'en écarter et continuer d'être fascinés par son aspect « magique », d'autres, comme l'abbé Gingras, demeurent hautement critiques, concèdent la beauté des monuments anciens, mais condamnent son actualité.

Si les voyageurs arrivaient avec le désir d'établir des comparaisons et trouvaient que la ville était absurdement étrangère au développement et à l'expansion du monde moderne, qu'elle était désormais morte dans la cristallisation d'une vie éteinte depuis des siècles, il arrivait souvent qu'ils finissent par perdre le point de référence de leur comparaison et le goût du jugement, et qu'ils se laissent prendre par la fascination de n'être que des spectateurs de sa vie un peu magique⁴³⁴.

Géraldine Djament-Tran indique qu'en 1870, Rome fait figure de ville « proto-industrielle », voire de « ville morte ». « La politique pontificale hostile aux innovations techniques et à la modernité en général, la faiblesse de l'entrepreneuriat romain, l'absence de modernisation agricole dans le Latium l'ont laissée à l'écart de la première révolution industrielle⁴³⁵. » Elle appuie elle aussi ses études sur des commentaires historiques de voyageurs, notamment celui de Rudolph Rey en 1861 qui critique la ville en affirmant qu'elle est « arriérée » et « dénuée de tout ce qui constitue l'activité moderne⁴³⁶ ». Les mots des prêtres du Séminaire de Québec se situent dans le prolongement des commentaires recueillis par Tittoni et Djament-Tran. Ils confirment eux-aussi le caractère « proto-industriel » de Rome dans les années 1860, 1870 et 1880. Les *vedute* ou les vues de Rome en estampes ou en photographies datant de cette période témoignent elles aussi de cette réalité. D'ailleurs, les collections du Séminaire montrent davantage une Rome glorifiée par l'Antiquité ou la Renaissance que des images de la Rome du XIX^e siècle dans toute son actualité et prêtant flanc aux accusations de manque de modernisme.

⁴³⁴ F. Bartoccini, *La Roma dei Romani*, Roma, s.l., 1974, p.53, cité dans Maria Elisa Tittoni, « Rome d'autre fois », dans Jean-Marc Léri (dir.), *Rome au XIX^e siècle. Photographies inédites, 1852-1890*, catalogue d'exposition, (Paris, Musée Carnavalet, 19 juin – 5 septembre 1999). Rome, Fratelli Palombi Editore, 1999, p.11.

⁴³⁵ Géraldine Djament-Tran, *Rome éternelle ou les métamorphoses d'une capitale*, Paris, Belin, 2011, coll. : « Mappemonde », p.112.

⁴³⁶ Rudolphe Rey, *Turin, Florence ou Rome. Études sur la capitale italienne et la question romaine*, Paris, E. Dentu, 1861, p.24-25, cité dans Djament-Tran, *Ibid.*, p.112.

5.3.4 Musées, collections et bâtiments modernes

Dans son récit, Benjamin Pâquet nomme les œuvres d'art et les monuments avec assez de précision, que ceux-ci soient antiques, médiévaux, renaissants ou baroques. Quelques fois, il les décrit en indiquant des détails sur les décors ou les œuvres et va jusqu'à donner un commentaire. Cependant, ces derniers sont toujours très succincts et demeurent superficiels. Il visite les monuments les plus célèbres de Rome à plusieurs reprises, notamment la basilique Saint-Pierre de Rome, la chapelle Sixtine et les musées du Vatican. Le 15 mai 1864, il visite la Sixtine pour la deuxième fois. La première visite n'ayant pas été commentée dans le journal, aucune comparaison n'est possible entre les deux impressions qu'elle laisse chez l'auteur. Nous nous attendions cependant à un commentaire modéré compte tenu qu'il n'y a pas d'effet de surprise chez l'auteur, alors que ce n'est pas le cas. « _ Fête de la pentecôte _ J'assiste à la messe de la chapelle sixtine. Le Pape ne préside pas _ **La chapelle m'a paru vraiment royale de simple qu'elle m'avait parue la première fois.** La tapisserie de l'autel qui change presque à toutes les fêtes principales⁴³⁷. » Le terme « royale » évoque évidemment la notion de suprématie. En cette deuxième visite de la Sixtine, Pâquet peut effectivement comparer et mesurer le décor par rapport aux autres églises qu'il a vues. Bien que son commentaire renvoie à la messe et non au décor, le fait qu'il dise « de simple qu'elle m'avait parue la première fois », le terme « simple » est l'élément qui suggère un point de comparaison. Ceci implique que lors de sa première visite, il n'a pas mesuré la qualité du décor de la même manière qu'à la seconde. Le rituel et le décorum amplifient l'expérience et lui font finalement qualifier la chapelle de « royale ». La chapelle Sixtine, pour le néophyte, peut paraître exigüe et dénuée d'ornements, hormis les fresques. En revanche, si le regard du visiteur est mieux préparé à apprécier la complexité de la fresque, des éléments d'architecture feinte, la virtuosité de la composition et l'appréciation de l'esthétique, et qu'en plus il a pu préalablement situer la place de cette chapelle dans l'histoire de l'art et sa valeur canonique, ce visiteur peut y trouver une valeur référentielle fondamentale, supérieure ou « royale » par rapport à bon nombre de chapelles, d'églises ou de bâtiment présentant des décors muraux.

[28 Janvier 1864] Je visite le musée chrétien du palais de Latran avec Mr. Didiot _ Le musée renferme des sarcophages tirés des catacombes appartenant à presque tout les siècles jusqu'à 1400 à peu près. Il renferme surtout les plus **magnifiques collections** d'inscriptions chrétiennes qu'il y ait dans le monde. Statue de St. Hyppolite. Sur les sarcophages se trouvent sculptés les principaux miracles de N.S. et représentés les principaux faits de l'Ancien Testament et les sacrements de la

⁴³⁷ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.33.

nouvelle loi. La croix déguisée par le signe PX [monogramme formé de P et X superposés] jusqu'à Constantin, mais après Constantin la croix n'est plus déguisée et elle est **ornée** de pierres précieuses, de couronnes, etc. _ La plus grande mosaïque conn[nue]. / Nous faisons une petite visite à St. Jean de Latran. Mr. Didiot m'explique la **magnifique** mosaïque de l'abeille qui est toute un traité de théologie. Il nous fait remarquer en arrière des sanctuaires dans l'ancienne partie de la basilique les statues de St. Pierre et de St. Paul qui sont les plus anciennes à l'exception de la statue en bois de St. Paul dans la basilique de St. Paul hors les murs. Les types de ces deux statues ne sont pas les mêmes que ceux des statues plus récentes des mêmes saints⁴³⁸.

[27 février 1864] 27 février. Visite du Musée de la Sapience [...] Musée ornitologique[sic] _ Il est placé dans un appartement éclairé, seulement par le toit et dont les vitraux sont voilés par des rideaux les jours qu'il n'est ouvert au public. Les Italiens sont **artistes** en tout. En entrant vous croiriez pénétrer dans une forêt remplie de tous les oiseaux du monde tout est artistement disposé _ En entrant nous passons sous un arc fait avec des arbres garnis de feuilles et sur lesquels sont placés des oiseaux _ au centre est un grand bosquet parsemé d'étangs et le tout est rempli d'oiseaux aquatiques et autres. / Beaucoup d'oiseaux surtout les oiseaux mouches sont sur les petits arbres sous des [mot illisible] _ Vitrail des aigles admirable _ les aigles sont sur des rochers. Les romains excellent aussi dans les inscriptions dans le musée des oiseaux les suivantes le lisent. [...] Font allusion aux présents offerts à ce musée par les différents peuples. / Généralement les noms des donateurs des différents objets sont sur les échantillons _ L'oiseau porte la carte sur laquelle son nom est inscrit dans son bec. / Comment les dessous des escaliers sont utilisés _ lacs _ paysages _ / Collections des papillons, **admirables** ! disposition des vitraux, trois l'un sur l'autre en plan incliné, ils peuvent être [verilés?] / La **beauté** et l'**étendue**, la **richesse** du musée de minéralogie ne laissent rien à désirer _ Les collections des marbres. / Musée de médecine _ Madone au dessus de la chaire du professeur. / La chapelle de la Sapience est une rotonde qui n'a rien de bien remarquable, si ce n'est le texte écrit au-dessus du maître autel. « Initium Sapientiae timor Domini ». [La crainte du Seigneur est le commencement de la sagesse]⁴³⁹.

Lors de cette visite des musées en janvier et février 1864, surtout celui de la Sapience (27 février 1864), Pâquet décrit précisément certaines salles. Nous notons la parenté de ce musée avec ceux de l'Université Laval. Ce sont tous les deux des musées conservant des collections universitaires, dont la fonction est principalement pédagogique. Pâquet décrit aussi la mise en place et le dispositif de présentation des collections, dispositif qu'il semble apprécier tout autant que les collections elles-mêmes. Dans sa description, il parle d'un « appartement éclairé, seulement par le toit et dont les vitraux sont voilés par des rideaux les jours qu'il n'est ouvert au public ». Il peut ainsi constater que par cette

⁴³⁸ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.25-26.

⁴³⁹ *Ibid.*, f.28-29-30.

façon de faire, l'on maximise la lumière sur les objets pour en faciliter l'étude. Par contre, pour limiter leur dégradation, on voile les vitraux et les fenêtres les jours de fermeture au public. Pâquet est ainsi confronté à des savoir-faire en conservation, qu'il partagera probablement avec ses confrères du Séminaire et de l'Université. Lorsqu'il est question des collections d'ornithologie, il profite de cette occasion pour signaler que les Italiens « sont artistes en tout ». Le qualificatif d'artiste est un élément significatif de la réception du mode de présentation par Pâquet et de son appréciation de la créativité des italiens qui en sont responsables. Il est possible que ce type de présentation lui ait donné des repères et des références afin de regarder les musées de sa propre institution lors de son retour à Québec, bien que les sources ne nous permettent pas de situer clairement la position de ce prêtre et ses préférences pour une présentation artistique et esthétique des objets de musées ou pour une présentation d'ordre thématique, sériel ou encyclopédique. La présentation des oiseaux à la Sapience feint une immersion dans l'environnement : « En entrant vous croiriez pénétrer dans une forêt remplie de tous les oiseaux du monde tout est artistement disposé _ En entrant nous passons sous un arc fait avec des arbres garnis de feuilles et sur lesquels sont placés des oiseaux _ au centre est un grand bosquet parsemé d'étangs et de tout est rempli d'oiseaux aquatiques et autres ». À ce titre, le musée de zoologie de l'Université Laval (Fig. 77) demeure généralement beaucoup plus conservateur, préférant présenter les oiseaux dans un mobilier vitré, généralement sans mise en scène comparable à celle de la Sapience. Nous avons cependant remarqué que les prêtres conservent des montages d'oiseaux naturalisés conçus pratiquement comme des œuvres d'art. La vitrine des colibris (Fig. 78) en est un exemple des plus éloquentes. Cette vitrine aurait appartenu au prêtre ornithologue Charles-Eusèbe Dionne (1846-1925). Nous remarquons un élément muséographique important que les musées de l'Université n'adopteront qu'en 1913, soit la mention du donateur. Là encore, même le cartel d'exposition peut être disposé de façon inusitée, soit dans le bec d'un oiseau de la collection : « Les romains excellent aussi dans les inscriptions dans le musée des oiseaux les suivantes le lisent. [...] Font allusion aux présents offerts à ce musée par les différents peuples. Généralement les noms des donateurs des différents objets sont sur les échantillons _ L'oiseau porte la carte sur laquelle son nom est inscrit dans son bec. » Pour les autres collections et topoï, Pâquet est laconique et les décrit ou les mentionne ainsi :

Comment les dessous des escaliers sont utilisés _ lacs _ paysages _ / Collections des papillons, admirables ! disposition des vitraux, trois l'un sur l'autre en plan incliné, ils peuvent être [verilés?] / La beauté et l'étendue, la richesse du musée de minéralogie ne laissent rien à désirer _ Les collections des marbres. / Musée de

médecine _ Madone au dessus de la chaire du professeur. / La chapelle de la Sapience est une rotonde qui n'a rien de bien remarquable, si ce n'est le texte écrit au-dessus du maître autel. « Initium Sapientiae timor Domini ». [La crainte du Seigneur est le commencement de la sagesse]⁴⁴⁰.

Pâquet prend le temps d'observer et d'ajouter un qualificatif à la collection de minéralogie, car il n'est pas sans savoir l'importance de celle qui est en développement à l'Université Laval et qui figure parmi les plus anciennes collections de l'institution. Les prochaines citations présentent le passage de l'abbé au musée et à la bibliothèque du Vatican, à la Villa Borghèse, à l'Accademia di San Luca, au Palazzo Doria Pamphilj et à l'atelier de l'artiste Cavalieri. La lecture en continu de ces citations permet de constater la façon dont l'abbé présente les œuvres. La plupart du temps, il se contente de mentionner celles-ci sans nécessairement ajouter de qualificatif ou de commentaire.

[3 Mars 1864] Après une ascension sur la coupole de Saint-Pierre de Rome] Nous visitons le musée de peinture et les fresques _ / La Transfiguration de Raphael _ Le St. Jérôme du Dominicain et la Vierge de Foligno de Raphaël _ multitude d'artistes hommes et femmes qui copient sans cesse⁴⁴¹.

[19 Mars 1864] 19 mars. Visite du musée de la villa Borghese _ Statue de Vénus victorieuse _ c'est la prince[esse] Bonaparte qui n'a pas rougi de poser devant Canova. On lui fit observer qu'elle devait / avoir froid _ elle répondit que l'appartement était bien chauffé _ Une des statues qui m'ont le plus **frappé** c'est David ajustant sa fronde [œuvre du Bernin]. / **Le musée est d'une très grande richesse** _ mais les appartements ont besoin d'être bien chauffés si les habitants ne veulent pas prendre le rhume⁴⁴².

[24 mars 1864] - Lavement des pieds ; affluence des étrangers, on en porte le nombre à pas moins de 50, 000 _ Mon anecdote avec un Turc et un charmant petit Irlandais. Dans l'après midi visite du musée du Vatican l'Appollon, le groupe de Laocoon, le Tibre et ses petits enfants, immensité de ce musée _ richesses _ jardins du Vatican _ la chapelle Pauline _ Chant[?] de la Sixtine_ cardi- / nal pénitencier[?]⁴⁴³.

[16 Mai 1864] Je visite la bibliothèque du Vatican _ Présents des rois _ Le bassin qui a servi au baptême du prince impérial de France _ je visite aussi les loges de Raphaël _ Dans la bibliothèque fresques qui reproduisent toute l'histoire de Pie VII _ Plan de St. Pierre tel qu'il fut donné par Michel-Ange. Fresque qui représente les opérations de Fontana pour élever l'obélisque de la place St. Pierre _ Musée chrétien _ vieux manuscrits _ Prie Dieu offert à Pie IX par la [illisible]⁴⁴⁴ _ Quatre grandes vitraux

⁴⁴⁰ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.28-29-30.

⁴⁴¹ *Ibid.*, f.31-32.

⁴⁴² *Ibid.*, f.32-33

⁴⁴³ *Ibid.*, f.33-34.

⁴⁴⁴ Ce prie-Dieu en chêne est connu et il fut offert par la province ecclésiastique de Tours et ses évêques et le Pape l'a offert ensuite à la bibliothèque vaticane.

remplis des adresses présentées à Pie IX par les différents peuples du monde depuis l'invasion des Romains[?]. Richesse de la reliure⁴⁴⁵.

[15 Novembre 1864] Je visite le musée de l'Académie de St. Luc⁴⁴⁶.

[20 Novembre 1864] Je visite l'atelier de l'artiste Cavalieri _ Il prétend avoir découvert la méthode de peindre des Grecs _ qui n'est pas la peinture à l'huile⁴⁴⁷.

[25 Avril 1865] Nous visitons les galeries[sic] du Palais Dorien _ musée qui renferme beaucoup de tableaux religieux _ Palais superbe⁴⁴⁸.

[13 Juillet 1865] 13 Juillet _ Je visite le musée Borghèse, à la ville _ Descente de la croix de Raphaël⁴⁴⁹.

[4 Janvier 1866] Je visite les **chambres de Raphael** _ Fresque de la philosophie. Platon et Aristote _ Platon montre du doigt le ciel pour signifier que ses inspirations lui viennent directement de Dieu _ Aristote au contraire montre la terre pour signifier que par les choses créées il remontera à Dieu _ Les disciples de Platon sont bien plus méditatifs que ceux d'Aristote, parce que la **doctrine de Platon** est plus **profonde** _ ils sont aussi moins nombreux parce que à cette époque la philosophie d'Aristote était en grand honneur, comme aujourd'hui d'ailleurs. / **Fresque de la théologie** _ Dans la partie supérieure le ciel _ le Père, le Fils et St. Esprit _ à droite du Sauveur la Ste. Vierge dans une attitude de grande humilité, à la gauche du Sauveur St. Jean Baptiste / qui montre le Sauveur de la main « Ecce Agnus ... Dans le deuxième plan les saints _ Dans le troisième les Pères, les Docteurs, les Pontifes qui ont parlé d'une manière spéciale de l'Eucharistie _ Ils sont occupé[sic] à parler de la divine eucharistie _ Dans les extrêmes[extrémités?] des incrédules qui font des objections _ et des personnages leurs indiquent de la main tous les docteurs et les saints qui confessent ce mystère _ La divine Eucharistie **qui est l'abrégé de la religion est le centre vers lequel tout converge** dans cette fresque _ / Les fresques de la poésie et de la justice. / Faire copier les figures de la philosophie, de la théologie, de la justice et de la poésie pour les salles de l'Université⁴⁵⁰.

À l'issue de cette lecture, des œuvres se démarquent de l'ensemble, le David de Bernini et les chambres de Raphaël, que nous pouvons considérer dans l'ensemble comme une œuvre en soi. Le David est toujours conservé dans les collections de la Galleria Borghese et il est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre du Bernin. Pâquet ne dit pas pourquoi cette œuvre l'a frappé plus que les autres. Certes, elle figure parmi les références fondamentales du baroque italien par le mouvement et

⁴⁴⁵ *Ibid.*, f.53.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, f.74.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*, f.91.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, f.117.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, f.124-125.

l'expression du personnage fixés avant que celui-ci attaque le géant philistin, mais l'abbé se contente uniquement de dire qu'elle l'a « frappé ». En revanche, il accapare plus d'espace littéraire pour parler de la *Vénus Victrix* d'Antonio Canova sculptée entre 1805 et 1808, dont le modèle fut la princesse Pauline Bonaparte Borghèse posant demi-nue sur un récamier. Pâquet rappelle l'anecdote : « On lui fit observer qu'elle devait avoir froid _ elle répondit que l'appartement était bien chauffé ». Le commentaire anecdotique prend ainsi plus d'espace que l'appréciation esthétique. Dans le cas des chambres de Raphaël, la réception est tout autre. Pâquet traite de ces œuvres avec son regard de prêtre, de théologien et d'homme cultivé détenant un savoir historique et philosophique. Il ne commente aucunement l'esthétique, ni le rendu artistique exceptionnel des thèmes, il décrit l'iconographie. Par exemple, il interprète les poses de certains personnages dans la fresque de l'*École d'Athènes* : « Platon montre du doigt le ciel pour signifier que ses inspirations lui viennent directement de Dieu _ Aristote au contraire montre la terre pour signifier que par les choses créées il remontera à Dieu ». Il situe la *Dispute du Saint-Sacrement* en la nommant « Fresque de la théologie ». Pâquet conçoit l'image comme une représentation complexe et spéciale du mystère de l'Eucharistie et la résume en un « abrégé de la religion » et le « centre vers lequel tout converge dans cette fresque ». L'auteur est également capable de discerner les plans et le découpage de l'espace pictural. Il comprend qu'il existe un rapport entre le plan et l'identité des groupes de personnages. Cela l'oriente dans sa lecture iconographique et théologique de l'œuvre. Bien qu'il utilise les qualificatifs tels que « riche » ou « superbe » pour commenter des collections ou des œuvres, cette citation des chambres de Raphaël démontre que le discours de l'image a davantage d'importance que son aspect esthétique. Il développe la plus longue interprétation d'une œuvre d'art de tout son journal pour l'*École d'Athènes* sans jamais la qualifier. Son texte se concentre sur la compréhension des codes iconographiques. Pour cette raison, nous avons la conviction que les chambres de Raphaël ont marqué l'abbé, d'autant plus qu'il termine ce passage par le rappel à lui-même de commander des copies de quatre figures pour l'Université. « Faire copier les figures de la philosophie, de la théologie, de la justice et de la poésie pour les salles de l'Université⁴⁵¹. » Malheureusement, nous n'avons pas retracé ces copies dans les collections du Séminaire de Québec et il est possible que l'intention n'ait jamais été suivie de la commande. Au sujet des bâtiments modernes, de l'architecture et de leur décor, l'abbé Pâquet est explicite sur celles qu'il préfère.

⁴⁵¹ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.124-125.

[3 Mai 1864] Je visite avec Mr.Bégin et Mr. Compieta la villa Albani _ Le bas relief représentent[e] Antimons[?] favori d'Adrien. Elle dispute **la palme de la beauté** et de la **richesse** avec la villa Borghèse et la villa Pamphili. **Le palais est sans contredit le plus beau de toutes les villa**. Les grandes villa sont : la villa Albani; Borghese, Pamphili, Ludovisi _ La villa Torlonia pourra tantôt lutter avec celles-ci⁴⁵².

Cette dernière citation est un indicateur du goût de l'abbé mais aussi de sa documentation sur les villas importantes de Rome. Le bas-relief de la villa Albani fait partie du passage obligé de tout touriste depuis le XVIII^e siècle. Le commentaire de l'abbé se lit ici en relation avec les formules des guides touristiques. Ce passage a pu être écrit à la suite de ses lectures et de ses visites des villas, à l'issue desquelles il se construit sa propre appréciation des bâtiments et de leurs collections.

5.3.5 Ruine : *archéologie, bâtiments et sites antiques*

Benjamin Pâquet visite quotidiennement des églises et des sites historiques. Il est parfois difficile d'isoler dans ses écrits les sites archéologiques et les commentaires sur les ruines romaines anciennes de l'appréciation de musées et d'édifices modernes. Dans ce segment, nous avons retracé un échantillon de quelques commentaires qui démontrent la perception de Pâquet sur le patrimoine issu de l'Antiquité et les ruines.

[25 novembre 1863] Ste Marie Majeure _ En nous y rendant nous passons par le Capitole, le forum, le Colisée ; la nuit est calme, murmures des fontaines, **la lune argente toutes les ruines** _ Le Colisée surtout est quelque chose de tout à fait **féérique** vu ainsi **au clair de la lune**⁴⁵³.

Cette citation est d'intérêt pour notre étude afin de situer la rhétorique de Pâquet dans toute une filiation des récits de voyages européens, où les ruines et surtout le Colisée sont décrits de façon stéréotypée. Marie-Noëlle Montfort précise que ce type de clichés rhétoriques sur le Colisée fait en sorte que ce monument en vient à représenter beaucoup plus qu'il ne l'est en réalité. Dans le cas qui nous occupe, le monument est poétisé en fonction d'une réaction sensible qui se traduit notamment par l'usage du terme « féérique ». Stendhal et Chateaubriand ont usé de la même poétique. « Le Colisée devient topos, c'est-à-dire expression du mythe, lorsqu'à la description objective s'ajoutent des effets littéraires, des thèmes déjà orchestrés comme l'évocation du passé, la déploration de la décadence, l'esthétique

⁴⁵² *Ibid.*, f.51.

⁴⁵³ *Ibid.*, f.19.

de l'usure, la beauté du clair de lune⁴⁵⁴. » Un autre extrait du journal se déroule en soirée au milieu des ruines du Palazzo di Cesare, où l'abbé et ses compagnons en profitent pour lire l'histoire de Jules César et avoir des discussions sur des thèmes historiques. Cette expérience exceptionnelle et répétée, en raison de l'affirmation « comme la veille », donne à l'abbé l'occasion de trouver à ses lectures un « intérêt » et un « charme particulier ». Nous traduisons cette impression par une approche poétique du site antique et des ruines.

1^{er} Mai 1865_ Comme la veille nous allons passer la **soirée aux ruines** des Palais des Césars. / Nous lisons dans le Correspondant une appréciation du discours de Thiers sur la question romaine _ aussi l'article sur les événements du mois _ Nous lisons encore l'appréciation de l'histoire de Jules César par Napoléon III _ Les ruines que nous foulons, la ville de Rome et la campagne romaine qui sont à nos pieds, donnent à cette lecture un **intérêt** et un **charme** particulier. / L'auteur apprécie très bien Charlemagne. Il montre que parmi tous les conquérants, lui seul avait un programme, des convictions : **christianiser les peuples qu'il domptait**, et le programme était à l'avantage de ces peuples _ au lieu que les autres conquérants se / cherchaient eux-mêmes, leur gloire ou la gloire de leur nation. L'auteur renverse du premier coup et sans fracas l'idée fondamentale de l'histoire de la vie de J. César et loue ensuite le style et la forme de l'ouvrage. C'est un article modéré⁴⁵⁵.

Ce segment où Pâquet mentionne qu'il passe au Palazzo di Cesare (ou Palais des Césars) et y lit « l'appréciation de l'histoire de Jules César par Napoléon III » le positionne comme un rédacteur qui fait le pont entre l'espace réel et l'espace littéraire et fictif, capable de vérifier l'écrit. Ce passage peut se comparer au récit de l'abbé Henri-Raymond Casgrain en Acadie, où celui-ci retrace des individus descendants des personnages du roman *Évangéline*. Dans ce cas, le fictif et le réel s'enchevêtrent et Casgrain se positionne comme un vérificateur du récit symbolique⁴⁵⁶. Si nous pouvons avoir tendance à penser que Benjamin Pâquet regarde souvent les ruines antiques pour ce qu'elles sont exclusivement, c'est-à-dire les traces d'une civilisation dont la culture a laissé une marque indélébile sur l'Occident et un complément à l'étude des classiques, il faut aussi prendre en considération que Pâquet adhère à l'idée que le patrimoine romain antique ou moderne est un patrimoine chrétien. La notion de christianisation dans le patrimoine romain est souvent perceptible dans ses commentaires. La validité de la conservation du patrimoine antique passe par une reconnaissance de celui-ci dans la

⁴⁵⁴ Marie-Noëlle Montfort, *Le récit de voyage en Italie au 19^e siècle. Poétique du récit et mythe d'une écriture*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VIII, 1985, p.309.

⁴⁵⁵ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.95-96.

⁴⁵⁶ Pierre Rajotte, « Rendre l'espace lisible : le récit de voyage au XIX^e siècle », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol.23, n°1, Winter / hiver 1998, pp.145-146.

filiation culturelle qu'il représente pour le christianisme. Un exemple éloquent de cette notion se trouve dans une visite de Pâquet au Colisée, où l'auteur et ses compagnons vivent une expérience chrétienne, de piété autour de la croix du Colisée, plutôt qu'une expérience axée sur l'histoire antique. La croix du Colisée leur semble dans ce cas-ci bien plus importante que le monument dans lequel elle repose.

[25 mars 1864] Je demeure une grande partie de l'après midi au Colisée. Je fais d'abord le chemin de Croix seul pour ma mère _ Temps très beau _ quelques nuages tempèrent la chaleur _ douce brise _ Les petits oiseaux font entendre sous les mille et mille arcades leurs **gazouillements les plus mélodieux et semblent avoir un accent de douceur et de douleur conformes à la pensée du jour**. Comme **ces ruines qui réveillent tant de tristes souvenirs nous aident à compatir à la douleur du Sauveur** _ Que d'impressions en faisant le chemin de la croix _ **Fleurs dans les lézardures des murs qui se nourrissent du sang des martyrs**_

Arrivée des sacconi[?] _ et des femmes _ **prière au pied de la grande croix du Colisée** _ Sermon par un Capucin _ mouvement de la fin _ les Anglais pendant le **spectacle touchant** _ Nous faisons tous ensemble avec les Sacconi le chemin de croix _ puis nous revenons à leur église en procession en chantant le Stabat mater⁴⁵⁷.

En 1700, le pape Clément XI (1649-1721, élu pontife en 1700) a fait ériger une croix dans l'arène et en 1720 un chemin de croix tout autour de celle-ci. Ce dernier est toujours présent au moment où l'abbé visite le Colisée, mais il est démantelé en 1870. L'installation de ces symboles chrétiens ont une signification claire dans l'entreprise de l'église de se réapproprier le patrimoine antique. Ils sont érigés davantage pour remémorer le sang des martyrs que le génie de l'architecture romaine. Inversement, une telle assimilation culturelle au patrimoine chrétien légitime les entreprises de restaurations des bâtiments orchestrés par certains papes, dont Pie IX. À cette observation, nous devons ajouter à nouveau un aspect poétique de l'écrit. Non seulement, il interprète le chant des oiseaux comme un chant de douceur et de douleur « conforme à la pensée du jour », c'est-à-dire à celle de la mémoire des martyrs chrétiens, mais il décrit les fissures dans les pierres du Colisée ainsi : « Fleurs dans les lézardures des murs qui se nourrissent du sang des martyrs ». Cet aspect poétique brise la description factuelle à laquelle Pâquet nous habitue jusque-là. Il laisse ses émotions pénétrer son discours. Celles-ci sont légitimes étant donné le propos religieux lié à la persécution des premiers chrétiens. Il s'agit du passage qui exemplifie le plus clairement l'insertion d'éléments poétiques et affectifs dans le récit de voyage de l'abbé. Les autres lieux où il crée de tels effets littéraires sont moins éloquents ou développés. Lors de sa visite à la villa d'Hadrien en 1892, l'abbé Henri-Raymond Casgrain propose

⁴⁵⁷ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.34

une réflexion sur les ruines romaines et la souffrance des chrétiens lors des « persécutions ». Casgrain voit dans la ruine une image où se confondent ces deux topoï.

Un grand poids pèse sur l'âme du chrétien qui visite ces ruines. Les cirques, les amphithéâtres de ces palais et de tant d'autres, ont été, de même que le Colysée, les arènes où ont été traînés des milliers de martyrs, pour servir d'amusements à des foules ivres de sang et à des tyrans plus cruels encore. Sommes-nous assez reconnaissants envers les confesseurs de la foi qui ont vaincu ces tyrans et délivré le monde ? Si nous marchons aujourd'hui dans la lumière de la vérité et dans la liberté des enfants de Dieu, n'est-ce pas à eux que nous le devons ? Ils nous ont transmis la vérité, et la vérité nous a délivrés. *Et veritas liberabit vos*⁴⁵⁸.

Cette réflexion reprend de façon éloquente ce que d'autres prêtres ont pu dire sur les ruines et sur les persécutions au cours de leurs voyages à Rome, notamment celle de Pâquet lors de sa visite au Colisée, citée plus haut. Par comparaison, la description que fait Pâquet de la villa d'Hadrien lors de son excursion à Tivoli demeure factuelle, bien que le lieu soit exceptionnel en termes archéologiques, c'est-à-dire que la villa est l'un des ensembles monumentaux les plus imposants et les plus riches de la Rome antique. L'absence d'historique lié aux martyrs chrétiens en est selon nous la conséquence. Pâquet doit y voir un lieu plus intéressant d'un point de vue intellectuel et peu susceptible de faire surgir une émotion liée au sentiment religieux. La villa est construite au II^e siècle et s'étendait à l'époque sur une superficie de 120 hectares. Pâquet est cependant conscient que bon nombre des artefacts trouvés lors des nombreuses fouilles archéologiques du XVIII^e et XIX^e siècles se sont retrouvés dans les collections privées et les musées, notamment celui du Capitole.

Villa d'Adrien _ maintenant possédée par la famille Braschi _ Rise[?] mille de circuit [?] _ L'empereur Adrien après avoir parcouru toutes les provinces de son vaste empire fonde ce magnifique lieu de plaisance où il voulut reproduire les plus célèbres lieux qu'il avait observés principalement en Grèce et en Égypte _ Théâtre _ Palestre _ Nymphé » / Picile⁴⁵⁹ _ Temple des Stoïciens _ Lieu de natation _ Bibliothèque grecque et latine _ Palais impérial _ stadium _ temples _ thermes _ Canope _ logement des Prétoriens _ prisons _ Académies _ / Vallée de Tempée _ etc. etc. Tout le musée du Capitole vient de cette villa _ Les magnifiques colonnes de porphyres qui soutiennent le baldaquin de Ste Marie Majeure viennent des bains de cette villa) Le gladiateur mourant vient des bains d'Adrien _ J'ai acheté un morceau de serpentine _ / Mœurs des habitants de Tivoli⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ Henri-Raymond Casgrain, « Lettre de l'abbé Henri-Raymond Casgrain, Rome, 6 avril, 1892 », *La Semaine religieuse de Québec*, Samedi 28 mai 1892, n°39, p.468.

⁴⁵⁹ Benjamin Pâquet voulait peut-être dire « Pœcile », qui est le plus grand édifice de la villa d'Hadrien.

⁴⁶⁰ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.38-39.

L'abbé démontre qu'il a étudié les monuments et les lieux d'où ils sont inspirés, c'est-à-dire principalement des monuments grecs, mais aussi de monuments égyptiens pour la Canope par exemple. Il connaît aussi le sort réservé à certaines œuvres découvertes lors des fouilles archéologiques. Un tel ensemble ne peut le laisser indifférent et il doit repartir avec un morceau en souvenir. Contrairement à d'autres moments de son voyage, dans ce cas-ci, il l'achète. Quant à l'abbé Henri-Raymond, il transmet au rédacteur de *La Semaine religieuse de Québec* un récit de sa visite de la villa d'Hadrien qui est légèrement moins développé, mais qui traduit un sentiment d'admiration.

De Tivoli à la villa d'Adrien trois quarts d'heure de voiture. Les ruines qu'on voit ici sont tout simplement **prodigieuses**. Cet empereur Adrien ne se contentait pas d'être un monstre, il bâtissait des **palais grandi comme des cités**, et quelles cités ! La villa d'Adrien avait **plusieurs lieues** de circuit. **Tous les styles d'architectures** y étaient imités. Il y avait des palais avec leurs parcs, leurs temples, leurs théâtres, etc., portant les noms d'Académie, de Lycée, de Prytanée, de Canope, de Tempé. Il y avait même le royaume des ombres⁴⁶¹!

À l'instar de Pâquet, Casgrain est aussi impressionné par l'ampleur et la qualité du site, les adjectifs « prodigieux », « grandi », le prouvent. Casgrain remarque aussi les styles architecturaux présents. Sans nommer les espaces culturels desquels ils proviennent (Grèce, Égypte) comme l'a fait Pâquet, il signale la multiplicité des styles. Lors d'une excursion à Ostie, le 28 avril 1864, Pâquet et ses compagnons visitent le Tempio di Giove, le Tempio di Mitra (palais de Mitra), des colombariums et de nombreuses ruines. Il spécifie d'ailleurs que le sol est jonché de vestiges et de ruines depuis le Tempio di Giove jusqu'à la mer. C'est aussi durant cette excursion qu'il visite le « palais dit de Mitra », « la plus belle ruine jusqu'à présent découverte » :

[...] nous débarquons sur l'emplacement de l'opulente [Ostie?] / des anciens romains. Nous nous dirigeons vers la ruine la plus apparente qui est un Temple de Jupiter _ / Pendant que les préparatifs du diner se font, je parcours une partie d'Ostie _ Toute la partie qui s'étend depuis le Temple de Jupiter vers la mer _ **Ruines de tous côtés _ Le sol tout couvert ou plutôt composé de débris de poteries de marbres, de mosaïques**, etc. Voûtes dans lesquelles se retirent les bergers avec leurs troupeaux _ Les petits lézards vers sont les principaux et les plus nombreux habitants de ces tristes lieux. J'examine avec intérêt une immense cave à vin. Les amphores au nombre de plus de 30 sont encore en place comme au temps des anciens romains _ seulement la précieuse liqueur qu'elles contenaient n'y est plus _ grandeur démesurée de ces [?] qui sont en terre cuite. **La plus belle ruine** jusqu'à présent découverte est le palais dit de Mitra. Tous les pavés des nombreux appartements de

⁴⁶¹ Henri-Raymond Casgrain, « Lettre de l'abbé Henri-Raymond Casgrain, Rome, 6 avril, 1892 », *La Semaine religieuse de Québec*, Samedi 28 mai 1892, n°39, p.468.

ce **splendide** palais sont en mosaïque. Les principales qui s'y trouvent encore sont : 1° un amour porté sur le dos d'un dauphin d'une grandeur considérable 2° la mosaïque du Printemps et de l'Été qui est d'une très grande beauté – Il est très intéressant / d'**étudier** comment les romains chauffaient leurs bains ou étuves⁴⁶².

Pâquet décrit le procédé utilisé par les romains, et retourne au temple de Jupiter retrouver ses compagnons. Après le dîner, il s'affaire à recueillir des fragments de monuments anciens.

Le diné fini je visite les principales ruines du côté de la nouvelle Ostie et j'achève de remplir mes poches de morceaux de marbre _ Je parcours l'espace de plusieurs arpents l'ancienne voie d'Ostie non tellement déblayé _ Les deux côtés sont jonchés de / débris de statues, d'inscriptions, etc. J'examine les différents édifices qui la bordent et qui contiennent un grand nombre de columbarium. Comment cette voie est pavée⁴⁶³.

Pâquet n'indique pas cependant s'il s'agit de la plus belle ruine d'Ostie ou de la plus belle ruine du parcours effectué jusqu'à cette date dans son journal. N'empêche, nous savons grâce à cette note que Pâquet vit à Ostie un moment important du point de vue de son étude des ruines romaines. Cette étude sera couronnée d'un moment de grâce spirituelle vécu le même jour à la cathédrale d'Ostie : « Ostie moderne. Elle ne renferme qu'une 60 aine d'habitants qui pendant la saison de l'été s'enfuit à Rome. La cathédrale est petite et n'offre rien de remarquable comme architecture, mais elle renferme à droite la chambre, maintenant chapelle, où St. Augustin eut son fameux entretien avec Ste, Monique sur le bonheur du ciel⁴⁶⁴. » Comme nous l'avons déjà cité précédemment, c'est durant cette visite de la chapelle que Pâquet en profite pour prendre « un petit morceau de marbre détaché des degrés du tabernacle qui déjà avait été recollé et qui était de nouveau détaché ». Comme il le dit si bien, il ne peut « résister à cette tentation » d'emporter une telle « relique précieuse de ce lieu sanctifié par le séjour de St. Augustin et de sa Ste. Mère⁴⁶⁵ ». Ce geste est un signe de l'affect ressenti par Pâquet pour un objet qu'il considère comme une relique à valeur sacrée mais également du patrimoine chrétien. La beauté, l'esprit et l'histoire du lieu contribuent au déclenchement de l'affect et poussent le prêtre à poser son geste.

⁴⁶² ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.46-47-48.

⁴⁶³ *Ibid.*, f.48-49.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, f.49.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, f.50.

5.3.6 Paysages urbains et ruraux

Benjamin Pâquet a réalisé quelques excursions autour de Rome. Nous avons retenu le passage du 31 mars 1864 où il se rend à Tivoli avec des confrères. Il y est éloquent sur la beauté du paysage, l'énoncé des bâtiments et des sites visités, mais aussi des références aux auteurs modernes qui ont soit traité de ces lieux ou eu des rapports plus ou moins directs avec le propos. Ces référents littéraires sont des indicateurs précieux pour connaître le bagage littéraire de l'abbé qui est à la base de sa vision et de sa perception de Rome ou de l'Italie. Nous savons d'ailleurs qu'un exemplaire d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem / par Chateaubriand ; précédé de notes sur la Grèce et suivi des voyages en Italie et en France*, édité en 1844 chez Firmin Didot⁴⁶⁶, ainsi que trois éditions différentes du *livre Les trois Rome : journal d'un voyage en Italie, accompagné 1e d'un plan de Rome ancienne et moderne, 2e d'un plan de Rome souterraine ou des catacombes / par M^{gr} Gaume*⁴⁶⁷, sont conservés dans le fonds ancien de la bibliothèque du Séminaire de Québec.

[31 Mars 1864] Promenade à **Tivoli** avec Louis, Bégin, Barbeau, Cantin, Gabard. La Solfatara _ son lit _ odeurs _ incrustations_ / **Sepulcre des plantins** _ très beau bien conservé _ effici de tour à crenaux [?] _ encore deux grandes inscriptions lisibles _ / Tivoli (Tibur) _ fondé en 1320 avant l'ère vulgaire sur une imminence au bas des Appenins _ 6 ou 7 heures de Rome _ / Horace l'appelle (adum Tibur) humide Tibur _ / Ste Sophrenose et ses sept fils martyrs_ / **Temple de Vesta dit de la Sybille** _ dix colonnes _ sa situation _ on lit sur l'architrave E. L. Cellio L. F. qui peut-être signifient Curante Lucio Cellio Lucini filio etc _ forme du temple, ronde comme tous les temples de Vesta – autre temple de la Sybille à côté, maintenant église St. George. / Après le diné[sic] nous visitons la **Villa d'Este** (cardinal) batie en 1549 _ **Le Tasse**⁴⁶⁸ y demeura et s'y insfuria[?] pour la description du palais d'intimida _ Du haut des terrasses **enchantées** de cette villa j'ai **contemplé** à loisir les coteaux de vignes qui s'étendent jusqu'à la plaine et que sillonnent en tous sens l'Huio[?] dont les ondes brisées dans les cascades conservent encore leur blancheur : Les versants des collines sont couverts de champs de vieux oliviers[?] la campagne romaine à cette époque se déroule devant vous comme un **magnifique** jardin _ Le dôme de St. Pierre borne l'horizon. La mur[?] ou la nuit[?] étincelle sous les feux du soleil / couchant. Cette villa **réveille** bien des souvenirs du moyen-âge par ses ornements sans nombre _ **C'est une des plus belles vues que j'ai contemplées[sic] depuis mon départ** _ Les différentes collines couronnées par des villages _ / Grande chûte _ son histoire _

⁴⁶⁶ Cet exemplaire édité en deux volumes porte les cotes : BSQ, SQ004829 et SQ004830. Un autre exemplaire édité en trois volumes en 1867 porte les cotes BSQ, SQ003806 à SQ003808.

⁴⁶⁷ M^{gr} Jean-Joseph Gaume, *Les trois Rome : journal d'un voyage en Italie, accompagné 1e d'un plan de Rome ancienne et moderne, 2e d'un plan de Rome souterraine ou des catacombes / par M^{gr} Gaume, 3e édition*, Paris, Gaume Frères, J. Duprey 1864, 4 vols. BSQ, SQ003223. Les volumes portent l'ex-libris « Bibliothèque du Petit Séminaire No. Ro 334-337 ».

⁴⁶⁸ Le Tasse ou Il Tasso (1544-1595) est un poète italien, reconnu pour son poème épique *La Gerusalemme liberata* traitant des combats entre les chrétiens et les musulmans. Le Tasse était un auteur très lu par les intellectuels du XIXe siècle.

les tunels _ après l'inondation de 1826 _ **La grande chûte et les cascates** étaient **magnifiques** vu les grandes pluies des jours précédents _ Illumination des grottes et du temple au feu de bengal _ Illumination de la grotte de Neptune et de la chute voisine _ Vu d'en bas le temple illuminé paraît un météore planant dans les airs _ / Excursion sur les collines _ / **Villa de Quintilius Varus** près de l'église de la Ste. Vierge voir **Gaume** pour la prière de **Chateaubriand**⁴⁶⁹ _ étendue immense de cette villa _ Villa de Micènes tout a[??]bée par Horace, maintenant occupée en partie par [des] forgerons⁴⁷⁰.

L'usage de qualificatifs tels que « enchantées », « belles », « magnifique », et du verbe « contempler », suggère un passage de l'écriture habituelle du récit de voyage factuel à volonté objective et descriptive vers une écriture personnelle et subjective.

5.3.7 Questions d'histoire de l'art et de style

Le journal de Benjamin Pâquet prouve qu'il possède une vaste culture générale à la fois historique et artistique. Cependant, il ne semble pas posséder d'appareil intellectuel critique suffisamment développé pour étudier ou critiquer les œuvres d'art et les musées. Il ne peut qu'en donner une appréciation superficielle. Un élément précis du journal a d'ailleurs pu nous donner une idée des connaissances de Pâquet en histoire de l'art. Lors d'une excursion à Tivoli, après le dîner, Pâquet et ses confrères discutent des styles artistiques. Chacun aura une position à défendre, M. Bardot le roman, Louis-Nazaire Bégin « la transition », que nous associons au gothique primitif, Louis-Adophe Pâquet « le gothique pur », que nous associons au classique, M. Ménard le flamboyant, Benjamin Pâquet représente, quant à lui, le style grec.

[18 Avril 1865] Arrivée à Tivoli à 11h. A.M. Nous descendons à la sybille _ Après le dîner longue dissertation sur le style grec et le style gothique _ Le style grec n'a pas été adopté dans les gaules avant la renaissance _ Ça été d'abord le style roman ou romain puis la transition du style roman au style gothique _ puis le style gothique dans sa perfection au 13^{ième} siècle, enfin le style gothique flamboyant.

Je représente le style grec, Mr Barbot le roman [ou romain], Mr Bégin la transition, Louis le gothique pur, Mr Ménard le flamboyant. / **Quel style devons préférer[sic] dans les églises ?** Question difficile à résoudre _ Un français dit le style gothique, un

⁴⁶⁹ M. Didier Prioul a porté à notre attention cette prière de Chateaubriand citée par M^{gr} Jean-Joseph Gaume dans son ouvrage *Les trois Rome*, dont il existe un exemplaire de la troisième édition de 1864 dans la bibliothèque du Séminaire. La prière peut être consultée à la référence suivante : GAUME, Jean-Joseph, M^{gr}., *Les trois Rome. Journal d'un voyage en Italie : accompagné 1 d'un plan de Rome ancienne et moderne, 2 d'un plan de Rome souterraine ou des catacombes. T. 3 / par M^{gr} Gaume [...], Deuxième édition, tome troisième*, Paris, Gaume Frères, 1857, p.209-210, [en ligne], URL : <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38896124f> ; ark:/12148/bpt6k1058294>, (page consultée, le 26 janvier 2020).

⁴⁷⁰ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.37-38.

italien dit le style grec. /Les deux ont raison parce que les deux se placent à un point de vue différent. Le français a en vue l'origine du style gothique, le but de sa création qui est tout chrétien _ L'italien au contraire fait abstraction de cette origine et juge des deux genres en eux-mêmes. Le style grec demande une décoration très riche. Le style gothique ne la demande pas ce qui fait qu'il est généralement employé dans le nord de l'Europe où les marbres précieux manquent... / Promenade au-delà du pont _ Lectures dans Montalembert, moines d'Occident _ « La prime[?], Lacordaire _ etc _ Vrai et faux moyen âge _ dans ce chapitre Montalembert les mauvais journaux qui en trouvent rien de bon dans le moyen âge, puis l'école du monde qui trouve tout bon et à imiter Montalembert tient un juste milieu et montre que le moyen âge n'est pas à mépriser et qu'il n'est pas non plus à admirer en tout _ Le tort de Montalembert dans ce chapitre ne consiste pas dans le fond mais dans la forme qui est un peu violente contre l'école du monde _ mais aussi comment ne pas s'indigner un peu contre l'ignorance qui compromet les meilleures causes ! / Coucher du soleil à la villa d'Este _ Vue unique dans le monde _ Sans doute il y a des plaines plus vastes que la campagne romaine et plus riante aussi mais où trouver une plaine aussi riche de souvenirs ? St. Pierre _ / Soirée _ étude sur la campagne romaine et sur la formation des montagnes de la Sabine _ les montagnes sont d'origine neptunienne _ on peut reconnaître cela par la forme extérieure des montagnes _ Les montagnes d'origine neptuniennes apportent la forme arrondie, en dos d'âne, au lieu que les montagnes d'origine plutoniennes apportent la forme conique ou en piton⁴⁷¹.

Lors de cette joute oratoire, en représentant le style grec, Benjamin Pâquet se place dans la position de « l'italien », alors que les autres, campés dans les styles roman ou gothique ont une position de « français ». Il s'agit de passages particulièrement intéressants pour comprendre la culture de Pâquet, ses goûts et la façon dont il se représente lui-même la culture italienne et la façon dont il l'assimile à sa personne et sa personnalité. Il traite la différence entre les deux styles dans cette citation non pas en étudiant le vocabulaire ou l'aspect formel, mais sur l'aspect chrétien ou non de l'origine des styles et des matériaux qu'ils intègrent en fonction de leur situation géographique. La lecture de Montalembert, un catholique libéral, sur les styles donne forcément davantage de profondeur à la compréhension des styles chez Pâquet. Le fait qu'il dise de lui qu'il « tient un juste milieu », prouve qu'il a pris la peine d'étudier l'analyse de celui-ci au point de la considérer comme nuancée, du moins sur le fond. Pâquet désapprouve la forme violente employée par l'auteur. Les dernières lignes de cette citation nous prouvent aussi que cet abbé curieux et avare de connaissances étudie aussi des questions de géomorphologie du paysage de la campagne romaine afin de mieux comprendre son environnement et son « image ».

⁴⁷¹ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.78, 79, 80.

5.3.8 Idées libérales et politique dans les conversations

Benjamin Pâquet raconte plusieurs échanges avec des confrères sur des sujets d'ordre philosophique, théologique, idéologique ou politique. Ces discussions ont parfois lieu lors de sorties en campagne, mais la plupart d'entre elles ont lieu lors de « soirée à la Villa Borghèse ».

[7 Mai 1865] Nous passons la soirée à la Villa Borghèse en face du grand cirque[?]. Nous lisons quelques passages de **Labruyère** sur la manière d'écrire. En quelques phrases LaBruyère donne un traité de littérature. Nous parlons de Voltaire et de son siècle. **Voltaire est le français qui a eu le plus d'esprit**. Le genre où il a excellé est la tragédie. Il a tout faussé en histoire _ Voltaire était ignorant. Le **18^{ième} siècle n'a presque rien fait en littérature, en histoire, ou en philosophie** _ il se distingue par **l'impulsion qu'il a donné aux sciences concrètes, la chimie** par exemple. Il a donné naissance à la **philosophie rationaliste**. L'histoire de Charles XII, est chef d'œuvre comme histoire mais comme style _ ce sont plutôt des mémoires qu'une histoire. Rousseau écrit encore mieux que Voltaire _ c'est peut-être **l'auteur que l'on doit plus imiter** _ Il tient le milieu entre les écrivains du 17^{ième} siècle et ceux du 19^{ième}, entre le style purement classique et le style romantique qui consiste dans la **profusion des images**. / **Bien définir et bien peindre _ voilà le talent du grand écrivain**⁴⁷².

Cette citation nous instruit au sujet de la vision de Pâquet sur les intellectuels du XVIII^e siècle. Bien que Voltaire et Rousseau soient tous deux des auteurs à l'Index (*Index librorum prohibitorum*⁴⁷³) et interdits par le Saint-Siège, Pâquet trouve en eux, surtout Rousseau, des modèles d'écriture. Il est particulièrement intéressant de noter que Pâquet identifie Voltaire comme « le Français ayant le plus d'esprit », lui reconnaissant, en partie, ses valeurs intellectuelles au-delà de ce que l'Église peut imposer comme regard critique sur l'auteur. Nous précisons « en partie », car Pâquet reconnaît sa valeur comme auteur de « tragédie », mais trouve faux ses travaux en histoire⁴⁷⁴. Le commentaire que Pâquet livre sur Rousseau semble aussi surprenant de la part d'un jeune prêtre qui semble demeurer en phase avec la doctrine et les règles de l'Église. À son sens, cet auteur, pourtant associé aux

⁴⁷² ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.98-99.

⁴⁷³ Catalogue de livres jugés pernicious et contraires aux doctrines de la foi catholique. La bibliothèque du Séminaire conserve néanmoins plusieurs ouvrages de Voltaire.

⁴⁷⁴ La section « enfer » du fonds ancien de la bibliothèque du Séminaire de Québec conserve des livres catalogués à l'Index. On y trouve deux livres de Voltaire, dont *Dictionnaire philosophique portatif*, publication anonyme qui se présente telle qu'elle a dû être éditée en 1765 des presses clandestines de l'éditeur Gabriel Cramer de Genève. Celui-ci n'est pas relié et ses tranches ne sont pas encore rognées et recouvert d'un papier verdâtre en guise de reliure temporaire. Le fait qu'il ne soit pas relié indique qu'il n'a jamais eu de propriétaire ou que celui-ci a préféré ne pas le relier et ne pas l'intégrer officiellement à sa bibliothèque avec une reliure de cuir à dos à nerfs par exemple. Une telle reliure aurait ainsi exhibé le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage à tous les visiteurs de la bibliothèque de cet individu. Pierrette Lafond, *Une promenade en enfer. Les livres à l'Index de la bibliothèque (fonds ancien) du Séminaire de Québec : prolégomènes à un objet oxymore*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2011, p.60.

philosophes des Lumières, est celui que l'on doit imiter, du moins par le style. Il mentionne que celui-ci se situe entre l'écrivain classique et le romantique, et vante ses qualités stylistiques et la « profusion d'images » littéraires qu'il réussit à intégrer à ses textes. La mention « Bien définir et bien peindre _ voilà le talent du grand écrivain » est pour nous capitale puisqu'elle nous donne l'occasion de situer le prêtre canadien dans une filiation narrative où sont présents Stendhal et Chateaubriand et où la notion de « peindre » ou de « dépeindre » la réalité en mots est aussi exprimée. Marie-Noelle Montfort a traité du rapport entre l'écriture et la peinture dans sa thèse. Elle explique que pour représenter le réel convenablement en mots, il faut procéder d'une façon similaire au peintre qui peint un paysage qu'il a sous les yeux. C'est-à-dire qu'il y a une « dénaturalisation » et une « déréalisation » de la chose vers l'image ou de la chose vers le mot. Ce processus métamorphose la réalité. L'auteur et le peintre doivent « amortir la vie concrète de l'objet décrit », l'isoler et le rendre « impropre au monde pour le rendre plus propre à l'écriture ». « Décrire, c'est presque en fait vouloir transformer une plume en pinceau, et insérer de véritables tableaux dans la trame linéaire et souvent narrative de l'écriture⁴⁷⁵. »

Par rapport à la politique, Pâquet est généralement moins loquace. Il se permet néanmoins quelques commentaires sur les conflits contemporains liés à la colonisation française de l'Algérie.

[1^{er} mai 1865] Le principal événement du mois à part ceux du corps législatif, est le voyage de l'empereur d'Algérien[sic] _ Un seul moyen de soumettre les Arabes et les indigènes, leur donner des institutions libérales et les christianiser. L'épée n'a rien fait jusqu'à présent et ne fera rien⁴⁷⁶.

Cette brève citation clarifie l'opinion de l'auteur au sujet de la conquête de l'Algérie et de la résistance arabe. Selon lui, cette résistance combattue par Napoléon III doit être soumise par l'imposition des modèles de gouvernance et d'institutions calquées sur ceux des monarchies constitutionnelles ou de la république française par exemple. Selon nous, il entend par « institutions libérales » des institutions qui permettent la formation de l'esprit et du raisonnement, et peuvent inculquer les notions de droit et de libertés individuelles. Évidemment, l'auteur ajoute à cela la christianisation. Ainsi, c'est l'acculturation et l'enracinement de tout un système d'éducation et de références libérales, humanistes françaises et chrétiennes qu'il croit être la solution pour que Napoléon III, qu'il appelle l'empereur d'Algérie, puisse « soumettre » ces peuples. Il croit qu'il pourra vaincre non pas par les armes, mais en éradiquant le système de valeurs, de références culturelles et identitaires des peuples d'Algérie et

⁴⁷⁵ Montfort, *op.cit.*, *Ibid*, p.67.

⁴⁷⁶ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.96.

en le remplaçant par un autre, en phase avec les valeurs et les idéologies politiques du conquérant. Bien qu'elle ne soit pas liée au contexte romain, cette citation demeure importante pour avoir un aperçu des opinions de Pâquet sur la politique internationale, de sa compréhension du libéralisme, le colonialisme, et du type de stratégie qu'il peut être en mesure de réfléchir pour soumettre une nation colonisée. Il est aussi intéressant de constater la liberté avec laquelle les prêtres discutent de sujets que nous pensions inconvenants ou à éviter pour des hommes d'église canadiens. Il faut situer le contexte dans lequel ces hommes sont loin de leur mère patrie, en formation, et entre intellectuels. La France, foyer de la Révolution française et des idées libérales, demeure un sujet invitant pour les discussions en soirée.

[12 mai 1865] Nous passons la soirée sous les pins parasols de la villa Pamphili _ Nous parlons du système de Gall et de la révolution française. Différence entre la révolution anglaise et la révolution française : la première n'a été qu'une révolution politique _ au lieu que la deuxième a été une révolution politique et civile ou sociale. On compare la révolution française à la Révélation _ La Révélation s'adresse à tous les hommes _ La révolution française s'adresse aussi à tous les hommes et déjà elle a presque fait le tour de l'Europe. / Avant la révolution la mendicité régnait en France comme en Italie⁴⁷⁷.

Dans cette citation, il est question de deux choses, le « système de Gall » et la comparaison des révolutions française et anglaise. Tout d'abord, la discussion du « système de Gall » dans une soirée composée de prêtres n'est pas un fait anodin. Pâquet ne mentionne pas le nom des prêtres présents, mais il y a de fortes chances que, comme à l'habitude, on y trouve son frère Louis-Honoré Pâquet, Louis-Nazaire Bégin et quelques confrères tels que Mr. Barbot ou Mr. Mesnard. Le système de Gall fut nommé dans un premier temps « Crânoscopie » puis « phrénologie »⁴⁷⁸. Il s'agit d'une étude menée par Franz Joseph Gall (1758-1828) et son assistant Johann Gaspar Spurzheim (1766-1832) sur l'anatomie du cerveau. Leur ouvrage fondateur se nommait « Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leur tête. ». Cette science très populaire au XIX^e siècle se divisait en quatre postulats : 1°les facultés morales et intellectuelles, les passions trouvent leurs origines dans le cerveau, et que celui-ci est un

⁴⁷⁷ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.101.

⁴⁷⁸ L'historien de l'art Laurier Lacroix a porté à notre attention le fait que l'abbé Charles-François Painchaud du collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière était un spécialiste de la phrénologie et que l'on trouve dans les collections de l'Hôtel-Dieu de Québec un crâne phrénologique. Ce constat appuie l'idée que cette discipline a eu quelques adeptes au sein du clergé catholique canadien.

organe qui peut être étudié comme les autres. Pour l'époque, cette idée n'était pas une évidence. « Réduire ce qui semblait le propre de l'homme à un substrat organique n'allait pas de soi et heurtait la plupart des religieux⁴⁷⁹. » 2° En opposition aux idéologues, Gall croyait que les capacités, les « inclinaisons », le comportement humain sont innés et ne sont pas le résultat d'une éducation. 3° L'anatomie du cerveau correspond à des facultés ou des passions. 4° La forme extérieure du crâne reproduit les « structures cérébrales sous-jacentes. On peut donc déduire les facultés intellectuelles, les dispositions mentales et le caractère d'un individu en étudiant la forme de son crâne⁴⁸⁰. » Les affirmations de Gall sont aux antipodes de la pensée catholique où l'esprit humain ne peut trouver sa source dans le matériel et la dimension physique d'un individu. Cet esprit n'est que métaphysique. Bien qu'il ait affirmé l'existence de la « bosse de la religion » tout comme celle de la « bosse des maths », l'Église condamna ses travaux.

Gall, pourtant, n'était pas athée ; il fit même figurer, parmi les structures spécialisées du cerveau, une « bosse de la religion », dont il proclamait qu'elle pouvait constituer une preuve de l'existence de Dieu. Cette approche matérialiste ne plut guère à la puissante église catholique, qui mit ses œuvres à l'index — même si certains prêtres, comme l'abbé Besnard, défendirent la phrénologie, avec quelques contorsions pour la concilier avec l'orthodoxie romaine⁴⁸¹.

Ce sujet de discussion nous montre aussi la diversité des champs d'intérêts de Pâquet et de ses confrères et la profondeur de leurs discussions. Il existait peut-être parmi ce groupe des prêtres tels que l'abbé Besnard qui défendaient le « système de Gall ». Les travaux de Gall dans son pays d'origine, l'Autriche, l'ont forcé à s'exiler en France, où il reçut un meilleur accueil scientifique. Il n'est donc pas si surprenant que le système Gall et la Révolution française soient discutés lors d'une même soirée. Compte tenu de la position du Saint-Siège qui condamne les idées libérales et les contrecoups de la Révolution française sur les états catholiques d'Europe, où l'autorité temporelle du pape et celles des monarchies s'affaiblissent, nous nous serions attendu à ce que Pâquet livre un témoignage plus ou moins flatteur à l'endroit de cette Révolution. Nous avons plutôt constaté que son argumentaire présente plutôt positivement cette transformation qui touche toutes les dimensions de la société, qui s'adresse « à tous les hommes », et qui vient améliorer économiquement le sort du peuple : « Avant

⁴⁷⁹ Éric Sartori, « La Phrénologie, un bicentenaire oublié ? », *Alliage*, n°68 (Mai 2011), mis en ligne le 17 juillet 2012, URL : <<http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3281>>, (page consultée le 24 août 2017).

⁴⁸⁰ *Ibid.* Bien qu'elle ait donné lieu au développement de méthodes de dissection du cerveau, peu de choses sont demeurées valides dans cette science, mais elle a réellement donné naissance à une expression bien connue : « avoir la bosse des maths ».

⁴⁸¹ *Ibid.*

la révolution la mendicité régnait en France comme en Italie ». Quelques mois avant la rédaction de ces lignes par Pâquet, Pie IX publie le *Syllabus* (1864), un recueil de 80 propositions critiquant sévèrement les décisions politiques de certains pays catholiques ainsi que les idéologies libérales. En 1848, « Pie IX affirme la volonté d'imposer ses vues conservatrices et de réduire l'autonomie de l'Église gallicane, notamment par l'imposition en France des condamnations de l'Index et par l'extension systématique de la liturgie romaine⁴⁸². » À cela s'ajoute la « vague josphiste », où le roi germanique Joseph II tente de subordonner l'Église à l'État, ainsi que les contre-coups de la Révolution française⁴⁸³ et des idéologies libérales et modernes. La souveraineté même du pape sur ses États est remise en question et le force à l'exil entre novembre 1848 et avril 1850. De cette conjoncture découle une politique concordataire :

[...] c'est-à-dire de la volonté de Pie IX de mener des négociations bilatérales systématiques afin de régir sur des bases nouvelles, après la grande vague josphiste, dont les effets se font encore sentir dans les premières décennies du siècle, les rapports entre les États catholiques et Rome. Or cette politique concordataire en laquelle Pie IX mettait beaucoup d'espoir, échoue aussi bien en Autriche qu'en Amérique latine par la dénonciation rapide et unilatérale de Concordats à peine signés ; plus globalement, cette pratique risque de ne plus être possible à l'avenir à cause de l'affaiblissement voire de la disparition de la papauté comme puissance politique contractante⁴⁸⁴.

Le *Syllabus* porte donc le poids de cet échec :

Le *Syllabus* se réfère de deux manières conjointes à cette situation dommageable : d'abord dans les textes de référence où Pie IX déplore plus d'une fois les pratiques des États qui ne respectent pas leur signature ; ensuite dans la liste même des erreurs condamnées : si un seul article dénonce explicitement le non-respect des Concordats c'est en réalité toute la partie centrale du *Syllabus* qui y fait référence par le rappel des positions de principes là où il n'y a plus possibilité ou de négocier de nouveaux accords sur la base de compromis ou seulement de faire respecter ceux qui viennent d'être signés⁴⁸⁵.

Le *Syllabus* est une « riposte idéologique » qui met en évidence les « principes doctrinaux » du conflit. Claude Langlois qualifie ce décret romain d'« intransigeantisme doctrinal sur fond d'apocalyptique ».

⁴⁸² Claude Langlois, « Lire le *Syllabus* », *Problèmes d'histoire des religions*, (édité par Alain Dierkens), vol, 9, 1998, p.87.

⁴⁸³ Période comprise entre la convocation des États généraux en 1789 et le coup d'État de Napoléon Bonaparte en 1799. Ce phénomène historique où la France se défait du système monarchique pour installer la première République aura des conséquences politiques et idéologiques dans plusieurs pays d'Europe et d'Occident, où l'on tentera de revoir le système de gouvernance selon le modèle français.

⁴⁸⁴ Langlois, *Ibid.*, p.86.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

Pie IX y comptabilise toutes les « erreurs modernes ». Le pape va même plus loin, en ne citant que ses écrits, ce qui surenchérit son autorité et son pouvoir de discerner le bien du mal.

Pie IX décida que ce catalogue ne citerait... que ses propres écrits. Le *Syllabus* n'est donc pas une liste d'erreurs portant sur un sujet précis (morale laxiste), ou extraites d'un ouvrage suspect (Quesnel) ou encore provenant d'une institution ecclésiastique contestée (Synode de Pistoia) mais la liste des erreurs déjà antérieurement condamnées par Pie IX lui-même depuis son élection : cette manière de se référer à soi-même constitue une nouveauté évidente plus d'une fois soulignée. De cette manière de prendre en considération l'ensemble des textes antérieurs de Pie IX, on en vient logiquement à proposer une dénonciation de la totalité des erreurs actuelles⁴⁸⁶.

Langlois pousse son analyse plus loin en y intégrant un élément historique non négligeable pour notre étude. Bien que le dogme de l'Immaculée Conception ait servi Pie IX dans son établissement du dogme de l'infaillibilité papale lors du premier Concile du Vatican (1869-1870), certains documents attestent qu'une telle fonction aurait pu avoir lieu bien plus tôt et de façon beaucoup plus évidente.

La Révolution de 1848 [...] a relancé les perspectives apocalyptiques de certains conseillers du pape : c'est ainsi qu'un jésuite de la *Civiltà cattolica* propose en 1851 de fonder la définition de l'Immaculée Conception sur une condamnation de toutes les erreurs du jour qui découlent toutes d'un gauchissement de la raison, refusant de reconnaître le péché d'origine qui la rend infirme. Finalement Pie IX écarta cette proposition en préférant utiliser une définition relativement consensuelle non sur le registre dogmatique (condamnation des erreurs) mais sur le plan ecclésiologique (démonstration en acte de l'infaillibilité pontificale). La volonté de choisir le 8 décembre pour publier le *Syllabus*, dix ans après la proclamation du dogme de l'Immaculée conception, marque le retour à cette vision apocalyptique présente dans les écrits pontificaux de référence, et notamment les plus récents, qui pointent tout à la fois et à la prolifération actuelle du mal – un des signes de la fin des temps – et son origine diabolique. L'aspect technique du *Syllabus* se prête mal à de telles explications, plus visibles dans l'encyclique *Quanta cura* qui l'accompagne. Mais sa publication n'en marque pas moins la victoire durable de ce qui n'était qu'une alternative possible, celle de l'intransigeantisme doctrinal sur la transaction concordataire⁴⁸⁷.

Pie IX choisit de ne pas dogmatiser l'Immaculée Conception en 1851, sous les motifs d'opposition aux valeurs modernes et libérales, mais il privilégia plutôt l'instrumentalisation du dogme pour en faire une démonstration de l'infaillibilité pontificale en publiant le *Syllabus* à la fête de l'Immaculée, ce qui donne une toute autre dimension aux erreurs modernes, les opposant par le fait même à une idéologie

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p.88.

rationaliste et positiviste⁴⁸⁸. Pâquet et ses confrères devaient forcément être au courant de cette position de Pie IX face aux idées libérales, rationnelles, modernes et des philosophes des lumières qui ont alimenté les révolutionnaires français. Ceci vient appuyer les arguments de l'historienne Sonia Chassé qui consacra son mémoire de maîtrise à Benjamin Pâquet, où elle le positionne plutôt comme un libéral catholique modéré à tendances ultramontaines opposé aux ultramontains radicaux. Toutefois, cette position idéologique a nui à l'abbé à plus d'une reprise et il dut trouver des stratégies pour réduire son association publique au libéralisme idéologique mais aussi politique. À Rome, Pâquet a forcément dû être vigilant, voire stratégique sur l'affirmation publique de ses idéologies étant donné sa proximité avec des membres influents de la Congrégation de la Propagande. Ce constat rend le personnage de Benjamin Pâquet d'autant plus intéressant et intrigant, et nous amène à le caractériser comme un stratège manœuvrant avec doigté parmi les cercles du pouvoir de l'Église, et pesant judicieusement ses mots. Si Pâquet s'est fait beaucoup d'ennemis chez les ultramontains de Montréal et de Trois-Rivières, il mentionne dans son journal l'ultramontain français Louis Veillot (1813-1883), un journaliste ouvertement ultramontain et fondateur du journal *l'Univers*. Les deux hommes se sont croisés, mais nous ne savons pas s'il y a eu une discussion ou échange d'idées. Le 30 novembre 1864 : « Je vais à St. Pierre _ Je vois Louis Veillot avec sa sœur et ses deux filles dans St. Pierre _ Je visite l'église du St. Esprit dans l'hôpital du St. Esprit. / Veillot au Colisée avec ses filles et sa sœur _ Comme il prie Dieu au pied de la croix⁴⁸⁹... » Comme nous l'avons souvent mentionné jusqu'à maintenant, les prêtres du Séminaire ont droit à leurs idées propres tant qu'elles sont canoniquement acceptables. Les discussions en groupe ou la lecture que fait Pâquet des journaux tels que le « Monde » ou l'« Univers » démontrent souvent qu'il participe aux débats d'idées et qu'il a un esprit critique. Il n'est pas nécessairement en accord avec les articles de Veillot, qui s'est positionné en soutien à M^{gr} Gaume sur le retrait des auteurs païens de l'enseignement dans les séminaires ainsi que sur le retrait de Napoléon III des États Pontificaux. La citation suivante prouve bien la divergence d'esprit qu'éprouve Benjamin Pâquet vis-à-vis des propos présentés tant par Louis Veillot que *l'Univers*. Des mots et des locutions comme « il s'est trompé », « mauvaise foi », « ignorance incroyable », « exagération » à propos de l'enseignement ou du progrès matériel démontrent cet écart entre les positions de Veillot et Pâquet.

⁴⁸⁸ Ce segment sur le « Syllabus » est tiré de notre mémoire de maîtrise Vincent Giguère, *Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal : histoire, composition et fonction du décor intérieur*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2011, p.25-27.

⁴⁸⁹ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.74-75.

[18 avril 1865] Pèlerinage à Subiaco avec mon frère, Mr. Bégin, Mr. Barbot et Mr. Ménard. / Départ à 7h. du matin. Première conversation, école du mondo, école du correspondant. Le monde ou univers s'est trompé dans la question de l'enseignement libre _ dans la question de l'empire, il appelait Napoléon III, Charlemagne, Constantin, St. Louis _ Dans la question des classiques, non seulement il s'est trompé mais il montre une mauvaise foi et une ignorance incroyables _ / Exagération de Louis Veullot contre le progrès matériel⁴⁹⁰.

6. Le récit comme lieu d'illusion

En lisant un récit de voyage, il faut garder à l'esprit que ce texte est en fait une illusion référentielle et un « leurre », pour reprendre les mots de Marie-Noëlle Montfort⁴⁹¹.

Le récit de voyage se fonde sur un leurre dont personne n'est dupe : l'illusion référentielle. Elle consiste à faire croire que le monde réel peut être atteint à travers l'écriture, à considérer comme chose négligeable le passage qualitatif d'une réalité extra-linguistique à la communication linguistique. Or les voyageurs savent bien que la médiation de l'écriture impose une présence subjective, si retranchée soit-elle, et que cette subjectivité, source même de la perception du monde, implique déjà en elle-même une déformation des choses vues. En somme, la représentation du réel que visent les récits de voyage ne peut échapper à l'arbitraire de la vision⁴⁹².

Pour renforcer le caractère symbolique du récit et l'aspect mythique des lieux visités, les auteurs des récits de voyage du XIX^e siècle font usage d'images littéraires. Ils traitent des lieux précis et choisis comme des *topoi* c'est-à-dire des « lieux communs » d'un point de vue rhétorique et culturel. Par exemple, le Colisée est traité volontairement comme lieu de référence sur la culture latine, l'Antiquité, mais aussi le christianisme, le martyre des premiers chrétiens. On le trouve rarement traité autrement et sans une dimension mythique. Il est un parfait exemple d'étude des humanités et de l'histoire de l'Église dans la préparation du voyage, et sa description poétique par Pâquet ou d'autres prêtres donne au lieu une nature et une portée culturelle commune. Sa visite rapproche le voyageur des personnages qui y ont vécu des moments historiques. Montfort énonce que « Dans la mesure où faire un voyage en Italie c'est avant tout voyager dans le temps et évoquer à chaque pas les Romains de l'Antiquité, le problème de la distance temporelle et du rapport au passé s'impose. Se situer dans le monde revient alors à se situer par rapport à la culture et à la civilisation antiques⁴⁹³. » Ce constat jette les bases de notre interprétation de la vision de Pâquet et plus largement des prêtres du Séminaire sur leur vision

⁴⁹⁰ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.78.

⁴⁹¹ Montfort, *op. cit.*, p.197.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ Montfort, *Ibid.*, p.149.

de Rome comme « référent ville » et comme « signifié » ou « référent culturel », c'est-à-dire l'image qui surgit à l'esprit de tout locuteur ou lecteur lorsqu'il énonce le mot « Rome ». L'actualité de l'Italie est traitée entre l'indifférence ou le mépris tant par les prêtres du Séminaire que Stendhal ou Chateaubriand, auteurs cités dans la thèse de Marie-Noëlle Montfort. Les voyages sont moins un « voyage orienté vers la découverte de choses nouvelles » qu'un pèlerinage où tout est déjà connu, et qui a pour objet le culte d'un passé révolu⁴⁹⁴ ». La ruine occupe un rôle crucial dans cette notion de pèlerinage. Comme relique, la ruine n'est pas regardée pour ce qu'elle est mais pour ce qu'elle fut autrefois, ce qu'elle signifie et ce qu'elle représente aujourd'hui en tant que signe du passé. Ainsi, le Colisée n'est pas vécu par les auteurs comme un amphithéâtre, sa fonction initiale, mais comme un vestige du peuple romain. Cette vision peut se retrouver tant chez Stendhal que chez Benjamin Pâquet.

[Le Colisée est] plus beau aujourd'hui qu'il tombe en ruine, qu'il ne le fut jamais dans toute sa splendeur (alors ce n'était qu'un, aujourd'hui c'est le plus beau vestige du peuple romain)⁴⁹⁵.

Ce pouvoir et cette fonction qui sont attribués à la ruine lorsqu'elle fait l'objet d'une représentation peuvent « très facilement basculer dans le domaine du mythe ». L'objet ou le monument fait l'objet d'un « langage au second degré », d'un « système sémiologique second », c'est-à-dire qu'il signifie autre chose que ce qu'il est en premier lieu. Dans le cas du Colisée, il ne signifie plus un lieu de spectacles, mais la grandeur passée du peuple romain⁴⁹⁶. Montfort ajoute cependant que le voyageur vient « vérifier » l'existence réelle de ces fragments qui garantissent la réalité de ses connaissances. La perception des ruines est ancrée depuis l'expérience et l'histoire personnelle du regardeur, elle rappelle des souvenirs et stimule l'imaginaire. « Les ruines et l'histoire ne doivent leur force qu'aux effets conjugués de l'imagination et du souvenir. Le voyageur se souvient de l'histoire mais aussi de l'image qu'il s'en faisait, enfant, à travers les batailles célèbres qu'il imaginait⁴⁹⁷. » La ruine peut aussi être étudiée avec la végétation qui l'accompagne, créant ainsi un plaisir visuel, une émotion intellectuelle, où se juxtaposent un élément de nature et de culture, de vie et de mort, d'énergie et d'immobilité. Le récit de Pâquet présente la ruine du Colisée en lieu mythique évoquant à la fois la tristesse, la mort et le funeste, mais aussi la gloire du martyr, les vies chrétiennes exemplaires, c'est-à-dire des « héros mythiques » chrétiens. La vigueur de la végétation est le signe inspirant de ces vies

⁴⁹⁴ Montfort, *Ibid.*, p.200.

⁴⁹⁵ STENDHAL, *Promenades dans Rome*, Paris Delaunay, 1829, p.610, cité dans Montfort, *Ibid.*, p.201.

⁴⁹⁶ Montfort, *Ibid.*, p.203.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p.204.

chrétiennes opposé à l'immobilisme morbide de la ruine, symbolisant l'Empire romain dans son rôle de « persécuteur ».

Comme ces ruines qui réveillent tant de tristes souvenirs nous aident à compatir à la douleur du Sauveur _ Que d'impressions en faisant le chemin de la croix _ Fleurs dans les lézardures des murs qui se nourrissent du sang des martyrs⁴⁹⁸.

Les ruines antiques sublimées par la végétation sont ainsi poétisées sur un thème chrétien. Benjamin Pâquet passe d'ailleurs de longs moments à décrire le patrimoine romain antique selon une perspective chrétienne, laquelle se réapproprie tout l'héritage antique païen. Rome est le centre du monde chrétien, le lieu où le vicaire du Christ a prêché, fut martyrisé et enseveli, et sur sa tombe le premier empereur chrétien projette de construire la plus grande basilique du monde. La poétisation des ruines est aussi induite par tout un ensemble d'écrits de voyage et d'images consultés préalablement par l'auteur d'un récit. Certains monuments comme le Colisée ont été si souvent décrits par des auteurs que « l'attitude devant l'objet à écrire n'est plus libre, parce qu'elle se soumet, involontairement ou délibérément, à une manière de voir qui vient d'ailleurs, à un dirigisme de la perception⁴⁹⁹ ». On aborde ainsi Rome avec une géographie et une image mythique de la ville et de ses monuments. « Sous l'effet de cette poétique, le Colisée se métamorphose et représente aux yeux du voyageur beaucoup plus que ce qu'il n'est en réalité. Le Colisée devient topos, c'est-à-dire expression du mythe, lorsqu'à la description objective s'ajoutent des effets littéraires, des thèmes déjà orchestrés comme l'évocation du passé, la déploration de la décadence, l'esthétique de l'usure, la beauté du clair de lune⁵⁰⁰. » Le lecteur d'un journal voyage par procuration, soit parce qu'il ne peut pas voyager, soit parce qu'il prépare un voyage ou soit parce qu'il souhaite rafraîchir ses propres souvenirs. La description donne accès au monde réel, mais en fait elle n'en est que l'illusion. Comme l'écrit Marie-Noëlle Montfort : « L'image émane de l'imagination du sujet percevant et métamorphose le réel, le rend insolite et inouï. À plus forte raison, un récit de voyage en Italie, pays mythique par excellence, doit éviter l'altération de ce mythe par les régénérescences polymorphes de la métaphore⁵⁰¹. » L'image du mythe est donc tout aussi importante à conserver que celle de la réalité. L'auteure compare le voyage en Italie, incluant évidemment Rome, à un rite ou une liturgie. Ce voyage ne peut s'effectuer que selon certaines règles qui impliquent « la

⁴⁹⁸ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.34

⁴⁹⁹ Montfort, *Ibid.*, p.308.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.308-309.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.314.

redécouverte de formules rituelles, énoncées par le désir collectif des générations passées⁵⁰². » Selon ses constats, l'auteur d'un récit de voyage reproduit des stéréotypes et se conforme aux « poncifs des guides et itinéraires », participant ainsi à une « œuvre collective » et conscient d'appartenir à une communauté littéraire. Ce dernier a donc un certain devoir par rapport aux lieux communs, c'est-à-dire aux topoï visités. « Devant le déploiement des topoï, il faut admettre ou bien que la réalité corrobore effectivement tout ce que l'imagination avait pressenti à travers des lectures, des rêves, des tableaux, ou bien que le désir de concordance entre mythe et réalité est si fort, que le voyageur fait en sorte qu'il en soit vraiment ainsi⁵⁰³. » Montfort a pu constater que même si on pense assister à une opposition entre deux camps, des auteurs qui choisissent le mythe et d'autres qui choisissent la réalité, on assiste souvent à un changement de perspective dans un même texte⁵⁰⁴. Le récit de voyage, censé rendre compte du réel, devient ainsi la vérification de la réalité d'un mythe. Cette rhétorique des topoï facilite le transfert de connaissances, d'idées et d'images du voyageur au lecteur en faisant « résonner le récit de voyage d'échos familiers, de fausses réminiscences. Simultanément, les topoï, dans la mesure où ils ont trait à un certain nombre de représentations idéales, celles qui ont fait de l'Italie un pays éminemment désirable et attractif, confirment l'existence du mythe, son émergence dans le monde réel⁵⁰⁵. »

7. Conclusion : Rapporter Rome en souvenir. Du récit à la collecte

La description des topoï que nous avons extraite du récit de voyage de Benjamin Pâquet et de ceux de quelques prêtres comporte une dimension arbitraire et subjective qui déforme le réel et mythifie certains objets. Bien que la description et le voyage aient pour but de vérifier ce qui a été lu ou appris dans le passé, l'écriture intègre inévitablement une condition, une illusion référentielle, une interprétation et un second degré sémiologique. Ainsi, par l'écriture, l'auteur configure une image mentale de Rome qui correspond à une idée et à une vision de la ville qu'il croit véritable. Dans le segment précédent, nous avons pris pour exemple le traitement du Colisée chez Pâquet et des auteurs du XIX^e siècle tels que Stendhal ou Chateaubriand afin de démontrer comment la mythification s'opère. La question de la subjectivité peut bien entendu s'appliquer aussi à des objets abstraits ou à

⁵⁰² *Ibid.*, p.315.

⁵⁰³ *Ibid.*, p.327.

⁵⁰⁴ L'auteur le remarque dans un récit de voyage des frères Goncourt *L'Italie d'hier*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894. Finalement, à aucun moment, ils ne cherchent à détruire les images du mythe italien. Montfort, *Ibid.*, p.328-330.

⁵⁰⁵ Montfort, *Ibid.*, p.335.

l'immatériel comme les mœurs des habitants, les discussions sur les idéologies politiques ou religieuses, les rencontres. Bien que la thèse s'intéresse davantage aux images, il est nécessaire de faire état de ces thèmes, car ils nous ont permis jusqu'à maintenant de saisir en détail l'idée de Rome que se font les prêtres mais également ce qu'ils peuvent penser du contexte religieux ou politique européen. Grâce à la description et à l'interprétation conjointes de l'immatériel et du matériel, nous avons une idée nette et appuyée par les sources de ce que représente Rome pour Benjamin Pâquet. Cette étape de compréhension, dédiée à la construction d'une image mentale de Rome, est capitale pour l'interprétation des images matérielles rapportées au Séminaire de Québec. Il nous est maintenant beaucoup plus évident de comprendre certains regroupements d'images dans les collections des prêtres et l'omniprésence de certains sujets représentés dans les collections. À travers des milliers d'images sur Rome, la compréhension du récit de voyage permet d'établir une sélection éclairée, représentative à la fois de l'ensemble complet et de l'idée transmise par l'écrit. La collecte de biens, associés aux récits de voyage des prêtres, est un geste que nous pouvons considérer comme faisant partie d'un acte de remémoration, de réactivation et de refiguration du temps vécu à Rome. Le pèlerinage à Rome fait partie d'un cycle religieux que peu de chrétiens peuvent accomplir, c'est-à-dire le retour vers les lieux foulés par les saints et les martyrs, d'une certaine manière assimilables à des « héros mythiques ». De cette façon, le passé redevient présent et le temps historique s'abolit au cours du rite. Le voyage sert ainsi à valider l'idée préconçue, le rêve et l'imaginaire, ainsi qu'à briser la distance historique et « revivre » un temps et un événement religieux, se ressourcer et méditer à proximité d'un être exemplaire ou héroïque qu'il faut imiter. L'objet rapporté, qu'il soit relique, image, artefact ou fragment de monument, pourra servir, une fois revenu chez soi, d'objet de « transition » vers Rome, lieu géographique, idéal ou mythique, et aura la capacité de réactiver la mémoire et l'expérience rituelle ou culturelle vécue. L'objet peut, à un certain degré d'interprétation et d'appropriation, servir à ceux qui ne voyagent pas ou qui n'ont pas encore voyagé vers Rome. L'objet cueilli est tributaire d'une expérience affective vécue par le voyageur. Ce même objet devient ensuite le lieu de la construction d'un imaginaire fabuleux, qui, une fois communiqué et partagé, peut contribuer à bâtir un imaginaire collectif. Cet imaginaire transcendé par le patrimoine matériel et immatériel de l'institution peut ensuite faire l'objet d'un désir de vérification par l'auditeur/regardeur, qui, pour mener cette opération, devra se transformer en voyageur, si sa condition le lui permet. À son tour, il rapportera des objets et des souvenirs qui alimenteront le patrimoine et le bien commun mais également l'imaginaire et la culture visuelle au sein de la communauté.

PARTIE III : Être en présence de Rome

Cette partie de la thèse a pour objectif d'étudier le rapport sensible à l'image et à sa valeur de « présence » par le biais de cas concrets. Nous explorerons d'abord des expériences sensibles et affectives vécues par Benjamin Pâquet devant des objets et des monuments, pour analyser ensuite quelques œuvres d'art ainsi qu'un événement s'étant déroulé au grand salon de l'Université Laval par le truchement des notions de grandeur, d'autorité, de capital symbolique. Par cette démarche, nous désirons approfondir des cas concrets d'expériences sensibles, à partir d'objets importants pour l'institution tout en signifiant une présence symbolique de Rome, comprise comme une capitale du pouvoir ecclésiastique. Le dernier chapitre porte sur l'image Rome comme capitale culturelle, observée par le biais d'objets de substitution. Les trois chapitres de cette partie proposent trois aspects d'une culture visuelle de Rome au Séminaire. Le premier se concentre sur la personne et les affects, le second sur l'institution et la politique et plus précisément les notions d'autorité et de grandeur, et le troisième sur des objets porteurs de mémoire ou d'imaginaire.

Selon la sociologue Nathalie Heinich, l'émergence d'une émotion face un objet patrimonial ou une œuvre d'art peut être observée, notamment, lorsqu'il y a un sentiment de « présence » ressenti par la personne qui en fait l'examen. Ce sentiment se rattache à une impression de proximité, de rencontre ou de contact avec les êtres liés à l'objet⁵⁰⁶. Par exemple, un chrétien peut vivre cette situation lorsqu'il prie ou touche la relique d'un saint. De façon analogue, la même personne peut vivre un rapport de proximité avec des cardinaux romains ou le pape, en étant en contact avec un portrait de ceux-ci peint à Rome d'après le modèle vivant. L'image rend ainsi visuellement présent l'individu physiquement absent. Dans le cadre de la thèse, c'est la valeur⁵⁰⁷ de présence et le registre de valeurs lié au monde

⁵⁰⁶ Nathalie Heinich, *Le travail de l'inventaire. Sept études sur l'administration patrimoniale*, Lahic / Ministère de la Culture et de la communication, DRPPS – Direction des patrimoines, 2013, coll. : « Les Carnets du Lahic »; n°8, p.106.

⁵⁰⁷ Pour comprendre l'expérience et les valeurs des images, nous avons recours aux travaux de Nathalie Heinich sur la sociologie des valeurs. Au-delà des idées reçues, la valeur n'est pas réductible à la seule évaluation chiffrée et à des principes économiques, du moins elle ne s'y limite pas. On parle alors de « la » valeur ou « des » valeurs, qui peuvent être exprimées par des mots, des chiffres et des actes. La valeur est « la résultante de l'ensemble des opérations par lesquelles une qualité est affectée à un objet, avec des degrés variables de consensualité et de stabilité ». *Id.*, « Dix propositions sur les valeurs », *Questions de communication*, n°31, (2017), p.296, mis en ligne le 1^{er} septembre 2019, [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11156>, (page consultée le 18 mai 2019). Ces opérations sont tributaires de la nature de l'objet évalué, de la nature des sujets évaluateurs et de la nature du contexte d'évaluation : « C'est-à-dire qu'à l'image des opérations qui la produisent, la valeur n'est ni objective, ni subjective, ni arbitraire : elle est motivée par les prises qu'offre un objet à l'évaluation, par les représentations collectives dont sont dotés les individus, et par les possibilités qu'offrent les contextes d'activation de ces représentations à propos d'un objet ». *Ibid.*, p.296. L'attribution d'une valeur passe donc par le filtre d'un exercice d'évaluation duquel Heinich identifie trois formes ou sens de valeurs : la « valeur-grandeur », que l'on peut associer à un « prix », une valeur marchande, la « valeur-objet », que l'on

domestique qui attirent particulièrement notre attention pour comprendre l'aspect sensible des images. Heinich ajoute que ce type de valeur relève du registre ou du « monde domestique » chez Luc Boltanski et Laurent Thévenot dans leur ouvrage *De la justification*, qui privilégie les liens inter-individuels, l'appartenance à une même communauté, la prééminence naturelle des aînés et le respect de l'ordre établi⁵⁰⁸. Cette présence humaine dans le contexte précis du monde commun domestique implique la transmission d'une tradition, d'une pensée, qui place le regardeur dans un rapport à la « grandeur » où il se lie à des individus édifiants. La prochaine sous-partie de la thèse se concentre sur quelques commentaires de Pâquet que nous analyserons à l'aide des notions d'affect, de présence et d'anthropologie des images. L'étude du rapport émotif entre l'humain et l'image mentale ou physique est une étape nécessaire à l'identification des éléments visuels et imaginaires pertinents à la définition de la culture visuelle au Séminaire portant sur Rome.

1. Des personnes et des affects : la « présence » des lieux et des objets

Dans la deuxième partie de la thèse, nous avons utilisé quelques passages du journal de Benjamin Pâquet afin de comprendre son approche de la ville de Rome à travers ses descriptions, ses figures de style, ses ellipses. À l'aide d'outils théoriques provenant de la sociologie pragmatique et de la phénoménologie des images et des atmosphères, nous étudierons maintenant l'aspect émotif et subjectif des commentaires de Pâquet sur le patrimoine romain afin d'être en mesure de qualifier ceux-ci, de comprendre son expérience et d'évaluer la portée de cette dernière sur la composition de sa culture visuelle. Lorsqu'un prêtre du Séminaire vit une expérience sensible au contact d'un objet lié à Rome à l'intérieur des murs de l'institution, les paramètres qui interviennent afin de produire cette expérience sont nombreux et complexes. Les notions d'authenticité, de beauté, de présence des objets sont des facteurs qui influencent la relation qu'une personne peut avoir avec un objet. Les références mémorielles sont également des facteurs d'influence chez l'humain. L'image mentale fait appel à des référents individuels ou collectifs qui peuvent faire apparaître un souvenir ou susciter l'imaginaire, et induire un comportement, une réaction à l'image. Dans ce contexte, il faut se garder de ne pas prêter aux images des pouvoirs qu'elles n'ont pas. Lors de son passage à l'église Sant'Agnese in Angone à

peut associer à un objet « qui a du prix » ou « qui a de la valeur », indépendamment de sa valeur marchande. Enfin, elle propose la « valeur-principe », qui repose sur un principe qui motive la valorisation d'un objet. Par exemple, celle-ci peut être la somme de travail déployée pour réaliser une œuvre d'art, ou encore le jugement sur la moralité d'une œuvre ou son authenticité.

⁵⁰⁸ Heinich, *Le travail de l'inventaire*, p.108.

Piazza Navona le 21 janvier 1864, Benjamin Pâquet livre un commentaire parsemé d'exclamations et de qualificatifs signifiant l'admiration et traduisant l'émotion patrimoniale.

Beauté de l'Église de Ste. Agnès à la place Navone _ Les autels de l'Église ont tous un **bas relief magnifique** _ le sujet de chacun est pris soit du martyr de St. Agnès, soit de celui de St. Sébastien _ **magnifiques statues de St. Agnès et de St. Sébastien** _ Autel souterrain au lieu même où Ste Agnès fut exposée dans le Lupanar. **Bas relief de cet autel ! Beauté de la musique** _ **Richesse du dôme** _ Je dis la messe à Ste Agnès _ **Noblesse des prêtres italiens** _ **richesse des ornements**, de la sacristie _ déjeuner, **richesse de la bibliothèque** _ **fresques** _ Cette église appartient à la famille Doria qui l'a construite et qui l'entretient. Dans l'après midi je vais à St. Agnès hors les murs _ **beauté de la musique** nous parcourons villas, montagnes couvertes de neige _ Campagne accidentée _ **Église de Ste Agnès** [illisible] **bijou** _ **riche belle, pieuse** _ voûte à caissons avec statues dans la voûte _ Fresques des plus célèbres martyres _ Fresque de la chute de Pie IX + Église de Ste Constance, construite par Constantin l'honneur de sa sœur ; fresques, mosaïques _ Villa de Constantin dont on voit encore les restes tout près de Ste. Agnès. Je visite les catacombes de Ste. Agnès, **j'y inscrit mon nom** * **Magnifique** [illisible] **la madone** _ L'Église de Ste Agnès a **toute été restaurée** et **ornée** par Pie IX. Collation en plein air en revenant. **Ste. Agnès hors les murs est une des sept basiliques de Rome et un des types le plus pur des anciennes basiliques**⁵⁰⁹.

Nous avons déjà expliqué que lors de certaines visites d'églises, Benjamin Pâquet devient soudainement plus volubile et fait abondamment usage de qualificatifs admiratifs et liés à la piété, tels que « beauté », « bijoux », « riche », « belle », « pieuse », « magnifique », « pur ». Souvent ces éléments vont de pair. Les études de Nathalie Heinich sur l'inventaire du patrimoine de France démontrent qu'il y a un rapport étroit entre l'émotion et des « registres de valeurs » qu'elle décrit sous forme de couples soit la « pureté » et l'authenticité, l'« esthétique » et la beauté, l'« herméneutique » et la signification⁵¹⁰. Le registre domestique, pour sa part, implique le sentiment de « présence ». Cette réflexion autour de la perception des objets par une personne nous amène à étudier également la relation de celle-ci avec un lieu. C'est-à-dire que l'expérience qu'une personne fait d'un lieu ou d'un espace la situe dans une atmosphère, laquelle peut produire chez elle toute une gamme d'émotions ou de sentiments. Les recherches philosophiques, phénoménologiques et anthropologiques qui s'intéressent aux atmosphères visent à « rendre compte des tonalités affectives qui surgissent en nous

⁵⁰⁹ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.24-25. L'auteur a ajouté un astérisque près de « magnifique » probablement pour mettre en évidence ce segment de la phrase, ajouté dans l'espace de l'interligne.

⁵¹⁰ « [...] la valorisation d'un monument apparaît après examen comme reposant sur trois valeurs distinctes : la beauté, relevant du registre " esthétique " ; l'authenticité, relevant de ce que j'ai appelé le registre " purificateur " ; et la signification ou le sens, relevant du registre " herméneutique " . Heinich, *op.cit.*, p.92.

au contact de certains espaces »⁵¹¹. Dans le cadre de la thèse, nous nous appuyons plus précisément sur l'approche philosophique de l'esthétique de l'atmosphère développée par Gernot Böhme. Plus précisément, il s'intéresse aux « situations sensorielles » et aux parts affective ou esthétique d'une expérience sensible. L'atmosphère est cette « ambiance dans laquelle baignent les choses, et c'est en ceci qu'elle " teinte " invariablement l'expérience que nous en faisons. Effacée, comme une sorte de fond qui l'environne sans pour autant s'imposer, l'atmosphère finit parfois par éclipser les choses qu'elle enveloppe, comme lorsque d'un moment ou d'un lieu précis, nous n'avons plus aucune image si ce n'est le goût d'un certain sentiment diffus⁵¹². » Lorsque certaines atmosphères sont en parfaite continuité avec la « disposition subjective », Böhme parle d'un phénomène d'« insertion ». C'est-à-dire que le sujet pénètre dans une atmosphère avec laquelle il est en accord et qui peut amplifier l'état d'esprit dans lequel il se trouve. L'auteur donne l'exemple d'une ambiance festive qui contamine les sentiments et l'humeur de la personne. Inversement, lorsque celle-ci n'a pas le cœur à la fête, qu'elle n'adhère pas à l'atmosphère, Böhme parle alors d'un sentiment de « discrédance ». Les atmosphères peuvent également impliquer l'« extase », entendue comme une « sortie de soi » (ek-stasis). Les sensations ressenties par la personne se situent hors de limites de l'objet et viennent caractériser l'expérience sensible vécue⁵¹³. La musique, les odeurs, la présence d'un objet, d'une personne et d'un lieu signifiants constituent l'atmosphère de cette expérience et peuvent influencer l'humeur ou l'état du sujet. Quelques moments décrits par Benjamin Pâquet, dont une messe de Noël à Saint-Pierre de Rome, prouvent que l'atmosphère influence ses humeurs et amplifie son expérience du sacré. Le champ lexical utilisé par l'abbé donne quelques pistes pour saisir l'impact du décor et des effets spectaculaires de la liturgie sur ses sens. Un point important dans les conséquences de cette émotion et cette expérience de la beauté réside dans la phrase « j'y inscrit mon nom ». Ce passage n'est pas anodin. Non seulement s'exclame-t-il sur la beauté, mais celle-ci appelle la « présence » et le registre domestique. C'est-à-dire que Pâquet sent que ce lieu le rapproche de la communauté des premiers chrétiens et d'individus en particulier : sainte Agnès, vierge et martyre rencontrée spirituellement et « physiquement » par la visite de la basilique, de la tombe de la sainte, et des catacombes. Le

⁵¹¹ Céline Flécheux, « Atmosphères : de la sensation à la production », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n°46, 2019, p.64.

⁵¹² Céline Flécheux et Emmanuel Alloa, « Préface » dans Gernot Böhme, *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, Dijon, Les presses du réel, 2020, p.9

⁵¹³ *Ibid.*, pp.9-10.

complexe de la basilique Sant'Agnese fuori le Mura comprend le mausolée de sa fille, sainte Constance, fille de Constantin. (Fig. 79 ; Fig. 80 ; Fig. 81).

Il est l'un des exemples les plus anciens d'un mausolée chrétien de forme circulaire et contient encore aujourd'hui des mosaïques paléochrétiennes. Pie IX a restauré la basilique Sant'Agnese en y intégrant un décor contemporain. Dans ce complexe, il est tout à fait compréhensible que Pâquet s'exprime avec les qualificatifs de « riche, belle, pieuse » et semble exalté par sa visite. L'abbé peut y ressentir un effet d'accumulation de récits historiques où se superposent les vestiges des premiers chrétiens et du premier empereur converti au christianisme, les traces des souffrances des martyrs, et les « beautés » de la dévotion qui leur est accordée, celles que leurs successeurs ont laissées en leur honneur. Il perçoit également l'intervention du Saint-Père pour conserver la dignité de tous ces espaces sacrés et historiques qui convergent vers ce site-lieu⁵¹⁴ du complexe de la basilique Sant'Agnese fuori le Mura. Il s'agit d'un lieu de mémoire où l'histoire narrée est constitutive de l'identité du voyageur-croyant. Cette histoire est celle de ceux qui font partie de sa filiation religieuse, qui ont perpétué la transmission de la foi et poursuivi l'histoire chrétienne. Être présent sur le lieu, c'est avoir la conscience de sa situation dans l'histoire et le récit de sa communauté. Benjamin Pâquet, en tant que visiteur, ressent la présence de figures édifiantes qui l'inspirent et le guident. L'inscription de son nom à l'intérieur du site est la preuve qu'il se sent interpellé par cette communauté, au point où il s'intègre lui-même dans son récit, laissant un signe de sa présence, dans ce continuum historique et social, auprès des figures mythiques qu'il estime.

Dans une description de son séjour à Tivoli et son passage à la villa de Quintilius, il fait référence à Jean-Joseph Gaume et à Chateaubriand.

[31 Mars 1864] Promenade à **Tivoli** avec Louis, Bégin, Barbeau, Cantin, Gabard. [...] Excursion sur les collines _ / **Villa de Quintilius Varus** près de l'église de la Ste. Vierge voir **Gaume** pour la prière de **Chateaubriand** _ étendue immense de cette villa _ Villa de Micènes tout a[??]bée par Horace, maintenant occupée en partie par [des] forgerons⁵¹⁵.

⁵¹⁴ Le site-lieu se définit par plusieurs lieux qui partagent un même espace, contiennent le temps sous forme de « mémoires accumulées » et donnent une « image expressive » au temps. Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, Quadrige – Presses universitaires de France, pp.84-85.

⁵¹⁵ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.37-38.

En 1847, M^{gr} Jean-Joseph Gaume, professeur de théologie et vicaire-général de Nevers, publie *Les trois Rome*. C'est dans le troisième tome que Gaume cite la prière que compose Chateaubriand lors de son recueillement à la villa de Quintilius. Le contexte dans lequel la prière de Chateaubriand est intégrée au texte de Gaume est intéressant pour notre étude du témoignage de Pâquet sur le patrimoine romain. Gaume décrit brièvement l'histoire de Quintilius et affirme que les ruines célèbres de la villa de cet « érudit » et « cicérone » sont conservées dans le sanctuaire dédié à la vierge Marie : « Leur nom, mêlé à celui de l'auguste Vierge, les rendra désormais immortelles : la villa de Varus s'appelle la *Madonna del Quintigliolo*⁵¹⁶ ». En voyant un jeune berger en prière devant l'image de la Vierge, cela lui rappelle la prière de Chateaubriand, et il spécifie qu'il s'associe « délicieusement au sentiment qu'il exprime » et qu'il a même emprunté un parcours identique pour se rendre à ce lieu. Gaume marche donc sur les pas de Chateaubriand et s'insère dans une filiation spirituelle avec celui-ci. Il retranscrit ensuite la prière :

C'était un dimanche, dit l'illustre écrivain..... un seul homme, qui avait l'air très malheureux, était prosterné auprès d'un banc; il pria avec tant de ferveur qu'il ne leva pas même les yeux sur moi au bruit de mes pas. Je sentis ce que j'ai mille fois éprouvé en entrant dans une église, un certain *apaisement* des troubles du cœur, comme parlent nos vieilles bibles, et je ne sais quel dégoût de la terre. Je me mis à genoux à quelque distance de cet homme, et, inspiré par le lieu, je prononçai cette prière : Dieu du voyageur, qui avez voulu que le pèlerin vous adorât dans cet humble asile bâti sur les ruines du palais d'un grand de la terre! Mère de douleur, qui avez établi votre culte de miséricorde dans l'héritage de ce Romain infortuné, mort loin de son pays dans les forêts de la Germanie! nous ne sommes ici que deux fidèles, prosternés au pied de votre autel solitaire. Accordez à cet inconnu, si profondément humilié devant vos grandeurs, tout ce qu'il vous demande; faites que les prières de cet homme servent à leur tour à guérir mes infirmités afin que ces deux chrétiens qui sont étrangers l'un à l'autre, qui ne se sont rencontrés qu'un instant dans la vie et qui vont se quitter pour ne plus se revoir ici-bas soient tout étonnés, en se retrouvant au pied de votre trône, de se devoir mutuellement une partie de leur bonheur, par les miracles de la charité⁵¹⁷.

C'est par une ellipse que Pâquet fait référence à la prière de Chateaubriand lors de la mention « voir Gaume pour la prière de Chateaubriand ». Il est justifié de questionner la signification de ce rappel à Chateaubriand et à la nécessité de retourner à l'expérience vécue par l'auteur français sur ce même

⁵¹⁶ M^{gr} Jean-Joseph Gaume, *Les trois Rome. Journal d'un voyage en Italie : accompagné 1 d'un plan de Rome ancienne et moderne, 2 d'un plan de Rome souterraine ou des catacombes. T. 3 / par M^{gr} Gaume [...], Deuxième édition, tome troisième*, Paris, Gaume Frères, 1857, p.209, [en ligne], URL : <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38896124f>>, (page consulté le 26 janvier 2020).

⁵¹⁷ M^{gr} J.-J. Gaume, *Ibid.*, p.209-210.

lieu. Peut-on en déduire que Pâquet se « réapproprie » l'expérience de Chateaubriand, ou qu'il souhaite simplement vérifier cette expérience pour mettre la sienne à l'épreuve? Une expérience qui, rappelons-le, est composée par une esthétique du patrimoine bâti, la valeur vertueuse de Quintilius et le sentiment de piété auprès de l'image de la Vierge. Le rappel de Chateaubriand peut également être un simple indicateur signalant que Pâquet souhaite accroître sa propre expérience du lieu par la lecture du texte de la prière.

Dans l'ensemble de son journal de voyage, Benjamin Pâquet demeure très admiratif des lieux de pèlerinages et de la liturgie célébrée dans les églises romaines. C'est dans de pareils moments qu'il utilise les qualificatifs les plus forts et qu'il laisse transparaître le plus d'émotion. Lors de son premier Noël passé à Rome en 1863, l'auteur semble très sensible aux événements qu'il vit. Il participe à la messe papale à Saint-Pierre de Rome, ce qui constitue un événement en soi. Il est arrivé quelques semaines plus tôt dans la Ville éternelle et vit une célébration de la fête de Noël officinée par le pape.

[25 décembre 1863] _ Messe papale à St. Pierre _ **belle** journée _ **beau** soleil _ **je ne puis pas me mettre dans l'idée que c'est le jour de Noël** _ Je suis au pied même de l'autel de la confession, tout près de la crédence[sic], je puis **à loisir admirer** toute les **richesses** qui se trouvent sur les créda[nce] et sur l'autel _ calices, ciboires, burettes, chalumeau e[t] sur l'autel chandeliers, pupitre _ mitres _ tiars _ la plus grande tiare présent de Napoléon I à Pie VII **coûte** 245, 000 fr _ celle donnée par la reine d'Espagne _ 53, 000 fr. celle donnée à Pie IX par les gardes palatines est la plus **élégante**, c'est celle que porte le St. Père _ Costumes des cardinaux _ chant du St. Père _ élévation _ **Quel moment ! Comme il réveille la foi** _ le murmure qui était semblable au bruit des vagues de la mer cesse graduellement _ Le commandement se donne, les armes sont présentées, le chant cesse _ une **musique céleste** qui vient de la coupole se fait entendre _ tout le monde est prosterné, même les anglais[sic]⁵¹⁸.

L'état d'esprit qui motive Pâquet à écrire « Quel moment! Comme il réveille la foi » traduit un sentiment d'admiration et d'exaltation. Nous pouvons associer sa réaction émotive à une phénoménologie du sensible et une esthétique des atmosphères liées à l'expérience d'un rituel religieux. Ce commentaire est inspiré par le moment clé de la liturgie eucharistique présidée ici par le pape, celui de la consécration⁵¹⁹. L'accumulation de « beautés » – beauté esthétique –, de la présence de biens liturgiques prestigieux liés à des individus et qui revêtent une valeur de « présence » mais aussi

⁵¹⁸ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.20.

⁵¹⁹ Selon le vocabulaire de théologie catholique, lors de la consécration, le prêtre reprend notamment les paroles du Christ qui demandait à ses apôtres de reproduire la fraction du pain en sa mémoire. Le prêtre implore l'Esprit Saint de descendre sur le pain et le vin, prononce les paroles du Christ opérant la transsubstantiation, puis présente aux fidèles les saintes espèces par l'élévation de celles-ci, suscitant ainsi un mouvement d'adoration.

d'« authenticité », des effets de l'architecture et de la « musique céleste qui vient de la coupole », et des effets visuels provenant de l'expérience vécue notamment en voyant que « tout le monde est prosterné, même les anglais », provoque un affect chez Pâquet. Ce dernier est dans un état d'esprit émotif où se croisent l'état méditatif, lié à la dimension religieuse de l'expérience qu'il vit, et l'état d'admiration et de contemplation artistique (architecture, musique, œuvres d'art). Cet état complexe dans lequel baigne Pâquet au moment où il le décrit dans son journal explique l'affect qu'il peut ressentir lors de ses visites dans d'autres lieux chargés d'un patrimoine où son identité narrative – sa filiation avec les chrétiens qui l'ont précédé – est sollicitée ou activée. Diverses conditions peuvent emmener Benjamin Pâquet à décrire cette expérience ou à vouloir conserver un témoin matériel de celle-ci. Lors de sa visite de la chapelle Santa Monica à la cathédrale d'Ostie, où saint Augustin eût un entretien avec sa mère, sainte Monique, sur le « bonheur du ciel », Benjamin Pâquet livre le commentaire suivant :

J'ai trouvé un petit morceau de marbre détaché des degrés du tabernacle qui déjà avait été recollé et qui était de nouveau détaché, et je n'ai pas pu résister à la tentation de l'emporter comme relique précieuse de ce lieu sanctifié par le séjour de saint Augustin et de sa sainte mère⁵²⁰.

L'émotion est vécue dans un lieu saint où l'acteur se dit lui-même en présence de modèles de saintetés qui ont vécu une expérience religieuse importante dans l'hagiographie. Il perçoit ainsi le morceau de marbre détaché du tabernacle comme une relique, c'est-à-dire un objet transcendant l'expérience mystique du lieu sacré, et ce fragment qu'il emporte avec lui servira à réaffirmer et à reproduire mentalement cette expérience. Tel que nous l'avons déjà expliqué⁵²¹ à partir des approches anthropologiques du sacré, le pèlerinage et l'atteinte du lieu sacré ainsi que la contemplation de la relique permettent au fidèle de vivre au présent l'expérience ou les gestes archétypaux. Le pèlerinage efface la rupture temporelle en plaçant le pèlerin sur les pas ou « en présence » du saint qu'il prie. L'homme retourne dans un esprit de renouvellement, de restauration, de recommencement, qui est parent à celui de la notion de « naissance » et de « création cosmique ». Il tend donc à imiter les entités divines ou les héros mythiques qui l'inspirent et se situent dans un rapport de tradition et d'ascendance avec lui⁵²². Cette quête des objets qui réifient l'expérience sacrée ou mystique est semblable à celle

⁵²⁰ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.50.

⁵²¹ Se référer aux pages 144 à 146 de la thèse.

⁵²² Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions. Nouvelle édition entièrement revue et corrigée*, Paris, Payot, 1964, p.349-350.

que nous avons déjà croisée lors de la première messe de l'abbé Louis-Nazaire Bégin après son ordination⁵²³. De tels gestes sont produits avec l'intention d'avoir une prise sur l'instant présent. La personne peut ensuite réactiver mentalement et émotionnellement cette expérience vécue par le biais de l'objet souvenir ou de la relique. Le toucher fait donc partie de cette phénoménologie du sensible et peut, joint au visuel et au récit, produire une image mentale et un souvenir.

Ce rapport entre Benjamin Pâquet et un objet comportant ce type de valeur symbolique mérite d'être analysé à l'aide du concept de « faitiche » développé par le sociologue et philosophe Bruno Latour. Celui-ci avance que pour l'« homme moderne » ou contemporain, le monde des croyances et celui des faits sont difficilement conciliables. Dans son étude *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, il observe comment ces deux mondes peuvent réussir à s'interpénétrer. Le terme « faitiche » est la contraction de « fétiche » et de « fait ». Il est dérivé de l'adjectif « feitiço » en portugais et vient de « feito », « participe passé du verbe faire, forme, figure, configuration, mais aussi artificiel, fabriqué, factice, et enfin fasciné, enchanté⁵²⁴ ». Rejoignant le principe d'image-objet développé par des médiévistes et des anthropologues, il s'agit d'une image (comprise au sens physique et de médium-support) fabriquée par l'homme dans laquelle s'incarne une entité divine. Bruno Latour identifie deux pôles dans cette construction : le fait, rationnel et concret, et le fétiche, l'artifice issu du domaine de la croyance que la rationalité ne peut constater. La culture contemporaine nous propose une compréhension du monde selon une dichotomie qui oppose la vérité à la construction, les faits à la croyance. L'homme moderne se proclame « anti-fétichiste », mais selon Latour, le fétichisme est toujours présent, mais le concept doit être articulé selon des paradigmes actuels.

La particularité intéressante de nos faitiches réside dans le fait qu'on les a doublement brisés, une première fois verticalement, une deuxième fois latéralement. La première brisure permet de séparer, violemment, le pôle sujet et le pôle objet, le monde des représentations et celui des choses. La seconde, de biais, sépare plus violemment encore la forme de vie théorique qui prend au sérieux cette première distinction des objets et des sujets, et une forme de vie pratique, toute différente, par laquelle nous menons nos existences, fort tranquillement, en confondant toujours ce qui se fabrique par nos mains et ce qui existe hors de nos mains⁵²⁵.

⁵²³ Se référer aux pages 156-157 de la thèse.

⁵²⁴ « Feitiço » était un terme utilisé par les Portugais catholiques en Guinée afin de décrire les idoles fabriquées par les peuples autochtones. Bruno Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Synthélabo Groupe, 1996, collection : « Les empêcheurs de tourner en rond », pp.16-17.

⁵²⁵ Latour, *Ibid.*, p.56.

Cette description des deux cassures permet de constater comment s'opèrent à la fois le fonctionnement du faitiche et le renoncement de l'humain à son existence. La deuxième cassure dont fait mention Latour représente donc cet homme moderne qui agit de façon « faitichiste » sans s'en rendre compte. Dans le cas de Benjamin Pâquet qui recueille un fragment de monument en souvenir de la chapelle Santa Monica à Ostie, qui fait un « pieux-vol » dans la chambre de saint Jean Berchmans, ou qui voit les yeux de la Vierge bouger lors du moment de l'action de grâce lorsqu'il célèbre la messe à Vicovaro, nous sommes dans un contexte de double fracture décrit par Latour. Pâquet, théologien étudiant au collège romain, maîtrise les concepts de la rationalité. Dans son esprit, les questions sur le fonctionnement rationnel du monde et d'une force divine qui le dirige ne sont pas en opposition mais en cohérence. Tout argument converge vers la Vérité, qui, elle, se situe dans le Divin et la Parole du Christ. C'est la force de cette expérience sensible de l'image qui ramène l'individu dans une situation où la valeur de l'objet qu'il a devant lui peut l'emmener vers le « faitichisme ». Incapable de laisser les objets en place, ceux-ci ont pour lui une force transcendante qui le lie, tel un « transitus⁵²⁶ », au lieu d'origine. Pâquet peut bien traiter les objets-souvenir de façon rationnelle, mais la façon dont il agit avec ceux-ci les place plus près de la relique ou du faitiche que d'un objet inanimé. Ceux-ci incarnent l'expérience sensible et invisible du lieu vécue par l'abbé, ce qui explique qu'ils rejoignent les collections du Séminaire.

Pour la personne qui n'a pas vécu l'expérience du site où l'objet fut prélevé, ce dernier peut difficilement comporter la même dimension faitiche que chez Pâquet. En revanche, il est médiateur d'un imaginaire sur un monument de Rome dont les contours sont déterminés par le récit qui lui est joint. Au-delà des objets rapportés spécifiquement par Pâquet, les images de certains lieux romains, denses en couches de sens historiques, sont susceptibles de raviver des souvenirs et des émotions chez les regardeurs intéressés ou les anciens voyageurs de la Ville éternelle. Par exemple, la vue d'une estampe du Colisée par Benjamin Pâquet pouvait posséder cette même puissance d'éveil. Le témoignage laissé sur le Colisée dans son journal de voyage signale une visite empreinte d'un sentiment de compassion pour les martyrs.

⁵²⁶ Notion développée sous Grégoire le grand et amplifiée aux XII^e et XIII^e siècle en théologie de l'image signifiant le passage vers des réalités invisibles à travers des choses visibles. Jérôme Baschet, « Introduction : l'image-objet », Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), Paris, Cahiers du Léopard d'Or, volume 5, 1996, p.8

Comme ces ruines qui réveillent tant de tristes souvenirs nous aident à compatir à la douleur du Sauveur _ Que d'impressions en faisant le chemin de la croix _ Fleurs dans les lésardures des murs qui se nourrissent du sang des martyrs⁵²⁷.

La ruine antique du Colisée porte le « sang des martyrs » parmi ses couches de sens et ce constat amène Pâquet à lire le monument selon un cadre narratif christologique et dans lequel il se reconnaît. Il revit ainsi le temps sacré ancien et la présence des martyrs dans l'actualité de son pèlerinage à Rome. Il s'agit d'une expérience de refiguration d'un récit chrétien qui est constitutif d'une identité narrative chez l'abbé, une identité faite de traces et d'images imprégnées dans sa mémoire.

Dans son étude sur l'anthropologie des images, Hans Belting parle brièvement du rêve et de l'imaginaire comme sources d'images. L'image émerge de l'imaginaire de la personne endormie ou en état de méditation. Cela peut faire écho aux phénomènes d'apparitions et de visions dans le domaine du religieux, où un individu a la conviction qu'il perçoit une image qui lui est transmise par une force divine. Cette image peut surgir du vide ou être un médium-support qui s'anime soudainement sous ses yeux. Belting souligne que l'imaginaire peut être stimulé par une culture visuelle, des tableaux déjà existants, ou encore être de nature à construire des images nouvelles. Cette situation nous amène à réévaluer l'expérience du tableau miraculeux devant lequel Benjamin Pâquet célèbre la messe à Vicovaro le 19 avril 1865 : « Je dis la messe devant le tableau miraculeux _ Pendant mon action de grâce je vois remuer les yeux de la madone _ sur toutes les portes dans Vicovaro sont écrits ces mots : Viva Maria _ corageo e speranza. / Le tableau est très beau⁵²⁸! » Ce tableau peint par Giacomo Triga (1674-1746) en 1738 est connu pour ses vertus miraculeuses et, sans en avoir de preuve factuelle, c'est probablement pour ces vertus et l'expérience de Benjamin Pâquet que M^{gr} Déziel, qui était à Rome en même temps que ce dernier, fit copier à Rome le tableau pour l'église Notre-Dame de Lévis⁵²⁹. Il s'agit de la seule expérience mystique que nous ayons retracée dans les archives de Benjamin Pâquet. Les autres descriptions d'expériences religieuses ou méditatives sont plutôt d'ordre théologique ou poétique.

La *vision* se rapproche à plus d'un titre du rêve et c'est souvent en rêve qu'on la reçoit. Dans la culture chrétienne, elle appartient au sens large au genre historico-religieux du chamanisme et de la possession, puisqu'elle exige l'apparition d'un partenaire surnaturel. Ce n'est pas seulement en tant que voyage (voyage dans un autre monde ou arrivée d'un visiteur venant d'un autre monde) que la vision est comparable au

⁵²⁷ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, p.34.

⁵²⁸ ASQ, *Journal de voyage d'étude de Benjamin Pâquet 1863-1866*, Manuscrit MS674, f.81.

⁵²⁹ Joseph-Edmond Roy, *Monseigneur Déziel. Sa vie – ses œuvres*, Lévis, Mercier et cie. Éditeurs, 1885, p.115.

rêve, mais aussi comme apparition visuelle dont l'origine et la signification réclament impérativement une interprétation. Dans l'état d'extase qui met l'être hors de soi, la vision livre celui qui la reçoit à une "révélation" officielle qui lui donne accès à certaines choses dont il n'aurait pu avoir connaissance en son for intérieur ou par ses propres ressources. Aussi l'expérience visionnaire a-t-elle soulevé de tout temps la question de savoir si elle était véritable ou seulement prétendue, s'il s'agissait donc d'une intervention surnaturelle dont on pouvait en effet identifier le facteur ou seulement une illusion. Mais dans l'un et l'autre cas, le corps est envisagé à chaque fois comme lieu des images, quelles qu'en soient par ailleurs l'autorité et l'origine⁵³⁰.

Comme l'indique Belting, cette vision était-elle véritable ou seulement prétendue? Était-elle une illusion? Quoi qu'il en soit, Pâquet nous dit que son corps fut le lieu de cette image en mouvement, associée à une expérience religieuse et mystique, et donc hautement sensible et émotive. Le moment précis est celui de l'action de grâce, soit au tout début du rituel eucharistique, où le prêtre glorifie Dieu et le remercie pour toute son Œuvre. La perception de la Vierge remuant les yeux peut être comprise chez Pâquet comme un geste d'acquiescement de cette action de grâce par la Vierge. Cet affect a pu teinter son expérience du voyage comme un moment où les expériences mystiques sont possibles, et Rome comme un lieu de pèlerinage où l'on se rapproche à la fois de l'histoire et du divin. En replaçant l'expérience de Pâquet dans un contexte historique plus large, où d'autres individus avant lui ont vécu une expérience similaire, il s'introduit lui-même dans un monde commun, une filiation de mystiques liés par la manifestation de la Vierge.

Les biens rapportés par l'abbé Pâquet témoignent de l'impression que peut laisser Rome sur le voyageur, soit un lieu, centre ontologique et historique. Les images de la ville montrant des ensembles urbains ou des temples païens sont en quelques sorte des références à l'histoire et aux racines romaines de l'identité des chrétiens, et les fragments de lieux de cultes sont associés à des expériences sensibles et affectives vécues. Ce geste revient à tenter de rapporter matériellement l'expérience vécue et avoir un support sur lequel peut s'appuyer et s'ancrer la mémoire affective. En faisant don de ces images physiques au musée de son alma mater, Pâquet fait passer cette culture individuelle vers une culture collective, il place son identité narrative dans une identité narrative globale, et il enrichit le bien commun.

⁵³⁰ Belting, *Ibid.*, p.99.

2. L'autorité et la grandeur : les représentations de la filiation

Dans les collections du Séminaire, si Rome est présente grâce aux images, elle l'est également par la visibilité de personnes ou des objets signifiant l'autorité catholique-romaine. Au sein du monde commun domestique, le rapport des personnes à la filiation, au respect de l'autorité et de la tradition est fondamental pour l'atteinte du bien commun. Rome n'est pas qu'une ville, elle est aussi une idée, un idéal, une référence au Vatican et au pôle central décisionnel et spirituel de l'Église, en d'autres mots, elle est une capitale où siège l'autorité et le gouvernement ecclésiastique. Pour un catholique-romain, la référence à Rome peut être assimilable au Vatican ou à la figure du pape. Au XIX^e siècle, cet aspect de la ville comme pôle du pouvoir et de l'autorité ecclésiastique est notamment visible au Séminaire dans le grand salon de l'Université. Au fil de nos recherches sur le grand salon, nous avons remarqué que les deux tableaux les plus imposants accrochés dans cet espace sont réalisés par un artiste italien auprès du Saint-Siège : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). Les sujets de ces deux œuvres se rapportent à des images d'autorité, c'est-à-dire au patronat spirituel de l'Université et au chef de l'Église catholique-romaine. Afin de saisir le rapport entre cet artiste, les sujets, le langage plastique de ces représentations et les prêtres du Séminaire, nous devons situer le contexte précis du mécénat pontifical vers le milieu du XIX^e siècle. Celui-ci conditionne un développement artistique religieux à Rome auquel des prêtres et des intellectuels québécois en voyage dans la Ville éternelle ne sont pas étrangers. L'octroi d'une commande à un artiste romain n'est pas un geste banal pour une institution québécoise, autour de laquelle gravitent déjà des artistes locaux bien établis. Notre hypothèse est que, sans être orchestrées dans l'esprit de dévaloriser les artistes québécois, les commandes passées par des prêtres du Séminaire de Québec à des artistes romains, devaient avoir une valeur symbolique distincte pour eux. Le Séminaire et Benjamin Pâquet ont visiblement favorisé Vincenzo Pasqualoni parmi tous ses contemporains italiens. Afin de saisir le sens des commandes passées à Pasqualoni pour le grand salon de l'Université et d'interpréter plus justement l'appréciation que les prêtres font de l'une d'entre elles, il est primordial de procéder à une contextualisation de l'œuvre de cet artiste dans le cadre du mécénat pontifical et de l'éclosion du purisme italien.

2.1 L'art religieux sous le mécénat pontifical à Rome au XIX^e siècle

Durant les premières décennies du XIX^e siècle en Italie, et plus précisément à Rome, on assiste à la cohabitation de plusieurs langages stylistiques. On y remarque la présence des formes artistiques du

XVIII^e siècle, que certains auteurs qualifient de baroque tardif⁵³¹ ou simplement d'esthétique « dix-huitiémiste⁵³² », qui se prolongent et s'épuisent. Parallèlement, des artistes revisitent l'esthétique et les traditions picturales des maîtres primitifs italiens, de la Renaissance florentine, vénitienne, et romaine, du XVII^e siècle bolonais ou encore le langage de l'art antique grec et romain. Au sein même de ce nouveau courant, l'historienne de l'art Daniela Vasta remarque que le travail d'emprunt se développe différemment selon la nature profane ou religieuse d'une œuvre. Bien que ce ne soit pas uniforme pour l'ensemble de la production de cette époque, l'art religieux subit encore par moment les interférences du néoclassicisme et du XVIII^e siècle romain et semble résister aux innovations artistiques contemporaines. Ainsi, on peut observer un double registre d'expression chez un même artiste : une production artistique profane innovante, puis une peinture religieuse dont la composition, les choix iconographiques et stylistiques sont plus traditionnels⁵³³. Parmi ces artistes, des peintres italiens ou étrangers installés à Rome, notamment les puristes et les Nazaréens, composent des solutions éclectiques au problème de l'art religieux dans l'art du XIX^e siècle.

Cet objet de recherche en histoire de l'art, circonscrit entre la fin du Royaume d'Italie sous l'Empire napoléonien en 1814 et la proclamation de l'Unité italienne en 1870, demeure peu étudié. Les études des historiens de l'art Stefano Susinno, Giovanna Capitelli et Daniela Vasta ont pu, en partie, combler ces lacunes et ouvrir des pistes de recherches prometteuses. Cette période très mouvementée politiquement a des conséquences importantes sur le développement des arts à Rome ainsi que dans plusieurs autres villes italiennes telles que Florence ou Milan. La compréhension de ces bouleversements politiques de la première moitié du XIX^e siècle en Italie est indispensable pour saisir la réaction du pape ainsi que son orientation idéologique qui se traduit non seulement en décrets dogmatiques, mais aussi en mécénat artistique.

⁵³¹ Daniela Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma, Gangemi editore, 2012, p.15.

⁵³² Christopher M. S. Johns, « The Entrepôt of Europe: Rome in the Eighteenth Century », Edgar Peters Bowron et Joseph J. Rishel (dir.). *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Catalogue d'exposition (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars au 28 mai 2000 ; Houston, The Museum of Fine Art, 25 juin au 17 septembre 2000). Philadelphie-Londres, Philadelphia Art Museum, Merrell, 2000, p.18, 20. Pour désigner l'art du XVIII^e siècle romain, l'auteur affirme que les termes « barocchetto » ou « baroque tardif » sont tous deux péjoratifs et correspondent mal à la définition de ce courant. En revanche, faute de terme approprié, il préfère parler d'un « eighteenth-century art » ou « art du 18^e siècle » à Rome (p.18). Les innovations artistiques qui émergent durant cette période sont suffisamment significatives pour justifier la considération d'un « Settecento Romano » comme une période discrète de l'histoire de l'art (p.20).

⁵³³ Vasta, *Ibid.*, p.15.

2.1.1 Le contexte politique et culturel italien et le pouvoir papal entre 1805 et 1850

L'un des grands bouleversements du début du XIX^e siècle en Italie est la transformation de la République italienne en Royaume d'Italie de 1805 à 1814. Lorsque Napoléon Bonaparte, alors Premier Consul de la République française et également président de la république italienne, s'autoproclame et se fait couronner empereur par le pape Paul VI en 1804, il se donne le titre de roi d'Italie l'année suivante. La République italienne cesse donc d'exister et devient le Royaume d'Italie. Au cours de cette période, l'empereur réquisitionne d'importantes œuvres d'art qui partent d'Italie pour Paris. De nombreux auteurs ont expliqué les effets symboliques de ces politiques artistiques pour consolider l'image impériale et puissante de Napoléon et positionner Paris en nouvelle capitale des arts et centre du pouvoir européen. Paris devenait ainsi le centre d'un nouvel empire, la nouvelle Rome. Avec la chute de l'empire Napoléonien en 1814, « le Congrès de Vienne avait laissé l'Italie divisée et sous la domination autrichienne et le pays ne devait parvenir que très difficilement à reconquérir son unité et son indépendance politique. En 1816, la majorité des œuvres qui avaient été réquisitionnées par Napoléon et envoyées en France retournent en Italie. Dans ce contexte, les grands chefs-d'œuvre rendus assumèrent une valeur symbolique d'affirmation de l'identité nationale⁵³⁴. » Par la suite, de nombreux musées s'acquittèrent d'une tâche didactique et d'un rôle commémoratif. La restauration de 1814-1815 amène un redécoupage de l'Italie entre plusieurs puissances européennes et le retour de nombreux souverains légitimes qui remettent en place les régimes politiques antérieurs. Ainsi, dans les États pontificaux, toutes les législations napoléoniennes sont abolies, les anciens tribunaux sont rétablis et certains jugements sont même révoqués. La fin de l'ère napoléonienne provoque l'interruption de grands chantiers et des projets liés aux institutions artistiques. Un autre grand bouleversement politique composé de plusieurs mouvements insurrectionnels du « Risorgimento », terme signifiant « résurgence », est inspiré des idées républicaines, des Lumières et du romantisme⁵³⁵.

⁵³⁴ Sandra Costa et Thierry Dufrêne, *La peinture italienne des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, coll. : « Que sais-je ? », p.8. Le contexte du rapatriement des œuvres et de l'organisation de la Pinacothèque vaticane est expliqué dans Ilaria Sgarbozza, « Alle origini della Pinacoteca Vaticana. Il dibattito sulla musealizzazione dei dipinti restituiti allo stato pontificio dal Musée Napoléon », Roma, Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, vol. XXV, 2006, pp.291-326.

⁵³⁵ « *L'histoire des républiques italiennes (1807-1818)*, du Genevois Sismondi, eut en Italie un grand succès et fut connue des intellectuels et des artistes. Dans ce livre, l'Italie des communes médiévales libres est considérée comme le modèle sur lequel les Italiens devaient réfléchir pour reconquérir la liberté et l'indépendance. Au cours de ces mêmes années, à Milan, s'ouvre le débat entre romantisme et classicisme. En 1816, l'article de Mme de Staël, *Sur la manière et l'utilité des traductions*, publié dans la revue *Biblioteca Italiana*, marque le début symbolique du romantisme italien. On doit également une intelligente initiative de rupture avec la tradition et un éclaircissement du programme romantique au journal de Federico

Entre 1816 et 1820, le romantisme commençait ainsi à s'affirmer en Italie, même si on avait pu observer la naissance de caractères et traits romantiques dès la deuxième moitié du XVIII^e. La redécouverte du sentiment et de l'intériorité de l'individu accompagnait donc la fin des utopies révolutionnaires et le climat écrasant de la Restauration. Plus que d'un style romantique, il convient de parler d'attitudes romantiques : entre repli solitaire et intimiste et l'élan héroïque et collectif, le thème de la patrie fait coïncider les idéaux romantiques et les exigences patriotiques⁵³⁶.

Ainsi le romantisme influence un sentiment et une attitude par rapport aux idéaux révolutionnaires, la Restauration, le repli solitaire et l'élan héroïque collectif. La peinture d'histoire italienne gagne une valeur d'« affirmation nationale ». On remarque un intérêt pour les peintres du Moyen Âge, mais aussi pour ceux des XIV^e et XV^e siècles de la Renaissance. Les tableaux d'histoire demeurent la plus grande épreuve de prestige pour les artistes, mais ils deviennent également un « témoignage des changements stylistiques et culturels » surtout vers le milieu du siècle autour du Risorgimento. Les artistes peignent alors des thèmes de l'histoire contemporaine au profit des thèmes mythologiques⁵³⁷. Toutefois, cela ne veut pas nécessairement dire que les artistes se détournent de l'art religieux, au contraire. Un peintre tel que Francesco Hayez (1791-1882), qualifié par le révolutionnaire et patriote Giuseppe Mazzini (1805-1872) de « chef de la peinture historique que l'idéologie nationale réclamait en Italie », est associé au romantisme tout en ayant abondamment traité les thèmes religieux. Daniela Vasta précise que le chevauchement des styles et des « genres » permet de développer un sujet religieux aux allusions patriotiques⁵³⁸. On peut résumer le romantisme italien en peinture durant la première moitié du XIX^e siècle par une volonté de se rebeller contre le classicisme et l'académisme teintés par l'ère napoléonienne afin de retourner vers des langages « purs ». Dans ce cas précis, le groupe des « Nazaréens », des peintres allemands installés à Rome, jouent un rôle d'influence considérable sur le romantisme chrétien, par leur réévaluation du sentiment religieux dans l'art et leurs

Confalonieri *Il Conciliatore*, interdit par les autorités autrichiennes, en 1818, pour son orientation politique progressiste. » Costa et Dufrêne, *Ibid.*, p.14.

⁵³⁶ *Ibid.*, p.14.

⁵³⁷ *Ibid.*, p.15. Voir aussi l'article de Fernando Mazzocca « *Pinxit Romae : la pittura di storia* », *Maestà di Roma. Universale ed Eterna. Capitale delle arti*, Milan, Electa, 2003, pp.333-336.

⁵³⁸ Vasta, *Ibid.*, pp.35-37 et 135. L'auteure utilise plusieurs tableaux afin d'appuyer sa démonstration. Hayez amalgame à la fois un académisme et un éclectisme romain par les démarches historicistes des puristes et des nazaréens notamment. Vasta signale que mis à part le titre, peu d'éléments signalent la dimension sacrée dans ses tableaux religieux, au point où on peut y trouver des allusions à des thèmes patriotiques. Par exemple, son tableau *Gli apostoli Filippo e Giacomo* (1825-27) conservé à Turin dans la collection Benappi, commandé par le baron Ciani, contient une référence à l'histoire des deux frères Ciani considérés comme des « apôtres » de la cause italienne. Ils étaient impliqués dans les insurrections piémontaises libérales de 1821 et se sont ensuite exilés des royaumes italiens.

explorations des peintres préclassiques italiens comme chemin à suivre vers un langage pictural pur. On associe à ce courant historiciste le nom de « purismo » ou de « purisme⁵³⁹ ».

Selon les révolutionnaires, la culture italienne doit « resurgir » en proposant la nécessité d'une unité italienne et républicaine. Le terme « Italie » n'avait alors comme signification qu'une aire géographique et aucune cohésion politique. Une nouvelle république romaine est instaurée en 1848, forçant l'exil du pape Pie IX le 24 novembre de la même année dans la forteresse napolitaine de Gaète. Durant son absence, les États pontificaux deviennent la « République romaine », ce qui amena Pie IX à émettre, le 17 décembre 1850, une bulle papale où il conteste l'usurpation des pouvoirs du pontife. Faisant l'objet d'une contestation politique croissante, il menace même d'excommunication tous ceux qui voteront pour cette république. Parallèlement, Louis-Napoléon Bonaparte (1808-1873) fait intervenir des troupes françaises à Rome afin de stabiliser le climat politique, appuyer la république romaine et sauvegarder les États pontificaux. L'intervention militaire se solde finalement par des conflits armés, la capitulation de la République romaine et la restauration des pouvoirs du pape. Le 12 avril 1850, ce dernier rentre à Rome, mais l'armée française continuera de devoir protéger sa souveraineté contre les révolutionnaires libéraux et Pie IX restera confiné au Vatican. Les Bonaparte avaient notamment des intérêts à la fois financiers et socio-politiques à soutenir le Saint-Siège. Par ce soutien, le pouvoir français s'assurait de l'adhésion politique des catholiques de toutes les classes sociales. Cette instabilité politique vécue par les papes et surtout par Pie IX a pour conséquence d'affaiblir de façon critique le pouvoir temporel du pontife. Celui-ci n'a d'autres choix que de relégitimer son autorité par la voie de la moralité, de la spiritualité, de la transcendance et du pouvoir symbolique. Pour consolider son pouvoir symbolique, il ne lui restait qu'à condamner les idées libérales, affirmer son infailibilité en tant que vicaire du Christ et héritier de saint Pierre, développer des chantiers exceptionnels de valorisation du patrimoine et du capital symbolique, qui demeuraient sous sa juridiction.

⁵³⁹ Costa et Dufrêne, *Ibid.*, p.11-12. Lire également le chapitre « Nazareni e Puristi » dans Vasta, *op.cit.*, pp.41-72. Le terme « purismo » provient du manifeste *Du purisme dans les arts*, publié en 1842, rédigé par Antonio Bianchini et signé notamment par des artistes influents tels que Tommaso Minardi, Johann Friedrich Overbeck et Pietro Tenerani. Nous tenons à préciser que le purisme et l'éclectisme italiens se développent simultanément et qu'il existe une parenté entre ces deux langages esthétiques. L'« eclettismo » ou l'éclectisme italien est un mouvement qui repose sur des bases historicistes semblables à l'éclectisme en architecture ainsi que dans l'ensemble des arts visuels en Europe et en Amérique du Nord, notamment. C'est-à-dire que les artistes et les architectes combinent des motifs, des styles et des éléments empruntés au passé afin de formuler un langage nouveau et adapté au sujet de l'œuvre ou de la fonction d'un bâtiment. Pour plus de précisions sur le purisme et l'éclectisme sous le mécénat de Pie IX et l'Italie unifiée, lire le chapitre « Puristi ed eclettici nella Chiesa di Pio IX e nella pittura sacra dell'Italia Unita » dans Vasta, *Ibid.*, pp.73 à 91.

2.1.2 Le mécénat pontifical sous Pie IX (1846-1878)

Durant les décennies centrales du XIX^e siècle, Rome est le « distretto privilegio dell'arte sacra » ou le « district privilégié de l'art sacré », pour reprendre l'expression de Giovanna Capitelli⁵⁴⁰. Il s'agit d'une des dernières grandes périodes de dialogue entre l'église et les beaux-arts avant le renouveau de l'art sacré plus tard au XX^e siècle. Cette ère de floraison coïncide avec le Pontificat de Pie IX mais aussi avec l'intensification des voyages des prêtres du Séminaire vers le Vatican. Pour le pape, les arts ont une importance stratégique. Si, ailleurs en Europe, les artistes tendent à s'affranchir de leurs relations aux clients, le pape, lui, entretient inversement une relation de confiance avec les artistes. Il prête même son assistance personnelle aux professionnels travaillant à son service. Cette « cour de maîtres » de laquelle il s'entoure rappelle le patronage typique de la Renaissance et de la période classique. En retour, les artistes profitent également du pape puisque pour les services rendus, celui-ci leur octroie parfois des titres honorifiques ou leur permet de s'immortaliser dans des compositions ayant un grand impact symbolique. Par exemple, Vincenzo Pasqualoni reçoit le titre de « Cavaliere » (chevalier) et le droit de s'inclure dans la fresque de l'abside de la basilique San Nicola al Carcere (Saint-Nicolas-en-Prison), *San Nicola al Concilio di Nicea proclama la divinità del Cristo contro l'eresia di Ario* (1855-65) (*Saint-Nicolas au concile de Nicée proclame la divinité du Christ contre l'hérésie d'Arius*) (Fig. 82). Dans la zone inférieure gauche, derrière Pie IX, Pasqualoni se peint aux côtés du peintre Tomasso Minardi, de l'architecte Virginio Vespigiani et du sculpteur Pietro Tenerani. Ceux-ci sont trois artistes représentatifs des arts dits « majeurs », qui sont ainsi officiellement consacrés en tant qu'interprètes de la politique artistique Pie IX⁵⁴¹.

Le pape cherche un art de la vérité et de la vraisemblance sans nécessairement s'orienter vers un seul langage formel officiel. Ce n'est donc pas incohérent que le purisme et le réalisme se développent et s'intensifient dès les années 1840 et qu'en même temps, on remarque que l'académisme traditionnel et l'éclectisme s'enchevêtrent dans les chantiers d'art religieux. Ce sont cependant les élèves de

⁵⁴⁰ Nous renvoyons le lecteur au catalogue d'exposition Sandra Pinto et al. (dir.), *Maestà di Roma. Universale ed Eterna. Capitale delle arti*, catalogue d'exposition (Rome, Scuderie del Quirinale ; Galleria nazionale d'arte moderna, du 7 mars au 29 juin 2003), Milan, Electa, 2003, 716p., ainsi qu'aux travaux de Giovanna Capitelli au sujet du mécénat pontifical et du contexte artistique romain au XIX^e : Giovanna Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, Viviani, 2011, 320p. ; Giovanna Capitelli et al., « Rome capitale des arts au XIX^e siècle. Pour une nouvelle périodisation de l'histoire européenne des capitales culturelles », dans Christophe CHARLES (dir.), *Le temps des capitales culturelles en Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, pp. 65-98. Ces ouvrages nous ont particulièrement été utiles pour penser ce segment de la thèse.

⁵⁴¹ Vasta, *op.cit.*, 73 et 86.

Minardi et les peintres gravitant autour de Pie IX qui remportent le plus de commandes. Le purisme est donc privilégié parmi tous les autres langages, une convergence déjà amorcée sous Grégoire XVI.

Le peintre Tommaso Minardi, professeur à l'Académie pontificale des beaux-arts de San Luca, est la figure dominante du purisme. Dès 1834, il propose dans ses classes une formation basée sur une réflexion sur la vérité en peinture. À l'instar d'Overbeck et des préraphaélites, il prend comme pierre d'assise le rejet de Raphaël puisque son esthétique contenait, vers la fin de sa vie, les bases d'une décadence vers un art matérialiste qui a conduit aux conventions du baroque et du néoclassicisme. Les puristes devaient tourner leur étude et leur inspiration vers la simplicité et l'authenticité du sujet et non pas faire de la virtuosité des formes et des couleurs l'objet de la peinture. On ne se surprendra pas non plus de constater que des peintres participant aux projets de Pie IX participent également aux entreprises décoratives des républicains. Entre les années 1840 et 1860, on remarque une certaine tendance du revival du Cinquecento et d'un éclectisme œcuménique⁵⁴², laquelle s'affirme lentement comme le langage officiel de l'État papal⁵⁴³.

Si Pie IX combat le positivisme et les idées modernes qui tentent d'invalider le phénomène religieux, il fait aussi la promotion d'une religion populaire pour gagner l'appui des masses, rechercher le contact avec les fidèles pour rendre le sacré plus accessible à l'humain. Pie IX active de nombreux chantiers visant à « donner à la ville une apparence moderne et évoluée⁵⁴⁴ » et fait produire le gigantesque fascicule propagandiste *Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX* afin de promouvoir les travaux majeurs réalisés sous son pontificat, son mécénat des arts, de l'architecture et de l'archéologie ainsi que le développement d'équipements scientifiques⁵⁴⁵. L'une des commandes qui démontre le plus éloquemment sa propagande des idées immaculistes et son opposition aux idées libérales et positivistes est celle passée à l'artiste puriste Francesco Podesti pour la salle de l'Immaculée Conception au Vatican.

⁵⁴² L'éclectisme œcuménique signifie l'intégration des valeurs non-chrétiennes.

⁵⁴³ Vasta, *Ibid.*, p.73.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p.73.

⁵⁴⁵ Nous avons décrit et analysé ce fascicule dans la première partie de la thèse. Se référer aux pages 89 à 94 de la thèse.

2.1.2.1 La salle de l'Immaculée Conception

Les archives du Séminaire conservent un positif sur verre conçu pour le stéréoscope et la projection⁵⁴⁶ (Fig. 83) daté vers 1900, montrant la salle de l'Immaculée Conception au Vatican⁵⁴⁷. Le décor de la salle de l'immaculée figure parmi les plus grands chantiers décoratifs achevés sous le pontificat de Pie IX. Réalisé entre 1856 et 1865, il est sans contredit le plus éloquent de sa politique artistique ainsi que de sa stratégie d'instrumentalisation des arts et des dogmes pour consolider son pouvoir. Cette salle est adjacente à celle de l'Incendie du Bourg des chambres de Raphaël au Vatican. Les dates de production des fresques qui la composent sont contemporaines des voyages de quelques prêtres au milieu du XIX^e siècle dont Benjamin Pâquet. L'état non complété et probablement l'inaccessibilité de la salle lors du séjour de l'abbé expliquent probablement son absence dans le journal de voyage de celui-ci. Rappelons que l'Immaculée Conception est la sainte patronne de l'Université Laval. M^{gr} de Laval a signé le décret d'érection de la première paroisse de Québec sous le vocable de « l'Immaculée-Conception-de-la-Bienheureuse-Vierge-Marie », aujourd'hui mieux connue sous le vocable de Notre-Dame de Québec. Daniela Vasta qualifie le décor de la salle de l'Immaculée comme l'un des moments les plus significatifs de la politique artistique pontificale et l'une des méditations les plus complètes du XIX^e siècle sur le décor monumental à partir de l'œuvre de Raphaël. L'inévitable « confrontation » entre ce décor et celui des chambres de Raphaël a poussé Tomasso Minardi à refuser la commande. Podesti l'aurait alors acceptée comme une « démonstration d'audace ». Il la conçoit sous forme de trilogie : « La discussion sur la croyance en l'Immaculée Conception de Marie⁵⁴⁸ » (Fig. 84), « La Proclamation

⁵⁴⁶ Ce positif fait partie d'un ensemble comprenant des vues en positif sur verre portant sur le même sujet. Ceux-ci étaient parfois commercialisés avec un stéréoscope très compacte. Ainsi, l'ensemble était facile à transporter, à consulter et propice à l'achat en tant qu'objet souvenir dans le cadre d'un voyage, par exemple. L'ensemble conservé au Séminaire et dont il est question ici porte sur le Vatican. Trois boîtes de positifs y sont associées et correspondent aux numéros d'inventaire suivants : 1993.12039 à 11993.12051.1-2; 1993.12052 à 1993.12064.1-1 ; 1993.12065 à 1993.125077.1-2. On trouve de nombreux autres ensembles similaires portant sur d'autres lieux tels que le Musée du Louvre, le Château de Versailles, etc. Il est possible de consulter la fiche d'un ensemble comparable sur le site web *Europeana Collections*, regroupant plusieurs collections de musées de l'Union européenne. *Europeana Collections*, [en ligne], URL : <https://www.europeana.eu/portal/fr/record/2021657/73352_b.html?q=europeana_collectionName%3A%282021657_Ag_NL_DigitaleCollectie_DIMCONMUSEON%29>, (page consultée le 10 décembre 2019).

⁵⁴⁷ Les archives conservent également une reproduction de la « Partie centrale du grand tableau de la Proclamation de l'Immaculée Conception » situé dans la salle de l'Immaculée Conception au Vatican, imprimée sur papier lustré et ayant appartenu au prêtre Arthur Maheux (1884-1967). Cette impression mécanique semble produite vers le milieu du XX^e siècle et ne peut pas être incluse au corpus de la thèse. Le numéro d'inventaire est le CSQ, 1993.33974.

⁵⁴⁸ L'esquisse préparatoire, une huile sur toile de 98 x 73 cm, est conservée au Pontificio Ateneo Antoniano de Rome.

du dogme de l'Immaculée Conception⁵⁴⁹ » (Fig. 85) et « Le Couronnement de l'image de la Vierge⁵⁵⁰ » (Fig. 86). Les premiers dessins préparatoires datent de 1854 et laissent transparaître un éclectisme et un syncrétisme stylistique citant Raphaël, mais aussi Canova, Ingres et David. D'un point de vue iconographique, Podesti s'inspire des différentes représentations de l'Immaculée Conception élaborées à Rome entre les XVI^e et XIX^e siècles⁵⁵¹. Daniela Vasta souligne que dès la réception de la commande, l'artiste entreprend les esquisses préparatoires afin de les soumettre à l'attention du pape. Ce dernier apporte alors un changement dans le schéma de la composition de la scène de la Proclamation : il souhaite être représenté debout plutôt qu'assis. Ce changement oblige Podesti à modifier la position des évêques et des cardinaux qui entourent le pontife, à abaisser le point de vue et à éliminer certains détails⁵⁵². Pour la première scène, la *Discussion*, Podesti fait preuve d'une grande démonstration de son adresse de portraitiste (Fig. 84). Selon Vasta, les personnages sont dépeints par Podesti avec une grande fidélité physiologique et sont identifiables, pour bon nombre d'entre eux. Moment imaginaire dans la séquence des événements, l'artiste place des intellectuels chrétiens qui s'agitent et discutent autour d'une monumentale statue de l'Immaculée Conception. Le schéma de la composition est clairement emprunté à l'École d'Athènes de Raphaël. D'ailleurs, le sujet s'y prête avec raison, puisque la scène résume tous les débats théologiques qui eurent lieu dans l'histoire de l'Église au sujet de la nature immaculée ou maculée de la Vierge. Podesti affirme sa référence à l'École d'Athènes, une œuvre déterminante dans la carrière de Raphaël, et propose une analogie du dialogue sur les choses terrestres et les choses célestes que l'on peut justement observer dans cette fresque. Cette stratégie visuelle positionne les théologiens autour de la statue de l'Immaculée Conception comme les pendants des philosophes autour de Platon et d'Aristote dans l'œuvre de Raphaël. Si, dans l'œuvre de Raphaël, l'intrigue est perceptible au centre de la fresque par les mains d'Aristote et de Platon qui pointent pour l'un vers le ciel et l'autre vers la terre, dans l'œuvre de Podesti, toute l'attention du regardeur et des personnages est centralisée sur la nature de la Vierge, ici figurée par la statue

⁵⁴⁹ L'esquisse préparatoire, une huile sur toile de 104 x 137 cm, montrant le pape assis sur son trône, est conservée à la Pinacoteca Comunale d'Ancona.

⁵⁵⁰ L'esquisse préparatoire, une huile sur toile de 98 x 73 cm, est conservée à l'Antoniano de Rome (Université pontificale Antoniano).

⁵⁵¹ Vasta, *op.cit.*, p.79.

⁵⁵² Le site web des Musées du Vatican diffuse quelques photographies ainsi qu'une vidéo montrant le décor de la salle. Musei Vaticani, *Salle de l'Immaculée Conception*, mis à jour en 2019, [en ligne], URL : <<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/sala-dell-immacolata/sala-dell-immacolata.html>>, (page consultée le 22 mars 2019).

blanche de Marie⁵⁵³. Prises dans leur ensemble, les fresques de la salle de l'Immaculée Conception forment une véritable composition mettant en scène le pape comme chef autoritaire de l'Église et annonciateur d'un dogme qui règle des siècles de débats sur la nature immaculée de la Vierge; une nature qui lui permet d'affirmer que les idées modernes telles que le libéralisme, le matérialisme, le positivisme, le darwinisme, ne sont pas recevables dans un système de pensée catholique-romain. Les fresques de la salle sont également un plaidoyer sur les arts qui se situe en pleine cohérence avec ce discours philosophique du pape. On y remarque évidemment un langage puriste ainsi que plusieurs citations d'œuvres phares du système de références artistiques qui inspirent les compositions puristes des élèves de Minardi, et plus précisément Podesti. Le vocabulaire stylistique formulé est presque, à lui seul, une narration sur l'art sacré « vrai » et « beau » selon Podesti, peintre de Pie IX. Selon cette perspective, l'art idéal et apte à mettre en image la beauté divine se résumerait principalement par des références à Raphaël, David et Ingres. La référence à Raphaël inclut à la fois une référence au premier

⁵⁵³ Vasta, *op.cit.*, p.143. La seconde scène, *La Proclamation du dogme*, représente ce moment solennel de la Proclamation du dogme de l'Immaculée Conception tenu le 8 décembre 1854 à la basilique Saint-Pierre de Rome. L'espace pictural se divise en deux registres, l'un terrestre et l'autre céleste, où la référence à la fresque de la *Dispute du Saint-Sacrement* par Raphaël est évidente. Au registre inférieur, le pape est debout sur l'estrade, entouré des cardinaux, de prélats et des dignitaires invités à la Proclamation dogmatique. Il a les bras et les yeux levés vers le ciel. On peut reconnaître parmi la foule, l'architecte Luigi Poletti (auteur de la colonne de l'Immaculée sur la Piazza di Spagna), le cardinal Antonelli et le théologien jésuite Carlo Passaglia. Un rayon de lumière provenant du registre supérieur illumine la scène terrestre. Le schéma de la composition de ce segment de la fresque rappelle le célèbre tableau néoclassique le *Sacre de Napoléon I^{er} et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris le 2 décembre 1804* de Jacques Louis-David conservé au Louvre. Le registre supérieur est composé de la Vierge, présentée sous le type iconographique de l'Immaculée Conception, et est entourée du Christ et du Père Éternel. Autour d'eux sont présents les apôtres, les prophètes, les personnages bibliques, les Pères de l'Église et un cortège composé des saints suivants : Grégoire le Grand, Augustin, Jérôme, Jean Chrysostome, Bernard, et François d'Assise. Ces derniers qui ont supporté la thèse de nature immaculée de la Vierge. À l'extrême gauche, la figure allégorique de la religion ferme l'espace. À l'extrême droite, un groupe d'hommes est chassé par les anges. Celui-ci représente ceux qui contestent la religion et la nature immaculée de la Vierge. Un groupe de personnages agit à titre d'élément pivot entre ceux qui glorifient l'Immaculée et ceux qui sont chassés par les anges vers le registre terrestre : Adam et Ève. La présence de ce couple n'est pas anodine puisque Marie, choisie pour enfanter Dieu le Fils, est ainsi considérée comme la femme qui rachète la Faute commise par Ève. Elle est la « Nouvelle Ève ». Ève est même figurée sous les traits d'une vénus « cinquetesca », rappelant, dans une pose inversée, la naissance de Vénus de Botticelli (vers 1485). Adam, lui, tend les bras vers le Père, en signe de demande de rédemption. Le couple d'Adam et Ève forme ainsi un pendant à la figure de la Religion. À leur façon, ils ferment les extrémités de la fresque et forment les limites du registre métaphysique de la scène. La troisième fresque, *Le Couronnement de l'image de la Vierge*, décrit la cérémonie qui a eu lieu dans la chapelle de Sixte IV, immédiatement après la Proclamation, où l'on couronne une image mariale. Cette couronne est garnie de pierres précieuses. Le schéma de la composition rappelle la *Messa di Bolsena* de Raphaël, une fresque située dans la chambre d'Héliodore faisant partie du cycle des chambres de Raphaël au Vatican. L'artiste figure au premier plan une femme avec son fils. Celle-ci regarde son enfant et pointe de sa main gauche l'image de la Vierge. Ce couple peut être une allusion à la foi populaire que Pie IX cherche à garder vivante et dont il veut avoir le support. Podesti aurait intégré son autoportrait à un endroit peu visible de la fresque. Sur le quatrième mur de la salle ainsi que la voûte sont représentées des figures allégoriques telles que la personnification de l'Église qui, sur un trône, accueille les allégories des quatre continents; les anges avec les signes eucharistiques, les sibylles, les vertus théologiques, les apôtres et les scènes de l'Ancien Testament. Une esquisse représentant la Glorification de la Vierge ou de l'Assomption est également conservée à l'Antonianum de Rome, une scène que Podesti a imaginée pour le quatrième mur mais l'artiste ne put réaliser.

Raphaël, héritier durant la première partie de sa carrière des esthétiques préclassiques, et au second, qui articule un langage plastique qui ouvre la voie au classicisme. On remarque ce type d'expression surtout dans les anges et angelots qui accompagnent des figures dominantes du schéma. En somme, la salle de l'Immaculée Conception peut être considérée comme un syncrétisme du beau et du vrai dans la politique artistique de Pie IX ainsi qu'un discours visuel sur sa propre autorité morale dans le monde. L'œuvre est terminée au moment où le purisme et l'éclectisme atteignent leur apogée. Il est à noter que des putti et des chérubins d'inspiration baroque entourent également la figure de l'Immaculée Conception dans le tableau que Benjamin Pâquet commandé à Pasqualoni en 1865 (Fig. 88)⁵⁵⁴.

2.1.2.2 La Calcografia camerale et la Regia calcografia di Roma

Lors de la constitution du corpus d'estampes provenant de la collection du Séminaire de Québec, nous avons remarqué que bon nombre d'entre elles portaient le timbre sec de la Regia calcografia di Roma et, dans une mesure plus faible, celle de la Calcografia camerale⁵⁵⁵. Nos recherches nous ont amené à tenter de comprendre le lien entre l'institution d'enseignement québécoise et cette institution romaine qui nous semblait être un diffuseur important du patrimoine gravé italien. Comme nous l'avons précisé plus tôt, la Calcografia a changé de dénomination à deux reprises au XIX^e siècle⁵⁵⁶. La Calcografia camerale est fondée le 15 février 1738 par le pape Clément XII avec l'achat du fonds de commerce, c'est-à-dire du matériel d'éditeur d'estampes, de Giovanni Giacomo De Rossi (1727-1691) auprès de son héritier Lorenze Filippo De Rossi (1682-17?). Giovanni, lui-même graveur et éditeur, avait hérité de la plus importante et active maison d'édition et d'impression de gravures d'Italie. Celle-ci avait été fondée par son père Giuseppe de Rossi (1570-1639). Le fonds de commerce comprenait, entre autres, un nombre très important de matrices gravées par d'illustres artistes italiens, notamment Giovanni Battista Piranesi et Giuseppe Vasi. Le risque de la vente du fonds de commerce à l'étranger a entraîné l'intervention du pape Clément XII, qui ordonna que la vente ne soit conclue qu'avec lui seul, les œuvres demeurant ainsi éditées et réimprimées à Rome. Jusqu'en 1870, la Calcografia camerale demeure sous la responsabilité du pontife et elle a pour objectif de diffuser et de « promouvoir la

⁵⁵⁴ Se référer aux pages 223 à 226 de la thèse pour consulter une analyse de ce tableau.

⁵⁵⁵ Nous avons également retracé un recueil d'estampes portant le sceau de la Calcografia camerale. Ce recueil gravé par Giuseppe Ferretti (1813-1881) montre le décor de la chapelle du pape Nicola V, appelée également Cappella Niccolina (chapelle Nicoline), peinte à la fresque par Fra Angelico entre 1447 et 1451. Les numéros d'inventaire des éléments de cet album sont CSQ, 1993.35711.1 à 1993.35711.18.

⁵⁵⁶ Se référer à la page 44 de la thèse.

magnificence et la splendeur de Rome auprès du public étranger »⁵⁵⁷. Sous le pontificat de Pie IX, la Calcografia vit une relance. Celui-ci invite d'ailleurs le graveur Paolo Mercuri (1804-1884) en 1847 à quitter Paris, où il fait carrière, afin de prendre la direction de l'institut, qu'il assumera jusqu'à ce que son adjoint, le graveur Giuseppe Marcucci (1807-1893), en reprenne la direction en 1875. C'est sous la direction de Marcucci que l'on assiste à des entreprises de gravures de tableaux et de décors significatifs du patrimoine romain. Ainsi sont retravaillées et réimprimées les huit planches de grand format par Raffaello Morghen (1858-1833) et Giovanni Volpato (1740-1803) sur les chambres de Raphaël « afin de perpétuer la mémoire de ces merveilleuses peintures » si difficiles à réduire. Le dessinateur Filippo Severati (1819-1892) confie à différents graveurs, qu'il considère comme les plus compétents, la réalisation des chambres⁵⁵⁸. Durant ces vingt années sous l'autorité pontificale, l'estampe est comprise comme un moyen puissant pour multiplier et étendre la visibilité du patrimoine romain et du patrimoine de l'Église aux nations les plus éloignées. Elle est un complément essentiel aux autres politiques artistiques de Pie IX, en pleine cohérence avec la diffusion du fascicule propagandiste *Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX*. La Calcografia contribue au positionnement du pape comme un grand mécène mais aussi au positionnement de Rome comme une capitale des arts, que ceux-ci soient antiques ou modernes. Les gravures provenant de la collection du Séminaire et marquées du timbre sec de la Calcografia peuvent être interprétées selon cette dimension commerciale et propagandiste de l'institut⁵⁵⁹.

Parmi les tableaux italiens commandés par le Séminaire ainsi que les eaux-fortes éditées par la Calcografia représentant des œuvres de Raphaël conservées dans les collections, on trouve le nom de l'artiste puriste romain Vincenzo Pasqualoni. Le destin de cet individu et celui de Benjamin Pâquet

⁵⁵⁷ *Catalogo Generale dei Rami incisi al bulino e all'aquaforte posseduti dalla Regia Calcografia di Roma le di cui stampe si vendono in questo istituto*, Roma, Forzani E. C., Tipografi del Senato, 1883, p.III.

⁵⁵⁸ Se référer aux pages 87-88 de la thèse.

⁵⁵⁹ Cette association au pouvoir religieux en place, surtout celle des papes zélés (zelanti), a également orienté le goût, ce qui, à l'occasion, a entraîné des décisions très discutables qui ont à tout jamais brisé la lecture des gravures originales. Sous Léon XII, toutes les planches considérées comme obscènes ont été détruites ou modifiées de façon à voiler la nudité. « Par des actes non moins vandales, la chalcographie a souffert du règne du pape Léon XII. Toutes les planches considérées comme obscènes ont été détruites. Parmi celles-ci se trouvaient des œuvres de grande valeur gravées par Dorigny, dont des peintures de la Farnesina, du Musée Borioni, etc. Son administration a fait couvrir la Vénus de Folo [Giovanni Folo, 1764-1836], et détruire des interprétations des statues de Canova parce qu'elles étaient trop obscènes. Sinon on les a fait recouvrir d'un fâcheux voile parce qu'elles montraient de la nudité. » (trad.) in *Catalogo Generale dei Rami [...]*, p.V. Sous Léon XIII, le Séminaire est abonné à *L'exposition vaticane illustrée*. Celle-ci se tient en 1887, à l'occasion du jubilé sacerdotale du pape, c'est-à-dire, le cinquantième anniversaire de sa première messe. La commission promotrice de cet événement projette la réalisation d'une exposition montrant des produits de l'art et de l'industrie des catholiques (n° d'inventaire BSQ, SQ051028 à SQ051086).

se sont croisés dans les années 1860, ce qui a donné lieu à la production d'images particulièrement puissantes pour appuyer le propos de la thèse. La plupart des œuvres commandées à cet artiste sont installées dans un lieu prestigieux de l'Université Laval : le grand salon.

2.2 Le grand salon de l'Université : lieu d'images de l'autorité et de la filiation

L'Université Laval est un lieu d'enseignement composé de plusieurs salles dont les fonctions demeurent assez précises. Sur les plans anciens de l'édifice, nommé aujourd'hui le pavillon Camille-Roy, ainsi que dans les archives, on remarque la présence de salles de classes, de musées, de la « grande salle » appelée également la « salle des promotions » ou « salle des cérémonies », le « petit salon » appelé aussi l'« antichambre », ainsi que le « grand salon » appelé aussi le « salon de l'Université »⁵⁶⁰. (Fig. 87) Les premières traces du grand salon dans les archives du Séminaire datent de 1859⁵⁶¹. Le petit et le grand salons sont des lieux où l'on retrouve des images accrochées aux murs. Le grand salon fait l'objet de prestigieuses réceptions ainsi que d'un décor en rapport avec l'image que l'institution souhaite projeter d'elle-même lors de ces événements. Son aménagement propose un mobilier luxueux néo-rococo et néo-renaissance, propre aux réceptions d'invités de marque⁵⁶². L'Université donne au Séminaire de Québec une position, un rôle et une image des plus enviées au sein de l'élite canadienne. Il n'est donc pas étonnant que son salon d'apparat se trouve dans les murs du pavillon où loge l'Université, à proximité des espaces où sont conservées les collections. Les dignitaires peuvent même, à l'occasion, visiter les musées lors de leur passage au salon. La description des réceptions les plus remarquables ont cependant eu lieu surtout au XX^e siècle. L'accueil de Gilbert

⁵⁶⁰ La série de plans de l'architecte Georges-Émile Tanguay (1886-1923) porte les numéros suivants : ASQ : SME-587 à SME-593; SME-286. Ceux-ci datent de 1911, mais le découpage des salles dédiées aux cabinets et musées de l'Université était sensiblement le même dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Le plan SME-590 montre le deuxième étage où se trouvaient le grand salon, le cabinet d'instruments de physique et la pinacothèque de l'Université Laval en 1875. Cette dernière occupait la zone sud-est du corps du bâtiment, c'est-à-dire la partie gauche et supérieure du plan.

⁵⁶¹ ASQ, *Journal du Séminaire*, vol. I, MS34-1, p.271, 14 septembre 1859. On mentionne une messe d'ouverture de l'année scolaire, les professeurs et les élèves sont en costume. À sept heures du soir, se tient la réception au « salon de l'Université ».

⁵⁶² John R. Porter et Claude Vallières, « Le grand salon de l'Université Laval à Québec », *Un art de vivre. Le meuble de goût à l'époque victorienne au Québec*, catalogue d'exposition (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, du 4 mars au 24 avril 1993; Québec, Musée de la civilisation, du 19 octobre 1993 au 24 avril 1994), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1993, pp.60-61. En 1991, on intègre à la salle de la communauté de la résidence des prêtres des meubles provenant du grand salon : des lustres en bronze (CSQ, 1995.3464 à 1995.3466), sept fauteuils droits à accoudoirs en volute, au piètement tourné et couvert d'une garniture de velours rouge datant de vers 1860 (CSQ, 1995.3695 à 1995.3701). Trois autres fauteuils du même type se trouvent dans une chambre privée de la résidence. Deux chaises droites en bois de noyer au dossier à une voliche et aux pieds avant galbés, un siège amovible recouvert de velours rouge (CSQ, 1995.3972; 1995.3973), un fauteuil droit en bois de noyer portant un siège et un dossier recouverts de velours rouge ainsi que des accoudoirs recourbés et pieds avant tournés (CSQ, 1995.3974), se trouvent aujourd'hui à la chapelle de la Congrégation.

John Elliot-Murray-Kynynmound, quatrième duc de Minto, gouverneur-général du Canada de 1898 à 1904, est décrit en ces termes :

On travaille fiévreusement à préparer la réception de Lord Minto demain après midi. L'entrée ne se fera pas par la porte officielle de l'Université, vu que la rue qui y donne accès est tout simplement remplie de bois de corde. C'est une cour à bois. Le Gouverneur arrivera par la cour des petits et passera ensuite par les corridors du Séminaire. Pour se rendre au salon de l'Université⁵⁶³.

Puis, l'accueil du prince Arthur, premier duc de Connaught et de Strathearn, fils de la reine Victoria et futur gouverneur général du Canada de 1911 à 1916, est décrit ainsi :

M^{gr} Mathieu avait consulté l'aide-de-camp de Lord Grey pour savoir quelle espèce de réception nous devons faire au Prince de Caunnaught. On lui a répondu en demandant surtout de ne pas présenter d'adresse. Ça ne pouvait être mieux. Alors toute la cérémonie consistera probablement en une réception au salon de l'Université, présentation des professeurs et de leurs femmes, puis visite à la course dans quelques musées. Short and sweet⁵⁶⁴.

Visite du Prince de Connaught. [...] Professeurs et leurs femmes au salon. Le Prince est arrivé à 3 heures précises au perron de pierre. Le Recteur Mathieu, M^{gr} Laflamme et M. Flynn l'y attendaient. Il s'est rendu avec sa suite au salon de l'Université, a fait lui-même le tour, donnant la main à tout le monde. [...] puis a fait le tour des musées en commençant par signer son nom au registre de la bibliothèque [...]⁵⁶⁵.

Les prêtres font partie des agents de pouvoir local qu'un haut représentant du pouvoir colonial juge important ou convenable de visiter, ne serait-ce que brièvement. En retour, les prêtres se doivent d'accueillir de tels personnages selon les règles dictées par les conventions de l'ordre colonial établi. C'est, rappelons-le, à lord Elgin⁵⁶⁶ que les prêtres sont redevables pour la fondation de l'Université Laval. La charte rapportée par le gouverneur est d'ailleurs signée par la reine Victoria en date du 8 décembre 1852, jour de l'Immaculée Conception, patronne du diocèse de Québec, dévotion chère aux prêtres du Séminaire, et jour anniversaire de la consécration de M^{gr} de Laval comme évêque (8 décembre 1658). Ce n'est donc pas une coïncidence si le premier tableau accroché au grand salon

⁵⁶³ ASQ, *Journal du Séminaire*, vol. III, MS34-3, p.180, 16 novembre 1904.

⁵⁶⁴ ASQ, *Journal du Séminaire*, vol. VII, MS34-7, p.338, 2 mai 1906.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, pp.338-339, 3 mai 1906.

⁵⁶⁶ En témoignage de cette reconnaissance au pouvoir colonial, les prêtres font peindre par Théophile Hamel un important portait de lord Elgin en pied, tenant la charte d'érection de l'Université. Peu de temps après qu'il eût été terminé, ce tableau fut exposé au Parlement de la Province de Québec. Il est détruit dans l'incendie de cet édifice en février 1854. Le Séminaire conserve aujourd'hui une version en raccourci (CSQ, 1991.47) de ce tableau, qui fut donnée par Sir Francis Hincks (1807-1885), un administrateur colonial, en 1876.

est « L'Immaculée Conception, en action de grâce pour la protection accordée à l'Université Laval⁵⁶⁷ » (Fig. 88) commandé par le Séminaire à l'artiste italien Vincenzo Pasqualoni en 1865, un artiste romain contemporain et associé au purisme⁵⁶⁸. Bien que nous n'ayons pas retracé de document établissant clairement la date de l'accrochage, notre hypothèse est que le tableau a dû être accroché au grand salon l'année de son arrivée. Le Séminaire commande également des portraits à ce même artiste italien qui se retrouveront aussi dans le grand salon. Il s'agit du portrait du cardinal Barnabò peint en 1866, du portrait en pied de Pie IX peint en 1867⁵⁶⁹, tous deux commandés via l'intermédiaire de Benjamin Pâquet lors de son premier voyage à Rome. En 1870, le Séminaire passe une commande à Pasqualoni pour deux portraits de M^{gr} Taschereau dont l'un est accroché au grand salon⁵⁷⁰, puis en 1879, une commande pour le portrait du cardinal Simeoni⁵⁷¹. L'institution garnit de cette façon les murs de son salon le plus prestigieux avec les portraits de personnages puissants. Barnabò et Simeoni sont tous deux préfets de la Congrégation « de Propaganda fide » et également protecteurs des collègues pontificaux nord-américains, et, par conséquent, protecteurs de l'Université Laval. Barnabò est aussi camerlingue et Simeoni sera exécuteur testamentaire de Pie IX. Au total, l'institution dispose de sept œuvres peintes ou gravées d'après un dessin de Vincenzo Pasqualoni. À cela nous pouvons ajouter qu'en 1876 et 1877, Benjamin Pâquet passe une commande personnelle au même artiste pour deux tableaux destinés à la chapelle privée de son Ermitage Notre-Dame-de-Grâce⁵⁷² à Saint-Nicolas (Lévis) (Fig. 102 ; Fig. 103), un ensemble immobilier encore aujourd'hui sous la propriété de la famille Pâquet. Ce nombre de commandes à Pasqualoni n'est pas passé sous silence. Antoine Plamondon a vertement critiqué les commandes passées par des institutions religieuses canadiennes à des artistes européens et plus précisément celles octroyées à Pasqualoni. Il va jusqu'à affirmer que ce sont les prêtres du Séminaire qui détournent volontairement l'intérêt des tableaux canadiens au profit des tableaux commandés à des artistes italiens.

« [...] messieurs de Québec qui depuis quelques années [font] des efforts inouïs pour détourner les vénérables curés des campagnes de faire faire leurs tableaux d'église

⁵⁶⁷ Le numéro d'inventaire est CSQ 1991.636

⁵⁶⁸ ASQ, *Plumitif*, MS13-2, folio 126, 2 mai 1865.

⁵⁶⁹ Un second portrait de Pie IX, assis sur son trône, daté de 1865 (CSQ, 1992.5414), a fort probablement été commandé par l'intermédiaire de Benjamin Pâquet mais n'a jamais été accroché dans le grand salon. (Fig. 91)

⁵⁷⁰ Le premier portrait porte le numéro d'inventaire RPSQ, 1995.3482 et le second CSQ 1991.625.

⁵⁷¹ Le numéro d'inventaire est CSQ 1992.5487.

⁵⁷² La chapelle de cet ermitage est de style néogothique et Pasqualoni a peint deux tableaux fixés dans des encadrements en forme d'ogive s'agençant avec le reste du lieu de culte. Chaque œuvre est composée d'un tableau et d'une prédelle. L'une porte sur saint Michel et est placée sur le mur à la droite de l'autel (est) et l'autre, accrochée au mur opposé, porte sur la Vierge (ouest).

par des peintres canadiens pour les faire faire à Rome par des Italiens. [...] Celui que l'on proclame à son de trompette à Rome et à Québec dans certain quartier, le plus grand peintre de Rome et de toute l'Italie, M. Pasqualini[sic], vient de peindre à Rome le portrait de notre vénérable archevêque comme un des Pères du Concile, et cette peinture que l'on voit actuellement à l'archevêché, ne ressemble pas plus à une peinture de maître que les enseignes des tabacconistes de la Basse-Ville ressemblent aux tableaux des églises de la ville de Québec. Pourquoi donc s'obstiner à faire faire à Rome les tableaux dont on a besoin, au détriment des nationaux, puisque jusqu'à présent, il n'est venu que des croûtes de cette ville ? / ANT. Plamondon, / Peintre. / Pointe-aux-Trembles, 27 juin 1870⁵⁷³.

Plamondon mentionne que l'on proclame Pasqualoni « à son de trompette à Rome et à Québec dans certain quartier, le plus grand peintre de Rome et de toute l'Italie », ce qui n'est pas sans importance. Bien que la publication de ce texte ait lieu deux ans après celle de l'éloge de M^{gr} Méthot, Plamondon a pu s'inspirer de ce dernier afin de composer sa critique, puisqu'on y lit explicitement que Pasqualoni est un « artiste célèbre de la Ville Eternelle » apprécié du Pape :

Le Séminaire a profité de la présence à Rome de plusieurs de ses professeurs pour demander à un des plus célèbres artistes de la Ville Eternelle, « il Signor Pasqualoni », ce portrait de Sa Sainteté Pie IX. A Rome même, il a été apprécié comme une œuvre remarquable. Le Pape a paru s'y intéresser vivement; il s'est prêté avec une grâce infinie à toutes les exigences du peintre [...]⁵⁷⁴.

La fortune critique de cet artiste italien, peu étudié et encore méconnu, ne permet pas de saisir avec justesse la reconnaissance que pouvaient lui porter ses contemporains. En revanche, l'éloge rédigé par M^{gr} Méthot a probablement influencé la commande que passe le curé Ferdinand Catellier (1829 - ?)⁵⁷⁵ de la paroisse Saint-Georges-de-Sartignant à Saint-Georges-de-Beauce à Vincenzo Pasqualoni pour cinq tableaux en 1875, dont une copie de l'Immaculée Conception semblable à celle du grand

⁵⁷³ *Le Courrier du Canada*, vendredi 1^{er} juillet 1870, p.3., [en ligne], URL : <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2534897>>, consulté le 26 février 2020.

⁵⁷⁴ Abbé Michel-Édouard Méthot, *Éloge de Pie IX prononcé à l'Université Laval le 29 juin 1868, jour de l'inauguration d'un portrait de sa sainteté par M. l'abbé M.-Édouard Méthot, A. M. recteur de l'Université*, Québec, Des ateliers de Léger Brousseau, imprimeur de l'archevêché, 1868, p.29

⁵⁷⁵ Le curé Ferdinand Catellier est un ancien élève du Séminaire de Québec et Michel-Édouard Méthot était prêtre et enseignant à cette époque. Les archives du Séminaire conservent quelques documents portant des mentions de Ferdinand Catellier, notamment le Catalogue des officiers et des élèves du Séminaire de Québec (1849-1850), des photos et des reçus. Il fut élève de rhétorique en 1849-1850.

salon de l'Université⁵⁷⁶. L'artiste italien peint aussi le martyr de saint Laurent⁵⁷⁷ pour l'église de Saint-Laurent à l'Île d'Orléans en 1874⁵⁷⁸. Hormis Pasqualoni, les prêtres ont également commandé à des artistes italiens les portraits des cardinaux Alessandro Franchi et Mieczysław Halka Ledóchowski, préfets de la Congrégation « de Propaganda fide » et protecteurs de l'Université Laval, qui sont accrochés également au grand salon avec les portraits de leurs pairs. Ce constat nous permet donc de situer d'une façon nouvelle le regard que posaient les prêtres du Séminaire sur les œuvres des artistes italiens contemporains.

2.2.1 L'Immaculée Conception : transcendance de l'autorité

Tel que mentionné plus haut, ce tableau de l'Immaculée Conception est commandé à l'artiste Vincenzo Pasqualoni par l'abbé Benjamin Pâquet à la demande du Séminaire de Québec en mai 1865⁵⁷⁹. (Fig. 88) Afin de fournir au peintre une idée des bâtiments de l'ensemble architectural du Séminaire, l'abbé Elzéar-Alexandre Taschereau envoie à l'abbé Louis-Nazaire Bégin une photo du Séminaire et de l'Université « pour le tableau de l'Immaculée Conception⁵⁸⁰ ». Nous savons cependant que la structure de ce tableau, notamment la figure de la Vierge placée dans une mandorle entourée de chérubins et de putti, a été reprise quelques fois par Pasqualoni. Un modèle antérieur a été réalisé en 1854 pour la Chiesa dei Santi Apostoli (l'église des Saints-Apôtres) d'Orvieto en Italie sous le titre : « Immacolata Concezione tra i Santi Apostoli Filippo e Giacomo (L'Immaculée Conception entre les saints apôtres Philippe et Jacques). Ce modèle sera par la suite repris pour composer notamment le tableau du Séminaire, mais aussi celui de Saint-George-de-Beauce⁵⁸¹. L'Immaculée Conception du Séminaire est

⁵⁷⁶ Les tableaux sont les suivants : Immaculée Conception (copie de celle commandée en 1865 par le Séminaire de Québec), elle est installée à droite du maître-autel; La Bonne Mort de saint Joseph, situé à gauche du maître-autel; Sainte Catherine de Sienne, sur la galerie à la gauche de la nef, Le Sacré-Cœur dans le ciel, sur la galerie à droite de la nef; Saint Georges terrassant le dragon, dans la sacristie.

⁵⁷⁷ Ministère de la culture et des communications du Québec, *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, mis à jour en 2019, [en ligne], URL : <<http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/detail.do?methode=consulter&id=208387&type=bien#.XlPpFihKjIU>>, (page consultée le 9 mars 2019)

⁵⁷⁸ Le Musée des cultures du monde a acquis un tableau intitulé « Saint-Pierre-Apôtre » commandé en 1865 à l'artiste. Ce tableau devrait plutôt s'intituler *La Remise des clefs du Paradis à saint Pierre*. Ministère de la culture et des communications du Québec, *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, mis à jour en 2019, [en ligne], URL : <<http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/detail.do?methode=consulter&id=176886&type=bien#>>, (page consultée le 9 mars 2019).

⁵⁷⁹ ASQ, Université 104, n°44, 30 avril 1865 : « L'abbé E.-A. Taschereau demande à l'abbé Benjamin Pâquet de faire faire le tableau de l'Immaculée Conception »; ASQ, *Plumitif*, MS13-1, 2 mai 1865 « On fera faire à Rome, un tableau de l'Immaculée Conception, en action de grâces pour la protection de l'Université Laval ».

⁵⁸⁰ ASQ, Université 104, n°75, 4 août 1865.

⁵⁸¹ Saverio Ricci, « Lo strano caso di Vincenzo Pasqualoni. Un pittore dimenticato in patria e famoso nel mondo », *Lettera Orvietana*, n°50-51-52, 2018, pp.2-3. Pâquet n'a pas mentionné de passage à Orvieto dans son journal de voyage de 1863 à 1866, mais il n'est pas impossible qu'il y soit allé et qu'il ait pu y voir l'œuvre de Pasqualoni.

peinte à Rome en 1865, près de dix ans après celle d'Orvieto. Ce tableau a rarement été décrit. Il en est de même pour ses quelques copies canadiennes, dont l'une se trouve dans la chapelle des Ursulines de Québec⁵⁸². Les renseignements que nous avons pu croiser à la fois sur le Web ou dans les archives des collections et portant sur l'iconographie de ce tableau, laissent entendre qu'il serait inspiré de l'Immaculée Conception de Bartholomeo Estebán Murillo (1617/18-1682) peinte vers 1678 et conservée au Museo nacional del Prado à Madrid (Espagne), ce qui n'est pas tout à fait juste. Il serait plus approprié de rapprocher le tableau de Pasqualoni à celui peint par Guido Reni⁵⁸³. Ce dernier est un modèle iconographique qui a pu être actualisé à partir du témoignage de Bernadette Soubirous. Pie IX a encouragé fortement la diffusion de ce thème iconographique dans le monde chrétien. Selon nos observations, l'œuvre de Pasqualoni répond davantage à l'iconographie des dix-huit apparitions de la Vierge à Bernadette Soubirous survenues entre le 11 juillet 1858 et le 16 février 1859 dans la grotte de Massabielle dans les Pyrénées (Lourdes, France). Bien qu'il existe des différences dans le traitement iconographique de la Vierge de Lourdes, ce thème marial est codifié en fonction des témoignages de Bernadette Soubirous. C'est-à-dire que Marie est présentée avec les mains jointes ou de chaque côté de son corps, elle regarde soit vers le ciel, vers le sol ou vers Bernadette, occasionnellement représentée agenouillée près d'elle. Elle est située à l'intérieur ou près d'une grotte et parfois transportée par des nuées parfois garnies de roses. Sa tête est nimbée et fréquemment couronnée ou cintrée de douze étoiles. La Vierge est habituellement vêtue d'une tunique blanche et d'un ceinturon bleu. Pour son tableau, Pasqualoni a respecté bon nombre de ces attributs de la Vierge de Lourdes. Elle a les mains jointes, elle est vêtue d'un manteau blanc sur une tunique pourpre, sa tête est nimbée et cintrée d'étoiles⁵⁸⁴, son regard pointe vers le ciel. Des nuées la transportent dans sa descente vers la terre, alors que des anges, de part et d'autre, l'accompagnent dans ce mouvement. Chacun d'eux porte des attributs affirmant sa sainteté : l'encensoir, la couronne d'or (signe de gratitude

⁵⁸² ASQ, *Plumitif*, MS13-3, 11 septembre 1893, folio 53. « On prêtera aux Ursulines le tableau de l'Immaculée-Conception, moyennant beaucoup de précautions et uniquement en considération des dons faits aux musées par cette institution. » Cette copie fut par la suite accrochée dans la chapelle des Ursulines, du côté de la nef des religieuses, à droite du tableau anonyme de l'école française, *La France apportant la foi aux Hurons de la Nouvelle-France*, peint vers 1666.

⁵⁸³ Selon Jeffrey Fraiman, qui signe la notice du tableau de Reni conservé aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art, le peintre a conçu l'œuvre comme une « vision céleste » de la Madone Sixtine de Raphaël : « Conceived as a heavenly vision, on the model of Raphael's Sistine Madonna ». À l'époque de Pasqualoni, l'œuvre était conservée en Grande-Bretagne dans les collections du duc d'Ellesmere, à la Bridgewater House. Elle y demeura de 1836 à 1946. Jeffrey Fraiman, « The Immaculate Conception », The Metropolitan Museum of Art, mise en ligne en 2017, [en ligne], URL: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437423>>, (page consultée le 11 août 2020).

⁵⁸⁴ Dix étoiles sont visibles sur le tableau de Pasqualoni. Par respect de la perspective géométrique, le corps de la Vierge cache les deux dernières étoiles. L'économie des masses et des volumes dans l'espace pictural laisse deviner que douze étoiles cintreraient la tête de la figure.

envers Marie, mère de toute l'Église), le rameau d'olivier (symbole de victoire), les phylactères. Ces derniers, portés chacun par les deux anges aux pieds de la Vierge, montrent l'inscription, (à gauche) « TOTA PULCHRA ES », (à droite) « ET MACULA NON EST IN TE », c'est-à-dire : « Tu es toute belle / et en toi il n'y a point de défaut ». Cette citation du Cantique des Cantiques (Ct. 4:7) est fréquemment associée à l'image de l'Immaculée Conception, bien qu'elle provienne de l'Ancien Testament.

Le corps de la Vierge, lui, est placé au centre d'un espace délimité par un arc cintré, signifiant soit la forme d'une mandorle⁵⁸⁵, ou de la grotte de Lourdes. Au-dessus de la tête de Marie, au zénith de l'image, figure la colombe, signe de l'Esprit-Saint. Au niveau inférieur de l'œuvre, sous les nuages aux pieds de la Vierge, est figuré un espace terrestre. Celui-ci est composé d'une image portuaire garnie d'un fleuve, de bateaux et de bâtiments construits à flanc de cap. Compte tenu du contexte dans lequel le tableau a été peint, il est évident que le paysage représenté est celui du port de Québec vu depuis Lévis. N'étant jamais venu en Amérique du Nord, l'artiste a dû se fier à la commande de Benjamin Pâquet et à la photo de Québec envoyée par M^{gr} Taschereau à Louis-Nazaire Bégin. Il a pu également avoir recours à des descriptions orales ou écrites ou d'autres images de la ville qu'il aurait pu trouver à Rome. Cela expliquerait à la fois les similarités réelles mais aussi la part imaginée de ce paysage québécois.

Si la présence de l'iconographie de l'Immaculée Conception à l'Université Laval est directement liée au choix de François de Laval de placer le Séminaire sous le patronat de l'Immaculée, elle trouve également sa signification dans le contexte socio-religieux du pontificat de Pie IX⁵⁸⁶. Dans la bulle papale *Ineffabilis Deus*, publiée le 8 décembre 1854, Pie IX définit la nature immaculée de la Vierge et légitime ses arguments en prenant soin de placer ces derniers dans une suite logique de ceux des papes qui ont défini la nature de la Vierge avant lui ainsi que des textes issus du Concile de Trente, de

⁵⁸⁵ Dans l'art et l'architecture, le Christ et la Vierge sont souvent représentés dans une mandorle, soit une forme ovale semblable à celle d'une amande. La géométrie symbolique de la mandorle signifie un passage vers une dimension spirituelle. Elle est donc souvent présente près des lieux de passages, notamment les tympans. « Mandorle » vient de l'italien « mandorla » qui signifie amande.

⁵⁸⁶ La nature immaculée de la Vierge fut reconnue dès le XV^e siècle par des universités : « Les unes après les autres, les universités se rangent sous la bannière de l'Immaculée. En 1496, Paris impose à ses docteurs présents et futurs le serment de défendre le glorieux privilège : et en mars de la même année, 112 docteurs se plient à ce règlement. Cologne et Mayence en 1499 et 1500 entrent dans le mouvement, puis Vienne, puis Alcalá, Barcelone, Salamanque en Espagne; en Angleterre Oxford et Cambridge. » Édouard, Parent, o.f.m., « L'intervention de l'Église sous Sixte IV », *La Vierge immaculée histoire et doctrine*, Montréal, Éditions Franciscaïnes, 1954, p.176.

la littérature patristique et des textes de l'Ancien Testament, notamment le Cantique des Cantiques (4 :7), qui prennent alors un sens de préfiguration mariologique.

[...] tous les hommes naissent atteints du péché originel, le saint Concile déclare pourtant d'une manière solennelle que, malgré l'étendue d'une définition si générale, il n'avait pas l'intention de comprendre dans ce décret la Bienheureuse et Immaculée Vierge Marie, Mère de Dieu. Par cette déclaration, les Pères du Concile de Trente ont fait suffisamment entendre, eut égard aux circonstances et aux temps, que la Bienheureuse Vierge avait été exempte de la tache originelle, et ils ont très clairement démontré qu'on ne pouvait alléguer avec raison, ni dans les divines Écritures, ni dans la Tradition, ni dans l'autorité des Pères, rien qui fût, de quelque manière que ce soit, en contradiction avec cette grande prérogative de la Vierge⁵⁸⁷.

Le dogme comprend la Vierge comme un être qui a été conçu « sans les taches du péché originel », donc avant la Création. Cette nature « immaculée » de la Vierge légitime alors son statut particulier de Mère de Dieu le Fils, de femme « surhumaine », de Nouvelle Ève. Elle n'engendre pas des humains comme Ève, mais bien un Sauveur, Dieu incarné dans son Fils. Ainsi comprise, dogmatisée et irréfutable dans un système de valeurs chrétiennes et catholiques, la nature à la fois humaine et immaculée de la Vierge est utilisée par le Saint-Siège comme l'argument qui invalide notamment les théories darwinistes sur les origines de l'humanité. Lorsque la Vierge annonce : « Je suis l'Immaculée Conception » à Bernadette Soubirous, l'Église voit dans ce signe la confirmation divine de la « Vérité » du dogme de l'Immaculée Conception décrété par le pape quatre ans plus tôt. Il faut donc comprendre le tableau de Pasqualoni à la fois comme une image de dévotion, une adhésion au dogme, incluant sa portée idéologique, mais aussi comme « un tableau de l'Immaculée Conception, en action de grâce pour la protection accordée à l'Université Laval », selon le titre qui lui est attribué dans le Journal du Séminaire. Pour mémoire, rappelons que, l'année de production de cette peinture correspond à une conjoncture où s'intensifient, par l'entremise de Benjamin Pâquet, les représentations du Séminaire de Québec auprès du Saint-Siège et de la curie afin de protéger l'Université Laval des attaques du diocèse de Montréal et des demandes de ce dernier pour la création d'une université montréalaise autonome. En somme, ce tableau est une image symbolique de l'autorité de Pie IX, acteur de la dogmatisation, et des cadres idéologiques et théologiques qui régissent l'étude des sciences et de la philosophie dans des systèmes de pensée et de valeurs catholiques-romains.

⁵⁸⁷ *Constitution apostolique « Ineffabilis Deus » du Pape Pie IX pour la définition et la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception (8 décembre 1854). Présentation, division et annotations par l'abbé Alfonse David, Paris, Bonne Presse, 1953, p.19.*

2.2.2 Le portrait en pied de Pie IX : présence du pouvoir par l'image

Durant une courte période d'un an ou deux, l'Immaculée Conception peinte par Pasqualoni est probablement la seule œuvre dans le grand salon de l'Université. Celle-ci condense alors toute l'identité de l'institution. En 1866, durant son voyage à Rome, Benjamin Paquet reçoit du Séminaire la demande de commander un portrait en pied de Pie IX (Fig. 90) et un portrait en buste du cardinal Barnabò à l'artiste Vincenzo Pasqualoni⁵⁸⁸. Celui-ci livre le portrait en pied du pape l'année suivante et il est transporté ensuite à Québec jusqu'au grand salon de l'Université⁵⁸⁹ et rejoint celui de l'Immaculée Conception. Les deux tableaux sont d'ailleurs de même format. Sur son portrait en pied, le pape porte ses attributs conventionnels et ses vêtements pour les sorties publiques : la soutane et le surplis blancs, la ceinture blanche garnie de glands dorés, le pallium (vêtement blanc composé d'un collier et de deux bandes pendantes devant et derrière), la mozette (courte pèlerine de velours rouge et d'hermine blanche, couvrant les épaules et les bras jusqu'au coude), l'étole papale de velours rouge brodée aux armes de Pie IX, l'anneau du pêcheur à l'annulaire de la main droite, et les mules rouges. Le pape est portraituré bénissant le regardeur de sa main droite, avec le pouce, l'index et le majeur levés, signe de la Trinité (Père, Fils et Esprit-Saint). Sa main gauche tient un parchemin sur une table, sur lequel est inscrit : « Benedictat / Omnipotens Deus / Omnes qui veniunt / in auxilium nostrum / [...] », c'est-à-dire : « Dieu bénisse tous ceux qui nous viennent en aide ». Sur cette même table sont posés une plume et un encrier ainsi que deux objets avec lesquels Pie IX est fréquemment peint ou photographié⁵⁹⁰ : une statuette dorée représentant l'Immaculée Conception en posture d'orante, les yeux dirigés vers le ciel et debout sur un croissant de lune, identique à celle du sommet de la colonne Trajane à Rome⁵⁹¹, un crucifix d'autel noir portant un corpus et des garnitures argent⁵⁹². À l'arrière-

⁵⁸⁸ ASQ, *Plumitif*, MS13-2, folio 148, 7 janvier 1866 : « [...] 2° De faire faire à Rome les portraits de Pie IX en pied et du cardinal Barnabò en buste. »; ASQ, Université 105, n°2, 11 janvier 1866 : « L'abbé C.-E. Légaré demande à l'abbé Benjamin Paquet de faire peindre le portrait du cardinal Barnabò. ». Université 105, n°2, 11 janvier 1866 : « L'abbé C.-E. Légaré demande à l'abbé Benjamin Paquet de faire peindre le portrait du cardinal Barnabò ». La date d'achat mentionnée dans le répertoire des acquisitions avant 1980 concernant les collections de peintures, est 1867. La date « 1867 » inscrite au bas du tableau pourrait être confondue avec « 1864 ». Étant donné les résultats de nos recherches en archives, tout porte à croire que la date de 1867 est valide.

⁵⁸⁹ Le tableau est signé et daté. La date d'achat est mentionnée dans un répertoire des acquisitions avant 1980 concernant les collections de peintures, classées par sources. Le document est conservé aux archives des collections du Musée de la civilisation.

⁵⁹⁰ Les collections du Séminaire conservent d'ailleurs des photographies contemporaines du tableau présentant le pape avec un ou plusieurs de ces attributs. Les numéros d'inventaire sont ASQ, PH1990-774 et PH2010-1255; PH1998-2330 et PH2010-777.

⁵⁹¹ Pie IX appréciait particulièrement cette œuvre antique. Il en autorisa de nombreux moulages pour en permettre la diffusion de copies à l'étranger, notamment dans les musées.

⁵⁹² Ces objets sont probablement conservés au Musée Pie IX de Senigallia (Marches, Italie).

plan, on remarque le trône papal de Pie IX ainsi que la fenêtre de son appartement garnie d'épaisses draperies dorées, ouverte et montrant une vue de la façade de la basilique Saint-Pierre de Rome. Les éléments symboliques et les attributs, peu nombreux, synthétisent à la fois, par la présence de la statuette, l'importance du dogme de l'Immaculée Conception au cours du pontificat de Pie IX, ainsi que son rôle de patron des arts. Il nous a été impossible de trouver le sens iconographique de cette croix, mis à part le statut évident du pape, Vicaire du Christ.

Dans sa forme, le portrait en pied de Pie IX, en sa qualité de souverain pontife, reprend le langage visuel comparable à certains portraits de monarques européens à l'époque moderne, notamment aux XVII^e et XVIII^e siècle. Il n'est pas question ici de la virtuosité plastique et du rendu, mais du positionnement du modèle et de ses attributs selon une tradition picturale normée : « Dans ce cadre, la force du portrait repose moins sur sa qualité artistique que sur son dispositif de présentation en lieu et place du monarque : dans le dialogue établi entre le roi représenté et son image en majesté sur les sujets reconnaissant l'image comme la représentation de leur roi se noue et se renoue l'union de la couronne⁵⁹³. » L'historien de l'art Antonio Pinelli souligne d'ailleurs ce rapprochement entre la figure du pape et celle du monarque, puis entre la représentation des deux corps du roi : le corps individuel et le corps politique.

Un exemple concret et révélateur est celui des portraits de papes. Les pontifes, comme on le sait, sont des souverains très particuliers puisqu'ils sont élus et ne forment pas de dynastie. Toutefois, la théorie du double corps [développée par Ernst Kantorowicz] vaut pour eux aussi, d'autant plus qu'ils légitiment leur pouvoir en qualité de vicaire terrestre du Christ, dont la double nature, divine et humaine, est à l'origine de cette théorie. Le népotisme est la stratégie spécifique mise en œuvre par les papes pour perpétuer leur pouvoir à travers une forme voilée de « dynastisation »⁵⁹⁴.

L'historien de l'art Peter Burke, en étudiant l'image de Louis XIV, énonce que la rhétorique du portrait est construite selon des conventions héritées de la Renaissance. Nous pouvons déceler dans celles-ci des similitudes qui ajoutent des clés de lectures au portrait en pied de Pie IX.

La plupart des tableaux de roi se conformaient au genre que les historiens d'art appellent le « portrait d'apparat », construit conformément à la « rhétorique de l'image » développée à la Renaissance pour représenter les grands personnages. Dans ces portraits d'apparat, le modèle est généralement présenté grandeur nature

⁵⁹³ Diane Bodart et al., « Le portrait du roi : entre art, histoire, anthropologie et sémiologie », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, 2012, p.12.

⁵⁹⁴ Propos d'Antonio Pinelli rapportés dans Bodart, *Ibid.*, p.19.

ou plus grand que nature, debout ou assis sur un trône. Sa ligne de regard est plus haute que celle du spectateur, ce qui souligne la supériorité de son statut. Les conventions n'autorisent pas à le montrer dans ses habits de tous les jours. Il porte une armure qui symbolise sa vaillance, ou d'opulents vêtements qui signalent sa très haute position, et il est environné d'objets associés au pouvoir et à la magnificence – colonnes classiques, rideaux de velours, etc. Son attitude et l'expression de son visage respirent la dignité⁵⁹⁵.

Pie IX est présenté avec ses habits officiels, sur une tribune garnie d'un tapis à motifs, les yeux pointant vers le degré supérieur du tableau. L'ensemble du décor est composé selon les normes du portrait d'apparat auquel Burke fait référence, avec ses tentures de velours et l'ouverture de l'espace vers la basilique Saint-Pierre. Comparable à la figure de Louis XIV, les caractéristiques de centralité, d'immobilisme et d'impassibilité sont des signes d'autorité du sujet⁵⁹⁶. Ce constat appuie notre rapprochement du portrait de Pie IX de la symbolique du portrait d'un monarque ou d'un roi. Le philosophe Louis Marin a étudié la représentation de la figure du roi dans la description littéraire et la visualité à partir de *La grammaire de Port Royal* et *La logique ou l'art de penser* (appelée également *La logique de Port-Royal*). Dans ces deux ouvrages du XVII^e siècle, des grammairiens et des philosophes français se questionnent, en partie, sur le raisonnement, le fonctionnement de la langue et de l'énonciation, mais aussi sur le « signe » et la « représentation ». À partir de ces systèmes de pensée et d'énonciation, Marin développe tout un raisonnement par lequel nous pouvons concevoir la fabrication et la réception de l'image physique et mentale du roi. À la base de ce raisonnement, il y a certes une parenté avec l'acception platonicienne et albertienne de l'image, qui a pour but de rendre présent une chose ou un être absent. Représenter, c'est « redoubler », « intensifier » une présence⁵⁹⁷. Louis Marin identifie deux effets importants de tout dispositif représentatif, qui, de surcroît, s'appliquent

⁵⁹⁵ Peter Burke, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, Paris, Édition du Seuil, 1995, p.30,32.

⁵⁹⁶ Propos de Gérard Sabatier rapportés dans Bodart, *Ibid.*, p.24.

⁵⁹⁷ « Tel serait le premier effet de la représentation en général : faire comme si l'autre, l'absent, était ici et maintenant le même; non pas présence, mais effet de présence. Ce n'est certes pas le même mais tout se passe comme si ce l'était et souvent mieux que le même. [...] Alberti, au livre II de son traité *De la peinture*, écrivait déjà : " La peinture recèle une force divine qui non seulement rend les absents présents comme on dit que l'amitié le fait, mais plus encore fait que les morts semblent presque vivants. Après de nombreux siècles, on les reconnaît avec un grand plaisir et une grande admiration pour le peintre. " Merveille de la représentation, cet effet est son pouvoir, un pouvoir (une force divine, si l'on en croit Alberti), en prise sur la dimension transitive de la représentation; cette chose autre, simulacre du même, c'est le complément d'objet direct du « représenter ». [...] Représenter est alors montrer, intensifier, redoubler une présence. [...] [La représentation] est sa réflexion et représenter sera toujours se présenter en représentant quelque chose. Du même coup, la représentation constitue son sujet. Tel serait le deuxième effet de la représentation en général, de constituer un sujet par réflexion du dispositif représentatif. » Louis Marin, *Le portrait du Roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, pp.9-10.

à la figure du monarque ou d'une personne en autorité. La représentation a un pouvoir de présence par l'imagination et un pouvoir de légitimation et d'institution.

Représenter, avons-nous dit, c'est faire revenir le mort comme s'il était présent et vivant, et c'est aussi redoubler le présent et intensifier sa présence dans l'institution d'un sujet de représentation. [...] Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images. Elles sont sa *présence réelle* : une croyance dans l'efficacité et l'opérativité de ses signes iconiques est obligatoire, sinon le monarque se vide de toute sa substance par défaut de transsubstantiation et il n'en reste plus que le simulacre [...] ⁵⁹⁸.

En transposant cette structure du « corps théologique » dans le domaine juridique et politique, l'étude de Louis Marin permet de considérer le portrait du roi, corps sacramentel du monarque comme « l'hostie visible sur l'autel qui renvoie à la transcendance du verbe dans le mystère du Père ».

Le corps du roi est ainsi visible en trois sens : comme corps sacramentel, il est visible *réellement présent* sous les espèces visuelles et écrites; comme corps historique, il est visible *représenté*, absent redevenu présent en « image »; comme corps politique, il est visible comme *fiction symbolique*, *signifié* dans son nom, son droit, sa loi ⁵⁹⁹.

Cette étude de Louis Marin ouvre des questions de recherches importantes sur l'expérience phénoménologique de l'image du souverain, comme le précise Diane H. Bodart :

Le rayon de soleil touchant soudainement l'image exposée en public, qu'il s'agisse du portrait du roi ou de l'icône religieuse, c'est-à-dire d'une représentation « authentique » de l'original invisible, donne vie à la représentation, l'anime en confirmant, par une immanence surnaturelle, la présence qui l'habite en tant qu'agent de son modèle ⁶⁰⁰.

À ce comportement devant l'image, le contexte d'exposition et la ressemblance sont inévitablement des éléments qui augmentent l'expérience.

Le souffle de vie que la perfection de la peinture confère au portrait n'est ainsi pas nécessaire à l'accomplissement de la présence du roi en son image. Les critères qui fondent l'excellence du portrait dans le discours artistique, en fonction de sa capacité de substituer le modèle, déterminent également son efficacité dans le contexte politique, indépendamment de toute considération qualitative, au moyen d'un déplacement opéré par les conditions de visibilité du tableau. La ressemblance, indispensable à l'identification, est ainsi palliée par le dispositif d'exposition,

⁵⁹⁸ Marin, *Ibid.*, pp.12-13.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p.19.

⁶⁰⁰ Diane H. Bodart, *Pouvoir du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, CTHS, coll. : « l'art & l'essai », 2011, p.315-316.

garantissant la reconnaissance du souverain. La juste distance, permettant l'appréciation de l'œuvre, est remplacée par le respect de la distance sociale. L'effet de présence de la peinture est conditionné par l'aura de l'image royale, exaltée par le cadre de son lieu d'apparition. Les gestes que le public accomplit comme s'il était en présence du roi, preuve ultime du pouvoir d'illusion de la peinture pour les théoriciens de l'art deviennent une convention dictée par la coutume et le cérémonial, parfois animée par l'élan d'une réaction émotive, à laquelle la qualité du tableau ne participe aucunement ou, tout au plus, de façon secondaire⁶⁰¹.

À l'instar de l'image du roi, l'« effet de présence » de la peinture est transposable à la personne du pontife et la célébration qui accompagne la réception du portrait de Pie IX à l'Université Laval est en adéquation avec les analyses de Diane H. Bodart.

Avant d'être installé dans le salon d'apparat, le tableau est « inauguré » le 23 juin 1868 dans la « grande salle » (salle des promotions) de l'Université. Le dévoilement du tableau se déroule en soirée et dure une heure quarante-cinq minutes. Il est accompagné d'un éloge à Pie IX, de chants et de musique. Le tableau est disposé sur une estrade de façon à ce qu'il surplombe toute l'assistance et on l'a décoré de draperies et de fleurs. Il s'agit donc d'un événement important au Séminaire, qui a suscité l'attention et l'intérêt au point de remplir la « grande salle ». Voici la description de l'arrivée du tableau et de l'inauguration :

[23 juin 1868] Aujourd'hui arrive le portrait commandé à Rome pour le Séminaire. Pie IX y est représenté de grandeur naturelle et très ressemblant. C'est l'œuvre du peintre Pasqualoni⁶⁰².

[29 juin 1868] Le soir à 7½ inauguration du portrait de Pie IX. La grande salle de l'Université est pleine. Le tableau entouré de draperies et de fleurs est sur l'estrade. Après un air de musique, Mr. Méthot, supérieur, en costume universitaire, fait l'éloge de Pie IX, pendant une demi heure. On chante quelques morceaux et la musique joue de nouveau. On sort à 9h ¼. Le portrait va être placé dans le beau salon à côté de celui de l'Immaculée Conception⁶⁰³.

Le fait d'ajouter les draperies et les fleurs confirme toute l'importance que ce tableau représente pour l'Université et le Séminaire, c'est-à-dire l'effigie qui rend présent l'autorité suprême de l'Église à l'intérieur de l'institution.

⁶⁰¹ Bodart, *Ibid.*, p.321.

⁶⁰² ASQ, *Journal du Séminaire*, vol. III, MS34-3, p.132, mardi 23 juin 1868.

⁶⁰³ *Ibid.*, p.133, lundi 29 juin 1868.

La suite de la description de la cérémonie est agrémentée d'« air de musique », Michel-Édouard Méthot, supérieur du Séminaire est vêtu du « costume universitaire » et fait l'éloge de Pie IX pendant une demi-heure, un éloge fut publié sous la forme d'une brochure dès le 10 juillet 1868⁶⁰⁴. Dans celle-ci, le discours du recteur se divise en deux axes principaux, soit la description de la soirée incluant la présentation du tableau, puis l'éloge du pape. Méthot ouvre son éloge par l'intégration des portraits des trois plus grands bienfaiteurs de l'Université Laval, Lord Elgin, la reine Victoria et Pie IX. Précisons que c'est ce dernier qui donne, le 6 mars 1853, l'autorisation de fonder une faculté de théologie à Québec. Le recteur Méthot décrit ensuite brièvement le portrait :

Avant de parler de la soirée, disons un mot du portrait de Pie IX. Les connaisseurs s'accordent à dire que ce portrait est un chef d'œuvre; ce qu'il y a de bien certain c'est qu'il a été considéré, à Rome même où il a été fait, comme une toile de premier choix. L'auteur est Signor C. Pasqualoni, un des peintres les plus distingués de l'Italie et que Sa Sainteté a créé chevalier. Pie IX est représenté de grandeur naturelle et debout; sa main droite est élevée, dans l'attitude de la bénédiction; sa main gauche tient un parchemin déroulé sur lequel on lit la sentence suivante, dont le Saint Père a lui-même fait le choix : *Benedictat omnipotens Deus omnes qui veniunt in auxilium nostrum – Pius PP. IX* tous ceux qui ont eu l'insigne faveur de voir de près le grand Pontife, disent que le pinceau du peintre a rendu d'une manière irréprochable les traits si frappants, si doux de son visage. Le portrait de Pie IX était suspendu au fond de la salle, entre les deux magnifiques drapeaux des élèves externes du Petit Séminaire. Dès sept heures et demie la grande salle, galerie et parterre, était littéralement comble. Parmi les personnes présentes, nous avons remarqué un grand nombre de membres du clergé et les citoyens les plus marquants de Québec. La séance a été ouverte à huit heures. Après l'exécution, par le corps de musique des élèves du petit Séminaire, d'une marche composée d'airs canadiens, M. le Recteur de l'Université s'avança, revêtu de ses insignes, et fit l'éloge de l'immortel Pie IX. M. l'abbé Méthot s'est borné à esquisser le portrait moral de l'illustre Pontife, et c'est attaché tout particulièrement à faire ressortir trois des traits les plus marquants du caractère de Pie IX : son énergie, sa douceur et sa sérénité⁶⁰⁵.

L'abbé Méthot justifie la qualité et l'authenticité du portrait par le fait qu'il a été réalisé d'après nature, à Rome, par un peintre dont la valeur est attestée par le pape lui-même. Selon les « connaisseurs », il s'agit d'un chef d'œuvre. Comme Louis Marin et d'autres auteurs s'étant intéressé au portrait royal le signalent, en raison du référent, de la personne parfaite qu'il représente, un tel portrait ne peut qu'être

⁶⁰⁴ La brochure est en vente à la librairie du *Courrier du Canada*. La mention apparaît dans le *Courrier du Canada*, vendredi 10 juillet 1868, p.3.

⁶⁰⁵ Abbé Michel-Édouard Méthot, *Éloge de Pie IX prononcé à l'Université Laval le 29 juin 1868, jour de l'inauguration d'un portrait de sa sainteté par M. l'abbé M.-Édouard Méthot, A. M. recteur de l'Université*, Québec, Des ateliers de Léger Brousseau, imprimeur de l'archevêché, 1868, pp.4-5.

un chef-d'œuvre. La manière dont Méthot amène l'argument de la valeur de l'œuvre doit dissiper tout doute de la part du lecteur. On doit se fier au fait énoncé que « tous ceux qui ont eu l'insigne faveur de voir de près le grand Pontife, disent que le pinceau du peintre a rendu d'une manière irréprochable les traits si frappants, si doux de son visage ». Ce passage de l'éloge met en lumière deux notions déterminantes concernant l'efficacité du portrait du souverain et sa réception : la ressemblance et la douceur. La ressemblance intensifie la valeur de présence de la personne représentée et agit sur la culture visuelle de l'audience. Le reste de l'éloge appuie cette image mentale idéale de la personne du pape :

Oui, Messieurs, Pie IX est plein de douceur et de bonté! Oui, la bonté et la douceur respirent sur son visage; mais aussi cette douce figure sait refléter toute la majesté et toute l'énergie d'une âme forte et résolue. Que Pie IX ait à remplir les devoirs d'un juge ou d'un monarque; que dans un consistoire public ou secret, il ait à condamner les erreurs ou les impiétés du siècle, à dénoncer au monde les empiètements d'un pouvoir sacrilège, à s'élever contre les persécutions sourdes ou ouvertes d'un tyran hypocrite ou franchement hostile, oh! alors, ce n'est plus le doux Pie IX. Croyons-en des témoins oculaires dignes de foi : cette suave figure se transforme, ces yeux si doux lancent des éclairs, ces traits charmants deviennent terribles. Ce n'est plus le doux Pie IX, c'est le Pontife suprême, représentant de Dieu sur la terre, c'est un juge, c'est un roi⁶⁰⁶!

Ce passage de l'éloge de Pie IX démontre tout le rapport à la beauté, à la dignité et à l'autorité qui incombe à la fonction de pontife. Non seulement ces traits sont présents sur le portrait peint, mais Méthot réussit à les traduire en mots. Ce paradoxe entre les traits de douceur et de sévérité atteint l'objectif rhétorique de décrire les pouvoirs et l'identité autoritaire du souverain pontife, représentant de Dieu sur terre. Les « erreurs et impiétés du siècle » et les « pouvoirs sacrilèges » dont il est question dans l'éloge font référence aux idées des Lumières et libérales ainsi qu'à l'abolition de la monarchie auxquelles Pie IX s'oppose farouchement. Cette opposition idéologique se concrétise d'ailleurs dans la publication du *Syllabus*, où il fait la liste des « erreurs » modernes. Enfin, ce même passage témoigne de l'acceptation de l'autorité royale et idéologique du souverain pontife par le recteur de l'Université, de telle sorte qu'il n'y a pas de paradoxe entre les traits de douceur et de sévérité et l'identité autoritaire du souverain pontife, représentant de Dieu sur terre.

Les qualités et le prestige d'un tel portrait justifient la tenue d'un événement protocolaire à l'Université et l'allocution d'un éloge au sujet portraituré. Peter Burke précise que par le biais de l'imprimé, l'éloge

⁶⁰⁶ Méthot, *Ibid.*, p.17-18.

et le portrait se renforcent l'un et l'autre afin d'agir comme un élément de persuasion chez le sujet regardant ou lecteur⁶⁰⁷. Louis Marin traite d'ailleurs de cet exercice comme d'un phénomène où le locuteur est placé devant une tâche excessivement complexe, puisqu'il doit décrire une personne divine sans transgresser les limites de l'indicible.

L'éloge descend dans le corps de la langue, jusqu'à ses plus primitives conditions de possibilité. Si l'institution culturelle, gardienne du langage et du discours, constituait dans le discours de son porte-parole à la fois le lieu de légitimité qui entrait, c'est, en cette péroration, le langage lui-même, et par-delà, les parties constitutives de la langue, la menue monnaie de ce trésor à l'entretien duquel l'institution est vouée, qui lui donne sa légitime autorité, pour l'unique raison que mots et syllabes sont des instruments qui doivent servir à la gloire de l'auguste protecteur de l'institution. C'est bien à ce niveau pré-discursif et pré-signifiant – que s'opère mystérieusement la transsubstantiation du corps de langue en corps de pouvoir, des organes du langage en membres du souverain. De cette opération sacramentaire à la fois secrète et sacrée, le récit historique du roi, le discours d'éloge du prince en leurs diverses figures et par leurs stratégies variées, sont les rituels qui marquent la cérémonie et en désignent le sens⁶⁰⁸.

Le discours énoncé devant le tableau met en lumière toute l'identité de Pie IX, souverain pontife et autorité régnant spirituellement sur l'institution, les croyants et les élèves qui en dépendent. Il s'agit d'une image de pouvoir complexe où se rencontrent le respect, la vénération, l'autorité morale et spirituelle, désormais fondamentale dans la culture visuelle de toute l'institution. Son emplacement dans le salon d'apparat impose la révérence aux visiteurs. La solennité de l'événement de l'inauguration confirme la dimension anthropologique et « faitiche » de l'image chez le sujet regardant et l'acceptation du portrait comme la présence *in situ* du souverain pontife.

Lors de l'inauguration, c'est en recteur de l'université que Méthot se présente, il n'est pas vêtu de son habit religieux. Ceci dénote la dimension intellectuelle dans laquelle s'insèrent le tableau et l'autorité du Saint-Siège. Rappelons qu'à cette époque, le Séminaire organise des missions diplomatiques à Rome afin d'obtenir la consécration canonique de l'Université, qui sera octroyée par Pie IX le 15 mai 1876 via la bulle papale *Inter Varias Sollicitudines*. Pie IX est ainsi représenté comme chef, mais

⁶⁰⁷ « Les scènes de la vie du roi étaient présentées de façon semblable dans des médias différents. Les images picturales du roi à cheval et les statues équestres se faisaient écho, des bas-reliefs reproduisaient des médailles, des éloges du roi prenaient la forme de descriptions de tableaux, en particulier *Portrait du roi* de Félibien (1663), qui propose de décrire un tableau de Le Brun. Dans cet éventail de médias, il est difficile de dire si les représentations plastiques illustrent les textes ou si c'était l'inverse. L'important est sans nul doute qu'ils s'influençaient et se renforçaient mutuellement. » Peter Burke, *op.cit.*, pp.25-26.

⁶⁰⁸ Marin, *op.cit.*, p.143.

également comme référent intellectuel et dogmatique de l'institution. Les prêtres du Séminaire ne sont pas ultramontains, certains comme Benjamin Pâquet sont même étiquetés comme des libéraux par des prêtres et des évêques d'autres diocèses. Ils sont cependant fidèles à l'autorité au pape. Celui-ci représentant plus haut degré d'autorité dans un monde domestique et l'incarnation d'une tradition séculaire fondamentale au maintien de l'ordre. On suit ses enseignements pour mieux comprendre le monde et la Parole divine. Les dogmes qu'il décrète sont également des indications sur la perception que les prêtres doivent avoir de leur environnement et la reconnaissance des idéologies acceptables. Cette grandeur idéologique est confirmée par le sort réservé au tableau par la suite : « Le portrait va être placé dans le beau salon à côté de celui de l'Immaculée Conception⁶⁰⁹. » En réalité, ils sont positionnés face à face, l'un sur la cimaise ouest et l'autre sur la cimaise est, de façon à entourer le visiteur. On peut en déduire que le dialogue des deux œuvres représente la perception et la compréhension qu'eut Pie IX de l'apparition de l'Immaculée Conception à Bernadette Soubirous à Lourdes en 1858, où elle déclara à la jeune française : « Je suis l'Immaculée Conception ». Dans le cadre de notre mémoire de maîtrise sur le décor de la Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal, nous avons étudié l'iconographie de l'Immaculée Conception et nous avons pu constater que les dévotions, les congrégations et l'iconographie mariale sont des instruments performants par lesquels l'Église peut rassembler ses fidèles et consolider son autorité. La présence de Pie IX, grand artisan de la dogmatisation de l'Immaculée Conception et de la contestation du positivisme et les « erreurs » de la modernité, est donc toute désignée pour faire face à cette image de la Vierge. L'image de l'autorité idéologique de l'Église y est ici personnifiée ou incarnée de part et d'autre du salon. C'est à la personne du pape que tous les prêtres, évêques et cardinaux doivent allégeance. Il est pour eux un modèle idéologique du point de vue de ses positions théologiques et scientifiques et de ses entreprises pour la valorisation des arts et de l'archéologie. Au fil des décennies qui vont suivre au grand salon, les portraits des recteurs et des cardinaux romains protecteurs de l'Université Laval vont s'ajouter autour du portrait de Pie IX et du tableau de l'Immaculée Conception. Ainsi, les recteurs, figures d'autorité intellectuelle à Québec, sont positionnés auprès de figures d'autorité romaine et vaticane, dont celle de l'autorité spirituelle suprême qui les guide sur terre.

Ce positionnement des deux images de grand format dans le grand salon tient beaucoup plus de la position intellectuelle et spirituelle qui doit dominer dans l'institution que d'un simple décor montrant un

⁶⁰⁹ ASQ, *Journal du Séminaire*, vol. III, MS34-3, p.133, lundi 29 juin 1868.

pape et une Madone. Le tableau de la Vierge surplombant Québec, le Séminaire et l'Université évoque à la fois la protection et l'ascendance mariologique d'une pensée théologique et philosophique du monde et de la Création. Ainsi, même si de nombreux prêtres sont dotés d'une grande curiosité pour les sciences naturelles, l'explication scientifique du monde est réalisée dans l'unique but de mieux comprendre la Création. C'est d'ailleurs près de dix ans plus tard que Léon XIII adopte le néothomisme comme doctrine officielle de l'Église et au sein de laquelle des prêtres et des professeurs de philosophie et de théologie de l'Université s'illustreront par leurs écrits⁶¹⁰.

Dès la publication de la bulle *Aeterni patris* (1879) par le pape Léon XIII, qui proclame le thomisme comme doctrine philosophique officielle de l'Église, le Séminaire et l'Université sont en phase avec la théologie et la philosophie thomistes. D'ailleurs, l'un de ses prêtres sera un illustre théologien thomiste réputé à travers l'Église : M^{gr} Louis-Adolphe Pâquet (1859-1942). Comme ce système de pensée doit alors traverser toutes les sphères d'activités et d'éducation de l'institution, la pensée thomiste croise le rapport aux objets : l'instrument scientifique nous aide à mieux comprendre la création et l'existence de Dieu; l'œuvre d'art, belle, donc signe du bien qui induit au vrai, est aussi une porte vers la connaissance de Dieu. Tous les objets figurant dans les cabinets et les musées sont choisis et organisés, présentés avec classe, goût et sens de la beauté. La beauté et l'esthétique ne doivent plus être comprises exclusivement comme de simples caractères discriminants, mais selon une acception thomiste de leur terminologie.

Tel qu'annoncé plus haut, le décor du grand salon de l'Université Laval fut augmenté progressivement de portraits de cardinaux romains et de recteurs de l'Université Laval. Ces cardinaux sont tous des préfets de la Congrégation « de Propaganda fide » et protecteurs des collèges pontificaux nord-américains, et, par conséquent, protecteurs de l'Université Laval. Au XIX^e siècle, ces cardinaux sont Alessandro Barnabò (préfet de 1856 à 1874), Alessandro Franchi (préfet de 1874 à 1878), Giovanni Simeoni (préfet de 1878 à 1892) et Mieczysław Halka Ledóchowski (préfet de 1892 à 1902). Leurs portraits ont été peints à Rome, entre autres par des artistes proches du Saint-Siège, dont Vincenzo Pasqualoni et Luigi Fontana. Tel que mentionné plus tôt, ce même artiste a également peint le portrait de M^{gr} Taschereau alors qu'il était recteur de l'Université. Un examen de l'ensemble de ces portraits

⁶¹⁰ À ce sujet, se référer au texte qu'Yvan Lamonde consacre au thomisme à Rome et au Québec dans Yvan Lamonde, *La philosophie et son enseignement au Québec (1665-1920)*, Montréal, Les Éditions Hurtubise HMH, 1980, coll. : « Cahiers du Québec – Histoire », pp.117 à 129.

donnera un aperçu de la composition du décor du salon de l'Université Laval et du discours visuel qui devait en émaner jusqu'en 1900.

2.2.3 Portraits de prélats

Le cardinal Alessandro Barnabò fut le premier protecteur de l'Université Laval. (Fig. 92) Le journal de Benjamin Pâquet fait abondamment référence à ce cardinal et aux entretiens qu'il a eus avec lui. Le cardinal Barnabò occupa de nombreux postes dans la curie romaine. Il est nommé cardinal par Pie IX lors du consistoire de 1856. À partir de cette année jusqu'à sa mort en 1874, il occupe le poste de préfet pour la Sacrée Congrégation « de Propaganda Fide » et des rites orientaux. Il est également protecteur des collèges pontificaux nord-américains, ce qui explique son titre de protecteur de l'Université Laval. En 1868-1869, il occupa le poste de camerlingue de la Sacrée Congrégation des cardinaux, puis en 1869-1870, il participe au premier Concile du Vatican. Il détient aussi le titre de président de la Congrégation pour les affaires des rites orientaux et des missions apostoliques⁶¹¹. Son portrait est réalisé par le peintre Vincenzo Pasqualoni en 1866⁶¹². M^{gr} Benjamin Pâquet a rencontré à quelques reprises ce cardinal important, notamment pour s'entretenir des défis que posent la reconnaissance de l'Université Laval comme université catholique, l'ouverture d'une succursale à Montréal, ainsi que des conflits avec M^{gr} Bourget, évêque de Montréal. Benjamin Pâquet est donc l'intermédiaire tout désigné pour s'occuper de faire peindre le portrait du cardinal à la demande du Séminaire⁶¹³. Le portrait est tourné de trois-quarts vers la gauche et son regard pointe en direction du regardeur. Il porte une soutane rouge, un rochet, une mosette ainsi qu'une calotte, un signe de juridiction de la personnalité ecclésiastique. L'espace entourant le personnage est sévère, fermé par un drapé rouge dans le coin supérieur gauche. Le prélat est assis sur un fauteuil d'apparat typique du milieu du XVIII^e siècle italien, richement orné, dont les accoudoirs, le piètement et surtout les épaules du dossier sont sculptés de motifs végétaux et de corolles de style rocaille dorés⁶¹⁴. Signe de

⁶¹¹ Salvador Miranda, *The Cardinals of the Holy Roman Church. Biographical Dictionary. Pope Pius IX (1846-1878). Consistory of December 22, 1873 (XVII)*, « BARNABÒ, Alessandro (1801-1874) », mis à jour en 2019, [en ligne], URL : <http://cardinals.fiu.edu/bios1856.htm>, (page consultée le 28 juillet 2020).

⁶¹² Le numéro d'inventaire est CSQ, 1992.5488.

⁶¹³ ASQ, *Plumitif*, MS13-2, folio 148, 7 janvier 1866 : « [...] 2^o De faire faire à Rome les portraits de Pie IX en pied et du cardinal Barnabo en buste. » ; ASQ, Université 105, n^o2, 11 janvier 1866 : « L'abbé C.-E. Légaré demande à l'abbé Benjamin Paquet de faire peindre le portrait du cardinal Barnabò. ». ASQ, *Journal de Cyril Légaré*, MS676, pp. 132-134, le jeudi 3 mai 1877 : l'abbé critique quelques-uns des portraits de la collection du Séminaire dont celui du cardinal Barnabò qu'il juge « médiocre ».

⁶¹⁴ Alvar González-Palacios, « Open Queries: Short Notes about the Decorative Arts in Rome », dans Edgar Peters Bowron et Joseph J. Rishel (dir.), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogue d'exposition (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars au 28 mai 2000 ; Houston, The Museum of Fine Art, 25 juin au 17 septembre 2000), Philadelphie-Londres,

prestige associé à la fonction du préfet, le portrait du pape Pie IX⁶¹⁵ également peint par Pasqualoni en 1867 présente le pontife assis dans le même fauteuil. Les deux mains posées sur les accoudoirs, le cardinal Barnabò ne tient aucun objet ni attribut qui pourrait l'associer à sa famille ou à une dévotion particulière.

Le cardinal Alessandro Franchi (1819-1878) fut secrétaire d'État et protecteur de l'Université Laval (Fig. 93). Son portrait est signé par Luigi Fontana en 1877⁶¹⁶ et il a été commandé par le Séminaire de Québec à l'artiste en 1876, par l'intermédiaire de Benjamin Pâquet alors à Rome⁶¹⁷. Une amitié entre ces deux hommes d'église semble s'être développée durant les séjours romains de Pâquet, au point où Franchi réussit à lui obtenir des titres prestigieux, notamment celui de camérier secret de la maison du pape ou « camérier d'honneur de Sa Sainteté⁶¹⁸ ». Sous Pie IX, Franchi est nommé secrétaire de la Congrégation extraordinaire des affaires ecclésiastiques de 1860 à 1868. En 1868, il est également nonce apostolique en Espagne, puis légat *a latere* – c'est-à-dire envoyé de façon extraordinaire par le pape – à Constantinople pour résoudre un schisme avec l'Église arménienne. Il est ensuite créé⁶¹⁹ cardinal-diacre en 1873, puis de 1874 à 1878, il est préfet de la Sacré Congrégation « de Propaganda Fide » et des rites orientaux. Durant la même période, il est nommé protecteur des Collèges pontificaux nord-américains, incluant l'Université Laval. En 1878, il participe au conclave qui élit le pape Léon XIII. Celui-ci le nomme secrétaire d'État, préfet du Sacré Palais et administrateur des biens du Saint-Siège jusqu'à sa mort en juillet 1878. Il serait mort empoisonné dans le palais apostolique du Vatican⁶²⁰. Les archives du Séminaire de Québec comptent un grand nombre d'écrits concernant les efforts du cardinal Franchi pour intercéder en faveur du Séminaire et de l'Université Laval auprès du Saint-Siège et limiter

Philadelphia Art Museum, Merrell, 2000, notice n°47, p.168. L'assise et le dossier semblent être couverts de velours rouge et de galons dorés, tel qu'il est commun de le voir sur des chaises et fauteuils semblables du même style en Italie, mais également dans les collections des palais ailleurs en Europe. Ce type de fauteuil d'apparat était encore en usage au Palazzo del Quirinale durant le XIX^e siècle.

⁶¹⁵ Le numéro d'inventaire est CSQ 1992.5414.

⁶¹⁶ Au bas à droite du tableau, le peintre a signé « Prof. Cav. Luigi Fontana f. 1877 ». Il porte le numéro d'inventaire CSQ 1992.5485.

⁶¹⁷ ASQ, *Plumitif*, vol. II, MS13-2, folio 280, 1er juillet 1876 : « [...] 4^o d'autoriser Mr. Benj. Pâquet à faire faire le portrait de son Éminence le cardinal Franchi nommé Protecteur de l'Université Laval. »

⁶¹⁸ ASQ, *Journal du Séminaire*, vol. II, MS34-2, pp.644-645, 28 janvier 1877 : « La malle européenne de cette semaine nous apprend, d'après une lettre de M^{gr} Persico à M^{gr} l'Archevêque, que le Cardinal Franchi, motes proprio, a obtenu pour M. Benj. Paquet actuellement à Rome, le titre de camérier d'honneur de sa Sainteté. C'est au moins une bonne réponse aux furieux qui le poursuivent d'accusations de libéralisme. »

⁶¹⁹ Selon le vocabulaire du code du droit canonique de l'Église catholique, un cardinal est « créé » et non « nommé ».

⁶²⁰ Salvador Miranda, *The Cardinals of the Holy Roman Church. Biographical Dictionary. Pope Pius IX (1846-1878). Consistory of December 22, 1873 (XVII)*, « FRANCHI, Alessandro (1819-1878) », mis à jour en 2019, [en ligne], URL : <<http://cardinals.fiu.edu/bios1873.htm#Franchi>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

l'influence du diocèse de Montréal. Cela explique les gestes de reconnaissance posés par le Séminaire de Québec à l'endroit du cardinal Franchi, notamment ceux qui suivirent l'annonce de son décès⁶²¹. Luigi Fontana est un peintre, sculpteur et architecte. Il est l'élève du peintre puriste Tommaso Minardi, avec qui il signe la fresque *Propagazione del Cristianesimo o Missione degli Apostoli*, réalisée entre 1858 et 1864 au Palazzo del Quirinale, sala del Trono, oggi degli Ambasciatori (salle du Trône, aujourd'hui celle des Ambassadeurs). Contrairement au portrait du cardinal Barnabò, le personnage est accompagné d'accessoires un peu plus nombreux et l'espace pictural est clair et plus lumineux. L'homme est posé de trois-quarts, vêtu de l'habit traditionnel des cardinaux, la soutane rouge, le rochet, la mosette et la calotte rouge. Il est assis dans un fauteuil, tenant un livre debout sur le genou gauche. Le regard est paisible, pointé vers le regardeur et la bouche esquisse un sourire subtil. Sur la table à sa droite sont disposés divers objets dont son anneau cardinalice, une statuette de l'Immaculée Conception blanche et un crucifix noir⁶²². Le cardinal Franchi est docteur en théologie, en philosophie ainsi qu'en droit canon et civil. Il fut professeur de philosophie au *Seminario Romano*, de diplomatie à l'Académie des nobles ecclésiastiques, et de l'histoire de l'Église à l'Université de Rome. En somme, tous ces attributs, soit placés sur la table, tenus ou portés, sont tous des éléments qui traduisent le statut social de l'individu⁶²³. Sa feuille de route dans la curie romaine étant impressionnante, le cardinal aura voulu conserver une trace éloquente de cette accession au prestige de la noblesse ecclésiastique.

Le cardinal Giovanni Simeoni (1816-1892) a été créé cardinal au consistoire du 15 mars 1875 (Fig. 94). Il était auparavant professeur de philosophie et de théologie à l'université pontificale urbanienne alors sous l'autorité de la sacrée Congrégation « de Propaganda Fide », secrétaire de cette même Sacrée Congrégation, et prélat domestique de Sa Sainteté. En 1877, il devient secrétaire d'État, préfet du Palais apostolique, préfet de la Sacrée Congrégation des Affaires Ecclésiastiques extraordinaires et administrateur des biens du Saint-Siège jusqu'à la mort de Pie IX le 7 février 1878. Il est l'exécuteur

⁶²¹ À la mort du cardinal Franchi, son service est chanté à la cathédrale et à Petit-Cap et plusieurs documents d'archives signalent son décès. ASQ, *Plumitif*, MS13-3, folios 17 et 22, mars 1886 : « [...] 1° de voter cinquante cent piastres pour aider à couvrir les dépenses faites par l'Archevêché à l'occasion de l'élévation de M^{gr} l'Archevêque au Cardinalat, et d'acheter de plus la croix pectorale du cardinal Franchi, pour être offerte à Son Eminence. »

⁶²² Le cardinal porte une médaille semblable à celle de l'ordre de Charles III d'Espagne. Cet ordre fut créé le 19 septembre 1771. La devise de l'ordre, habituellement inscrite sur la médaille est « Virtuti et Merito », qui se traduit par « Vertu et Mérite ». Il s'agit d'une distinction militaire transformée en distinction civile en 1847. La croix de cet ordre présente une image de la Vierge. Le cardinal fut envoyé en Espagne par Pie IX en tant que « chargé d'affaires » de 1853 à 1856, puis en tant que nonce apostolique du 13 mars 1868 à juin 1869.

⁶²³ Sur l'interprétation des attributs dans le portrait, nous nous référons au mémoire de maîtrise d'Adrienne Aubé-Gaudreau, *Ressemblance et caractère dans les portraits de Théophile Hamel (1840-1870)*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2010, 218p.

testamentaire de Pie IX. Il participe au conclave qui élit Léon XIII. Celui-ci le nomme protecteur des collèges pontificaux nord-américains en 1878. Ainsi, il fut le troisième protecteur de l'Université Laval de 1878 jusqu'à sa mort en 1892. Léon XIII le confirme dans son poste de préfet du Palais apostolique et administrateur des biens du Saint-Siège. Il est également nommé préfet de la Sacrée Congrégation « de Propaganda Fide » et des Affaires des rites orientaux. En 1885, il est président des séminaires missionnaires et en 1885-1886, il est camerlingue du Sacré Collège des cardinaux. À sa mort, il lègue une importante collection d'œuvres d'art au pape⁶²⁴. Son portrait est commandé par le Séminaire en 1878. Il est peint et signé en 1879 par Vincenzo Pasqualoni⁶²⁵, et acheté la même année par l'institution⁶²⁶. Le portrait du cardinal Simeoni est probablement le mieux réussi de l'ensemble des quatre portraits de cardinaux romains et celui qui se distingue en raison des codes iconographiques mis en place probablement par l'artiste et le cardinal. Nous savons par la notice biographique du prélat que 1878 est une année très occupée et glorieuse pour celui-ci. C'est à cette date qu'il exécute le testament du pape Pie IX et qu'il reçoit un ensemble de responsabilités très importantes dans la curie romaine. L'homme se présente donc assis dans un fauteuil d'apparat de bois sculpté et doré, garni de velours rouge et de galon doré. Il porte l'habit cardinalice ainsi que la cappa ou la chape. Cette dernière peut être portée comme un manteau, mais également sous la mozette lorsque le prélat se rend solennellement à un office, lorsqu'il assiste au chœur ou lors des chapelles papales et lorsqu'elle est déployée, comme dans le cas du portrait, elle montre un signe de juridiction. De sa main droite, il montre sous la forme d'un parchemin déroulé, sa fonction et son titre : « Sua Emza Rev ma / rd Giovanni Simeoni Prefetto / Propaganda Fide », c'est-à-dire « Son Éminence Révérendissime / Cardinal Giovanni Simeoni Préfet / Propaganda Fide ». De sa main gauche, il lève l'index, le majeur et le pouce en direction du regardeur, un signe de bénédiction. Sur la table, se tient une sculpture énigmatique représentant un ange tenant une sphère au-dessus de sa tête.

Le cardinal Mieczysław Halka Ledóchowski (1822-1902) était protecteur de l'Université Laval (Fig. 95). Il est né à Gorki en Pologne. En 1856, il a été décoré chevalier de l'Ordre de l'Immaculé Conception

⁶²⁴ Salvador Miranda, *The Cardinals of the Holy Roman Church. Biographical Dictionary. Pope Pius IX (1846-1878). Consistory of March 15, 1875 (XVIII)*, « SIMEONI, Giovanni (1816-1892) », mis à jour en 2019, [en ligne], URL : <<http://cardinals.fiu.edu/bios1875.htm#Simeoni>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

⁶²⁵ CSQ, 1992.5487.

⁶²⁶ Marie-Orphée Duval, *La collection de portraits du Séminaire de Québec au XIXe siècle*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, pp.39, 52, 173; ASQ, *Plumitif*, MS13-2, folio, 290, 25 mars 1878 : « [...]3° de faire faire a Rome le portrait du nouveau Protecteur de l'Université, le cardinal G. Simeoni .». Au bas à gauche du tableau, on lit la signature : « V. Pasqualoni / Roma 1879. »

et de la Bienheureuse Vierge Marie. Après ses études à Rome à l'Académie des nobles ecclésiastiques tenue par des jésuites et visant à former les diplomates du Saint-Siège, et ses responsabilités de nonce apostolique en Colombie, au Chili, et à Bruxelles, il retourne en Pologne prussienne où il a la charge des diocèses de Posen et Gnesen. La politique du Kulturkampf de Bismarck interdit notamment l'usage de la langue polonaise dans l'enseignement et le catéchisme. Ledóchowski s'y oppose et refuse de démissionner de son poste d'évêque. Pour cette raison, il est emprisonné à Ostrowo en Pologne de 1874 à 1876. C'est durant son incarcération qu'il est créé cardinal, lors du consistoire du 15 mars 1875. Dès sa libération, il retournera à Rome et y demeurera jusqu'à la fin de ses jours. À partir du 3 février 1876, il continue de diriger son diocèse à distance et participe au conclave de 1878 qui élit Léon XIII au pontificat. Par la suite, il occupe des postes importants au sein de la curie romaine, notamment ceux de préfet de la Sacrée Congrégation « de Propaganda Fide » et des rites orientaux ainsi que de protecteur des collèges pontificaux nord-américains de 1892 jusqu'à sa mort, et de camerlingue du Sacré Collège des cardinaux en 1884-1885⁶²⁷. Il est membre de l'Ordre de Malte, ce qui explique la présence de la croix de Malte sur sa poitrine en plus de la croix pectorale sur son portrait. Ce dernier est peint par Nino Giovanni Carnevali (1850-1916) en 1894⁶²⁸ et, contrairement aux trois autres portraits de cardinaux, celui-ci nous montre le prélat debout près d'un fauteuil de bois sculpté et doré et couvert de velours rouge. Comme ses prédécesseurs, celui-ci est vêtu des habits traditionnels des cardinaux, soit la soutane rouge⁶²⁹.

À cette liste de portraits de prélats peints à Rome, nous ajouterons ceux de M^{gr} Elzéar-Alexandre Taschereau (1820-1898) également peints par Vincenzo Pasqualoni. Rappelons que ce prélat s'est illustré lors de voyages dans la Ville éternelle en y menant des missions diplomatiques et qu'il a atteint les plus hautes charges administratives à l'Université Laval et au Séminaire. M^{gr} Taschereau est nommé archevêque de Québec en décembre 1870 et élevé au rang de cardinal en 1886. Un portrait signé par Pasqualoni est acheté en 1870, ce qui nous permet de situer la date de l'œuvre entre 1869

⁶²⁷ Salvador Miranda, *The Cardinals of the Holy Roman Church. Biographical Dictionary. Pope Pius IX (1846-1878). Consistory of March 15, 1875 (XVIII)*, « LEDÓCHOWSKI, Mieczysław Halka », mis à jour en 2019, [en ligne], URL : <<http://cardinals.fiu.edu/bios1875.htm#Ledochowski>>, (page consultée le 29 juillet 2020).

⁶²⁸ Le numéro d'inventaire est 1992.5486.

⁶²⁹ Le MNBAQ conserve les portraits du cardinal Elzéar-Alexandre Taschereau et de M^{gr} Louis-Nazaire Bégin peints d'après photo par Carnevali en 1891. Ceux-ci sont des dons de l'École normale Laval au musée. MNBAQ, Nino Giovanni Carnevali, d'après un photographe inconnu, *Le Cardinal Elzéar-Alexandre Taschereau*, 1891, numéro d'inventaire 1970.277, [en ligne], URL : <<https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600007450>>, (page consultée le 3 mars 2020); MNBAQ, Nino Giovanni Carnevali, d'après Marc-Alfred Montminy, *Monseigneur Louis-Nazaire Bégin*, 1891, numéro d'inventaire 1970.235, [en ligne], URL : <<https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600007459>>, (page consultée le 3 mars 2020).

et 1870⁶³⁰ (Fig. 96). Un deuxième portrait de M^{gr} Taschereau également signé par Pasqualoni et daté de 1870 est conservé du côté de la résidence des prêtres du Séminaire⁶³¹ (Fig. 97). C'est ce dernier qui était exposé au grand salon de l'Université Laval à partir du retour de Taschereau de Rome. La même année, Taschereau accompagne l'archevêque de Québec, M^{gr} Baillargeon, au premier concile du Vatican qui se tient du 8 décembre 1869 au 20 octobre 1870 à Rome. Le 13 octobre, M^{gr} Baillargon décède et Taschereau est nommé administrateur de l'archidiocèse de Québec avant d'être élu évêque le 24 décembre. Cette conjoncture confirme la réalisation du portrait à Rome dans l'atelier de Pasqualoni et explique la composition d'un portrait en buste trois-quarts d'une grande sobriété, montrant l'ecclésiastique vêtu d'une toge universitaire, garnie d'épaulettes d'hermine, d'un col romain à double rabat noir au-dessous duquel pendent deux glands de couleur bleue.

Pour ces commandes de portraits Benjamin Pâquet agit à titre d'intermédiaire entre le Séminaire et les peintres Vincenzo Pasqualoni et Luigi Fontana. Ce choix fait en sorte que le grand salon présente six œuvres d'artistes puristes italiens qui gravitent autour de Pie IX et du maître Tommaso Minardi⁶³². Ce lieu est donc le théâtre de la filiation de l'autorité pontificale depuis le Vatican jusqu'au rectorat de l'Université Laval. Il met en scène un ensemble d'images incarnant un pouvoir et une autorité morale et intellectuelle à laquelle les prêtres et les élèves de l'institution doivent obéissance. Tant le signifiant que le signifié formulés dans ces œuvres sont conformes au langage plastique et au cadre intellectuel et propagandiste qui régissent le développement artistique de ce pontificat. Précisons qu'à la différence des portraits des quatre cardinaux, celui de Taschereau incarne l'Université et non pas la prélature, et représente ainsi l'intégration du savoir à la spiritualité dans cet espace visuel qu'est le grand salon. Le fait que le recteur soit portraituré par un peintre de Pie IX intègre la personne québécoise en autorité dans cette filiation et ce monde commun visuel lié à l'autorité papale. Le sujet regardant reçoit ainsi toute une rhétorique visuelle sur l'identité de l'autorité, de la moralité et de la Vérité – ces dernières étant condensées dans l'image de l'Immaculée Conception – ainsi que le langage plastique apte à rendre vertueusement ces notions.

Benjamin Pâquet a aussi été portraituré par un artiste italien, Ippolito Zapponi (1826-1895) en 1876, c'est-à-dire lors de son second voyage en Europe. (Fig. 98) Cadré en buste, le modèle pose de trois-

⁶³⁰ CSQ, 1991.625.

⁶³¹ RPSQ, 1995.3482.

⁶³² Les portraits de Barnabò, Franchi, Simeoni, Taschereau, Pie IX et le tableau de l'Immaculée Conception.

quarts, il porte la soutane noire, le col romain. Son air est sérieux, tendu et même sévère. Il est alors professeur de théologie à l'Université Laval et en visite à Rome pour des questions diplomatiques afin de porter la cause de l'Université Laval auprès du Saint-Siège. Il n'a pas encore le titre de « monseigneur » ni les titres honorifiques de protonotaire apostolique, de camérier secret de la maison du Pape et de consultant de la Congrégation de l'Index. Il se présente donc en habit de prêtre et professeur. Il fera peindre un second portrait de lui-même par Eugène Hamel en 1894, lequel sera ensuite accroché au grand salon de l'Université Laval jusqu'en 1991. (Fig. 99)

2.3 La Pinacothèque de l'Université Laval : un nom et une filiation

Parmi les projets des prêtres qui donnent lieu à la constitution des collections et des musées pour des fins pédagogiques, il en est un qui exprime de façon convaincante le lien de filiation entre les musées du Vatican et ceux de l'Université Laval : la Pinacothèque.

2.3.1 Un projet justifié

L'inauguration d'une galerie de peintures en 1875 n'est pas une première à Québec puisque dès 1833 Joseph Légaré offrait un accès public à ses collections dans la maison qu'il s'était fait construire sur la rue Sainte-Angèle. Bien que la galerie de Légaré ne laissât pas l'élite indifférente, elle connut quelques épisodes de fermeture⁶³³. En 1838, Légaré est associé avec l'avocat Thomas Amiot afin de rouvrir la galerie de peintures dans un nouvel édifice situé sur la place du Marché dans la haute-ville de Québec⁶³⁴. Ceux-ci organisent une souscription publique dont la cinquantaine de souscripteurs sont pour la plupart des personnages connus et actifs dans la vie économique, politique, juridique et culturelle de Québec. Les deux premiers noms qui figurent à cette liste⁶³⁵ sont M^{grs} Joseph Signay (1778-1850), archevêque de Québec, et Pierre-Flavien Turgeon (1787-1867), évêque coadjuteur. Tous

⁶³³ La galerie de Légaré est la première galerie d'art au Bas-Canada. Le gouverneur Aylmer et les journaux félicitent le collectionneur pour son initiative. La galerie est répartie sur les trois étages de sa maison. Elle ferme ses portes en avril 1835. En 1836, Légaré et l'avocat Thomas Amiot s'associent. « [...] le premier vendit au second la moitié de sa collection alors composée de 134 tableaux ». Ensemble, ils opèrent une galerie qui ne fut ouverte qu'entre 1838 et probablement 1840. Légaré rouvre une nouvelle galerie en 1851, « une vaste galerie voûtée à l'étage supérieur de sa nouvelle propriété, sise au coin de la rue Sainte-Angèle et de la rue Sainte-Hélène (rue McMahan) ». L'année suivante, il en publie le catalogue et donne accès au public gratuitement. « En septembre, il recevait la visite de lord Elgin qui lui manifestait sa grande satisfaction. Au dire de [Edward T.] Fletcher, cette galerie était un lieu de rencontre privilégié pour les artistes et les fervents de peinture de Québec ». John R. Porter, « LÉGARÉ, Joseph », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 8, Université Laval/University of Toronto, (2003), [en ligne], URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/legare_joseph_8F.html>, (page consultée le 2 juin 2020).

⁶³⁴ J. R. Porter, *Ibid.*

⁶³⁵ La liste des souscripteurs est connue par le biais d'un document manuscrit conservé aux archives du Séminaire de Québec : ASQ, Polygraphie 31 n°19a.

deux ont été élèves puis professeurs au sein de l'une des œuvres du Séminaire de Québec. Plus loin dans la liste des souscripteurs, on remarque la présence du prêtre Charles-Félix Cazeau (1807-1881), vicaire-général du diocèse, qui étudia également au Séminaire. La présence de ces noms et surtout leur emplacement dans la liste constituent une preuve que le clergé et les prêtres du Séminaire de Québec, dont l'évêque est le « Visiteur⁶³⁶ », sont sensibles à la question de la visibilité et de la présence des beaux-arts dans la ville. D'ailleurs, un prêtre du Séminaire contemporain de ces prélats est reconnu comme un protecteur des sciences et des beaux-arts au Bas-Canada : l'abbé Jérôme Demers. Parmi tous les prêtres qui ont de l'intérêt pour les arts et qui affectionnent le principe du collectionnement, Jérôme Demers semble se démarquer par son érudition.

Plusieurs d'entre eux [les prêtres], instruits et cultivés, amateurs et connaisseurs en fait de peinture recherchent les compositions de maître pour décorer leurs églises ou pour leur collection personnelle. [...] Le plus réputé est sans conteste l'Abbé Jérôme Demers. C'est un « vaste esprit et un jugement sûr » on le consulte beaucoup. Ainsi que l'écrivait un chroniqueur du *Canadien* « la sculpture et la peinture lui doivent aussi plusieurs de nos meilleurs artistes qu'il a encouragés et assistés⁶³⁷.

Demers exerce ainsi une influence en partie grâce à la valeur que l'on prête à son jugement. Nous savons qu'il emmenait ses étudiants du cours de philosophie dans les églises où se trouvaient des tableaux provenant du fonds des abbés Desjardins et les initiait à l'art. Cette pratique nous est connue par un témoignage de l'un de ses anciens étudiants, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau (1820-1890), futur premier ministre de la province de Québec :

[...] in the chapel of the seminary as well as in the cathedral and the chapel of the Ursulines' convent there are very excellent paintings from which the students can imbibe through the eye, a taste for the fine arts, and which the late Mr. Demers, used not unfrequently to visit with the pupils of the two classes of philosophy, in whose presence he used to dilate on the beauty of each of the pictures. His favorite paintings in the chapel of the seminary were, the terror of Saint Jérôme at the vision of the day of judgement, by d'Hullin ; the crucifixion, by Monet ; and the Virgin ministered unto by the angels, by Dieu. The latter is indeed a most charming and graceful painting presenting a great contrast with the others and is a relief to the mind previously so painfully impressed by the contemplation of the crucifixion. The students also frequently visited

⁶³⁶ Rappelons que c'est l'archevêque qui nomme le supérieur général du Séminaire de Québec.

⁶³⁷ Olivier Maurault, *Marges d'histoire; L'art au Canada*, Montréal, Librairie d'Action canadienne française, 1929, p.98, cité dans Danielle Potvin, *La situation de l'artiste au Bas-Canada de 1780 à 1840*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1981, p.56, cité dans Laurier Lacroix, *Le fonds de tableaux Desjardins : nature et influence. Tome I*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1998, p.239.

Mr. Légaré's valuable gallery of paintings, and Mr. Plamondon's and Mr. Hamel's studios⁶³⁸.

Cette situation fait de Demers un expert à qui l'on demande et respecte l'avis pour l'achat d'œuvres d'art. Il bénéficie d'un capital symbolique auprès de ses pairs et de ses étudiants, mais aussi d'autres acteurs agissant dans l'environnement de l'Église canadienne. Par capital symbolique nous entendons un « volume de reconnaissance, de légitimité et de consécration accumulé par un agent social au sein de son champ d'appartenance⁶³⁹. » C'est-à-dire que les gestes posés par Demers contribuent à lui attirer une reconnaissance par ses pairs. L'une des preuves de cette reconnaissance est l'usage que font le Séminaire de Nicolet et six autres collèges du « Précis d'architecture pour servir de suite au Traité élémentaire de physique à l'usage du séminaire de Québec ». Cet ouvrage montre la maîtrise que le prêtre détient de la théorie de l'architecture classique⁶⁴⁰. Il est conçu pour accompagner les cours de physique, mais aussi pour aider les prêtres à mieux comprendre l'architecture et les enjeux de la construction d'un bâtiment⁶⁴¹. Dans la biographie du prêtre, l'historien Claude Galarnéau confirme que par les rôles qu'il occupe, les textes qu'il publie, l'intelligence et l'érudition dont il fait preuve lorsqu'il s'exprime, enseigne ou conseille, Jérôme Demers jouit d'une grande influence auprès des gens de pouvoir, contribue à bâtir sa réputation personnelle et aussi celle de son institution.

Le rôle discret de conseiller qu'il a exercé auprès des administrateurs et des hommes publics lui a apporté le respect de la classe politique. C'est Demers qui a permis à la vénérable institution d'être de son siècle par ses innovations et son immense labeur, et par son souci d'être présent aux problèmes de la société de son temps. Pierre-Joseph-Olivier Chauveau a pu dire avec raison que rarement un homme aussi modeste aura exercé une plus souveraine influence. Jérôme Demers a été l'un des hommes les plus remarquables du Bas-Canada durant la première moitié du siècle⁶⁴².

⁶³⁸ Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, « The Colleges of Canada I. The Laval University », *The Journal of Education for Lower Canada*, vol. 1, n°6, 1857, pp.111-112, cite dans Lacroix, *op.cit.*, p.238, mis à jour le 11 février 2019, [en ligne], URL: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433000192777&view=1up&seq=365>>, (page consultée le 2 juin 2020).

⁶³⁹ La notion de capital symbolique est expliquée par le philosophe Pascal Durand dans un article entièrement dédié au sujet. Pascal Durand, « Capital symbolique », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, mis à jour le 20 mai 2019, [en ligne], URL : <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/39-capital-symbolique>>, (page consultée le 20 mai 2019).

⁶⁴⁰ Marc Grignon, « Le Précis d'architecture de Jérôme Demers : une théorie déchirée », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 11, nos 1 & 2 (1988), p. 1-21.

⁶⁴¹ Claude Galarnéau, « DEMERS, Jérôme », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 8, Université Laval/University of Toronto, (2003), [en ligne], URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/demers_jerome_8F.html>, (page consultée le 2 juin 2020).

⁶⁴² *Ibid.*

Cette lecture que fait Galarneau de la vie de Demers dépeint la personne comme une référence, un érudit et un homme respectable fréquenté par des artistes, des gens de pouvoir⁶⁴³ de lettres. Ainsi, le statut particulier de Demers dans la société canadienne est signe d'un prestige social. Ce religieux d'une réputation exceptionnelle consacre 53 années de sa vie à l'enseignement au Séminaire. Demers meurt en 1853. Il connaîtra l'inauguration de l'Université Laval, mais jamais celle de la pinacothèque.

Après la mort de Joseph Légaré en 1855, sa veuve, Geneviève Damien, assure le maintien de la galerie jusqu'en 1872. Au mois d'avril de cette année-là, elle fait transporter la collection au Séminaire de Québec dans la salle voisine du cabinet de physique, emplacement où elle demeurera jusqu'au début du 20^e siècle. À la suite du décès de Geneviève Damien le 24 février 1874, les deux gendres de celle-ci, le notaire Charles Cinq-Mars et l'avocat Charles-Narcisse Hamel, et le Séminaire de Québec amorcent des négociations au nom de la succession. Le frère de l'avocat Hamel est le supérieur du Séminaire : M^{gr} Thomas-Étienne Hamel. Compte tenu des preuves de l'intérêt pour les beaux-arts au sein de l'institution, il est tout à fait cohérent que le supérieur démontre lui-même un intérêt pour l'acquisition de la collection. La proximité entre les intermédiaires permet d'émettre des hypothèses sur le contexte de cette vente, où le Séminaire de Québec a pu être favorisé. Le faible prix de vente⁶⁴⁴ ainsi que la mention de la vente dans le Journal du Séminaire peuvent être considérés comme des éléments de preuve : « Encan des tableaux de Légaré. A 10h. A.M. à côté du cabinet de physique. à l'Université, ont été vendus les tableaux venant de la succession de M. Légaré peintre. L'encan s'est fait pour la forme car le Séminaire les avait achetés des héritiers, au prix de £400, pour en faire un commencement de galerie de peintures⁶⁴⁵. » Grâce au Journal du Séminaire et au journal de l'abbé Cyrille-Étienne Légaré, on constate que c'est ce dernier et le supérieur lui-même qui organisent ensuite la présentation des œuvres dans la salle.

⁶⁴³ Galarneau décrit les nombreuses actions de Demers auprès du gouvernement de la Province, notamment celles durant les luttes politiques qui se déroulent entre 1822 et 1837, dont les rébellions de 1837-1838.

⁶⁴⁴ Dans sa thèse de doctorat, John R. Porter affirme : « Au mois d'avril, une somme assez modeste de \$1,600.00 (ou £400) fut offerte aux héritiers qui acceptèrent la proposition bien qu'elle fût loin de tenir compte de l'évaluation que l'on faisait à l'époque de l'ensemble des tableaux et des gravures. » John R. Porter, *Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu : Joseph Légaré (1795-1855)*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1981, p.363. Porter spécifie également qu'une évaluation de l'époque chiffrait cette collection à \$22 000\$, soit £4422. Dans le plunitif, on trouve des éléments d'information complémentaires. La vente est annoncée en mars 1874 et le Séminaire offre seize cents dollars, « à qui de droit » pour la collection de peintures et de gravures. ASQ, *Plunitif*, MS13-2, folio 264, 30 mars 1874. On note également que le mois suivant, le Conseil du Séminaire accepte l'achat « d'une collection de gravures ». Il s'agit probablement de celle de Légaré, mais cela n'est pas spécifié dans les archives. ASQ, *Plunitif*, MS13-2, folio 265, 20 avril 1874.

⁶⁴⁵ ASQ, *Journal du Séminaire*, vol. II, MS34-2, pp.563-564, 25 avril 1874.

Nous commençons M. le sup. [T.-E. Hamel] et moi à faire disposer les tableaux de notre galerie de peintures. Nous est avis que ce sera passable. La journée s'y passe à peu près, avec la prévision d'en passer plusieurs autres. Aussi que de jolies choses nous avons! Je suis sûr qu'un des endroits les plus visités de l'Université et visités avec le plus d'intérêt, sera la salle de peintures. Et si nous en avons les moyens, comme nous augmenterons (sic) du coup nos richesses artistiques⁶⁴⁶!

Dans le *Journal de l'Instruction publique*, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau loue, en 1875, la volonté de l'Université Laval de « promouvoir et de répandre le goût des sciences et des beaux arts dans ce pays ». Il voit justement dans cette entreprise, une manière de « moraliser » un peuple, puisque selon lui « le goût du beau éloigne du vice et conduit à Dieu par l'admiration de ses œuvres ». Cette lecture de l'utilité de l'étude des sciences et des arts est d'ailleurs en adéquation avec les idéologies en vigueur au Séminaire, qui bénéficieront d'un cadre méthodologique stricte avec l'imposition de la pensée néothomiste par le pape Léon XIII en 1879.

Nous avons eu l'avantage de visiter dernièrement cette galerie dont les tableaux ont été collectionnés avec autant de goût que de patriotisme. Elle comprend au-delà de cent cinquante toiles dont plusieurs sont signées par des maîtres célèbres et offrent des beautés admirables. Plusieurs morceaux de Salvator Rosa, Puget, Poussin, Karl et Joseph Vernet (frères d'Horace), un Christ d'après Van Dycke, et une foule d'autres tableaux pleins de mérite donnent à cette collection un prix extraordinaire. Nous avons surtout admiré la toile de D'Ulin intitulée *St. Jérôme entendant la trompette du Jugement*. C'est, à notre avis, l'œuvre la plus précieuse de toutes celles qui ornent la galerie. Dans cette exposition artistique, nos compatriotes n'ont pas été oubliés, et nous avons pu admirer plusieurs compositions et copies de MM. Jos. Légaré, Théophile Hamel, Eugène Hamel et A. Plamondon. Parmi les œuvres canadiennes les tableaux de M. Légaré sont les plus nombreux. Nous avons surtout remarqué *Le désespoir d'une femme indienne dans les forêts d'Amérique*. Cette toile offre des effets de lumière d'une grande beauté. L'espace dont nous pouvons disposer ne nous permet pas de donner une description détaillée de plusieurs tableaux qui nous ont paru dignes d'une remarque spéciale. Nous n'avons pas, du reste, nous le reconnaissons en toute humilité, la compétence nécessaire pour nous prononcer sur un semblable sujet. Nous ne pouvons pas cependant passer sous silence l'esprit éclairé avec lequel l'Université-Laval cherche et saisit toutes les occasions de promouvoir et de répandre le goût des sciences et des beaux arts dans ce pays. Les sciences et les arts sont, après la religion, le moyen le plus puissant pour moraliser un peuple. Le goût du beau éloigne du vice et conduit à Dieu par l'admiration de ses œuvres. C'est pourquoi ceux qui travaillent à

⁶⁴⁶ ASQ, *Journal de Cyrille-Étienne Légaré*, MS678, pp.345-346, 3 avril 1875.

développer ce sentiment font une œuvre méritoire et ont droit à toute notre reconnaissance⁶⁴⁷.

La disposition côte-à-côte du Cabinet de physique et de la galerie de peintures n'est donc pas fortuite. Elle induit cette compréhension intellectuelle de la dualité et de la complémentarité des espaces. Le plan de l'édifice du collégial dressé par George-Émile Tanguay vers 1911, l'actuel pavillon Camille-Roy du Séminaire de Québec, permet de situer les espaces où étaient respectivement le Cabinet de Physique, identifié dans la partie inférieure de l'image, et la Pinacothèque dans la partie supérieure. En 1911, la Pinacothèque était située sur un autre étage de l'édifice, d'où l'absence de son inscription sur le plan. (Fig. 87).

Lors de l'inauguration de la galerie de peintures le 25 mai 1875, on ne présente pas celle-ci sous cette dénomination mais plutôt comme la « Pinacothèque » de l'Université Laval. C'est d'ailleurs le titre que porte le premier catalogue de cette galerie publié en 1875⁶⁴⁸. Le choix du terme mérite que l'on s'y attarde, puisqu'il est riche en référence. La personne qui choisit ce nom ainsi que la réflexion qui l'y a mené ne sont pas consignées aux archives, mais compte tenu de l'implication étroite du supérieur du Séminaire dans le projet d'achat⁶⁴⁹ et d'accrochage, il est tout à fait plausible que cette idée vienne de lui ou de Cyrille-Étienne Légaré⁶⁵⁰.

Par le choix de cet intitulé de « Pinacothèque », l'idée d'une filiation volontaire avec la pinacothèque des musées du Vatican, ainsi que d'autres pinacothèques que des prêtres ont pu visiter, notamment

⁶⁴⁷ Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, « Galerie de peinture de l'Université Laval », *Journal de l'Instruction publique*, juin 1875, vol. 19, p.91., mis à jour le 15 mars 2015, [en ligne], URL : <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hn4f7h&view=1up&seq=101&size=125>>, (page consultée le 2 juin 2020).

⁶⁴⁸ Dans les archives, à partir du moment où l'on discute de l'achat de la collection de Légaré on parle de la « Galerie de peintures » jusqu'au 11 mai 1875 où apparaît la première mention de la « pinacothèque » de l'Université Laval : « Après le dîner, M^{gr} Langevin et quelques prêtres étrangers ont visité notre Pinacothèque (Musée de tableaux). » : ASQ, *Journal du Séminaire*, vol.II, MS34-2, p.596, 11 mai 1875. La galerie est inaugurée le 25 mai 1875 : « Inauguration de la Pinacothèque » : ASQ, *Journal du Séminaire*, vol. II, MS34-2, p.598, 25 mai 1875. Le catalogue est intitulé « Université Laval Pinacothèque ». Une copie de ce document conservée aux archives présente plusieurs annotations manuscrites. Chaque tableau est numéroté et associé à une lettre qui trouve sa référence sur un plan au sol de la galerie également dessiné à la main. Le document porte la cote : ASQ, Séminaire 842, n°1. Selon Louise Prieur, ces annotations sont probablement celles de M^{gr} T.-E. Hamel.

⁶⁴⁹ Un des documents intéressants témoignant de cet achat historique consiste en un exemplaire du catalogue de la « Quebec Gallery » de Légaré publié en 1852 qui porte les marques, notes et indications présumées de l'abbé Thomas-Étienne Hamel. ASQ, Séminaire 842, n°19.

⁶⁵⁰ Quelques passages de son journal permettent de comprendre qu'il est véritablement impliqué avec conviction dans le projet de galerie de peintures. « Notre galerie de peinture est au complet ! Trois piédestaux, surmontés de trois bustes, bien ordinaires, ont été ajoutés comme ornements. Connaissez-vous un amateur : sa tête est souvent remplie de tableaux et de tableaux. Son imagination se peuple de rêves. Ses désirs les plus emphatiques. Imaginez de bon cœur. Connaissez-vous un amateur? Ah! S'il était riche! Ah! Si tout le monde avait du goût comme lui! Ah! Si on comprenait les intérêts des beaux-arts : Si... Si... etc. » ASQ, *Journal de Cyrille-Étienne Légaré*, MS678, p. 354, 28 avril 1875.

celles du musée du Capitole et de la Galerie Borghèse à Rome, ne peut pas être ignorée. Cette idée se développe à la suite de l'expérience de visites des musées romains et la lecture de guides d'accompagnement du visiteur.

2.3.2 Rappel des visites aux musées du Vatican

Les témoignages de Benjamin Pâquet dans ses journaux de voyages permettent pour leur part de situer exactement ses passages dans les musées du Vatican et plus précisément dans la pinacothèque, la bibliothèque et les chambres de Raphaël en 1864 et 1866⁶⁵¹. Nous disposons donc d'un ensemble de preuves qui nous permettent de dire que les prêtres ont connu, lors de leurs voyages, cette mise en place des collections. Nous nous sommes alors demandé quel esprit dirige la Pinacothèque vaticane et oriente son organisation et son développement en rapport avec la conservation des œuvres? Pour répondre à cette question, il faut d'abord revenir à la fin du Premier Empire français et au retour des œuvres confisquées sous Napoléon.

Dès 1816, les musées du Vatican sont des musées « publics » et le retour des chefs-d'œuvre spoliés par Napoléon nécessite l'institution d'une pinacothèque qui vient compléter le musée Pio-Clementino et positionner le Vatican comme une autorité des plus représentatives de la primauté de Rome dans le domaine des beaux-arts⁶⁵². Devant des chefs-d'œuvre de la sculpture classique et de la peinture moderne, sans oublier les chambres de Raphaël et les chapelles michelangeluesques, incluses dans l'itinéraire des musées, l'érudit, le voyageur et l'artiste peuvent obtenir la preuve de la spécificité de Rome, capitale culturelle⁶⁵³.

Selon les données rassemblées par Ilaria Sgarbozza, le parcours de la pinacothèque est organisé selon un itinéraire réfléchi. Chaque salle est pensée selon un esprit, un ordonnancement et une

⁶⁵¹ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.31-32, 53, 124-125. Bien qu'il n'y ait pas d'études dédiées exclusivement à l'interprétation des accrochages de la Pinacothèque vaticane au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous savons grâce aux nombreux guides publiés durant cette période que les salles ont fait l'objet de quelques réaménagements mais que les chefs-d'œuvre demeurent exposés à des endroits clés offrant une bonne visibilité au public. L'expérience de visite de Benjamin Pâquet devait être donc différente de celle décrite dans les guides de 1881 et 1882 conservés dans la bibliothèque du Séminaire. Cela dit, cette différence n'était pas suffisamment grande pour affaiblir notre argumentaire.

⁶⁵² Ilaria Sgarbozza, « Alle origini della Pinacoteca Vaticana. Il dibattito sulla musealizzazione dei dipinti restituiti allo stato pontificio dal Musée Napoléon », Roma, *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, vol. XXV, (2006), p.313.

⁶⁵³ Sgarbozza, *Ibid.*, p.315. La qualification de Rome comme « capitale culturelle » est précisée dans l'article Capitelli et al., « Rome capitale des arts au XIX^e siècle. Pour une nouvelle périodisation de l'histoire européenne des capitales culturelles », dans Christophe CHARLES. (dir.), *Le temps des capitales culturelles en Europe XVIIIe-XXe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, pp. 65-98.

distribution des œuvres qui lui sont propres. La première salle, par exemple, conçue pour émouvoir, émerveiller et impressionner, présente un petit nombre d'œuvres d'une qualité exceptionnelle, dont la *Transfiguration* de Raphaël, jugée comme « le premier tableau du monde⁶⁵⁴ ». La deuxième salle est marquée par un schéma éclectique où l'on retrouve des œuvres antiques et des tableaux modernes et préclassiques. La troisième salle célèbre Raphaël et le présente comme le primat des artistes en exposant notamment les œuvres restituées par la France, telles que le retable Oddi, la Madonna di Foligno et les vertus théologiques du retable Baglioni⁶⁵⁵. La quatrième salle présente les grandes commandes religieuses, notamment des retables de Domenichino, Guido Reni et Giulio Romano. Les deux dernières salles sont consacrées à des œuvres moins célèbres et plus modestes dans leurs formats et jugées de « second ordre », ce sont des œuvres de Mantegna, Barocci, Garofalo et Albani.

Conformément à ce qui s'est passé sur les murs de la Grande Galerie du Louvre, la disposition des œuvres au Vatican a confirmé la primauté du classicisme romain Raphaël, dont les peintures ont reçu le double statut – déjà propre aux fresques des chambres – de symboles inégalés de la primauté culturelle de la ville, et de témoignage d'une histoire politique et artistique fondée sur la continuité avec le passé⁶⁵⁶. (Trad.)

Si la production du XVIII^e siècle est complètement exclue de cette anthologie, le fait d'adopter une stratégie de présentation qui ne retient pas le regroupement des œuvres par genre empêche l'octroi d'un espace de présentation pour les portraits, les natures mortes ou la peinture de genre, ainsi que les thèmes historiques et mythologiques au sein de l'itinéraire de l'exposition⁶⁵⁷.

Pour sa part, Pie IX est l'héritier des initiatives de ses prédécesseurs qui ont accumulé et intégré le patrimoine païen et chrétien sous un même dénominateur commun que nous qualifions de patrimoine humaniste ou de patrimoine des cultures occidentales. Le pape continue de développer les institutions muséales, culturelles et académiques, qu'elles comptent des biens chrétiens ou païens, religieux ou scientifiques. Ce sont des salles des musées du Vatican organisées selon ces stratégies de présentation que Benjamin Pâquet a l'occasion d'observer lors de son premier voyage à Rome.

⁶⁵⁴ L'expression « Primo quadro del mundo » est de Carlo Fea dans Carlo Fea, *Nuova descrizione de' monumenti antichi ed oggetti d'arte contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio colle nuove scoperte fatte fabbriche più interessanti nel Foro romano e sue adiacenze ec. compilata per uso dei colti viaggiatori [...]*, Roma, Francesco Bourlie, 1819, p.46 et 67, mis en ligne le 13 septembre 2011, [en ligne], URL : < <https://archive.org/details/nuovadescrizione00faca>>, (page consultée le 31 mai 2019).

⁶⁵⁵ Sgarbozza, *Ibid.*, p.320.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p.321.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.319.

Durant les décennies qui précèdent l'achat de la collection de Joseph Légaré et l'inauguration de la Pinacothèque de l'Université Laval, plusieurs présences de la Pinacothèque du Vatican peuvent être relevées dans les archives et les collections du Séminaire de Québec à la fois dans les journaux de voyage des prêtres à Rome et dans les guides de musées conservés dans la bibliothèque de l'institution. Parmi les guides ou catalogues qui puissent nous donner une compréhension de l'état des musées du Vatican et particulièrement de la pinacothèque lorsque des abbés tels que Benjamin Pâquet ou Louis-Nazaire Bégin les visitent durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, se trouvent les ouvrages d'Ercole Massi édités en 1881 et 1882. Ces deux éditions sont conservées dans la bibliothèque du Séminaire de Québec et portent l'ex-libris de l'abbé Louis-Nazaire Bégin. Ces livres sont des guides de visite des galeries de peintures du Vatican. Plus précisément, ils permettent au visiteur de voir l'ensemble des collections de peintures ainsi que les fresques conservées dans les musées du Vatican, selon un parcours dirigé qui est conditionné en partie par la configuration des bâtiments et la succession physique des lieux. Le visiteur débute par un historique du palais du Vatican et passe ensuite dans les appartements royaux et ducaux, dans les chapelles Pauline et Sixtine, la Sala dell'Immacolata Concezione (salle de l'Immaculée Conception), les chambres de Raphaël, la sala de' Chiaroscuro, et la chapelle de Nicolas V, les loges de Raphaël, la Pinacothèque, la chapelle de saint Pie V, et termine dans la galerie d'art moderne. La visite propose donc quelques sauts dans le temps, par exemple en présentant la salle de l'Immaculée peinte par Podesti au XIX^e siècle avant les chambres de Raphaël. Par contre, l'ensemble est construit selon le modèle pédagogique d'une visite de musée où le visiteur a accès à des textes d'introduction de salles, des textes biographiques et des textes d'interprétation sur les œuvres. Le lecteur peut constater que dans la pinacothèque, les œuvres sont regroupées principalement selon une classification par écoles stylistiques.

Un fait notable dans chacune des éditions⁶⁵⁸ est la proportion de l'ouvrage dédiée aux chambres et aux loges de Raphaël. Celle-ci occupe souvent près de la moitié des livres. L'histoire de la galerie de

⁶⁵⁸ Massi a publié de nombreuses éditions, disponibles en plusieurs langues, de son guide des galeries de peintures du Vatican. Les éditions analysées dans la thèse sont publiées en 1881, 1882, 1885 et 1900. Les exemplaires conservés au Séminaire sont deux éditions du même guide, l'un anglais édité en 1881 et l'autre en italien édité en 1882. Ils ont tous deux appartenu à l'abbé Louis-Nazaire Bégin. Ercole Massi, *Description of the galleries of paintings in the papal palace of the Vatican : second part [...] By Hercules Massi First Curator of the Papal Museums and Galleries, Professor of the Italian French and English Languages*, Rome, Printing Establishment, 1881, (les pages situées après la p.224 sont manquantes) (BSQ, SQ014726); Ercole Massi, *Descrizione delle Gallerie di Pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano : parte seconda [...] per Ercole Massi Primo Custode dei Musei e Gallerie Pontificie Professore di Lingue Italiana Francese Inglese*, Roma, Tipografia Morini, 1882, 244p. (BSQ, SQ014725). Les premiers tomes de ces deux éditions demeurent introuvables dans la bibliothèque du Séminaire. Se référer également à Ercole Massi, *Compendious description of the galleries of paintings in the Papal palace of the Vatican*, Rome, Printing Establishment, 1885, 223p., mis en ligne le 2 juin 2008, [en ligne], URL :

peintures (pinacothèque) est décrite et un passage que nous retranscrivons en entier permet de situer son histoire récente sous Pie IX :

On the entrance door richly adorned with intaglio is placed the following inscription: "Pius IX Pont. Max. Eximiis. Picturae. Operibus. Novam. Hanc. Pinacothecam. Instituit. Ornavit. Anno MDCCCLVII. Sac. Princip. XII." (Pius IX Pont. Max. formed and adorned with admirable works of painting this new Picture Gallery A.D. 1857 in the twelfth year of his Pontificate).

From the Great Hall of the Museum where now is the Gallery of the Tapestries, this most magnificent Collection of pictures was transferred, and was arranged exactly as it exists at present by the solicitude of Pope Pius IX of sacred memory, in ample Halls beautifully decorated both on the ceiling and on the walls, and admirably lighted. These form part of the suite apartments of Gregory XIII. They meet with the universal approbation and approval of all lovers of Art, and especially of their own devoted admirers, who here at their ease can thus draw pleasure and profit from the study of these masterpieces.

The commencement of this Collection is due to the Pontiff Pius VII who, aided by the counsels of Cardinal Consalvi and of Canova, conceived the grand idea of collecting together the masterpieces of art which, had been unjustly carried off from the Churches in various cities, during the French invasion of the Papal States, and which were afterwards claimed again by him. To these he added other pictures already in the ancient Vatican Collection, and formed of them all together a splendid, and in fact, incomparable Gallery which, although small in numbers, yields to no other Gallery in the world in the matter of artistic wealth. Three alone of these fewer than fifty pictures of which it is composed, namely the Transfiguration, the Communion of St Jerome, and the Madonna di Foligno, would be more than sufficient by themselves without any others, to form a priceless Gallery. Pius IX, in his royal munificence added greater splendor to this Gallery by bestowing upon it valuable pictures, some of which were acquired by him expressly for this purpose. The name of the painter, and also the subject will be found written below on the frame of each picture. The Gallery is divided into five vast Halls, the first of which forms as it were a vestibule to the other four, in which the pictures are arranged. It was painted in fresco by Cesare Piemontese, and by Roncalli with descriptive views of Rome, and of the country around⁶⁵⁹.

<<https://archive.org/details/compendiousdesc00vati/gooq>>, (page consultée le 30 mai 2019); Ercole Massi, *Descrizione completa delle Gallerie di pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano [...]*. Rome, Tipografia Vaticana, 1900, 264p., mis en ligne le 14 janvier 2014, [en ligne], URL : <<https://archive.org/details/descrizionecompl00vati>>, (page consultée le 2 juin 2020).

⁶⁵⁹ Ercole Massi, *Description of the galleries of paintings in the papal palace of the Vatican : second part [...]* By Hercules Massi First Curator of the Papal Museums and Galleries, Professor of the Italian French and English Languages, Rome, Printing Establishment, 1881, pp.199-200, BSQ, SQ014726; Ercole Massi, *Descrizione delle Gallerie di Pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano : parte seconda [...]* per Ercole Massi Primo Custode dei Musei e Gallerie Pontificie Professore di Lingue Italiana Francese Inglese, Roma, Tipografia Morini, 1882, pp.180-181, BSQ, SQ014725. Nous avons pu les comparer avec des éditions antérieures et postérieures de ce guide et confirmer que Massi toujours édité un texte très similaire au sujet de la pinacothèque, notamment le passage sur la primauté des trois tableaux : la Transfiguration, la Madona di Foligno et la Communion de saint Jérôme. En italien, le passage est le suivant : « Tre soli dei poco men che cinquanta quadri, dei

Cette introduction est riche en témoignage puisqu'elle nous informe d'entrée de jeu qu'il s'agit d'une galerie bâtie sur le principe des œuvres rétrocedées au Pape, et « injustement retirées des villes et des églises durant l'invasion française » sous Napoléon. La galerie présente finalement un ensemble composé des œuvres rétrocedées et d'œuvres faisant partie des collections anciennes du Vatican. L'auteur avance que même à l'époque de Pie VII où la galerie ne comptait qu'une cinquantaine de tableaux sur ses cimaises, trois œuvres présentées étaient suffisantes, à elles seules, pour former une galerie inestimable : la *Transfiguration* et la *Madona di Foligno* de Raphaël et la *Dernière Communion de saint Jérôme* par le Dominiquin. L'ouvrage d'Ercole Massi identifie les trois œuvres dans la troisième salle de la pinacothèque. La *Transfiguration* et la *Madona di Foligno* représentent l'école romaine alors que la *Dernière Communion de saint Jérôme* représente l'école bolonaise. Sur une photographie (Fig. 56) provenant d'un album souvenir de photos de Rome *Ricordo di Roma* conservé aux archives du Séminaire de Québec, la pinacothèque est photographiée de façon à présenter ces trois œuvres phares du musée. L'album photo est daté de 1900, mais il reproduit des tirages plus anciens d'une dizaine d'années et peut-être davantage. Il est donc possible que la photo date des environs de 1885.

Pie IX a aussi participé personnellement au développement de la collection de son musée de peintures. Les catalogues d'Ercole Massi édités en 1881 et 1882⁶⁶⁰ font état des provenances des œuvres, où ce pape est notamment présent comme donateur. Celui-ci s'implique donc personnellement dans le capital de cette institution qui gagne, grâce aux œuvres inestimables qu'elle conserve, une valeur symbolique enviable en Europe et contribue à positionner Rome comme une capitale culturelle⁶⁶¹. L'introduction décrit aussi la répartition des salles que le visiteur parcourra et avertit celui-ci qu'il

quali è composta, la Trasfigurazione cioè, la Comunione di S. Girolamo, e la Madonna di Foligno, sarebbero più che bastevoli per se stessi a formare a parte una Galleria inapprezzabile ». Se référer également aux ouvrages : Ercole Massi, *Compendious description of the galleries of paintings in the Papal palace of the Vatican*, Rome, Printing Establishment, 1885, p.153-154; Ercole Massi, *Descrizione completa delle Gallerie di pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano [...]*. Rome, Tipografia Vaticana, 1900, p.13., mis en ligne le 14 janvier 2014, [en ligne], URL : <<https://archive.org/details/descrizionecompl00vati>>, (page consultée le 2 juin 2020).

⁶⁶⁰ Ercole Massi, *Description of the galleries of paintings in the papal palace of the Vatican : second part [...]* By Hercules Massi First Curator of the Papal Museums and Galleries, Professor of the Italian French and English Languages, Rome, Printing Establishment, 1881, pp.199 et suiv. (BSQ, SQ014726); Ercole Massi, *Descrizione delle Gallerie di Pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano : parte seconda [...]* per Ercole Massi Primo Custode dei Musei e Gallerie Pontificie Professore di Lingue Italiana Francese Inglese, Roma, Tipografia Morini, 1882, pp.180 à 244 (BSQ, SQ014725).

⁶⁶¹ « Evidemment, tandis que dans le reste de la péninsule les projets sur Rome se multiplient (Rome capitale de l'Italie unifiée et libérée, ville sacrée et indépendante, capitale d'un État fédéré avec les autres États italiens), ces initiatives font partie du projet d'autoconservation du pouvoir temporel du pontife, qui cherche à utiliser le capital symbolique des arts comme instrument plus que jamais politique depuis la Contre-Réforme. » Capitelli, et al., « Rome capitale des arts au XIXe siècle. Pour une nouvelle périodisation de l'histoire européenne des capitales culturelles », dans Christophe CHARLES. (dir.), *Le temps des capitales culturelles en Europe XVIIIe-XXe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p.90.

trouvera dans ce livre un outil didactique sur les œuvres, c'est-à-dire que le nom du peintre et le sujet sont inscrits sur le cadre au bas de l'image. Il est donc envisageable que, dans une certaine mesure, la configuration de la pinacothèque à partir de 1857, et des ouvrages tels que ceux d'Ercole Massi, aient servi de modèle aux prêtres du Séminaire de Québec afin de penser leur propre musée de peintures à l'Université.

2.3.3 L'installation d'une pinacothèque à Québec

Les photographies de la Pinacothèque de l'Université Laval prises par Jules-Ernest Livernois vers 1876 permettent de saisir en partie l'esprit de la galerie. (Fig. 115 et Fig. 116) On y voit des œuvres à touche-touche, une méthode d'accrochage ancienne utilisée dans les galeries princières et bourgeoises d'Europe dès la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècles, qui se prolonge dans les premiers musées et au fil du XIX^e siècle. Cet accrochage visible était probablement aussi à la Pinacothèque vaticane⁶⁶². L'installation d'une balustrade devant des cimaises à Québec reprend le mode de protection des œuvres du Vatican, visible sur la photo de la Pinacothèque vaticane conservée au Séminaire. (Fig. 56) La collection exposée à l'Université contient surtout des tableaux français et peu d'œuvres italiennes. Toutefois, deux œuvres se démarquent du lot par leur format, leur sujet et la vue privilégiée qui leur est donnée, au centre du mur principal⁶⁶³. L'une est une copie⁶⁶⁴ de la fresque de l'École d'Athènes de Raphaël conservée dans les musées du Vatican⁶⁶⁵ (Fig. 101) et l'autre est un capriccio montrant des ruines romaines antiques (Fig. 100). Ainsi, des références à Rome et au Vatican occupent un espace important du mur principal de la pinacothèque à Québec. Le tableau intitulé *Ruines romaines* ou *Antiquités romaines* était autrefois attribué à tort au peintre français Hubert Robert (1733-1808). L'œuvre a été acquise par Joseph Légaré en 1821, lors de la vente des tableaux des abbés Desjardins à Québec. À notre avis, l'œuvre a pu être comprise sous un aspect religieux par une analogie avec le déluge de l'Ancien Testament, où Dieu détruit subtilement le mal et fait triompher le bien. Ainsi, la crue du Tibre submerge les rives et les monuments antiques pour donner une nouvelle image de Rome, capitale du monde chrétien, où ces monuments seront tous réappropriés comme des éléments d'un

⁶⁶² Sgarbozza, *op.cit.*, p.305. La documentation disponible ne permet pas de constater si au XIX^e siècle les tableaux du Vatican étaient également présentés à touche-touche, mais, sans spécifier le type d'accrochage.

⁶⁶³ Ce mur est situé à gauche sur les photos de la Pinacothèque placée en annexe.

⁶⁶⁴ La composition globale de cette copie nous invite à émettre l'hypothèse que l'artiste a peint le tableau d'après une gravure de reproduction. Il existe trop de divergences pour penser que l'œuvre puisse être réalisée d'après la fresque originale.

⁶⁶⁵ Celle-ci fera d'ailleurs l'objet d'une discussion dans la partie suivante. Se référer aux pages 273-277 de la thèse.

patrimoine commun⁶⁶⁶. C'est probablement dans cet esprit que les abbés Desjardins ont pu comprendre l'œuvre et lui attribuer un sens au sein d'un ensemble de tableaux religieux. Bien qu'il ne soit pas possible de décoder un script et un discours articulés à partir d'enjeux historiques ou esthétiques sur les œuvres dans l'exposition de 1875⁶⁶⁷, rappelons que cet accrochage est orchestré par le supérieur Hamel, la plus haute autorité à l'intérieur de l'institution, et l'abbé Cyril-Étienne Légaré. Ce fait ajoute une preuve supplémentaire de l'importance des beaux-arts au Séminaire et à l'Université ainsi que d'un intérêt pour ces deux tableaux rappelant Rome sur les cimaises de la Pinacothèque.

2.3.4 La Pinacothèque de l'Université Laval : un capital symbolique en développement

Bien que les musées du Vatican aient fait l'objet de critiques de la part des conservateurs européens au début du XIX^e siècle sur la qualité de leurs installations et la conservation des œuvres, cette institution demeure un modèle important sur lequel d'autres musées peuvent s'appuyer pour penser leur développement⁶⁶⁸. C'est d'ailleurs en réponse à ces critiques que la Pinacothèque vaticane voit le jour et se joint au célèbre Musée Pio-Clémentino⁶⁶⁹. Dans le cas de l'Université Laval, il est évident qu'un phénomène de filiation existe entre les modèles du Vatican et de Québec. Il ne faut pas chercher des traces de cette filiation du côté de la composition, du prestige et de la valeur symbolique des collections de peintures de l'Université Laval, mais plutôt dans l'idée même d'une pinacothèque, comme lieu de diffusion et de connaissance des beaux-arts. Si l'usage du terme pinacothèque « fait image » auprès d'un public avisé, qu'il rappelle une filiation de la Pinacothèque du Vatican, d'un lieu où sont conservés des œuvres d'art de qualité, nous pouvons penser que l'Université Laval se dote d'une institution qui lui permet de gagner un capital symbolique : un volume de reconnaissance, de légitimité et de consécration. Ce lieu apporte de la valeur et du prestige aux collections universitaires,

⁶⁶⁶ Nous remercions M. Didier Prioul de nous avoir orienté vers cette piste d'interprétation.

⁶⁶⁷ Les principes sur lesquels les prêtres ont réfléchi cet accrochage n'ont pas été consignés dans les sources.

⁶⁶⁸ En 1816, les alliés contre la restitution des œuvres opposaient la négligence romaine aux normes de la conservation française. On disait qu'en Italie elles étaient mal tenues, enfumées et empoussiérées et exposées à des endroits inappropriés. C'est en réaction à ce type de considérations que la Pinacothèque du Vatican est conçue. Elle répondra à des normes de conservation acceptables et permettra au public d'étudier les œuvres de façon convenable et appropriée. Antonio D'Este, *Memorie di Antonio Canova* [1864], a cura di P. Mariuz, Bassano del Grappa, 1999, p.205, note 1, dans Ilaria Sgarbozza, « Alle origini della Pinacoteca Vaticana. Il dibattito sulla musealizzazione dei dipinti restituiti allo stato pontificio dal Musée Napoléon », Roma, *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, vol. XXV, (2006), p.305.

⁶⁶⁹ Rappelons que ce musée développé par les papes Clément XVI (1769-1774) et Pie VI (1775-1799) jusqu'en 1793, situe les papes comme des pionniers de la muséologie moderne et initie de nouveaux paradigmes muséologiques qui ont inspiré l'Europe. Jeffrey Collins, « Museo Pio-Clementino, Vatican City : ideology and aesthetics in the age of the Grand Tour », PAUL, Carole (dir.), *The First Modern Museums of Art : the birth of an institution in the 18th and early 19th – century Europe*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2012, p.114.

lesquelles sont utilisées pour l'enseignement. Rappelons que la réputation des universités au XIX^e siècle repose sur la qualité de l'enseignement qui y est dispensé mais aussi de leurs collections. À l'instar du capital financier, il y a un phénomène d'augmentation de capital qui s'observe à travers les actes et les choix stratégiques. Ainsi, acquérir une collection reconnue par l'élite canadienne et l'exposer publiquement constituent des marques de « capitalisation symbolique ». Les articles de journaux parus lors de l'inauguration de la Pinacothèque, notamment ceux de Chauveau, où il en parle comme d'une « œuvre méritoire » et appelle ses concitoyens à la « reconnaissance⁶⁷⁰ », prouvent que l'Université gagne en prestige social avec ce nouvel espace d'exposition. Si nous observons les actions que le restaurateur et « expert » J. Purves Carter pose entre 1907 et 1909 auprès de l'Université et du Séminaire, notamment la restauration, la documentation et l'attribution de plusieurs œuvres d'art ainsi que la publication d'articles, de fascicules, de catalogues tel que, *A Shrine of Art* (1907?), ou *Trésors artistiques de l'Université Laval [...] (1909)*, nous constatons un effort de persuasion sur la reconnaissance publique de la valeur symbolique des collections beaux-arts de l'Université. Annick Tremblay a démontré dans son mémoire de maîtrise que c'est grâce au concours de J. Purves Carter que la collection de peintures européennes du Musée de peintures de l'Université Laval⁶⁷¹ connaît une visibilité sans précédent. Il réussit à convaincre les prêtres et l'Association des anciens élèves et gradués de l'Université Laval de la valeur de « trésor national » de cette collection, de la nécessité d'en restaurer les œuvres et d'organiser de nouvelles expositions temporaires⁶⁷². En somme, Carter instrumentalise les collections de l'Université pour en augmenter le capital symbolique de l'institution. Par conséquent, son rôle public dans l'histoire de la promotion des collections fait qu'il s'attire lui-même un capital social et symbolique. Cet épisode historique postérieur à la thèse est un exemple qui appuie notre hypothèse selon laquelle le rapport de filiation entre la Pinacothèque du Vatican et celle de Québec s'accompagne d'un effet de valorisation, affirmé et reconnu dans l'espace public, qui se comprend comme une marque puissante de la grandeur de l'institution⁶⁷³.

⁶⁷⁰ Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, « Galerie de peinture de l'Université Laval », *Journal de l'Instruction publique*, juin 1875, vol. 19, p.91.

⁶⁷¹ Nous avons remarqué que dans les archives du Séminaire, à partir de 1907, l'Université et le Séminaire parlent dorénavant du Musée de peintures pour désigner ce qu'ils nommaient auparavant la Pinacothèque. Nous n'avons pas retracé de document qui recommande ou officialise ce changement de dénomination. Il est possible que cela concorde avec le début des échanges entre l'institution et J. Purves Carter.

⁶⁷² Annick Tremblay, *Restauration et interprétation de l'œuvre d'art : J. Purves Carter et la visibilité de la collection de peintures du Séminaire de Québec (1907-1912)*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2018, pp.120-121.

⁶⁷³ Le lecteur pourra consulter Louise Prieur, *La collection de Joseph Légaré et la fondation de la pinacothèque de l'Université Laval : étude de cas : les paysages européens*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à

3. Imaginer et se souvenir de Rome : substituer le réel par la représentation

La présence de Rome au Séminaire peut s'étudier par les références consignées dans les vues de Rome, tant dans les images de monuments, de sites et de lieux, que d'œuvres d'art célèbres associées depuis leur création au patrimoine romain. Cette dernière partie analyse l'image comme une substitution de la Rome réelle observée sur les murs et dans les collections de l'institution.

3.1 Éléments d'un voyage virtuel

3.1.1 Imaginer Rome dans les corridors du Séminaire

Dans ses mémoires d'étudiant au Séminaire de Québec publiées en 1909, l'historien et notaire Joseph-Edmond Roy (1858-1913) décrit une partie du décor qu'il a pu observer dans les espaces communs de l'institution.

Les premières années de notre séjour au séminaire les murs des corridors étaient nus et froids, mais l'on commença de notre temps à les décorer. Nous vîmes d'abord, près de la procure, s'accrocher un grand plan panoramique de Rome, puis la basilique de Saint Pierre, puis les ruines du Colysée. On installa aussi un grand tableau historique où l'on voyait les portraits de tous les évêques du Canada depuis Laval, Champlain, Montcalm, les martyrs jésuites, nos principaux hommes d'état, quelques écrivains comme Garneau Charlevoix, Bibaud. Enfin, l'on distribua un peu partout des tableaux de la collection du peintre Légaré, C'était surtout des scènes représentant les derniers incendies qui avaient ravagé la ville de Québec. A côté des colonnes, des fûts, des chapiteaux de Rome, nous apercevions les ruines de Saint-Roch et de Saint-Jean, avec des lueurs fantastiques qui semblaient nous poursuivre⁶⁷⁴.

Selon le *Dictionnaire biographique du Canada* (DBC), Roy⁶⁷⁵ a étudié au Collège de Lévis puis au Petit Séminaire de Québec de 1871 à 1877, puis à l'Université Laval, où il obtint un baccalauréat en droit en 1880. Son livre fait cependant état, d'après son titre, de ses souvenirs d'étudiant au Petit Séminaire de 1867 à 1877, ce qui indique un passage de dix ans au Petit Séminaire, plutôt que les six années annoncées par le DBC. Cela dit, Roy est un homme qui est demeuré longtemps au sein de l'institution

Montréal, 2005, 257p. Cette étude reconstitue l'historique de la Pinacothèque du Séminaire de Québec et elle nous a été utile pour penser cette section de la thèse.

⁶⁷⁴ Joseph-Edmond Roy, *Souvenir d'une classe au Séminaire de Québec 1867-1877*, Lévis, Imprimerie de l'Auteur, 1905, p.252, [en ligne], URL : <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2021846>>, (page consultée le 27 février 2020).

⁶⁷⁵ Yves Hébert, « ROY, Joseph-Edmond », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 14, Université Laval/University of Toronto, (2003), [en ligne], URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/roy_joseph_edmond_14F.html>, (page consultée le 30 juillet 2020).

d'enseignement et qui en a gravi les degrés depuis le Petit Séminaire jusqu'à l'université. Il est issu de la petite bourgeoisie et fils de notaire, formé au Séminaire; il gagne ensuite sa place auprès de l'élite catholique francophone canadienne. Par conséquent, il connaît l'institution, ses règles de fonctionnement, les idées qui y circulent ainsi que le décor. Son commentaire est important, car il permet de proposer une date, vers 1870, pour l'accrochage des vues de Rome dans les espaces de circulation du Séminaire : « Nous vîmes d'abord, près de la procure, s'accrocher un grand plan panoramique de Rome ». L'aile de la Procure, près de laquelle l'œuvre est exposée, est la plus ancienne du Séminaire. À cette époque, ce sont les ailes de la Procure, de la Congrégation et du Parloir qui forment le Petit Séminaire. Il s'agit donc d'un espace de circulation dédié aux étudiants. L'appellation « grand plan panoramique » ne peut faire référence qu'au panorama de Giuseppe Vasi. À celui-ci, les prêtres vont adjoindre une vue de Saint-Pierre de Rome et une du Colisée que nous identifions comme des vues de Piranesi dont les tirages sont de la Regia calcografia di Roma⁶⁷⁶. Ces œuvres, dont les tirages originaux sont contemporains du panorama de Vasi, offrent une belle complémentarité avec ce dernier. De plus, elles portent toutes des traces d'encadrement, repérables par les marques de châssis sur le papier, et leur état témoigne d'une exposition à la lumière sur une longue durée. Les vues de Piranesi en question sont *Veduta della gran Piazza e Basilica di S. Pietro*, gravée en 1775 (Fig. 37), et *Veduta dell' Anfiteatro Flavio detto il Colosseo*, gravée en 1757 (Fig. 8), toutes deux issues d'une réédition que nous situons entre 1870 et 1877. L'étude du Panorama de Vasi nous a démontré qu'il s'agit d'un retraitage de 1829, lequel fut grandement endommagé par son exposition, notamment par la lumière et de larges traces d'humidité⁶⁷⁷. Tel que nous l'avons expliqué dans la première partie de la thèse, la fonction originale du panorama de Vasi était de donner une vue et une description de la ville de Rome en 1795. Celle-ci pouvait servir d'outil complémentaire à *l'itinerario Istruttivo*, l'itinéraire de Rome en huit jours publié par Giuseppe Vasi et réédité par son fils Mariano. La légende, dans la marge inférieure de l'œuvre, identifie d'ailleurs 390 édifices jugés

⁶⁷⁶ À notre avis, il ne peut s'agir que du panorama de Vasi et des deux œuvres de Piranesi que nous avons identifiées, mais aucun document d'archives ne le confirme hors de tout doute. Notre déduction est basée sur notre connaissance des estampes italiennes de l'institution et des constats d'état que nous avons réalisés sur celles-ci. Ces deux œuvres de Piranesi sont les seules qui puissent réellement dialoguer de façon convaincante avec le Panorama et être présentées telles que des tableaux sur le pan de mur du corridor. Advenant que notre hypothèse sur les auteurs des œuvres soit réfutée, tout notre argumentaire sur la symbolique du Colisée et de la basilique Saint-Pierre de Rome dans la culture visuelle du Séminaire demeure valide, puisqu'il s'appuie sur le commentaire de J.-E. Roy. L'association de ces images à Vasi et Piranesi est une valeur ajoutée à notre analyse.

⁶⁷⁷ Quelques zones de l'estampe ont même dû être reconstituées lors d'une restauration au cours des années 2016 à 2018. Le fait que l'œuvre ne soit pas un tirage original de 1795 et qu'elle ait été endommagée n'affaiblit aucunement sa pertinence dans l'étude de la culture visuelle de Rome au Séminaire, au contraire. Hormis la représentativité de la Ville éternelle, le critère fondamental de la composition du corpus est de trouver des images qui ont un usage à l'intérieur de l'institution.

importants par Giuseppe. Le panorama de Vasi, vu depuis le mont Janicule, oppose d'ailleurs à l'extrême gauche Saint-Pierre de Rome au Colisée, à droite. Ces deux pôles sont constitutifs d'une identité ou d'une perception de la Ville éternelle où se conjuguent l'art chrétien et le patrimoine antique romain; un patrimoine entièrement réapproprié et restauré par l'Église. Ce panorama, par ses dimensions et son plan en plongée, permet d'une certaine façon une immersion dans la ville. Grâce à la légende, il permet également de situer le regardeur dans un environnement virtuel et de l'aider à se l'imaginer mentalement. Avec la lecture combinée de guides de voyage tel l'*Itinerario istruttivo*, le regardeur-lecteur peut configurer ou refigurer sa visite de Rome. Au Séminaire, le panorama semble avoir plusieurs rôles. Sachant qu'il a déjà été présenté en compagnie d'une vue de Saint-Pierre et du Colisée, près de l'aile de la Procure, est d'autant plus intéressant pour notre compréhension de l'image et de l'idée de Rome pensée par les prêtres du Séminaire. Ainsi, la Ville éternelle est représentée « entière » et associée à deux images qui donnent une idée du syncrétisme auquel elle fait l'objet au Séminaire : d'une part, l'image d'une capitale religieuse et de centre du monde catholique-romain, et d'autre part, celle d'une capitale culturelle et centre des humanités. Il s'agit d'une œuvre mémorielle à l'usage des étudiants et des prêtres qui a une valeur spectaculaire.

La description de Roy est également intéressante dans sa déclinaison des éléments du décor. C'est-à-dire qu'il la débute par des édifices romains et la fait suivre par un grand « tableau historique » où se succèdent les évêques du Canada depuis M^{gr} de Laval ainsi que des personnages laïcs et religieux historiques importants du Canada : « Champlain, Montcalm, les martyrs jésuites, nos principaux hommes d'état, quelques écrivains comme Garneau, Charlevoix, Bibaud ». Cette description traduit l'idée d'une continuité historique visible par le panorama de Rome et la succession des portraits de personnages de la Nouvelle-France jusqu'à l'époque contemporaine de Roy. Ce dernier enchaîne avec une observation des tableaux de Joseph Légaré sur les incendies de Québec⁶⁷⁸, où les ruines des

⁶⁷⁸ Lorsque l'auteur réfère aux « derniers incendies qui avaient ravagé la ville », il réfère à une série de tableaux peints par Joseph Légaré à la suite des incendies qui ont dévasté les faubourgs de Saint-Roch et de Saint-Jean à Québec en 1845. Ceux-ci sont les suivants : *L'Incendie du quartier Saint-Roch vu de la Côte-à-Coton vers l'Est*, 1845, huile sur toile, 177 x 254 cm, CSQ, 1991.167; *L'Incendie du quartier Saint-Roch vu de la Côte-à-Coton vers l'Ouest*, 1845, huile sur toile, 174 x 250 cm, CSQ, 1991.168; *L'Incendie du quartier Saint-Jean vu vers l'Ouest*, entre 1845 et 1848, huile sur toile, 151 x 221 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario (AGO), 76/210; *L'Incendie du Quartier Saint-Jean vu vers l'Ouest*, entre 1845 et 1848, 83,3 x 110,5 cm, MNBAQ, 1958.470; *Après l'incendie du faubourg Saint-Roch à Québec, vu vers l'ouest*, entre 1845 et 1848, 82,8 x 112 cm, MNBAQ 1958.534; *Les ruines après l'incendie du quartier Saint-Jean, vue vers l'Est*, 1845, 95,2 x 125,7 cm, AGO 74/34. Le Séminaire autorise entre 1956 et 1959 l'aliénation et la vente de quelques œuvres d'art. Les archives du Séminaire et des collections font mention d'« échanges » avec M. Gilbert, antiquaire de Québec, en 1957. M. Léo Fleury était « aide permanent » du conservateur, M. l'abbé André Jobin, et il aurait servi d'intermédiaire auprès des acquéreurs potentiels ou des antiquaires. Ces événements expliquent notamment les différences entre les inventaires des biens achetés à la succession de la veuve de Joseph Légaré et l'actualité de la collection d'œuvres d'art du Séminaire.

faubourgs Saint-Roch et Saint-Jean sont positionnées « à côté des colonnes, des fûts, des chapiteaux de Rome. Le fait que Joseph-Edmond Roy voit une parenté entre les paysages québécois et romains, soulignée par la juxtaposition des œuvres sur les murs, mérite que l'on s'y attarde brièvement. Bien que la documentation ne permette pas d'approfondir ce problème historique dans le cadre de la thèse, il est important d'énoncer les questionnements qui en émanent. Du point de vue de la présentation, il faut préciser que le panorama et les deux incendies ont des encadrements similaires, c'est-à-dire des encadrements de menuisiers⁶⁷⁹, ce qui, sans les uniformiser par le format, les réunit visuellement comme une indication d'appartenance à un même ensemble. Globalement, cet accrochage rappelle d'une part des personnages dont les images font écho à la construction de la nation, et d'autre part, la fragilité des civilisations et des empires, dont Rome est l'exemple, ainsi que la fragilité des constructions humaines. Cette dernière est signifiée par l'image des faubourgs de la ville de Québec incendiés en quelques heures. La ville est d'ailleurs dépeinte dans la noirceur où les sources de lumière proviennent presque exclusivement des édifices en flammes et des brasiers. Notre hypothèse est que cet accrochage trouve son sens dans un exercice de mémoire par le visuel. Sis dans l'aile de l'enseignement des humanités au Séminaire, ce lieu des images signifie symboliquement l'enchevêtrement de l'histoire du Canada, de Québec et de Rome.

Il y a lieu de penser que les œuvres de Piranesi ont été exposées davantage dans un esprit de complémentarité et d'extension au panorama de Vasi. Si l'œuvre de ce dernier offre une vue globale en plongée de la ville, celles de Piranesi sont des vues frontales de bâtiments choisis et emblématiques d'une certaine idée antagoniste de Rome : le Colisée et Saint-Pierre; l'antique et le moderne; le paganisme et le christianisme. Ceci dit, si on peut aisément voir ce choix comme une opposition, il faut se rappeler que dans l'esprit de Pie IX, ces monuments se situent plutôt dans un continuum culturel et l'idée d'un patrimoine commun des chrétiens.

Tous ces constats sur la disposition des images amènent des questionnements sur le sens qu'elles peuvent prendre une fois rassemblées dans un lieu. Les images disposées dans un décor tel que celui de l'espace près de l'aile de la Procure ou encore le grand salon de l'Université, le sont-elles d'une

Pour plus de détails, consulter la thèse de Didier Prioul, *Joseph Légaré. Paysagiste*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1993, pp.195, 210, 213, 224, 234, 239, 242, 251, 255, 264.

⁶⁷⁹ Pour une définition complète d'un encadrement de menuisier au XIX^e siècle, nous référons le lecteur à l'article de Laurier Lacroix, « Les encadrements de menuisiers, une solution pour les institutions du XIX^e siècle », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, (2014), vol. XXXV, n°2, p.94.

façon ordonnée et dialectique? Surtout en considérant l'importance des lieux où sont exposés ces œuvres, chaque image comporte-t-elle une densité mémorielle et symbolique pour l'institution? Son emplacement induit-il une idée, un élément du discours institutionnel? Enfin, est-il légitime de penser que les images puissent, au-delà de leur valeur intrinsèque, former ensemble les arguments d'une justification axée sur les notions de grandeur et de tradition du monde commun domestique?

Le sociologue René Lourau décrit l'institution comme un espace singulier, clôturé, marqué, découpé dans l'espace et le temps, soumis à des normes sociales impératives reflétant en partie celles de la classe dominante et les accentuant, « instaurant en partie des normes spéciales qui tourment le dos aussi bien aux règles juridiques qu'à la " loi naturelle ". Lieu où les modalités d'entrée (et d'appartenance) et de sortie (et d'exclusion) sont hautement codées en un système symbolique où l'on reconnaît une volonté de régulation – toujours problématique – de l'entrée par la sortie⁶⁸⁰. » Le couvent ou les institutions d'enseignement sont, selon lui, d'excellents exemples où l'institution réussit à construire une image d'elle-même dans son architecture fonctionnelle. C'est dans le grand salon, ses corridors et espaces communs que l'institution propose une synthèse de son identité.

Chez le philosophe Paul Ricoeur, l'acte de la « configuration » du récit est la fixation des événements et de la mémoire dans un récit écrit. La « refiguration », elle, est la lecture ou la relecture du récit. Il s'agit du moment où « la narration sert [...] de support pour le retour réflexif vers la compréhension de soi⁶⁸¹ ». Cet acte donne accès au savoir, à la connaissance et contribue à construire l'identité de l'individu qui lit ou reçoit le récit⁶⁸². L'intertextualité, c'est-à-dire le dialogue ou la confrontation entre des récits ou des images, lorsqu'elle est décodée ou « refigurée », donne lieu à la production d'un discours ou d'une rhétorique. Les images exposées dans les espaces communs contribuent à configurer ce récit générateur d'une identité commune au sein de la micro-société que constitue le Séminaire. Les occupants/regardeurs lisent ou relisent à chaque visite ce discours identitaire institutionnel et spirituel imagé dont la rhétorique est organisée autour des figures du Pape et de l'Immaculée Conception ou d'un patrimoine visuel qui leur est associé. Ces figures d'une tradition et d'une filiation incarnée par des personnages, sont porteuses de la mémoire de l'institution comme de

⁶⁸⁰ René Lourau, *L'analyse institutionnelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, coll. : « Arguments », p.31

⁶⁸¹ Marie-Hélène Desmeules, « Les reconfigurations de notre expérience du temps », *Philosophiques*, vol. 41, n°2, p.280.

⁶⁸² Paul Ricoeur, « Le temps raconté », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 89, no 4, 1984, p. 436-438. Dans cet ouvrage Ricoeur résume sa pensée sur la refiguration. Elle précède la publication du troisième tome de *Temps et récit*, où cette pensée est plus largement exposée. Paul Ricoeur, *Temps et récit*. Troisième tome : *Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, coll. : « L'Ordre philosophique », 426p.

ses valeurs. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur évoque la distinction entre le souvenir, la réminiscence et l'imaginaire. Pour le prêtre ayant voyagé à Rome, la vue du panorama de Vasi peut produire chez lui une image mentale liée au souvenir. Il sait discerner les éléments représentés. Il ne se laisse pas duper par l'aspect imaginaire et interprétatif des œuvres. Le médium-support est un appui à la réminiscence auprès des sens. Elle favorise un transport de soi dans un système mémoriel des lieux semblable à l'*ars memoriae* chez les orateurs Grecs. On peut également envisager que la valeur de présence peut faire partie de l'expérience visuelle; le regardeur pouvant se remémorer les personnes liées aux lieux visités. Le parcours visuel du panorama peut donc être considéré comme un moyen de refaire un voyage dans la ville de manière virtuelle, le panorama devient ainsi l'objet d'une expérience apparentée à celle de la lecture d'un guide de voyage. Si l'image ne peut pas exercer le même rôle chez un prêtre qui n'a pas voyagé dans cette ville, elle demeure néanmoins une image choisie par l'institution afin qu'elle soit vue et intégrée dans un imaginaire collectif. Ce geste est conforme au fonctionnement de l'institution selon un modèle du monde domestique. C'est-à-dire que les notions de respect de l'ordre établi induit, par l'instruction, la conformité aux codes de valeurs morales et intellectuelles de l'institution et de la communauté qui la compose. Si les vues de Rome ne partageaient pas ce code, elles n'auraient pas été présentées.

Dans le choix de ces œuvres accrochées par les prêtres, nous pouvons décoder le signe d'un discours des prêtres sur l'art de montrer Rome. Concernant les œuvres de Piranesi, il faut y voir une véritable méthode d'observation « anatomique » du bâtiment :

Ces monuments anciens, dont les uns sont d'un goût et d'un travail excellents, les autres médiocres, les uns nobles et majestueux, les autres capricieux et bizarres, unis à l'étude de la nature et des anciens et aux réflexions que j'ai faites sur les anciens usages et sur les modernes, m'ont mis en état de composer différents ouvrages sans m'assujettir à l'ancienne monotonie et de présenter au public quelque chose de nouveau en ce genre⁶⁸³.

La virtuosité avec laquelle il conçoit les jeux d'ombre et de lumière est novatrice. Il ouvre un nouveau chapitre dans la visualité des ruines en leur donnant une « valeur philosophique qui transforme de simples vestiges en ruines, valant autant par ce qu'elles sont devenues que par ce qu'elles ont pu

⁶⁸³ Giovanni Battista Piranesi, *Diverse manière [...] con un ragionamento apologetico*, Rome, 1769, p.34, cité dans Henri Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, nouvelle édition, Paris, Renouard-Laurens, 1963, p.34, cité dans Alain Schnapp, *Piranèse ou l'épaisseur de l'histoire*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2017, coll. : « Dits », p.15.

être⁶⁸⁴. » Piranesi le dit d'ailleurs, lui-même, il ne s'est pas borné à montrer les monuments anciens de façon monotone ou purement documentaire. Il s'est consciemment orienté vers un nouveau mode de présentation au public.

Alain Schnapp a dit de l'art de la perspective chez Piranesi que ses gravures « agrandissent ou réduisent à plaisir les monuments, elles jouent de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, elles tordent les perspectives et modulent les premiers plans comme si le graveur, conscient de ses effets, ployait les monuments à son propre plaisir pour les faire parler à sa place⁶⁸⁵. » Nous rappelons ici l'exemple de l'eau-forte du Colisée qui démontre bien cette torsion des perspectives (Fig. 8). Le même auteur souligne que la dimension « démiurgique » des gravures de l'aquafortiste est renforcée par les commentaires de planches. Celles-ci ne sont pas de simples titres : l'artiste « fait parler » les ruines afin d'augmenter la force de l'image et sa résonance chez le lecteur/regardeur afin d'incarner un sens à la ruine.

Les procédés de Piranèse pour présenter les monuments de Rome sont avant tout destinés à les montrer sous l'angle le plus frappant et de la manière qui impose le mieux. Qu'il les fasse voir de biais, sur un horizon très bas et dressant l'arête de leur saillant, que sa planche ne peut même pas contenir en entier, qu'il nous mène à leur pied et nous force à lever la tête pour les apercevoir, qu'il s'élève à une faible hauteur, tout en restant près d'eux, afin d'embrasser toutes leurs parties, [...] il semble nous contraindre à ne regarder qu'eux, sans être distrait par des éléments secondaires⁶⁸⁶.

Piranesi réussit effectivement à montrer un monument en prenant en considération toute la complexité du relevé archéologique préalable, tout en pratiquant une interprétation très personnelle, ingénieuse et inventive.

Schnapp a relevé une citation chez Piranesi qui exprime en partie comment l'image de la ruine se conçoit chez l'artiste : « Les ruines parlantes ont rempli mon esprit d'images que des dessins précis ne m'auraient jamais permis d'exprimer⁶⁸⁷. » Par la métaphore des « ruines parlantes », Piranèse évoque les récits historiques dont les ruines sont empreintes. Il explique que ces récits font images dans son esprit; des images qu'il ne peut rendre visibles par des dessins « précis », mais plutôt par une picturalité et un langage expressif qui lui est propre. Le travail tant de la perspective, de la mise

⁶⁸⁴ Schnapp, *Ibid.*

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p.12.

⁶⁸⁶ Focillon, *op.cit.*, p.211, cité dans Schnapp, *Ibid.*, p.37.

⁶⁸⁷ John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, Londres, Thames and Hudson, 1978, p.45, cité dans Alain Schnapp, *Piranèse ou l'épaisseur de l'histoire*, Paris Institut national d'histoire de l'art, 2017, coll. : « Dits », p.13.

en page, des encrages que des masses ont une valeur déterminante chez l'artiste. Cela lui sert à montrer le monument selon l'angle et l'éclairage le plus convaincant pour la rhétorique et le discours qu'il souhaite développer. L'auteur affirme que, sous la main de Piranesi, la ruine est une représentation métaphysique du temps qui passe, de la succession des époques, et qu'elles permettent de donner un sens à la destinée humaine en étant elles-mêmes une part de l'histoire. Au-delà de la dimension archéologique des œuvres de Piranesi, l'imagination est un élément fondamental de ses compositions qu'il ne faut jamais sous-estimer dans l'analyse. Le tombeau dit de Néron dans *Le Antichità Romane* (Fig. 1) en est un bel exemple.

Le commentaire de Joseph-Edmond Roy est une preuve de l'importance réelle portée par les prêtres du Séminaire aux œuvres de Vasi et Piranesi et à la capacité de celles-ci à manifester la culture visuelle qu'ont les prêtres de la Ville éternelle. Enfin, nous rappelons qu'aujourd'hui encore une estampe du panorama de Giuseppe Vasi éditée en 1829 est accrochée dans un corridor du cinquième étage de la résidence des prêtres et que, dans la mémoire des résidents⁶⁸⁸, celle-ci fut toujours accrochée à cet endroit. Il s'agit d'une preuve factuelle irréfutable de la pratique d'accrochage au Séminaire et à l'Université dans la perspective de constituer une culture visuelle institutionnelle, laquelle inclut toujours la Ville éternelle⁶⁸⁹.

3.1.2 Imaginer l'intérieur de la basilique Saint-Pierre

À partir des commentaires de Benjamin Pâquet sur Saint-Pierre de Rome⁶⁹⁰, nous constatons que celui-ci vit une émotion devant le décor, mais aussi le décorum de la liturgie. Par le biais de la photographie et de l'estampe, quelques éléments du décor entourant l'autel de la Confession et la chaire de saint Pierre peuvent être analysés de façon à accompagner visuellement les commentaires issus du journal de l'abbé :

⁶⁸⁸ Les archives du Séminaire étant muettes au sujet de cette estampe, nous avons consulté quelques prêtres du Séminaire et des anciens élèves ayant une connaissance des lieux depuis plus de soixante ans.

⁶⁸⁹ Il est important de préciser que des relevés photographiques et des inventaires de gravures et de tableaux accrochés dans la salle des exercices (ou salle de récréation) des prêtres sont conservés aux archives. Deux photographies de la salle de récréation datées de 1912 sont placées en annexe de la thèse (Fig. 107 ; Fig. 108). L'un des inventaires est rédigé par l'archiviste M^{re} Amédée-Edmond Gosselin (1863-1941) et fait état des œuvres que l'on peut y trouver entre 1890 et 1941. Ce document peut servir de guide afin d'obtenir un aperçu des images qui composaient une partie de l'environnement des prêtres. Il s'intitule « Catalogue des gravures canadiennes exposées à la salle de lecture », compte 128 pages et répertorie 149 œuvres canadiennes (ASQ, MS15). Un second inventaire s'intitule « Liste de qq.[sic] unes de nos gravures ». Il n'est pas daté (14 pages. ASQ, Fonds P12/26/59). Plusieurs photographies anciennes des espaces intérieurs du Séminaire sont catalogués à sous les numéros d'inventaire suivants : PH1986-401 à PH1988-479.

⁶⁹⁰ Se référer aux pages 149-152 de la thèse.

25 décembre _ Messe papale à St. Pierre _ belle journée _ beau soleil _ je ne puis pas me mettre dans l'idée que c'est le jour de Noël _ Je suis au pied même de l'autel de la confession, tout près de la crédance[sic], je puis à loisir admirer toute les richesses qui se trouvent sur les créda[nce] et sur l'autel _ calices, ciboires, burettes, chalumeau e[t] sur l'autel chandeliers, pupitre _ mitres _ tiaras _ la plus grande tiare présent de Napoléon I à Pie VII coûte 245, 000 fr _ celle donnée par la reine d'Espagne _ 53, 000 fr. celle donnée à Pie IX par les gardes palatines est la plus élégante, c'est celle que porte le St. Père _ Costumes des cardinaux _ chant du St. Père _ élévation _ Quel moment ! Comme il réveille la foi⁶⁹¹.

Chaire de St. Pierre _ grand froid _ La veille j'avais assisté aux dernières vêpres de la chaire de St. Pierre _ La catéchisme dans St. Pierre, petits garçons, petites filles, personnes âgées⁶⁹².

J'assiste aux 1res vêpres de St.Pierre_Richesses, goût de la décoration de la confession _ La statue de St. Pierre habillé _ chappe, tiare, anneau _ L'entrée di St. Père _ Tu es Petrus _ fanfares pendant la procession _ Bonheur que j'éprouve en ce moment de pouvoir envisager le successeur de Pierre _ Bénédiction des Pallium à la suite des vêpres _ Paiement des redevances au Vatican _ Illumination de St. Pierre _ je la vois de la Trinité des Monts⁶⁹³.

Quelques images issues des collections des prêtres permettent effectivement d'accompagner ces mots et d'en donner une visualité. Dans le cas de la vue d'optique de l'intérieur de la basilique Saint-Pierre (Fig. 47), par exemple, la couleur joue un rôle fonctionnel lié à la technique de vision par projection et contribue à la construction d'un effet de perspective et de profondeur. Le stéréogramme, lorsqu'il est observé par le biais du stéréoscope, permet une expérience tridimensionnelle de l'image. Les collections conservent quelques séries de stéréogrammes portant sur Rome, dont l'une est éditée par Sommer & Behles sous le titre *Napoli & Roma*⁶⁹⁴, et une autre⁶⁹⁵ dont l'auteur est anonyme semble plus ancienne que celle de Sommer & Behles et représente plusieurs vues de Rome et de l'intérieur de la basilique Saint-Pierre (Fig. 110). Dans cet exemplaire de l'intérieur de Saint-Pierre, on peut remarquer que le photographe a pris soin de dramatiser l'espace en jouant avec la percée de la lumière à travers les baies de la coupole de Michel-Ange. Ce stéréogramme rejoint de façon convaincante

⁶⁹¹ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.20.

⁶⁹² *Ibid.*, f.24.

⁶⁹³ *Ibid.*, f.66.

⁶⁹⁴ La série *Napoli & Roma* est inventoriée sous les numéros suivants : CSQ, 1994.24834 à 1994.24842; 1994.24844; 1994.24846; 1994.24848 à 1994.24852; 1994.24857 à 1994.24859; 1994.24871; 1994.24874; 1994.24877. Entre ces numéros d'inventaire se trouvent d'autres stéréogrammes représentant des vues de villes italiennes telles que Pompéi, Naples, Florence et Capri, ainsi que quelques vues d'Espagne et de France. On trouve également un stéréogramme de l'intérieur de Notre-Dame de Québec avant l'incendie de 1922 (CSQ, 1994.24867).

⁶⁹⁵ Nous avons rassemblé les stéréogrammes issus de cette même série. Les numéros d'inventaire sont : CSQ, 1994.24827 (Rome); 1994.24828 (Turin); 1994.24829 (Rome); 1994.24830 (Florence); 1994.24831 à 1994.24834 (Rome).

notre argumentaire au sujet de la phénoménologie du sensible et plus précisément du phénomène de la lumière. Le philosophe Gernot Böhme affirme que pour voir les choses tangibles, l'humain a besoin de la lumière. Cependant, la lumière, elle, n'est pas tangible. L'auteur parle du concept de « light *qua* brightness », que nous traduisons par la nature fondamentale de la lumière, qui, en tant qu'effet lumineux, donne accès au visible. Cette nature est selon lui « transcendantale⁶⁹⁶ ».

If we are tackling phenomenology of visual phenomena, we notice that light *qua* brightness is attributed a particular role among these visual phenomena. We only see everything we see as long as it is light (i.e. in brightness). Brightness is thus a precondition of possibility of any seeing. It is transcendental for seeing. This special position of brightness in the visual field contains great potential that can be exploited artistically. One might say that appearance itself becomes, as it were, manifest in brightness, or conversely – that brightness co-feature in every visual appearance. The converse is that seeing is always a topic of light art⁶⁹⁷.

L'effet d'un espace éclairé est généralement celui d'un sentiment de sécurité et de liberté. Dans une photographie, le lieu éclairé attire l'attention et concentre la focalité du regard. Dans le cas du stéréogramme de Saint-Pierre, c'est la lumière en tant que *lux divinae* qui rend visible l'architecture et le décor intérieur et le rend également intelligible. Saint Thomas d'Aquin, dans la *Somme contre les Gentils*, parle du lien entre la lumière et la connaissance.

Une chose est connue par elle-même si l'on connaît tout le reste par elle. Or, il en est ainsi de Dieu; car de même que la clarté du soleil est le principe de toute perception pour l'œil, ainsi la lumière divine est la source de toute connaissance intellectuelle, puisque c'est en elle que l'on trouve d'abord et principalement la lumière de l'intelligence. Il faut donc conclure que l'existence de Dieu est connue par elle-même⁶⁹⁸.

⁶⁹⁶ Böhme définit ce terme comme une « condition *a priori* nécessaire » (« a precondition of the possibility of ») Gernot, Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, New York, Routledge, 2017, p.206. Nous pouvons préciser cet usage davantage. Chez Kant, le terme signifie « Qui constitue ou exprime une condition *a priori* de l'expérience » ou un « principe d'activité connaissant unifiant le divers de l'expérience interne ». Chez les phénoménologues, elle signifie « la conscience pure, c'est-à-dire dégagée de toutes les données de l'expérience soit externe, soit interne [...], seule réalité irréductible ». Selon le dictionnaire *Le Robert*, le terme réfère à « dépasser en étant supérieur ou d'un autre ordre, se situer au-delà de [...]. Se transcender : se dépasser, aller au-delà des possibilités apparentes de sa propre nature ». Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le nouveau petit Robert [...]*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, p.2659. Le verbe « transcender » signifie, lui, « s'élever au-dessus d'une région de la connaissance ou de la pensée après l'avoir traversée, et pénétrer dans une région supérieure ». CNRTL, « Transcender », mis à jour en 2019, [en ligne], URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/transcender>>, (page consultée le 6 juillet 2019).

⁶⁹⁷ Böhme, *Ibid.*, p.206.

⁶⁹⁸ Saint Thomas d'Aquin, *Somme de la Foi catholique contre les gentils par saint Thomas D'Aquin [...] Traductions [...]* par M. L'abbé P.-F. Écalle [...], Tome Premier, Paris, Louis Vivès, 1854, p.38. Cette édition n'est pas présente dans la

Par analogie, selon la perspective scolastique, la lumière et la Parole du Christ sont la source et le chemin vers la connaissance, et ils amènent vers une vue spirituelle sur la Vérité révélée. C'est cette même lumière qui est portée sur la Vierge au moment de l'Incarnation. La lumière, métaphore du Christ, rend visibles et intelligibles les « beautés » de Saint-Pierre de Rome telles que décrites par Benjamin Pâquet. Regardée à travers le stéréoscope, l'image donne l'illusion d'une vue en trois dimensions et plonge le regardeur dans un état de plénitude, coupé du reste du monde, et son attention est fixée sur ce médium qui fait apparaître dans sa mémoire visuelle une illusion de la réalité et une image qu'il croit conforme à cette réalité située à des kilomètres de lui. En somme, il vit une expérience virtuelle de la présence d'un lieu absent.

Qu'elles soient vues à l'œil nu ou par le biais d'un appareil, il existe plusieurs images dans les collections du Séminaire qui contribuent à transmettre au regardeur une idée du décor de la basilique Saint-Pierre. Deux estampes de la collection ont, par leur format et la clarté de l'image, des aspects spectaculaires. Dessinées et gravées par Gilles Patigny (actif en 1685) et éditées par Carlo Losi (1757 – après 1805) en 1773, elles représentent deux ensembles conçus par Lorenzo Bernini et situés à des emplacements stratégiques et symboliques dans la basilique. Le premier, le baldaquin-ciborium (Fig. 45), est situé à la croisée des transepts, et le second, la chaire de saint Pierre (Fig. 44), est dans le chœur de la basilique. Sur l'estampe du baldaquin-ciborium l'artiste fait s'enchevêtrer la croix du couronnement du baldaquin avec le texte de la légende située au haut de l'image. Ce chevauchement est une manière subtile de signaler symboliquement la démesure architecturale de l'œuvre. Au bas à gauche de l'image, une échelle donnant la mesure romaine de l'époque la « scala palmo romano ». Celle-ci propose une lecture géométrique de l'œuvre et en confirme la monumentalité. Ces clés de lectures permettent au regardeur de s'imaginer la commande vertigineuse que fit le pape Urbain VIII (Maffeo Barberini, pape de 1623-1644) à Bernini pour couvrir majestueusement l'entrée de la crypte menant au tombeau de saint Pierre⁶⁹⁹. La coulée de ce monument haut de vingt-neuf mètres est une opération qui n'avait pas été tentée depuis l'Antiquité. La gravure de Gilles Patigny permet de constater le rapport entre les deux éléments architecturaux que sont le ciborium et le baldaquin qui forment cette

bibliothèque du Séminaire. Par contre, cette dernière compte un grand répertoire d'ouvrages sur la Somme théologique de saint Thomas.

⁶⁹⁹ Ce chantier débuté en 1624 et terminé en 1633 a nécessité environ soixante-deux tonnes de bronze, dont une partie a été fournie par les fontes du revêtement en bronze des poutres du pronaos du Panthéon. Ce geste apporta avec lui des protestations populaires qui aurait fait naître le dicton : « Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini », c'est-à-dire « Ce que n'ont pas fait les barbares, les Barberini l'ont fait ».

« chimère » surmontant l'autel de la Confession. En montrant la petitesse de l'escalier menant à la crypte par rapport au baldaquin-ciborium, le graveur signale à nouveau le rapport de proportion entre les deux éléments et l'aspect spectaculaire de l'œuvre. Les armoiries des Barberini (des soleils et des abeilles) sont également visibles, symboles de l'autorité et de l'appartenance du commanditaire à cet objet monumental.

L'estampe de la chaire de saint Pierre propose une vue de l'ensemble dont l'image peut se lire en trois temps : la zone supérieure de l'image montre la colombe du Saint-Sacrement et les rayons de lumière qui en émanent; le centre est occupé précisément par la tiare qui surplombe la chaire; la zone inférieure présente les docteurs qui supportent la chaire et au-dessous d'eux on a positionné le tabernacle. La composition occupe la totalité du trait carré et le centre est réservé pour le symbole de la tiare représentant le premier évêque de Rome, saint Pierre, mais aussi sa succession et l'autorité du Saint-Siège. À l'instar de l'estampe du Baldaquin-ciborium, Le graveur a pris soin de placer au bas de la légende la mesure romaine « palmo romano » afin de permettre au regardeur d'imaginer mathématiquement la monumentalité de l'œuvre⁷⁰⁰. Les deux gravures suggèrent la monumentalité et l'aspect surdimensionné et spectaculaire des ensembles décoratifs de Bernini. L'attention portée aux détails de l'architecture et des motifs rapportés sur des feuilles d'aussi grand format⁷⁰¹ permet de considérer ces documents visuels comme des images-mémoires de cette monumentalité de l'intérieur de la basilique. Ces gravures rendent sensible l'aspect symbolique que l'on peut prêter aux deux ensembles de Bernini, c'est-à-dire des images traduisant l'autorité et la primauté du vicaire du Christ sur les fidèles.

3.1.3 Une expérience virtuelle à l'aide d'appareils

Si nous déplaçons notre analyse de la visualité et de l'aspect spectaculaire des œuvres vers les collections plutôt que les espaces, il faut alors faire intervenir dans la discussion les vues d'optique, les images de projection et les stéréogrammes. Les vues d'optique regardées par le biais du

⁷⁰⁰ Confiée par Alexandre VII (Fabio Chigi pape de 1655 à 1667) à Lorenzo Bernini en 1656, le monument est destiné à conserver un objet connu comme l'ancienne chaire en chêne où l'apôtre Pierre s'asseyait lorsqu'il prêchait aux chrétiens de la Ville éternelle. Elle était supposément couverte de plaques d'ivoire représentant les travaux d'Hercule et les constellations célestes. Bernini a donc construit un écrin de bronze en forme de trône pour cette relique, flanqué de quatre statues hautes de plus de cinq mètres représentant quatre docteurs de l'Église qui semblent porter la chaire suspendue dans les airs. L'ensemble est si fastueusement composé, tant dans la forme qu'avec les matériaux, que sa construction dura aussi longtemps que celle du baldaquin. L'ensemble accueille donc à la fois le tabernacle où les saintes espèces sont conservées et la chaire du premier des apôtres.

⁷⁰¹ Les coups de planches étant respectivement d'environ 65 de haut x près de 40 cm de large.

zografe sont commercialisées selon l'argument qu'un observateur peut expérimenter la vue d'une estampe avec une impression de profondeur. La « vibration tonale » et la « chromostéréotypie » accentuent l'effet tridimensionnel du spectacle visuel⁷⁰².

Les vues d'optique permettent aux regardeurs de s'immerger dans un espace alors perçu comme illusionniste, représentant des ailleurs proches ou lointains. Elles sont conçues pour occuper complètement le champ visuel du regardeur et pour donner un effet de profondeur qui ne repose pas uniquement sur une perspective géométrique ou atmosphérique. D'abord destinées aux classes aisées, elles seront disséminées auprès des couches populaires par des montreurs dans les foires, sur les places publiques et dans les rues⁷⁰³.

Ce phénomène de l'immersion individuelle et de coupure du regardeur du reste de son environnement est une manière différente pour celui-ci de « s'approprier le monde⁷⁰⁴ ». Marjolaine Poirier explique que même si l'espace ou le monument représenté est connu ou inconnu du regardeur, l'impression de profondeur et l'illusion de proximité produit par l'accentuation des orthogonales, la perspective linéaire et la chromostéréotypie donnent accès à une autre forme de réalité⁷⁰⁵. Tout comme les *vedute* ou le panorama, la vue d'optique demeure un substitut subjectif de la réalité qui est le fruit d'un jeu des perspectives et d'une rhétorique visuelle d'artiste. Ce qui la distingue c'est cette notion de coupure de l'environnement. Jonathan Crary parle d'une expérience égocentrique de l'image. Que l'effet de profondeur fonctionne ou non, c'est le fait que le regardeur coupe son corps du reste du monde et se replie sur lui-même pour vivre une expérience visuelle qui distingue surtout ce type de matériel. Il s'agit d'une expérience où le désir de sensation peut primer sur le contenu⁷⁰⁶. Tel que mentionné dans la première partie de la thèse, les vues de Rome sont à la fois des représentations de lieux réels, telles que la Piazza del Popolo ou l'intérieur de Saint-Pierre de Rome, ainsi que des vues imaginaires ou des *capricci*. Ce même désir d'exciter les sens par le visuel, qu'il soit assouvi dans le cadre d'une

⁷⁰² Dans le cadre de son mémoire de maîtrise, l'historienne de l'art Marjolaine Poirier a pu tester des appareils et des vues d'optique et ainsi constater que, pour un observateur actuel, l'effet demeure très limité voire presque absent dans certains cas. En revanche, les travaux de Jonathan Crary (1991 et 2001) démontrent qu'il faut demeurer prudent sur le jugement des effets des appareils sur les observateurs. Les « modes » et les « pratiques » de la vision d'un observateur sont très différents dépendamment de l'époque à laquelle il appartient et que ceux-ci conditionnent la manière dont une image est reçue.

⁷⁰³ Marjolaine Poirier, *Imaginer l'Amérique. Québec à travers les vues d'optique des graveurs allemands Habermann et Leizelt*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2015, p.3.

⁷⁰⁴ Simon Schaffer, « Natural philosophy and Public Spectacle in the Eighteenth Century », *History of Science*, vol. 21, n°5, pp.1-43, cité dans Poirier, *Ibid.*, p.9.

⁷⁰⁵ Poirier, *Ibid.*, p.19.

⁷⁰⁶ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, MIT Press, 1990, pp.37-40.

expérience égocentrique ou en groupe, motive la fabrication au XIX^e siècle d'autres dispositifs tels que le praxinoscope, la lanterne magique et le stéréoscope, par exemple. Le Séminaire dispose de tous ces appareils et, dans certains cas, organisait même des démonstrations publiques pour en faire connaître le fonctionnement. Nous avons également pu associer des vues de Rome ou du Vatican à plusieurs de ces appareils, ce qui confirme que ceux-ci ont pu contribuer à augmenter la diversité des représentations et des expériences visuelles de cette ville. La culture visuelle de Rome peut être ainsi définie par les sujets des représentations mais également par les expériences de la visualité de la ville.

Un autre phénomène que nous avons remarqué en comparant les journaux de voyage, les mémoires des prêtres et les collections du Séminaire sur l'image de Rome est cette présence de Raphaël, surtout en termes de nombre d'œuvres qui le représentent au sein de l'institution. Ce constat entraîne un questionnement sur le sens que les œuvres de cet artiste de la Renaissance peuvent avoir dans la composition de la culture visuelle institutionnelle sur Rome.

3.2 L'œuvre de Raphaël et sa réception dans les collections du Séminaire

Le Séminaire de Québec conserve un grand nombre d'œuvres d'après Raphaël, au point de le considérer comme l'artiste le mieux représenté dans les collections d'un point de vue du nombre d'éléments visuels qui lui sont liés. Au-delà de l'esthétique célèbre que nous connaissons de lui et de la qualité variable des copies d'après ses œuvres conservées dans les collections du Séminaire, notre démarche intellectuelle se situe dans le champ de la culture visuelle. C'est-à-dire que nous désirons observer le sens que peut avoir l'image de l'œuvre de Raphaël au sein de l'institution, ainsi que la visualité de Raphaël compris comme modèle vertueux et idéal artistique dans le cadre intellectuel et culturel du Séminaire. Raphaël a peint des tableaux qui ont reçu des éloges au point que l'homme lui-même puisse être considéré presque comme un saint aux yeux de certains critiques chrétiens. Une aura de grâce et de morale semble envelopper son geste artistique et sa personne. Artiste privilégié par Jules II qui le charge du décor de ses appartements, Raphaël demeurera toujours hautement estimé par le Saint-Siège.

3.2.1 Une visualité entre le Vatican et Québec

[Le 3 mars 1864] Après être monté dans la coupole de Saint-Pierre et avoir recueilli un morceau « qui avait été levé », « Nous visitons le musée de peinture et les fresques _ La Transfiguration de Raphael _ Le St. Jérôme du Dominicain et la Vierge

de Foligno de Raphaël _ multitude d'artistes hommes et femmes qui copient sans cesse⁷⁰⁷.

Cette première visite de Benjamin Pâquet au « musée de peintures » du Vatican, la pinacothèque, est racontée de manière laconique, mais elle situe déjà la culture de notre voyageur. Il ne consacre que trente-sept mots à cette visite en mars 1864, et sur ceux-ci il prend la peine de mentionner « les fresques », la *Transfiguration*, la *Madona di Foligno* de Raphaël, mais également le « St. Jérôme du Dominicain » c'est-à-dire la *Dernière Communion de saint Jérôme* par Domenichino, considérée elle aussi au milieu du XIX^e siècle comme l'un des grands chefs-d'œuvre de la collection vaticane. Ces trois œuvres sont d'ailleurs disposées à un endroit clé de la pinacothèque, très visibles par le public⁷⁰⁸. Le journal de Pâquet et l'inventaire de sa bibliothèque conservée par le Séminaire ne nous permettent pas d'identifier les catalogues ou les guides auxquels il aurait pu avoir accès pour se documenter sur la pinacothèque. Il est plausible qu'il ait pu consulter le catalogue attribué à Tomasso et Pietro Angelo Massi édité en 1846⁷⁰⁹ par les musées du Vatican, lequel présente *La Transfiguration* et la *Madona di Foligno* dans la première salle avec d'autres œuvres et la *Communion de saint Jérôme* dans la seconde salle. Si Pâquet a eu accès à de tels textes, il pouvait cerner l'importance capitale de ces trois œuvres pour l'institution religieuse à ce moment précis de son histoire.

Sur une photographie datant de 1900⁷¹⁰ (Fig. 56) provenant d'un album photo souvenir de Rome, *Ricordo di Roma*, conservé aux archives du Séminaire de Québec, la Pinacothèque vaticane est photographiée de façon à présenter ces trois œuvres phares du musée⁷¹¹. La *Transfiguration* y est montrée tel le chef-d'œuvre dominant de la salle. Rappelons que ce tableau, peint entre 1516 et 1520, fait partie des œuvres tardives de Raphaël, et qu'il est considéré comme une œuvre synthèse de son cheminement intellectuel et artistique⁷¹². L'œuvre représente deux moments distincts mais synchroniques, unifiées dans une seule et même *istoria*. Dans la partie inférieure, se trouvent neuf

⁷⁰⁷ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, MS674, f.32.

⁷⁰⁸ À cette époque, les tableaux sont installés dans les appartements de Grégoire XIII.

⁷⁰⁹ Tomasso Massi et Pietro Angelo Massi, *La galerie des tableaux au Vatican*, Rome, s.n., 1846, [en ligne] URL : <<https://archive.org/details/galeriedestablea00mass/mode/2up>>, (page consultée le 30 juillet 2020).

⁷¹⁰ Le numéro d'inventaire est PH1986-1110; album 46.

⁷¹¹ L'ouvrage d'Ercole Massi dont la traduction est datée de 1885 identifie les trois œuvres dans la troisième salle de la Pinacothèque. Ainsi, même si l'album photo est daté de 1900, il reproduit assurément des tirages plus anciens d'une dizaine d'année et peut-être davantage. Il est donc possible que la photo date des environs de 1885. Pâquet a dû, à notre avis, être orienté sur ce choix d'œuvres à mentionner et garder en mémoire dans son journal de voyage.

⁷¹² Précisons que ce tableau est une commande du cardinal Jules de Médicis, futur pape Clément VII, pour sa résidence épiscopale dans le diocèse de Narbonne. C'est au cours de sa réalisation qu'il sera finalement destiné à orner l'église romaine de San Pietro in Montorio.

apôtres qui tentent en vain de guérir un enfant possédé par le démon. Dans la partie supérieure, sur le Mont Thabor, le Christ, de qui jaillit une lumière vive, flotte au-dessus de trois apôtres sa cachant les yeux. Raphaël n'a représenté aucun contact visuel entre les personnages situés dans la zone inférieure et la zone supérieure du tableau⁷¹³. Christian K. Kleinbub a publié d'importantes interprétations de cette œuvre singulière dans l'histoire de l'art renaissant. Il affirme qu'il s'agit d'une œuvre où la représentation invite le regardeur à voir le divin avec sa vision interne, avec son cœur. Se basant notamment sur les écrits de saint Augustin, Kleinbub rappelle qu'à la Renaissance, on comprenait trois types de visions. La vision physique, qui expérimente la réalité sensible, la vision imaginaire et la vision intellectuelle. Les deux derniers types de visions sont considérés comme spirituels, mais c'est par la vision intellectualisée, c'est-à-dire l'intériorisation et la méditation, qu'il est possible de « voir » le divin.

Dans la partie inférieure du tableau, on trouve des personnages aux yeux ouverts et d'autres aux yeux fermés. L'un des apôtres pointant le Christ sur le Mont Thabor a les yeux fermés, signifiant que c'est dans la foi en des choses invisibles et dans la personne de Jésus, Dieu le Fils, que se trouve la voie vers la guérison de l'enfant possédé. Ainsi, l'œuvre est, entre autres, une métaphore sur les réalités visibles et invisibles, la foi et l'incroyance. C'est uniquement par les « yeux du cœur⁷¹⁴ », qu'il est possible de voir le Christ Transfiguré. La partie supérieure, montre le Christ qui regarde vers le ciel. Kleinbub invite à comprendre cette figure comme une image autoréflexive, où le Christ se regarde lui-même en regardant son Père et le Saint-Esprit. Il voit l'essence même de la Trinité. Il s'agit de la représentation ultime de l'expérience « visionnaire⁷¹⁵ ». Replacée dans l'histoire et la fonction des

⁷¹³ Christian K. Kleinbub, *Vision and the Visionary in Raphael*, Philadelphie, Pennsylvania University Press, 2011, p.124-125.

⁷¹⁴ Saint Augustin affirme que le Christ est comme le soleil. Ce que le soleil est pour les yeux, Lui, il l'est pour les yeux du cœur. Cette expression est tirée du sermon 490, dans *Sermons sur le Nouveau Testament* de saint Augustin, cité dans Christian K. Kleinbub, « Raphael's Transfiguration as Visio-Devotional Program », *Art Bulletin*, vol. XC, n°3, (September 2008), p.381.

⁷¹⁵ Dans son essai *La perspective comme forme symbolique* publié en 1927, Erwin Panofsky soutient que la perspective mathématise l'espace visuel et qu'elle instaure un ordre dans le phénomène visuel. On reproche ainsi à la perspective de « réduire l'"être véritable" à n'être plus que le phénomène éphémère de choses vues et le reproche inverse, celui d'entraver la liberté et pour ainsi dire la spiritualité de l'imagination des formes, en fixant cette dernière à un phénomène de choses vues ». C'est précisément la perspective qui vient interdire à l'art religieux son passage dans la région du magique, où l'œuvre accomplit « elle-même » le miracle. En revanche, elle ouvre à l'art religieux ce que Panofsky appelle la région du « visionnaire », où le miracle devient « l'expérience immédiatement vécue par le spectateur. » C'est la perspective qui transporte le miracle dans l'expérience vécue du divin à l'intérieur du corps du regardeur, vécue psychologiquement et émotivement à la suite d'une intellectualisation du visuel. Cette dimension visionnaire de l'œuvre est apparue à l'Antiquité, et réapparue à la Renaissance. Au Moyen-Âge, c'est davantage le miracle et l'expérience religieuse qui s'incarnent dans l'image. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, pp. 181-182.

tableaux d'autels, Kleinbub soutient que cette œuvre y occupe une place déterminante⁷¹⁶. La Transfiguration crée une transition entre les tableaux d'autels iconiques du Moyen Âge et ceux historiés de la Renaissance, et elle invite l'esprit du regardeur à passer d'une vision externe des choses sensibles à une vision interne des choses spirituelles⁷¹⁷.

L'installation de la Transfiguration dans la Pinacothèque vaticane et la photographie qui en rend compte permettent de constater l'importance de l'œuvre comme modèle. La présence d'une copie sur le chevalet en est une preuve⁷¹⁸. Elle corrobore d'ailleurs la citation de Pâquet sur la Pinacothèque, où il indique qu'une multitude d'hommes et de femmes « copient sans cesse » dans cette salle.

Du côté des fresques, ce n'est cependant que le 4 janvier 1866 que Pâquet note une nouvelle visite dans les chambres de Raphaël. Cette fois, c'est en tant que regardeur avisé et plus volubile qu'il décrit et interprète les œuvres. Il consacre d'ailleurs son texte à l'*École d'Athènes* et à la *Dispute du Saint-Sacrement*, des œuvres qu'il nomme « fresque de la Philosophie » et « fresque de la Théologie », justement pensées pour dialoguer entre elles dans la chambre de la Signature :

Je visite les chambres de Raphael _ Fresque de la philosophie. Platon et Aristote _ Platon montre du doigt le ciel pour signifier que ses inspirations lui viennent directement de Dieu _ Aristote au contraire montre la terre pour signifier que par les choses créées il remontera à Dieu _ Les disciples de Platon sont bien plus méditatifs que ceux d'Aristote, parce que la doctrine de Platon est plus profonde _ ils sont aussi moins nombreux parce que à cette époque la philosophie d'Aristote était en grand honneur, comme aujourd'hui d'ailleurs.

Fresque de la théologie _ Dans la partie supérieure le ciel _ le Père, le Fils et St. Esprit _ à droite du Sauveur la Ste. Vierge dans une attitude de grande humilité, à la gauche du Sauveur St. Jean Baptiste qui montre le Sauveur de la main « Ecce Agnus ... Dans le deuxième plan les saints _ Dans le troisième les Pères, les Docteurs, les

⁷¹⁶ Christian K. Kleinbub, *Vision and the Visionary in Raphael*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 2011, pp.144-145.

⁷¹⁷ *Id.*, « Raphael's Transfiguration as Visio-Devotional Program », *Art Bulletin*, vol. XC, n°3, (September 2008), p.387. In the history of Renaissance painting, Raphael's Transfiguration stands out as a unique and noteworthy event, an attempt at devotional efficacy like no other. The Transfiguration harmonized both narrative and iconic aspects of contemporary altarpieces, offering a marriage of the *istoria* and all that the *istoria* stood for, to the spiritual function of the altarpiece through an unprecedented thematization of the stages of contemplative seeing. This profoundly original visio-devotional program thus presents an innovative solution to the challenge of religious painting in the early cinquecento, attempting an ingenious reconciliation of divergent devotional ideals in a single work, and thereby preserving intact the impetus toward imageless contemplation. Being the culmination of Raphael's lifework, the very summa of visuality in Italian Renaissance painting, Raphael's Transfiguration remains an incomparable document of its moment and the sophisticated thinking of its maker

⁷¹⁸ Il existe d'autres tirages semblables sur le marché des antiquités où les copies sur les chevalets sont différentes. D'après les autres tirages repérés sur des sites web de vente d'antiquités et de documents anciens, plus ou moins fiables, le tirage du Séminaire daterait vers 1870. L'épreuve de Moscioni aurait été tirée à de nombreuses reprises jusqu'au début du XX^e siècle. La présentation dans les appartements de Grégoire XIII s'échelonne de 1857 à 1908.

Pontifes qui ont parlé d'une manière spéciale de l'Eucharistie _ Ils sont occupé[sic] à parler de la divine eucharistie _ Dans les extrêmes[?] des incrédules qui font des objections _ et des personnages leurs indiquent de la main tous les docteurs et les saints qui confessent ce mystère _ La divine Eucharistie qui est l'abrégé de la religion est le centre vers lequel tout converge dans cette fresque _ Les fresques de la poésie et de la justice. Faire copier les figures de la philosophie, de la théologie, de la justice et de la poésie pour les salles de l'Université⁷¹⁹.

Il ne nous a pas été possible de retracer des textes que Pâquet aurait pu lire au sujet de la chambre de la signature, mais tout porte à croire qu'il interprète l'œuvre en fonction de sa connaissance de l'histoire de la philosophie grecque et de la théologie. Il comprend que l'*École d'Athènes* et la *Dispute du Saint-Sacrement* sont conçues de façon à dialoguer. Ce constat donne à la description de la chambre de la Signature un poids intellectuel et sensible dans le journal, bien que Pâquet n'émette pas de commentaire en utilisant des qualificatifs liés à la beauté ou l'expérience esthétique. Après la description de la *Dispute*, il écrit une phrase : « Les fresques de la poésie et de la justice » mieux connues aujourd'hui sous les noms « Le Parnasse » et « Les Vertus cardinales et théologiques ». Bien que cette interprétation de Pâquet ne soit pas juste, elle est néanmoins compréhensible, car les thèmes du Parnasse et des Vertus font références, l'un à un lieu sacré des poètes en Grèce antique, et l'autre à des principes moraux, qui, par extension, peuvent correspondre à une définition chrétienne de la justice, de ce qui est vrai, bon et bien. Dans l'*École d'Athènes* et la *Dispute*, on constate que Raphaël joue avec la perspective de façon à placer le regardeur devant des compositions construites par une perspective géométrique et montrant la réalité terrestre, et d'autres signifiant l'infini et l'incommensurable. Par exemple, l'*École d'Athènes* montre des philosophes parlant à la fois des choses terrestres et des choses célestes et déambulent dans un lieu rigoureusement construit selon les règles géométriques. À l'arrière-plan, derrière Aristote et Platon, le lieu s'ouvre vers l'infini, signe que la Vérité ou la réponse aux questions philosophiques se trouvent dans la méditation sur le divin. Cette fresque fait face à la *Dispute du Saint-Sacrement*, dont la lecture de l'œuvre s'effectue verticalement, où les problèmes liés aux choses terrestres sont résolus par la Trinité.

La chambre de la Signature a souvent fait l'objet d'études pour vanter les mérites de Raphaël. Avec le Jugement dernier de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, qui lui est presque contemporain, la chambre de la Signature est considérée comme l'apogée de l'art de la Renaissance à Rome. Ce traitement

⁷¹⁹ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, MS674, f.124-125.

spécifique réservé par Pâquet à la chambre de la Signature de Raphaël et à la Transfiguration⁷²⁰ fait écho à la présence de reproductions gravées de ces trois œuvres dans les collections d'estampes et de photographies du Séminaire. En tout et partout, nous avons recensé 174 estampes⁷²¹ et sept photographies⁷²² reproduisant des œuvres de Raphaël et une photographie de la Pinacothèque du Vatican montrant la Transfiguration et la Madona di Foligno (Fig. 56). La collection de peintures offre une visibilité beaucoup plus limitée de l'œuvre de Raphaël, mais celui-ci demeure un artiste représenté. Nous comptons huit copies européennes⁷²³, dont deux entrent dans les collections par le legs de M^{gr} Cyril-Alfred Marois en 1901. M^{gr} Marois les a achetées assurément au XIX^e siècle, mais la date est inconnue⁷²⁴. Nous comptons quatre copies canadiennes toutes de la main d'Antoine Plamondon⁷²⁵. Parmi toutes ces œuvres, quelques-unes retiennent notre attention puisque nous pouvons les rattacher à un usage au sein de l'institution. Par exemple, nous avons retracé des estampes représentant l'une l'École d'Athènes (Fig. 49) et l'autre la Dispute du Saint-Sacrement (Fig. 48), toutes deux montées sur châssis. Bien que ces œuvres ne présentent aucune documentation, leur état prouve qu'elles étaient montées ainsi pour être présentées telles des tableaux sur les murs des espaces intérieurs de l'institution⁷²⁶. Trois autres estampes de l'École d'Athènes et deux autres de la Dispute du Saint-Sacrement sont également présentes dans les collections dont quelques-unes montrent des signes

⁷²⁰ À propos des commentaires de Pâquet sur les chambres de Raphaël et la Transfiguration, se référer aux pages 171 à 173; 279-281 de la thèse.

⁷²¹ Ce dénombrement s'avère complexe puisque nous avons tenté de recenser les œuvres en feuilles, collées dans les albums et éditées en recueil gravés. Les illustrations dans les livres de la bibliothèque n'ont pu être dénombrées. Il y a donc une marge d'erreur dans ce dénombrement, puisque des recueils gravés ont pu diffuser des œuvres de Raphaël sans que nous ayons pu les noter lors de notre repérage. Ce nombre d'estampes pourrait donc être augmenté dans l'avenir.

⁷²² Les photos suivantes sont issues d'albums de voyage : ASQ, PH2018-5490 (Le Couronnement de la Vierge); PH2018-7139 – album 242 (La Transfiguration); CSQ, 1993.24041 (La Fornarina); 1993.24042 (La Fornarina [détail]); 1993.21562 (Madone Sixtine); 1993.21563 Sainte Cécile); 1993.21564 (Madona di Foligno); 1993.21565 (Transfiguration).

⁷²³ Deux d'entre elles sont entrées à une date inconnue dans les collections. Elles sont aujourd'hui exposées à la résidence des prêtres du Séminaire. Il s'agit d'une Sainte-Famille donnée par M^{gr} François Pelletier (CSQ, 1995.3421) et d'une Madone du Grand Duc signée « Garofoli? » (CSQ, 1995.3500).

⁷²⁴ Quelques œuvres issues de la collection du marchand et sénateur James Gibb (1819-1888) données par sa veuve, Mme David Ross, entre 1910 et 1913, comptent des copies européennes d'après Raphaël, dont celles de la Transfiguration actuellement exposée à la résidence des prêtres (CSQ, 1995.3476), de la Vierge à la Chaise (CSQ, 1991.610) et d'un autoportrait (CSQ, 1993.51316).

⁷²⁵ L'une de ces copies est une Vierge à la Chaise exposée à la résidence des prêtres. Elle est prétendue être celle commandée pour le Château Bellevue à Maizerets (CSQ, 1995.3954) et elle est datée de 1895, année du décès de Plamondon. Par contre, l'œuvre de l'oratoire de ce bâtiment aurait été commandée plutôt en 1850. Selon les archives des collections, Plamondon émet un reçu au nom de l'abbé Edouard-Jean Horan (Edward John Horan) en date du 19 juin 1850 : « pour un petit tableau de la Sainte Vierge de l'Enfant Jésus et de Saint Jean pour la chapelle de Maizerets ». ASQ, Séminaire 219, n°162. Nous avons également pu constater que deux ans plus tôt, le 15 juillet 1848, Antoine Plamondon émet un reçu pour deux tableaux commandés par le Séminaire de Québec. ASQ, Séminaire, 219, n°58.

⁷²⁶ De plus, elles ont été éditées par la Regia Calcografia di Roma, une institution dont Pie IX s'est servi pour diffuser des œuvres cohérentes avec ses idéaux.

d'usure importants. Une série sur les chambres de Raphaël imprimée sur un papier de très grand format présente notamment des estampes des fresques d'Héliodore chassé du Temple et de la Mort d'Ananias dont les dessins préparatoires ont été réalisés par l'artiste puriste Vincenzo Pasqualoni⁷²⁷. Du côté des peintures, avec l'acquisition de la collection de Joseph Légaré en 1874, le Séminaire détient désormais une copie européenne anonyme de l'*École d'Athènes* en très grand format. Bien que la qualité du rendu esthétique soit discutable, il reste que cette œuvre intéresse suffisamment les prêtres pour qu'ils lui donnent une place de choix dans la Pinacothèque de l'Université Laval dès 1875. Cette œuvre a subi un peu le même parcours que le tableau *Antiquités romaines*. Elle fut acquise par les abbés Desjardins avant de passer entre les mains de Légaré. Celui-ci l'a exposée à la Literary and Historical Society en 1829 avant de l'exposer dans sa galerie de Québec. Une fois au Séminaire, l'œuvre demeure sur les cimaises au moins jusqu'à l'exposition organisée par J. Purves Carter en 1908. Elle est arrivée à Québec avec une attribution à Paul-Ponce-Antoine Robert, dit de Séry (1686-1733), une attribution qui lui restera au XIX^e siècle mais qui est aujourd'hui réfutée⁷²⁸. Malgré les maladresses anatomiques qu'elle présente, il faut observer cette œuvre dans une perspective de culture visuelle. Elle offre au regardeur québécois du XIX^e siècle l'occasion de se familiariser avec une fresque des chambres de Raphaël au Vatican ainsi que le sujet même de l'*École d'Athènes*. C'est par le biais de la copie que les prêtres peuvent en proposer la visualité aux visiteurs, c'est-à-dire une image davantage sensible qu'intelligible. Plusieurs auteurs des catalogues de la Pinacothèque du Vatican au XIX^e siècle s'accordent sur les qualités de l'*École d'Athènes*, reconnue comme l'un des plus grands chefs-d'œuvre de Raphaël et de tout l'art italien, notamment Ercole Massi, dont des ouvrages sont conservés dans la bibliothèque du Séminaire⁷²⁹.

This is the second picture in fresco which Raphael not yet thirty years of age executed in Rome after the Disputa. Fifty two figures full of life are distributed with sublime harmony, some isolated, and some in charming groups, about this magnificent composition, one of the grandest creations of Italian pictorial art [dans la version italienne, l'expression est: « *pittura monumentale in Italia* »]. In his master piece,

⁷²⁷ Il s'agit des œuvres suivantes : *Héliodore chassé du temple* (CSQ, 1993.27248 et 1993.31381), *La Mort d'Ananias* (CSQ, 1993.31380 et 1993.31397). Ces œuvres sont issues des albums 188 G et 194 G. Ce dernier a appartenu à l'abbé A.-E. Gosselin.

⁷²⁸ Laurier Lacroix, *Le fonds de tableaux des abbés Desjardins. Nature et influences*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1998. cat. N°42, p.474-475.

⁷²⁹ Ercole Massi, *Description of the galleries of paintings in the papal palace of the Vatican : second part [...] By Hercules Massi First Curator of the Papal Museums and Galleries, Professor of the Italian French and English Languages*, Rome, Printing Establishment, 1881, pp.199-200, BSQ, SQ014726. Les chambres de Raphaël ainsi qu'une notice biographique de l'artiste figurent aux pages 61 à 158.

Raphael abundantly displays the marvellous power of his genius in the consummate grandeur of the conception, and in the perfect truth and richness of the design⁷³⁰.

Une lecture des textes de Massi contemporains de Benjamin Pâquet permet de comprendre dans quelle mesure Raphaël correspond à un idéal, à une valeur-principe morale au Vatican. La biographie de l'artiste « il più celebre de' pittori di qualsiasi tempo⁷³¹ » (le plus célèbre de tous les temps), contenue dans le guide de la galerie de peintures du Vatican et des chambres de Raphaël rédigé par Massi livre quelques pistes de réflexions à ce sujet. On lui prête les plus sublimes qualités de génie, de beauté et une manière douce, gentille et affectueuse, au point où tout éloge n'arrive jamais à exprimer le « souverain mérite » de son art.

Dotato delle più sublimi qualità d'animo e d'ingegno, di grande bellezza nella persona, colle sue maniere soavemente gentili ed affettuose si rese a tutti caro ed accetto, ma specialmente ai suoi discepoli, i quali più che a Maestro quasi a lor Prence e Padre si recavano a somma gloria di fare splendida corona ed onorevole corteggio. Qualunque elogio è molto inferiore al suo merito sovrano in arte⁷³².

Ilaria Sgarbozza avance une réflexion intéressante sur la place que joue Raphaël dans le discours de la Pinacothèque du Vatican :

Conformément à ce qui s'est passé sur les murs de la Grande Galerie [du Louvre], l'installation du Vatican a confirmé la primauté du paladin du classicisme romain, Raphaël, dont les peintures ont reçu le double statut – déjà propre aux fresques des Stanze – de symboles inégalés de la primauté culturelle de la ville, et la preuve d'une histoire politique et artistique basée sur la continuité avec le passé. La réunification partielle des peintures du maître dans l'appartement Borgia constituait – avec la restauration et l'exposition des tapisseries de la « Scuola Vecchia » (vieille école) – une réponse indirecte au souhait lancé quelques années plus tôt par Quatremère de Quincy « rétablir l'influence de l'école de Raphaël, à Rome, à travers une nouvelle rencontre de ses œuvres ». La conviction que seul l'imitation de ce pinceau pouvait donner naissance à un nouvel « âge d'or » était une opinion largement répandue : préceptes académiques, littérature hodéporique [viatique ou de voyage], écrits critiques, et même correspondance ordinaire des classes éduquées sur le sujet.

⁷³⁰ Ercole Massi, *Description of the galleries of paintings in the papal palace of the Vatican : second part [...] By Hercules Massi First Curator of the Papal Museums and Galleries, Professor of the Italian French and English Languages*, Rome, Printing Establishment, 1881, pp.97-98, BSQ, SQ014726

⁷³¹ Ercole Massi, *Descrizione delle Gallerie di Pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano : parte seconda [...] per Ercole Massi Primo Custode dei Musei e Gallerie Pontificie Professore di Lingue Italiana Francese Inglese*, Roma, Tipografia Morini, 1882, p.58, BSQ, SQ014725.

⁷³² Ercole Massi, *Descrizione delle Gallerie di Pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano : parte seconda [...] per Ercole Massi Primo Custode dei Musei e Gallerie Pontificie Professore di Lingue Italiana Francese Inglese*, Roma, Tipografia Morini, 1882, p.59, BSQ, SQ014725. Nous avons pu confirmer que cette lecture de l'œuvre de Raphaël proposée par Massi dans ses guides, demeure la même jusque dans une édition date de 1900.

Jusqu'au milieu du siècle, en raison de l'étude de l'œuvre de Raphaël, la formation de jeunes peintres résidant à Rome a tourné presque complètement⁷³³. (Trad.)

Par leurs ouvrages distincts, les trois auteurs, Carlo Fea, Giuseppe Antonio Guattani, ainsi que les frères Giuseppe et Alessandro D'Este ont transformé les guides de la Pinacothèque vaticane en véritables instruments servant l'éloge de Raphaël et contribuant à répandre sa gloire auprès des publics hors des cercles des spécialistes. On peut y lire les qualificatifs de « protettore munificenstissimo delle belle arti » (protecteur munificent des beaux-arts) en parlant de l'artiste, et « primo quaddro del mundo⁷³⁴ » (premier des tableaux du monde) pour la Transfiguration. « Dernier des anciens ou premier des modernes » selon la définition qu'en fait Quatremère de Quincy dans ses lettres à Miranda⁷³⁵, Raphaël « ouvre » l'exposition du Vatican avec *La Transfiguration*, occupe la partie centrale avec le *Retable d'Oddi*, une œuvre de jeunesse, et *La Madona di Foligno*, une œuvre de maturité, ainsi que les monochromes *Vertus Théologiques*. Les auteurs ont interprété ces œuvres comme une « parabole » de l'ascension de l'artiste depuis son langage immature et l'influence du Pérugin (*Retable de Oddi*) jusqu'à l'adoption d'un style imprégné de « nouveautés florentines » (*Vertus Théologiques*) et l'atteinte d'une maturité stylistique (*Madona di Foligno* et *Transfiguration*)⁷³⁶. Sgarbozza précise que cette conjoncture correspond avec l'émergence du mouvement Nazaréens et une reconnaissance de Raphaël et de son maître, mais aussi de toute l'influence du langage plastique des primitifs italiens⁷³⁷. La valorisation de Raphaël à la pinacothèque joue donc un rôle indéniable dans l'étude et la fortune critique de celui-ci auprès des artistes, de l'élite et du public européen.

C'est à cette fortune critique et cette visualité de Raphaël que sont confrontés des voyageurs tels que M^{gr} Plessis en 1819-1820 et les prêtres du Séminaire de Québec lors de leurs séjours à Rome. Cette forte valorisation des œuvres de Raphaël dans la littérature disponible sur les collections et musées du Vatican au XIX^e siècle a influencé un goût raphaélesque en Europe qui s'est visiblement étendu jusqu'à Québec. Le marché de cette ville canadienne n'offrant aucune possibilité pour l'acquisition d'originaux de Raphaël, les prêtres du Séminaire peuvent se tourner vers l'acquisition de gravures, de copies européennes et canadiennes, notamment celles d'artistes tels qu'Antoine Plamondon afin de

⁷³³ Sgarbozza, *Ibid.*, p.320-321.

⁷³⁴ L'expression est de « Primo quadro del mundo » est de Carlo Fea, *op.cit.*, p.46.

⁷³⁵ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroit aux arts et à la science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées &c.*, Paris, chez Desenne Librairie, Quatremère Librairie, et les Marchands de Nouveautés, 1796, p.52.

⁷³⁶ Sgarbozza, *Ibid.*, p.321.

⁷³⁷ *Ibid.*, p.325.

rendre le maître d'Urbino présent dans les espaces communs et privés. Ce premier constat sur la fortune visuelle de Raphaël auprès du Vatican, des artistes religieux et du clergé au XIX^e siècle explique, en partie, qu'il puisse être l'artiste européen le mieux représenté dans l'ensemble des collections de l'institution d'enseignement québécoise. Cela dit, afin de comprendre davantage la motivation du clergé québécois à s'attacher à Raphaël, il faut étudier les valeurs morales transcendées par ses œuvres, notamment la Transfiguration et l'École d'Athènes et la Dispute du Saint-Sacrement.

3.2.2 Valeurs et présence de l'œuvre de Raphaël au Séminaire

Le 4 janvier 1866, Benjamin Pâquet termine son texte sur la chambre de la signature par un désir de faire copier « pour les salles de l'Université » les quatre figures allégoriques situées près de la voûte : la poésie, la philosophie, la théologie, la justice. Il nous a été impossible de repérer ces quatre copies dans les collections, en revanche, nous avons repéré une gravure datant de 1883 qui représente la figure allégorique de la théologie⁷³⁸ et un nombre important d'estampes représentant les chambres de Raphaël. Parmi celles éditées par Angelo Biggi vers 1870, on trouve des représentations des quatre figures allégoriques. Des points de vue iconographique et symbolique, celles-ci nous ramènent à l'origine de la chambre de la Signature, soit la bibliothèque privée du pape Jules II. Le décor se divisait selon quatre disciplines des sciences humaines : la théologie (La Dispute du Saint-Sacrement), la philosophie (L'École d'Athènes), la poésie (Le Parnasse) et le droit (Les Vertus théologiques). C'est au-dessus des étagères contenant les livres que le spectateur pouvait admirer ces grandes fresques représentant chacune de ces disciplines tout en les nommant.

Nous ne connaissons pas l'étendue des connaissances de Benjamin Pâquet sur l'historique et l'iconographie de la chambre de la Signature, ni son intention précise avec la commande des copies des figures allégoriques. Nous savons cependant qu'il a en tête de les afficher dans les salles de l'Université, un lieu de savoir où sont justement enseignés la théologie, la philosophie, le droit, ainsi que les arts et la littérature. Il est envisageable d'interpréter son idée comme une façon d'associer une image à une discipline des sciences humaines à l'Université Laval. Les images choisies étant celles pensées par Raphaël au Vatican, celles-ci gagnent une épaisseur symbolique importante. Pâquet avait-il un désir de mémoire et de transmission d'éléments de culture artistique qu'il a vus à Rome, d'édification des regardeurs québécois en situation d'apprentissage? Sa correspondance et son journal

⁷³⁸ Le numéro d'inventaire est CSQ, 1993.27889.

ne permettent pas de répondre à ces interrogations, mais il est justifié de croire que de telles intentions de l'abbé étaient plausibles.

Une copie d'après Raphaël, d'un format relativement imposant, était accrochée à la cimaise du musée de numismatique de l'Université Laval vers 1900. Celle-ci est de la main d'Antoine Plamondon et reprend *La Création des animaux*, une fresque située dans le cycle des loges de Raphaël au Vatican⁷³⁹. (Fig. 104 ; Fig. 105) Il faut spécifier que les grandes divergences entre la fresque de Raphaël et la copie de Plamondon sont dues au fait que Plamondon travaille d'après une gravure et non d'après la fresque originale. Il ne nous a pas été possible de connaître le contexte de l'acquisition de ce tableau. En revanche, nous savons que les prêtres ont commandé à Plamondon des copies d'après Raphaël, notamment une Vierge à la Chaise pour leur oratoire du Château Bellevue à Maizerets⁷⁴⁰ ainsi qu'une Madone Sixtine en 1869⁷⁴¹ pour l'autel latéral sud (droite) de l'église de Saint-Joachim-de-Montmorency au Cap-Tourmente. D'ailleurs, une copie similaire de la Madone Sixtine est conservée du côté des collections patrimoniales du Séminaire au Musée de la civilisation et elle est signée et datée de 1870⁷⁴². Raphaël est ainsi un artiste dominant dans les collections et les désirs de réminiscences. Les archives du Séminaire ne nous permettent pas actuellement de définir avec

⁷³⁹ C'est grâce à un relevé photographique datant de vers 1904 (PH1998-3284) (Fig. 105) que nous savons que le tableau de Plamondon (CSQ, 1991.164) (Fig. 104) était accroché dans le musée de numismatique de l'Université Laval autour de 1900. Notre hypothèse est que Plamondon a probablement eu recours à la gravure ayant appartenu à Joseph Légaré. Celle-ci est intitulée : « Et Fecit Deus bestias terrae iuxta species suas. Gen. Cap. I ». Elle porte le numéro d'inventaire CSQ, 1993.35172.7 dans les collections du Séminaire. Elle est éditée dans le recueil gravé *Les cinquante deux tableaux représentant les faits les plus célèbres du Vieux et du Nouveau Testament peints à fresque par Raphaël d'Urbino aux voûtes des galeries du Vatican gravés en taille douce par Secondo Bianchi. Dédiés à S.S. Pie VI. Souverain Pont. Édité à Rome chez Jean Scudelari, 1788. Le recueil porte l'estampille de Joseph Légaré sur la page titre. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, CSQ, 1993.35172.1 à 56. À l'époque où Plamondon réalise cette copie, la fresque originale est reconnue comme de la main de Raphaël. Aujourd'hui, on affirme qu'elle est partagée entre Raphaël et son atelier.*

⁷⁴⁰ ASQ, Séminaire 219, n°162. Selon les archives des collections, cette œuvre (CSQ 1995.100004) serait une commande du Séminaire pour l'oratoire du château de Maizerets. Plamondon émet le reçu au nom de l'abbé Edouard-Jean Horan (Edward John Horan) en date du 19 juin 1850 « pour un petit tableau de la Sainte Vierge de l'Enfant Jésus et de Saint Jean pour la chapelle de Maizerets ». Elle a ensuite été offerte par le Séminaire à l'abbé Létourneau en considération des sommes qu'il a données au Séminaire. En comparant l'encadrement et les détails de cette œuvre avec celle présente sur les relevés photographiques de l'oratoire pris à la fin du XIXe siècle (ASQ PH1996-259; PH1996-416; PH2010-1774; PH2016-146), nous observons quelques différences. Par exemple, sur l'œuvre représentée par les relevés photographiques, les plis des drapés situés dans la zone inférieure droite de l'œuvre semblent plus prononcés et le cadrage est plus large. Une autre copie de la Vierge à la Chaise est conservée à la résidence des prêtres (RPSQ, 1995.3954) et sa fiche de catalogage indique qu'elle fut commandée par le Séminaire pour l'oratoire de Maizerets. Cependant, l'œuvre n'est pas attribuée et l'on y mentionne qu'elle est peinte en 1895, ce qui ne cadre pas avec la commande passée par Mgr Horan.

⁷⁴¹ ASQ Séminaire 302, n°94, 29 juillet 1869 : reçu transmis par Plamondon au Séminaire pour le paiement des tableaux de la chapelle de Saint-Joachim-de-Montmorency.

⁷⁴² Le numéro d'inventaire est CSQ, 2008.4. Il ne nous a pas été possible de savoir à quelle fin elle était destinée sur le site du Séminaire dans le quartier latin. Mentionnons également que Plamondon a aussi peint le portrait du pape Grégoire XVI d'après Pietro Gagliardi (CSQ, 2005.3), un peintre de Pie IX, pour le Séminaire. Le tableau est daté de 1842.

précision et nuance les variations du goût en peinture au sein de l'institution. Cependant, pouvons-nous penser qu'un goût raphaélesque y est présent? Nous ne serions pas en mesure d'appuyer une réponse affirmative de façon suffisamment convaincante par le biais de discours étoffés sur le sujet, mais, en revanche, il est possible d'évaluer et de qualifier la position de l'artiste au sein de l'institution par les références visuelles et textuelles que les collections et archives nous livrent sur lui.

3.2.3 Raphaël : vision de beauté, de grâce et de morale

Lors de sa présentation de la fresque de l'École d'Athènes dans son journal, Benjamin Pâquet isole les personnages de Platon et d'Aristote, comme point de départ pour en interpréter le sens et la dualité des réalités physiques et métaphysiques.

Je visite les chambres de Raphael _ Fresque de la philosophie. Platon et Aristote _ Platon montre du doigt le ciel pour signifier que ses inspirations lui viennent directement de Dieu _ Aristote au contraire montre la terre pour signifier que par les choses créées il remontera à Dieu _ Les disciples de Platon sont bien plus méditatifs que ceux d'Aristote, parce que la doctrine de Platon est plus profonde _ ils sont aussi moins nombreux parce que à cette époque la philosophie d'Aristote était en grand honneur, comme aujourd'hui d'ailleurs⁷⁴³.

Citant Benedetto Varchi dans le *Libro della beltà e grazia* édité en 1543, l'historien de l'art Daniel Arasse rappelle que cet auteur associait habilement Aristote et Platon pour distinguer deux types de beautés : la beauté naturelle, liée à la mesure, au corps et dépourvue de grâce, puis la beauté spirituelle, liée à la vertu de l'âme et qui se confond avec la grâce.

La première, « beauté naturelle corporelle », repose sur le proportions et mesures convenables des membres, auxquelles s'ajoute la douceur des couleurs; en tant que telle, elle peut être dépourvue de grâce. La seconde beauté, « beauté spirituelle », consiste dans les vertus de l'âme; elle se confond avec la grâce qui ne naît ni des corps ni de la matière mais de « la forme qui leur donne toutes les perfections qui s'y trouvent ». Chez l'être humain, cette forme – qui « informe » la matière – n'est autre que l'âme et c'est de l'âme que vient donc « toute cette beauté que nous appelons la grâce », laquelle charme et incite à aimer l'être qui en est pourvu, et qui, selon Platon, est « un rayon et une splendeur du souverain bien qui pénètre et resplendit dans le monde entier et dans toutes ses parties »⁷⁴⁴.

⁷⁴³ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, MS674, f.124

⁷⁴⁴ Daniel Arasse, « L'Atelier de la grâce », *Raphaël. Grâce et beauté*, Paris, Skira/Seuil, 2001, p.58.

Ainsi, la grâce d'une œuvre d'art, en l'occurrence celles de Raphaël, est liée à l'idéal néoplatonicien du bien et à une appréciation spirituelle de la beauté.

Ce constat sur l'art de Raphaël, un art « inspiré par Dieu » observé selon une perspective chrétienne et platonicienne, contribue à comprendre l'intérêt du clergé et du Saint-Siège pour celui-ci. Dans le contexte du Séminaire de Québec et de l'Université Laval, le sens du beau et du bien dans les disciplines artistiques peut être interprété selon des perspectives néoplatonicienne et néothomiste. Le cadre de cette thèse n'est pas un lieu approprié pour ouvrir une interprétation néoscolastique et néoplatonicienne de l'art de Raphaël. Néanmoins, il y a des notions importantes sur le « Beau » et le « Bien » chez Socrate, Platon, Aristote, Plotin, et saint Thomas d'Aquin, et par extension chez des docteurs de l'Église tels que saint Denis l'Aréopagite ou saint Augustin d'Hippone, qu'il convient d'expliquer afin de saisir la résonance que peut avoir la personne de Raphaël, comme « être » ou figure représentant un art de « grâce », de la beauté morale, et enclin à mener au « Bien », dans le contexte précis d'une institution religieuse d'enseignement québécoise du XIX^e siècle⁷⁴⁵. Comme l'explique le philosophe Jean-François de Raymond, il y a une dimension divine dans le désir de l'homme de se rendre semblable à Dieu en aspirant au Bien. Le Beau étant la splendeur du Bien, cette notion sensible peut mener vers la vertu de l'âme.

Plotin voit dans la vertu une beauté de l'âme, [...] qui, purifiée par elle, appartient entièrement au divin, source de la beauté ; le bien et la beauté de l'âme consistent à se rendre semblable à Dieu [...]. Selon la théologie mystique nourrie de platonisme et de néoplatonisme, l'âme aspire au Bien : le Bien est beau, donc désirable pour ceux qui se tournent vers lui, c'est-à-dire le Beau est la splendeur du Bien. Cette unification est possible grâce à la « ressemblance avec Dieu », selon saint Grégoire de Nysse (IV^e siècle) pour qui seul le semblable connaît le semblable, l'âme devenant simple [...] et unifiée [...], animée par le *pneuma* divin. Ainsi celui qui aime le Beau sera beau lui aussi car nous devenons ce que nous aimons, la beauté qui est désormais en lui transformant en elle celui qui l'a reçue. L'humanisme de la

⁷⁴⁵ Pour être en mesure de situer cette visualité et son intelligibilité chez le regardeur, nous devons comprendre ce à quoi réfèrent ces notions dans la néoscolastique au XIX^e siècle. À ce titre, un article du théologien néothomiste Maurice De Wulf portant sur les théories esthétiques propres à saint Thomas édité en 1892 dans la *Revue néo-scolastique* est une source pertinente. L'auteur y retrace le sens des notions de beauté et de bien chez les philosophes grecs, mais aussi chez Plotin, l'un des plus grands néoplatoniciens, avant d'entamer une lecture néoscolastique des mêmes sujets. Nous n'avons pas trouvé d'exemplaire de cette revue dans les collections du Séminaire, mais compte tenu de l'importance de cette doctrine théologique à l'Université Laval à la même époque et de la présence d'un néothomiste célèbre au sein de l'institution, nous croyons que le contenu de l'article nous permet de reconstituer la pensée sur ces thèmes alors en vigueur au sein de l'institution. Le lecteur pourra se référer à l'ouvrage suivant, où l'on constate le rôle de Napoléon Bourassa dans la diffusion de la pensée néothomiste et de la pensée de Victor Cousin dans les beaux-arts au Canada au cours de la période couverte par la thèse : Anne-Élisabeth Vallée, *Napoléon Bourassa et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, Montréal, Léméac, 2010, pp.149-156.

Renaissance adoptera cet idéal que l'on retrouve au cœur de la morale du XVII^e siècle dans la convergence avec le renouveau spirituel du christianisme, entre l'idéal de l'homme d'honneur et l'idéal chrétien, les valeurs morales et les valeurs esthétiques⁷⁴⁶.

Ce lien fort entre la beauté et le Bien traverse ainsi la pensée de Platon et d'Aristote, des néoplatoniciens et de l'humanisme de la Renaissance. Il est d'autant plus intéressant de constater que ce lien est présent également chez les humanistes chrétiens ainsi que dans la scolastique et la néoscolastique. Il s'agit d'un idéal chrétien dans lequel converge le Bien, le Beau et la morale. L'article du philosophe Maurice De Wulf sur les théories esthétiques propres à saint Thomas et paru dans la Revue néo-scolastique en 1892, propose une définition du resplendissement du beau, de la « *claritas pulcri* » et de la perfection selon une perspective néoscolastique.

[...] tandis que la perfection est un concept absolu, la beauté est une notion relative, impliquant, comme le vrai et le bien, des attaches entre un objet et le sujet mis en contact avec lui. Or, c'est cette doctrine capitale que saint Thomas résume dans la notion de la *claritas pulcri*. On peut définir le resplendissement du beau : une propriété des choses, en vertu de laquelle les éléments objectifs de leur beauté, à savoir l'ordre, l'harmonie, la proportion se manifestent avec netteté et provoquent dans l'intelligence une contemplation facile et plénière⁷⁴⁷.

Cette citation de De Wulf permet de situer ce qui, selon saint Thomas, compose la beauté, à savoir l'ordre, l'harmonie et les proportions. Le fait qu'elles provoquent l'intelligence avec facilité nous ramène à la notion de grâce qui doit apparaître sans effort ni travail. L'intelligence est une chose qui ne fait pas partie du domaine du sensible, et qui est plus près des choses de l'âme et du Bien. Il distingue effectivement le charme de la lumière et la clarté, c'est-à-dire le resplendissement et la splendeur du beau. « Qui dit clarté dit plus que lumière; la clarté est la lumière, la couleur rendue visible⁷⁴⁸ ». Ce qui est vu grâce à la lumière est plus qu'un phénomène émotif et charmant. « La clarté est donc au beau ce que l'évidence est au vrai⁷⁴⁹ » et « la clarté du beau ne s'applique pas seulement au monde matériel, mais encore au monde suprasensible. [...] Pour revêtir les attributs de la beauté, toute chose doit réaliser cette double condition : la *dubita proportio* et la *claritas*⁷⁵⁰. » C'est la « forme », réalité des choses, qui permet leur intelligibilité et la perception du beau réside dans un acte intellectuel. La forme

⁷⁴⁶ Jean-François de Raymond, « La beauté morale », *Laval théologique et philosophique*, vol.56, n°3, octobre (2000), pp.427-428.

⁷⁴⁷ Maurice De Wulf, « Les Théories Esthétiques propres à saint Thomas (suite) », *Revue néo-scolastique*, 2^e année, n°8, 1895, p.346.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p.347.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p.348.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p.349.

éveille la contemplation et le charme de la beauté. Cependant, comme le signale De Wulf, « Dans la nature ou dans l'art, les êtres ne sont beaux qu'à la condition de se tenir⁷⁵¹ ». Cette notion de « se tenir » implique celle de l'« ordre » qui permet de réaliser une « belle » œuvre.

Pour faire une œuvre belle, il ne suffit pas à un artiste de multiplier les parties d'un édifice, de compliquer les détails d'une toile, d'embarrasser à plaisir les intrigues d'un drame, ces parties, ces détails, ces intrigues doivent rayonner autour d'une idée *une*, qu'elles mettent en relief par leur combinaison. Or, cette *unité*, c'est la forme qui la réalise. [...] Plus la forme, principe d'unité et d'ordre se dégage dans une œuvre, plus elle « resplendit », plus aussi la connaissance contemplative en devient saisissante, aisée, esthétique. Cette théorie ne souffre pas d'exceptions, qu'il s'agisse de la constitution physique des choses, comme les œuvres de la nature et de l'art plastique, ou de la constitution métaphysique des êtres, comme dans l'ordonnement des puissances et des facultés, ou enfin de l'activité dépensée dans le domaine matériel ou moral, et l'on peut présenter cette formule de l'opuscule *de pulcro et bono* comme l'expression fidèle de la pensée thomiste [...] ⁷⁵².

Ces notions d'unité, d'ordre, mais aussi d'aisance, qui nous raccrochent à la grâce, sont applicables à l'art de Raphaël, comme l'annonçait déjà Daniel Arasse. Dans cette parenté entre les néoplatoniciens et la scolastique, se trouvent une logique et des principes qui nous permettent de lire l'œuvre de Raphaël et de la comprendre comme une chose du monde sensible qui mène à l'intelligible et au spirituel. De Wulf ajoute que l'artiste peut, dans l'élaboration de son idéal, imiter la nature mais également la corriger, en exagérer ou en atténuer les proportions afin d'en faire ressortir le caractère « dominateur » des choses. Les gravures d'après Raphaël présentent au regardeur la prééminence de la forme et de la ligne sur la couleur. D'ailleurs, la fortune critique de l'artiste s'est en partie construite à partir de sa fortune gravée, c'est-à-dire la diffusion des estampes d'après ses œuvres. Celles-ci ont largement contribué à le considérer comme le maître de la ligne. L'article de Martine Vasselin sur la fortune gravée de Raphaël en France prouve ces distorsions dans la lecture de l'œuvre du peintre. « Le rôle de ces estampes ne fut pas neutre : elles incitèrent artistes et amateurs à voir essentiellement en Raphaël un maître du dessin et de l'ordonnance. [...] C'est l'abondante fortune gravée de Raphaël qui l'a érigé en champion des partisans du " dessin " contre les tenants de la suprématie du " coloris " ⁷⁵³ ». Cette ancienne qualification du maître d'Urbino, aujourd'hui nuancée

⁷⁵¹ *Ibid.*, p.352.

⁷⁵² *Ibid.*, p.353.

⁷⁵³ Martine Vasselin, « La fortune gravée de Raphaël en France, aperçu historique et critique », dans *Raphaël et l'art français*. Catalogue d'exposition sous le commissariat de Jean-Pierre Cuzin, (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983 – 13 février 1984), Paris, Ministère de la culture, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1983, p.39.

par la connaissance *in situ* des œuvres originales, se traduit dans l'actualité du marché de l'estampe au XIX^e siècle, auquel les prêtres du Séminaire n'échappent pas. Leurs collections présentent justement Raphaël sous l'aspect d'un maître de la ligne et du dessin : les séries sur les chambres de Raphaël gravées par Giovanni Volpato et éditées par la Calcografia di Roma (Fig. 48 Fig. 49), ou celles éditées par Angelo Biggi (Fig. 50), l'estampe gravée par Samuel Cholet reproduisant la Transfiguration (Fig. 54), ou le recueil de têtes d'expressions tirées des cartons des *Actes des Apôtres* dessinées par Nicolas Dorigny et gravées sous sa direction⁷⁵⁴ (Fig. 117), en sont de bons exemples.

Ramenés au contexte du Séminaire et de l'Université, l'objectif de la formation offerte par l'institution est d'engendrer des individus chrétiens, vertueux et utiles dans leur société. Ils doivent savoir « se tenir », pour paraphraser De Wulf, respecter l'ordre, critères conditionnels à l'atteinte du beau et du bien. Jean Hamelin décrivait la formation de l'Université Laval telle une forme d'enseignement conçue comme un « moyen de cultiver l'intelligence, de la rendre apte à considérer une discipline dans les rapports qu'elle entretient avec le savoir universel et à envisager un problème dans un contexte. Elle donne une tournure d'esprit caractérisée par l'agilité, la force, la méthode, la rigueur, la critique, la mesure. L'homme recherche cette culture, dont la raison d'être n'est pas l'utilité, mais le bien et le plaisir de l'homme, pour atteindre sa perfection⁷⁵⁵. » Rappelons également cette citation de l'abbé Casault que nous avons déjà exploité dans la première partie de la thèse :

Nous voulons faire d'eux des jeunes gens instruits, distingués, qui brilleront au premier rang dans toutes les carrières libérales, mais nous voulons surtout faire d'eux de chrétiens intrépides, fleurs de foi et d'honneur, selon la gracieuse parole de saint Augustin, « flos honoris, christiani »⁷⁵⁶.

Pour être cohérent avec leur vision, les prêtres doivent donner à voir aux étudiants ainsi qu'à eux-mêmes des images qui traduisent cet idéal de l'ordre, de l'instruction, de la connaissance, de l'intelligence qui trouvent écho chez les philosophes néoplatoniciens et néothomistes. Au Séminaire,

⁷⁵⁴ *Recueil de XC têtes tirées des Sept Cartons des Actes des Apôtres peints par Raphaël Urbain, qui se conservent dans le Palais d'Hampton-Court, dessinées par le Chev^r Nic Dorigny, et gravées par les meilleurs graveurs, mis en lumière à Londres avec une Description par Benjamin Ralph. A collection of 90 Heads taken from the Cartons painted by Raph^l Urban at Hampton Court. Drawn by St. Nic^o Dorigny, & Engraved under his Direction. with a Description of the Cartons, By Benjamin Ralph. sold by J. Boydell Engraver in Cheapside London.* Le recueil est édité en 1782 par John Boydell. 27 X 42 x 2 cm. Numéro d'inventaire MCQ 1993.35101.1 à 1993.35101.70. Numéro d'inventaire précédent : 111 G. Dans le catalogue de la *Quebec Gallery* de Joseph Légaré édité en 1852, le recueil porte le n°18. Dans l'inventaire de la galerie de Légaré dressé en 1874 au moment de l'achat de la collection par le Séminaire, le recueil porte le n°105.

⁷⁵⁵ Jean HAMELIN, *Histoire de l'Université Laval : les péripéties d'une idée*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995, p.37.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p.39.

Raphaël est présent dans la pinacothèque par l'École d'Athènes, au musée de numismatique par la Création des animaux, dans des lieux de cultes par la Vierge à la chaise et la madone Sixtine. À cela s'ajoute la diversité des références à son œuvre au sein des collections, qui, à elle seule, est une preuve d'un réel intérêt des prêtres pour Raphaël. Toutes ces copies et commandes traduisent le choix des prêtres pour représenter la beauté morale, une notion cohérente avec l'idéal du beau dans le cadre du mécénat pontifical au XIX^e siècle. Elles confirment que la grâce qui émane des œuvres religieuses du peintre d'Urbino est porteuse de leur acception théologique et philosophique de la beauté menant au bien et à la vertu. Ce constat justifie toute l'acquisition d'œuvres raphaélesques et puristes par le Séminaire. C'est cette cohérence entre les esthétiques et les notions de beauté, de grâce et de moralité qui nous permet de comprendre pourquoi le raphaélisme détient une position privilégiée au sein de la culture visuelle des prêtres du Séminaire.

CONCLUSION : définir une culture visuelle de Rome par la représentation

La recherche du sens des représentations de Rome au Séminaire de Québec durant le dernier tiers du XIX^e siècle nous a conduit dans une démarche scientifique au cours de laquelle nous avons croisé nos analyses sur des objets de collection et des récits de membres de l'institution. Cet exercice nous a ensuite mené vers le constat et l'analyse d'expériences sensibles d'objets vécues *in situ*, dans la Ville éternelle, ou au loin, à Québec, au moyen d'images de substitution. Bien que nous ayons pu confirmer plusieurs éléments de nos hypothèses de départ, la définition d'une culture visuelle sur Rome reste encore à préciser. L'expérience sensible décrite dans les récits des prêtres livre des renseignements sur le sens qu'une image peut avoir pour le regardeur. Or, les archives du Séminaire conservent des documents qui nous permettent d'analyser les représentations mentales que se construisent des prêtres à partir des expériences sensibles qu'ils vivent à Rome et qu'ils consignent dans leurs journaux de voyage ou leurs correspondances. Le journal de voyage que l'abbé Benjamin Pâquet rédige lors de son voyage d'études à Rome de 1863 à 1866 est la source la plus utile pour notre analyse.

[25 mars 1864] Je demeure une grande partie de l'après midi au Colisée. Je fais d'abord le chemin de Croix seul pour ma mère _ Temps très beau _ quelques nuages tempèrent la chaleur _ douce brise _ Les petits oiseaux font entendre sous les mille et mille arcades leurs gazouillements les plus mélodieux et semblent avoir un accent de douceur et de douleur conformes à la pensée du jour. Comme ces ruines qui réveillent tant de tristes souvenirs nous aident à compatir à la douleur du Sauveur _ Que d'impressions en faisant le chemin de la croix _ Fleurs dans les lézardures des murs qui se nourrissent du sang des martyrs⁷⁵⁷.

Cette description dont nous avons fait l'analyse au deuxième chapitre⁷⁵⁸ suggère, par tous ses marqueurs de subjectivité et ses figures de style, une vision idéalisée et mythique de Rome, par le truchement d'une expérience vécue au Colisée. Elle permet notamment de constater que le narrateur propose une vision christologique du patrimoine romain antique. L'auteur « revit » le temps sacré ancien et la présence des martyrs dans l'actualité de son pèlerinage à Rome. Un témoignage laissé par un ancien étudiant du Séminaire de Québec, Joseph-Edmond Roy, qui commente le décor d'un

⁷⁵⁷ *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, ASQ, manuscrit MS674, f.34

⁷⁵⁸ Se référer à la page 176 de la thèse.

corridor de l'aile de la Procure dans les années 1860, permet de constater l'intégration de représentations de ces monuments dont parle Pâquet dans le lieu occupé par l'institution. Roy signale que le Séminaire a accroché, sous forme d'un triptyque, un panorama de la ville de Rome, jouté de deux vues, l'une montrant le Colisée et l'autre la place et la basilique Saint-Pierre de Rome :

Les premières années de notre séjour au séminaire les murs des corridors étaient nus et froids, mais l'on commença de notre temps à les décorer. Nous vîmes d'abord, près de la procure, s'accrocher un grand plan panoramique de Rome, puis la basilique de Saint Pierre, puis les ruines du Colysée⁷⁵⁹.

Ce témoignage peut être associé au panorama de Giuseppe Vasi et deux estampes de Giovanni Battista Piranesi, lesquelles sont toujours conservées dans les collections du Séminaire et portent des traces d'accrochage et d'exposition. Les commentaires de Pâquet et de Roy sont contemporains et complémentaires. Ils prouvent l'existence de modes de représentation physique et mentale liés à des phénomènes sensibles au sein de l'institution et, plus précisément, ils démontrent la représentation de Rome par l'objet et l'*in situ* de la présence de Rome au Séminaire.

Certains passages du journal de l'abbé Pâquet permettent également de constater son expérience vécue au Palazzo di Cesare, duquel il rapportera en 1888, lors d'un autre voyage, une plaque de marbre encore aujourd'hui conservée dans les collections du Séminaire. Le monument antique est également visible dans les collections par le biais d'estampes éditées dans des recueils. Le journal de voyage permet d'associer à l'objet une expérience vécue et une description du monument par le voyageur, mais aussi une discussion sur les Césars, qui a lieu le 1^{er} mai 1865 entre Pâquet et ses confrères sur le site même des ruines du Palazzo di Cesare. Au-delà de ces passages du récit qui nous permettent d'établir des liens documentaires entre les commentaires ethnographiques du voyageur et la cueillette d'un artefact aujourd'hui conservé dans les collections, c'est sur l'herméneutique de certains passages du journal de voyage de Pâquet ou de ses confrères que repose la démarche la plus féconde pour étudier les représentations de Rome. Son exaltation au moment de la consécration des saintes espèces lors d'une messe du pape à Saint-Pierre de Rome, par exemple, constitue un cadre subjectif à partir duquel notre interprétation des représentations de Saint-Pierre doit être entreprise.

⁷⁵⁹ ROY, Joseph-Edmond, *Souvenir d'une classe au Séminaire de Québec 1867-1877*, Lévis, Imprimerie de l'Auteur, 1905, p.252. URL : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2021846> (page consultée le 27 février 2020).

[25 décembre 1863] _ Messe papale à St. Pierre _ **belle** journée _ **beau** soleil _ **je ne puis pas me mettre dans l'idée que c'est le jour de Noël** _ Je suis au pied même de l'autel de la confession, tout près de la crédence[sic], je puis **à loisir admirer** toute les **richesses** qui se trouvent sur les créda[nce] et sur l'autel _ calices, ciboires, burettes, chalumeau e[t] sur l'autel chandeliers, pupitre _ mitres _ tiaras _ la plus grande tiare présent de Napoléon I à Pie VII **coûte** 245, 000 fr _ celle donnée par la reine d'Espagne _ 53, 000 fr. celle donnée à Pie IX par les gardes palatines est la plus **élégante**, c'est celle que porte le St. Père _ Costumes des cardinaux _ chant du St. Père _ élévation _ **Quel moment ! Comme il réveille la foi** _ le murmure qui était semblable au bruit des vagues de la mer cesse graduellement _ Le commandement se donne, les armes sont présentées, le chant cesse _ une **musique céleste** qui vient de la coupole se fait entendre _ tout le monde est prosterné, même les anglais[sic]⁷⁶⁰.

Dans ce passage, l'auteur exprime un sentiment religieux et affectif dont l'émergence est liée à l'ambiance et l'atmosphère où se déroule l'expérience sensible qu'il vit. La composition du bâtiment, la musique, la présence d'individus qu'il respecte et admire et avec qui il est en filiation dans un même monde commun, notamment le Saint-Père, les biens mobiliers et la musique, contribuent à créer l'atmosphère. Le moment de l'année où il vit son expérience est un autre élément qui prédispose un prêtre à célébrer et vivre une expérience sensible : la fête de Noël. Cette expérience amène l'abbé à qualifier le moment vécu à Saint-Pierre comme un « réveil de la foi ». Dès lors, les représentations de Saint-Pierre de Rome contenues dans le recueil « Raccolta di Roma » rapporté par Pâquet et sur lequel il a apposé son ex-libris, peuvent être observées et interprétées selon une perspective guidée par l'expérience de l'abbé. Ainsi, le récit permet de cerner une véritable représentation mentale de Rome chez un prêtre du Séminaire de Québec au XIX^e siècle. Celle-ci peut nous servir d'appui pour élargir notre réflexion sur la manière dont Rome et son imaginaire retentissent au sein de l'institution et proposer ensuite une interprétation des représentations physiques (objets, photographies et œuvres d'art) qu'elle conserve dans ses collections et expose dans des espaces communs.

Notre intérêt pour ces représentations est venu d'abord par une exploration des collections du Séminaire qui nous a amené vers un constat : la forte présence numérique de Rome et son absence dans le domaine de la recherche. Depuis les années 1980, plusieurs travaux universitaires et dossiers de recherches⁷⁶¹ sur le Séminaire de Québec ont observé ou analysé certains aspects des collections scientifiques et artistiques de l'institution. La représentativité de Rome dans les collections du

⁷⁶⁰ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.20.

⁷⁶¹ Plusieurs dossiers de recherches thématiques sur les collections ont été réalisés par le Musée du Séminaire, le Musée de l'Amérique française, le Musée de l'Amérique francophone et le Musée de la civilisation. Ceux-ci sont conservés aux archives des collections du Musée de la civilisation.

Séminaire de Québec n'a cependant jamais fait l'objet d'une analyse comme telle. Comme nous l'avons vu dans le cadre du premier chapitre, le nombre d'objets représentant Rome dans les collections est d'une ampleur considérable tout en étant composées d'une grande diversité de médiums. L'historique de ces objets est également un élément qui nous a mené à constater un certain éclatement de l'image « Rome » dans les collections, c'est-à-dire une Rome comprise comme un ensemble urbain et une « Rome » comprise comme une idée et un imaginaire de la Ville éternelle. Lors de l'observation de cet ensemble d'objets, une évidence s'est imposée nous a permis de clarifier sa mise en ordre : la présence de trois types de représentations de Rome. Nous avons remarqué que celles-ci se définissent par des images de la Rome antique, de la Rome moderne et de la Rome vaticane. Bien qu'il fût possible d'analyser ces objets et ces images de façon autonome, en fonction de leurs valeurs esthétiques ou historiques, en revanche, leurs rapports avec l'histoire de l'institution, leurs contextes d'acquisition ou leurs valeurs symboliques n'étaient pas nécessairement évidents à établir. C'est là où la recherche de témoignages historiques dans les archives du Séminaire devait prendre une nouvelle importance. Celle-ci nous a conduit à l'étude des journaux de voyages des prêtres du Séminaire de Québec au XIX^e siècle, qui nous a servi d'appui documentaire sur la contextualisation des objets. Or, lorsque nous avons pris connaissance du journal de voyage d'études à Rome de l'abbé Benjamin Pâquet, nous avons pu constater que celui-ci contenait non seulement des renseignements sur les monuments représentés dans les collections, mais aussi des appréciations personnelles et des descriptions d'expériences sensibles. Ce journal a déjà fait l'objet d'une analyse historique en 1965⁷⁶², qui permet de mieux comprendre le personnage historique influent que fut Pâquet dans l'histoire de l'Église canadienne. Notre lecture du journal est axée sur une analyse des commentaires portant sur la description du visible, du visuel et du sensible. Cet exercice a également permis de constater que l'auteur traite de certains monuments, topoï et personnages d'une façon telle qu'il semble leur donner une valeur mythique ou hisser certains individus au statut de héros. Notre étude de quelques récits de voyages de prêtres du Séminaire durant la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment celui de l'abbé Henri-Raymond Casgrain⁷⁶³, nous permet de constater que tous comportent une dimension arbitraire et subjective qui déforme le réel et mythifie certains objets. L'écriture intègre

⁷⁶² Pierre Savard, « Le Journal de l'abbé Benjamin Pâquet, étudiant à Rome, 1863-1866 », *Culture*, 26 (1965), pp.64-83.

⁷⁶³ Abbé Henri-Raymond Casgrain, *La Semaine religieuse de Québec*, du samedi 27 février 1892, 4^e année n°26 au samedi 25 juin 1892, 4^e année n°43 [sauf le numéro du samedi 2 avril 1892, 4^e année, n°31, qui ne contient pas de lettre de voyage Casgrain].

inévitablement une condition, une illusion référentielle, une interprétation et un second degré sémiologique.

Ainsi, par l'écriture, les prêtres étudiés configurent une image mentale de Rome qui correspond à une idée et à une vision de la ville où se conjuguent, dans le domaine du vécu et de la mémoire, les dimensions de vérité et de véracité. Grâce à la description et à l'interprétation conjointes de l'immatériel et du matériel, nous avons une idée nette et appuyée par les sources de ce que représente Rome pour ces prêtres. Il nous est alors beaucoup plus évident de comprendre certains regroupements d'images dans les collections des prêtres et l'omniprésence de certains sujets représentés dans les collections. À travers des milliers d'images sur Rome, la compréhension du récit de voyage permet d'établir une sélection éclairée, représentative à la fois de l'ensemble complet et de l'idée transmise par l'écrit. L'objet rapporté, qu'il soit relique, image, artéfact, ou fragment de monument, pourra servir, une fois revenu chez soi, d'objet de « transition » vers Rome, lieu géographique, idéal ou mythique, et réactiver la mémoire et l'expérience rituelle ou culturelle vécue. L'objet peut, à un certain degré d'interprétation et d'appropriation, servir à ceux qui ne voyagent pas ou qui n'ont pas encore voyagé à Rome. Ce même objet devient ensuite le lieu de la construction d'un imaginaire, affectif et sensible, qui, une fois communiqué et partagé, peut contribuer à bâtir un imaginaire collectif.

En nous inspirant de la temporalité narrative développée par Paul Ricoeur, nous constatons que les prêtres voyageurs du Séminaire vivent une séquence narrative qui se décline en trois temps. La préparation au voyage dont l'un des points de départ a pu être l'écoute du récit de voyage en Europe de M^{gr} Joseph-Octave Plessis au réfectoire, auquel se seraient ajoutées la consultation de guides de voyages à la bibliothèque et la vue d'estampes représentant Rome, ce qui correspond à une « préfiguration » d'un récit constitutif d'un imaginaire sur Rome. Une fois sur place, l'association entre la collecte de biens et l'écriture des journaux de voyages constitue un acte de « configuration » d'une nouvelle temporalité et d'un nouveau récit sur Rome, propre au prêtre qui s'y est déplacé. La relecture des récits et la consultation des objets rapportés est un acte de remémoration, de réactivation et de « refiguration » du temps vécu à Rome. Le voyage sert aussi à valider l'idée préconçue, le rêve et l'imaginaire, ainsi qu'à briser la distance historique et « revivre » un temps et un événement religieux – le retour vers les lieux foulés par les saints et les martyrs, des « héros mythiques », – se ressourcer et méditer à proximité d'un être exemplaire qu'il faut imiter. Les objets rapportés deviennent le lieu de

la construction de cet imaginaire qui, une fois communiqué et partagé, contribue à bâtir un imaginaire collectif.

Cette interaction dynamique entre les récits et les objets peut être observée sous l'aspect d'une nouvelle « territorialisation » de Rome propre aux prêtres du Séminaire. Parcourir la ville à l'aide d'une carte tracée par un graveur tel que Giuseppe Vasi propose une territorialisation issue d'un exercice intellectuel mené par cet auteur⁷⁶⁴. Une fois que le prêtre expérimente la visite de la ville, au gré des expériences sensibles qu'il y vit, il se forme une nouvelle territorialisation de la ville qui, elle, est ponctuée par les affects. En réévaluant la spatialité dans les opérations de la pensée, les travaux de Deleuze et Guattari font en sorte que « l'espace cesse alors d'être un simple objet de réflexion parmi d'autres pour la philosophie. Il devient un schème de pensée, une manière de poser les problèmes et de construire les concepts, et en dernière analyse, un instrument critique reconduisant les formations identitaires tant subjectives qu'objectives à leur foncière contingence⁷⁶⁵. » En introduisant les concepts de « territorialisation » et les néologismes « déterritorialisation » et « reterritorialisation », Deleuze et Guattari développent une théorie des pratiques « d'appropriation collective des milieux de vie, déterminant les modes de construction et de transformation de ces identités dans le devenir des formations sociales. Une activité cartographique immanente à nos rapports pratiques, une analyse géographique des processus du désir inconscient, une analyse territoriale des identités collectives [...]»⁷⁶⁶. La territorialisation appliquée à une approche de géographie culturelle et sociale correspond à l'acte d'occuper, d'habiter, de s'approprier ou de constituer un « " espace " dans lequel vit un individu, un groupe, une collectivité, une espèce, et où s'exerce quelque " autorité " (force naturelle ou juridiction définissant une " territorialité⁷⁶⁷ "). » Le processus de déterritorialisation, quant à lui, correspond à la sortie du territoire, au voyage et au déracinement vers un ailleurs où les repères sont différents. Ce processus est simultanément à celui de la « reterritorialisation » qui consiste à reconstituer un territoire, se l'approprier en y laissant sa marque⁷⁶⁸. « La *reterritorialisation* est le mouvement qui consiste " à refaire

⁷⁶⁴ « [...] ce qui est effectivement visé par Deleuze et Guattari, de manière très générale, sous les termes de territoire ou de territorialité : c'est toute " forme ", tout " agencement ", toute " expression ", toute " fonction ", pour un " contenu " quelconque, considéré comme matériel ou non. Faire un territoire, *territorialiser*, cela se produit donc chaque fois qu'un contenu est rapporté ou assigné à une forme, à une fonction, etc. » Robert Sasso, « Déterritorialisation / reterritorialisation », dans Robert Sasso et Arnaud Villani (dir.), « Le Vocabulaire de Deleuze », *Les cahiers de Noësis*, n°3, 2003, p.84.

⁷⁶⁵ Guillaume Sibertin-Blanc, « La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, 2010, n°3, tome 39, p.226.

⁷⁶⁶ *Ibid*, p.226.

⁷⁶⁷ Sasso, *Ibid.*, p.82.

⁷⁶⁸ *Ibid*, p.83.

territoire " sur quelque chose d'autre, c'est-à-dire " d'une autre nature " que celle du territoire qu'on a quitté⁷⁶⁹ ».

Un exemple du processus de reterritorialisation vécu par Pâquet peut être observé lors de son passage à Sant'Agnese fuori le Mura. Son expérience dans ce sanctuaire fut suffisamment signifiante du point de vue affectif et identitaire qu'il y laisse sa marque : « Je visite les catacombes de Ste. Agnès, j'y inscris mon nom⁷⁷⁰ ». Ainsi, il laisse une trace de son passage sur un site paléochrétien. Il faut y voir un geste qui permet à ce prêtre de se rapprocher des chrétiens qui l'ont précédé de plus d'un millénaire, de marquer son inclusion dans la continuité de l'histoire chrétienne et de la communauté ou du groupe culturel auquel il appartient. Le 21 janvier 1864, il fait sien ce territoire romain sur lequel il vit entre 1863 et 1866 et où il reviendra à trois - reprises. Le geste d'acheter un pavé de Saint-Pierre de Rome qui venait d'être levé, de recueillir un morceau de marbre du tabernacle de la chapelle Sainte-Monique de la cathédrale d'Ostie ou de voler un objet dans la chambre de saint Jean Berchmans sont des marqueurs de déterritorialisation des objets et de territorialisation pour Pâquet. Ce dernier fait siens et apporte avec lui des morceaux du nouveau territoire qu'il s'approprie, le temps de ses études de doctorat à la grégorienne. Il rapporte ensuite à Québec ces objets porteurs d'affects qui rappellent des expériences sensibles, où ils deviennent des images qui rendent présent ce territoire; des objets constitutifs de l'identité narrative de Benjamin Pâquet. Le fait de rapporter des objets tels que le portrait en pied de Pie IX, les portraits des préfets de la Propagande à Québec, des estampes montrant le panorama et des monuments de la ville, et de les installer dans des espaces tels que le grand salon ou les corridors du Séminaire, est un geste de reterritorialisation de l'espace institutionnel par les prêtres. Ils investissent leur milieu de vie en le territorialisant avec des marqueurs culturels rappelant Rome et le Saint-Siège (autorité ou juridiction définissant une territorialité), maintenant constitutifs d'une identité narrative institutionnelle et collective.

Comme l'affirment Deleuze et Guattari, chacun dans sa vie humaine « se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche ou rêve ». ⁷⁷¹ Ce passage nous ramène encore une fois à la marque laissée par Pâquet dans les catacombes de Sant'Agnese, et la plaque de marbre que celui-ci recueille au Palazzo di Cesare.

⁷⁶⁹ *Ibid*, p.88.

⁷⁷⁰ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.24-25.

⁷⁷¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, coll. : « Critique », p.66, cité dans Sasso, *Ibid*, p.83.

L'abbé reterritorialise ainsi l'objet souvenir du voyage. Il en va de même pour le recueil d'estampes « *Raccolta di Roma*⁷⁷² » que le prêtre « territorialise » en apposant son ex-libris sur la couverture.

Pas de « territoire » sans un acte d'appropriation, mais pas d'appropriation sans des signes spécifiques qui expriment cette appropriation en même temps qu'ils la réalisent – ce sont là les deux aspects corrélatifs de cet acte : « marquer son territoire ». Le cas du nom propre examiné précédemment en donne un exemple simple puisqu'il peut lui arriver de conjuguer ce double aspect, quand lui correspond ce geste sémiotique élémentaire : *signer*. Si les demeures sont souvent nommées, c'est que le nom « propre » est d'abord appropriateur. Une signature, en ce sens, n'est pas une marque exprimant le sujet préposé d'une action ou d'une œuvre. C'est la marque qui exprime la valeur territoriale de l'œuvre, le signe expressif qui la « territorialise », c'est-à-dire qui la constitue en un lieu, domaine ou demeure, auquel pourra se rapporter comme sujet celui qui produit ou porte cette marque, et qui s'y rapportera alors comme à son « chez soi⁷⁷³ ».

Ce phénomène de reterritorialisation des prêtres sur leurs biens peut s'étendre à plusieurs autres objets et documents conservés dans les collections du Séminaire, puisque ceux-ci ont parfois marqué par un signe distinctif les éléments de leurs collections personnelles. L'acte de territorialiser n'est pas sans importance puisqu'il s'agit d'un agencement volontaire de formes auxquelles on assigne un contenu ou une fonction⁷⁷⁴.

Au Séminaire, on assiste donc à un double mouvement de reterritorialisation, l'un personnel, comme nous venons de le voir avec des biens rapportés et marqués par un prêtre, et l'autre collectif. Cette reterritorialisation que l'on peut constater avec les portraits de Pie IX et des préfets de la Propagande au grand salon et avec les estampes de Vasi et de Piranesi dans l'aile de la Procure, fait référence à un « régime de signes » qui sont compris par les contemporains. Ces œuvres d'art « font image » dans les souvenirs et le système de représentations des personnes qui habitent l'institution et elles contribuent à un imaginaire sur Rome. Ainsi, la visualité de Rome au Séminaire se construit notamment par des actes de « reterritorialisation » par la représentation et de « refiguration » des images mentales et physiques. Ce postulat nous amène alors à nous demander comment aborder le concept de « représentation » appliqué à la visualité de Rome au Séminaire de Québec durant la période qui nous occupe.

⁷⁷² Se référer aux pages 95-110 de la thèse.

⁷⁷³ Sibertin-Blanc, *op.cit.*, p.234.

⁷⁷⁴ Sasso, *op.cit.*, p.84.

1. La représentation : définition d'un concept pour penser Rome

La notion de représentation traverse toute la thèse. Nous l'avons croisée dans la première partie à travers des objets et des œuvres d'art qui présentent des monuments ou des ensembles urbains de Rome ou encore des figures ou des objets présents dans la Ville. Dans la seconde partie, nous sommes placé devant une image mentale de la ville rendue intelligible par des récits. Cela dit, ce terme mérite qu'on s'y attarde de façon spécifique. Selon le dictionnaire *Le Robert*, la représentation rend sensible un concept ou un objet « au moyen d'une image, d'une figure ou d'un signe⁷⁷⁵ ». Par exemple, le fait de regarder une gravure de la basilique Saint-Pierre la rend intelligible. Le fait d'y penser par la suite la fait réapparaître mentalement. La représentation est un concept complexe auquel plusieurs disciplines des sciences humaines se sont intéressées, notamment la psychologie, la linguistique et la philosophie. L'approche proposée par le philosophe Pierre Guénancia nous semble particulièrement bien appropriée au cadre de la thèse. Ce livre est un « plaidoyer pour la position du spectateur⁷⁷⁶ ». Selon l'auteur, la représentation et la subjectivité ont une origine commune⁷⁷⁷. La représentation n'est pas un simulacre du représenté, qui crée une distance entre l'humain et la réalité, mais une « façon d'agir de l'esprit », de penser un sujet. La relation entre l'humain et l'objet se distingue en « deux modalités alternées de relation avec les objets du dehors comme aussi avec lui-même, l'une qui serait effectivement directe et transitive, l'autre qui serait réfléchie et distancé⁷⁷⁸. » La représentation fait référence à la seconde modalité, c'est-à-dire que l'acte de « se représenter » une chose implique une distance pour mieux la penser : « par son corps, l'homme a conscience [...] de la présence des choses, par son esprit l'homme se décale de ces choses, non pour s'en détourner mais pour se les approprier en se les représentant⁷⁷⁹. » C'est ce décalage ou cette distance qui permet de comprendre les choses. La représentation permet, par exemple, d'envisager les choses réelles autrement ou, inversement, de servir d'instrument pour étudier la pensée. En spécialiste de Descartes, Guénancia s'appuie largement

⁷⁷⁵ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le nouveau petit Robert [...]*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002,

⁷⁷⁶ Michaël Foessel, « *Le regard de la pensée. Philosophie de la pensée par Pierre Guénancia* », *Esprit*, Février 2010, N°362 (2) (Février 2010), p.202.

⁷⁷⁷ Pierre Guénancia, *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, coll. : « Fondements de la politique », p.9 : « la réduction choses à des objets situés devant l'esprit, comme un tableau est devant le spectateur qui le regarde et le juge, la souveraineté de l'ego qui devient le juge de la vérité et s'attribue à lui-même une valeur absolue. »

⁷⁷⁸ Guénancia, *Ibid*, p.12

⁷⁷⁹ *Ibid*, p.48

sur les réflexions de ce dernier, notamment celles incluses dans les *Regulae*, pour penser le concept de représentation :

Je rappelle en deux mots les points de cette théorie qui m'intéresse directement :
1 / l'idée est comme l'image d'une chose, ou l'idée représente la chose à l'esprit ;
2 / entre l'idée qui représente une chose et la chose qui est représentée il n'est pas nécessaire de supposer une ressemblance car l'idée n'est pas la copie de la chose, mais sa représentation. Le rapport entre l'idée et la chose n'est pas que l'une tient dans l'autre, où représenter a le sens de remplacer, mais que l'idée est ce qui rend une chose présente à l'esprit, ce qui la donne à connaître. Représenter c'est, selon le cas, rendre visible ou intelligible.⁷⁸⁰

Guénancia rappelle que Descartes utilise justement l'exemple des estampes où, pour représenter une chose, le graveur peut s'en distancer formellement et utilise des stratégies visuelles afin d'en transmettre l'idée par l'image. Par exemple, des cercles peuvent être mieux représentés par des ovales et des carrés par des losanges⁷⁸¹. C'est dans ce même esprit que nous avons abordé l'œuvre de Piranesi, où celui-ci joue avec la perspective et les points de vue de façon à donner une visualité monumentale et théâtrale avantageuse aux monuments romains. Guénancia rappelle que la représentation est d'ailleurs semblable au tableau qui, lui, est un objet réfléchi par le peintre. « Ce que la chose peinte perd en matérialité, elle la gagne en signification. Sans ressembler à ce qu'elle désigne, elle permet de voir différemment, et donc de s'approprier le monde par la pensée⁷⁸². » L'œuvre littéraire ou théâtrale et l'œuvre peinte sont, en quelque sorte, une nouvelle occasion de prendre conscience d'une réalité représentée et pensée par un auteur ou un artiste⁷⁸³. L'auteur aborde plusieurs aspects de la représentation et de la figuration, notamment ceux qui impliquent l'acte de « se représenter » ou

⁷⁸⁰ *Ibid*, p.15

⁷⁸¹ René Descartes, *La Dioptrique, discours IV, Œuvres philosophiques*, t.1, éd. De F. Alquié en 3 T., t.1, Paris, 1963, p.685 [...] cité dans Guénancia, *Ibid*, p.15.

⁷⁸² Michaël Foessel, « *Le regard de la pensée. Philosophie de la pensée par Pierre Guénancia* », *Esprit*, Février 2010, N°362 (2) (Février 2010), p.202

⁷⁸³ Guénancia, *op.cit.*, p.18 « Il y a plusieurs raisons à ce que le tableau soit le paradigme de l'idée et de la représentation en général. Sur un tableau on voit des choses représentées et non des choses réelles, mais si on peut regarder un tableau c'est parce que l'on sait que ce ne sont pas des choses réelles qui y sont et que l'on s'est mis dans la disposition d'esprit à être affecté par des objets représentés et non par des choses réelles. Certes le tableau est une chose réelle mais ce n'est pas comme cela qu'il est appréhendé et encore moins regardé. Sur un tableau les choses peintes ne sont pas vues elles-mêmes, elles sont regardées comme des choses représentées, un paysage, des nuages, un visage, une scène. Ce ne sont pas des couleurs et des pâtes mais des objets que représentent les assemblages de couleurs. On peut voir aussi les couleurs et même leur prêter une attention exclusive, mais en général on voit plutôt les objets que l'on a représenté par le dessin et les couleurs. De même que ce sont presque toujours des objets que nos idées représentent (et on ne voit pas plus la couleur ou la matière de nos idées que celles des objets dépeints sur le tableau). De plus, dans un tableau, les choses sont disposées les unes à côté des autres, comme dans une mise en scène, elles forment un ensemble qui par lui-même met en relation les différentes choses présentes sur la surface. »

de « se figurer », mentalement une idée ou une image. Cet acte permet non pas de connaître mais de mieux comprendre une chose réelle et d'avoir une prise sur elle. Guénancia propose trois caractéristiques de la représentation : « Nous englobons sous ce terme (dans cette activité, plutôt) aussi bien ce que l'on nomme une imagination (représentation d'un objet absent), qu'une perception (saisie d'une chose présente), qu'un souvenir (représentation d'une chose passée)⁷⁸⁴. » L'auteur propose également une définition :

la représentation désigne ce mode d'acquisition et de possession fondamentalement *irrélles* de la réalité par l'esprit, mode ou façon positive, active d'assumer, d'accepter la perte de la réalité qui, en cet autre sens aussi, n'est jamais *donnée* à l'esprit. Mais cette présence irréelle que l'esprit ne cesse de produire, de sécréter en lui, lui est aussi plus présente que la réalité du présent temporel, même si celui-ci paraît si plein quand il est expérimenté, comme dans un moment de joie, ou de frayeur, dans l'épreuve de la fatigue dans l'effort, dans tous les moments où le présent frappe notre corps, et par notre corps notre esprit (que nous considérons surtout comme pouvoir de se représenter). [...] Nous définissons donc une représentation comme la façon dont les choses durent dans l'esprit. À la limite, l'objet représenté n'a plus rien à voir avec quelque chose qui est situé dans le monde. Mais il n'y a pas un non-monde de la représentation opposé au monde réel. Il n'y a qu'un seul monde. La représentation ne constitue pas un monde, mais la dimension selon laquelle les choses du monde « vivent » dans l'esprit, demeurent présentes à l'esprit. Ce n'est pas une présence redoublée, répétée, c'est une autre modalité de la présence.⁷⁸⁵

Cette « autre modalité de la présence » traverse d'ailleurs toute l'étude des objets du corpus de la thèse. La représentation peut aussi se comparer à une contemplation ou une admiration renouvelée pour les choses connues.

Une boîte en fer abandonnée dans la rue devient un ballon imaginaire pour des enfants qui jouent. C'est d'ailleurs souvent par convention que dans un jeu une chose en représente une autre à laquelle elle ne ressemble pas. Car l'essentiel, c'est qu'elle permette à l'esprit de chacun des joueurs d'entrer dans une figuration du réel, de vivre en elle, et d'effectuer de façon virtuelle les actes de leurs amarres dans la réalité.⁷⁸⁶

Pour « représenter », un acte que nous comprenons selon une modalité double, c'est-à-dire de rendre une chose visible ou inversement de rendre une chose intelligible, l'image mentale joue un rôle d'instrument ou d'outil. Cette dernière permet soit la fabrication d'une chose ou la compréhension d'une

⁷⁸⁴ *Ibid*, p.47

⁷⁸⁵ *Ibid*, p.47-48

⁷⁸⁶ *Ibid*, p.58-59

chose vue, imaginée ou remémorée⁷⁸⁷. À partir de la logique de Descartes, nous comprenons que la représentation de Rome n'implique pas nécessairement une ressemblance avec l'ensemble urbain. Elle peut s'incarner dans une idée qui donne à connaître « Rome » ou rend cette dernière présente à l'esprit, comme la fresque de l'École d'Athènes de Raphaël au Vatican ou le portrait en pied du pape. Cette dernière figure incarne celle du souverain, d'un pouvoir et d'une autorité siégeant à Rome, qui permet de penser autrement la référence à la ville selon les paradigmes du monde commun des prêtres. Les objets et les documents de la collection du Séminaire qui proviennent de Rome ou qui en donnent une idée sont des indices de la représentation de cette capitale chez les prêtres. Ils constituent les balises d'une manière de penser, d'envisager et d'imaginer Rome au Séminaire, et sont des preuves d'une visualité de Rome au sein de l'institution.

2. Vers une visualité de Rome

Nous avons utilisé le terme « visualité » à plusieurs reprises au fil de la thèse. Ce terme fait référence à l'aspect intelligible d'une chose, contrairement à son aspect visible qui, lui, nous ramène à sa matérialité dans le réel. Il est temps de poser la question du sens de cette visualité de Rome dans la culture du Séminaire. Plusieurs travaux en histoire permettent de guider une compréhension de la culture des prêtres du Séminaire mais aussi de la culture institutionnelle. Comme l'ont démontré Jean Hamelin, Noël Baillargeon et Claude Galarnéau, les humanités classiques et un système de valeurs catholique-romain sont au cœur de l'enseignement au Petit Séminaire et à l'Université Laval. L'abbé Casault disait que l'Université a pour objectif de former les étudiants selon deux principes : l'un vise à leur donner une instruction et leur inculquer un savoir-être qui leur permettra de briller « au premier rang dans toutes les carrières libérales », l'autre veut faire d'eux des chrétiens intrépides « fleurs de foi et d'honneur ». Pour y parvenir, le parcours de l'étudiant passe par l'étude de la culture classique grecque et romaine, de l'histoire, de la philosophie, mais aussi des sciences et des arts. L'intérêt pour les humanités, l'histoire et les arts peut être constaté notamment dans un passage du journal de Benjamin Pâquet où lui et ses confrères organisent un débat sur les styles historiques.

Arrivée à Tivoli à 11h. A.M. Nous descendons à la sybille _ Après le diner longue dissertation sur le style grec et le style gothique _ Le style grec n'a pas été adopté

⁷⁸⁷ Pour arriver à ce constat nous avons pris connaissance de la notion de représentation en philosophie avec Guénancia, en psychologie avec l'article de Mohammed Bernoussi et Agnès Florin, « La notion de représentation : de la psychologie générale à la psychologie sociale et la psychologie du développement », *Enfance*, 1995, n°1, p.74. Nous avons également puisé des idées chez Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

dans les gaules avant la renaissance _ Ça été d'abord le style roman ou romain puis la transition du style roman au style gothique _ puis le style gothique dans sa perfection au 13ième siècle, enfin le style gothique flamboyant.

Je représente le style grec, Mr Barbot le roman [ou romain], Mr Bégin la transition, Louis le gothique pur, Mr Ménard le flamboyant.

Quel style devons préférer[sic] dans les églises ? Question difficile à résoudre _ Un français dit le style gothique, un italien dit le style grec.

Les deux ont raison parce que les deux se placent à un point de vue différent. Le français a en vue l'origine du style gothique, le but de sa création qui est tout chrétien _ L'italien au contraire fait abstraction de cette origine et juge des deux genres en eux-mêmes. Le style grec demande une décoration très riche. Le style gothique ne la demande pas ce qui fait qu'il est généralement employé dans le nord de l'Europe où les marbres précieux manquent...

Promenade au-delà du pont _ Lectures dans Montalembert, moines d'Occident _ « La prime[?], Lacordaire _ etc _ Vrai et faux moyen âge _ dans ce chapitre Montalembert les mauvais journaux qui en trouvent rien de bon dans le moyen âge,

Puis l'école du monde qui trouve tout bon et à imiter Montalembert tient un juste milieu et montre que le moyen âge n'est pas à mépriser et qu'il n'est pas non plus à admirer en tout _ Le tort de Montalembert dans ce chapitre ne consiste pas dans le fond mais dans la forme qui est un peu violente contre l'école du monde _ mais aussi comment ne pas s'indigner un peu contre l'ignorance qui compromet les meilleures causes !⁷⁸⁸

Les prêtres empruntent à la philosophie la méthode du débat d'idées, où chacun prend position et propose une argumentation posée, dans ce cas-ci, sur des fondements logiques. De plus, pour tenir un tel débat, les prêtres ont dû, dans un premier temps, acquérir une connaissance suffisante pour dialoguer et défendre leurs positions. Il ne s'agit pourtant pas d'un débat théologique, la discipline qu'ils sont venus étudier à Rome, mais d'un débat sur les arts. Ce passage est une preuve de l'étendue de la formation des prêtres au Séminaire. Nous savons, grâce aux notes de cours⁷⁸⁹ conservées aux archives, que les cours au Petit Séminaire et à l'Université, de même que les cours suivis par les prêtres à Rome, abordent les humanités selon les dimensions linguistique, historique et littéraire, mais

⁷⁸⁸ ASQ, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet (1863-1866)*, manuscrit MS674, f.78-80.

⁷⁸⁹ Parmi les cours suivis par Louis-Nazaire Bégin à Rome figurent un cours d'histoire (ASQ, M745) et des cours d'histoire de l'église (ASQ, M743, M674, M746). On compte également des notes de cours d'histoire de l'Église donnés par Bégin au Séminaire (ASQ, M533, M900). Les cours d'histoire de la littérature au Séminaire comprenaient la lecture des classiques de l'Antiquité (ASQ, M624), les cours d'histoire de l'éloquence de l'abbé P.-E. Roy entre 1886 et 1890 comprenaient la présentation des orateurs grecs et latins (ASQ, M1088).

ce passage du journal confirme que cette formation a également amené les prêtres à approfondir des questions artistiques, sans nécessairement en être des spécialistes⁷⁹⁰.

Le commentaire de Pierre-Olivier Chauveau sur ses études au Petit Séminaire⁷⁹¹, publié dans *The Journal of Education for Lower Canada*, prouve, quant à lui, qu'à l'intérieur des classes, les prêtres pouvaient ouvrir des questions culturelles, notamment sur les beaux-arts. Dans ce texte, il y décrit les visites organisées par l'abbé Jérôme Demers à la chapelle extérieure du Séminaire de Québec, à la chapelle extérieure des Ursulines de Québec et à la cathédrale avec les étudiants de la classe de philosophie. Le fait que Demers intégrait ces visites axées sur la présentation de la « beauté » est une preuve de la conception des beaux-arts chez les prêtres du Séminaire au milieu du XIX^e siècle comme un élément qui puisse s'étudier de façon critique par le biais de la philosophie⁷⁹². Tel que nous l'avons évoqué plus tôt dans la thèse⁷⁹³, l'abbé Demers était considéré par les prêtres du diocèse de Québec et ses pairs comme un érudit dont le jugement faisait école. L'une des preuves de cette reconnaissance se situe dans ses choix proposés aux curés pour le décor intérieur des églises, mais aussi dans l'usage de son « Précis d'architecture pour servir de suite au Traité élémentaire de physique à l'usage du séminaire de Québec », dans les autres collèges classiques, notamment le Séminaire de Nicolet. Conçu pour accompagner un cours de physique, il démontre la maîtrise de l'architecture et du vocabulaire classique par Demers. Comme le disait Claude Galarnéau, Demers jouissait d'une grande influence sur les gens de pouvoir de son temps, tant dans le domaine de la politique, des lettres que des arts, et le texte de Chauveau en est l'exemple. Cette valorisation de la culture classique au Séminaire comme élément fondamental de l'enseignement fut d'ailleurs démontrée de façon éloquente lors de l'expulsion de l'abbé Alexis Pelletier après qu'il eut fait l'éloge du « gaumisme⁷⁹⁴ » dans l'enseignement. Les thèses élaborées par M^{gr} Gaume visant le retrait des auteurs classiques des parcours académiques catholiques n'ont pas reçu un accueil favorable au Séminaire. Les documents

⁷⁹⁰ Yvan Lamonde constate la présence d'éléments d'architecture dans la seconde classe de philosophie, appelée « physique », dans la formation classique des prêtres. Ces éléments sont d'ailleurs présentés par l'abbé Jérôme Demers dans son Précis d'architecture. Yvan Lamonde, *La philosophie et son enseignement au Québec (1665-1920)*, Montréal, Les Éditions Hurtubise HMH, 1980, coll. : « Cahiers du Québec – Histoire », p.49-51. Se référer aux pages 244-246 de la thèse concernant les classes que Demers donne sur la notion de beauté et pour lesquelles il se déplace avec ses étudiants dans la chapelle extérieure du Séminaire, des Ursulines et la cathédrale.

⁷⁹¹ Pierre J. O. Chauveau, « The Colleges of Canada I. The Laval University », *The Journal of Education for Lower Canada*, vol. 1, n°6, 1857, pp.111-112

⁷⁹² L'histoire de l'art ne sera enseignée au Québec qu'à partir de 1904 à la succursale de l'Université Laval à Montréal par Jean-Baptiste Lagacé (1868-1946).

⁷⁹³ Se référer aux pages 244-246 de la thèse.

⁷⁹⁴ Se référer à la page 38 de la thèse.

d'archives qui témoignent de ce positionnement institutionnel sur le gaumisme sont des signes des valeurs culturelles de l'institution. Il est important de préciser que Pie IX n'était pas favorable au gaumisme lui non plus. Cet épisode de l'expulsion de l'abbé Pelletier est un exemple de l'importance de l'adhésion des individus à la culture du groupe et d'un comportement qui témoigne du respect de l'autorité au sein de l'institution. Lorsqu'il est en mission diplomatique à Rome, l'abbé Benjamin Pâquet réussit à tisser des liens forts auprès de membres de la curie romaine. Au-delà des talents d'orateur et de stratège qu'on lui reconnaît dans l'Église canadienne, ses liens d'amitié n'auraient jamais pu exister si l'abbé n'avait pas observé un code de conduite cohérent et aligné sur les valeurs du Séminaire, de la curie et du Saint-Siège. Pour comprendre la nature de ce comportement, le fonctionnement des organisations, les rapports interpersonnels au Séminaire et dans la curie romaine, l'une des théories qui nous a été les plus utiles est l'économie des grandeurs développée par Luc Boltanski et Laurent Thévenot. À l'intérieur de celle-ci figure la définition du monde commun domestique, qui se caractérise par un cadre organisationnel où les personnes sont en relation selon des principes de respect de l'autorité, de filiation et d'obéissance. Cette théorie permet de mettre en ordre un ensemble de traits culturels et de tirer une interprétation cohérente des gestes posés par les prêtres lorsqu'ils sont en rapport les uns les autres à Québec ou en présence de membres de la curie romaine. Leur rapport à l'autorité s'exprime dans des gestes concrets tels que les commandes de portraits des préfets de la congrégation « de Propaganda fide » qui sont également les « protecteurs » de l'Université Laval auprès du Saint-Siège. Ces portraits peints à Rome, tout comme celui du pape et celui du recteur Elzéar-Alexandre Taschereau, trouvent ensuite leur place dans le grand salon de l'Université. Ainsi, ces représentations ont pour fonction de rendre présentes par l'image des personnes qui font autorité sur le Séminaire et l'Université depuis Rome ou Québec. Elles rappellent à l'esprit des prêtres qu'ils doivent obéissance et reconnaissance aux papes, aux préfets et au recteur de l'Université. De plus, ces images sont aussi montrées à tout individu en visite au grand salon. Il s'agit d'un ensemble visuel par lequel le visiteur peut se représenter les signes des règles de fonctionnement du monde commun domestique et de la culture institutionnelle au Séminaire; une culture où se croisent des idéologies catholiques et l'enseignement des humanités classiques. À partir de ces constats, il est maintenant temps de voir comment la culture des prêtres et la notion de représentation trouvent leur place dans la définition d'une culture visuelle de Rome au Séminaire.

3. Comment définir la culture visuelle de Rome au Séminaire?

Les réflexions d'Hans Belting sur l'image et la représentation nous permettent d'affirmer que la perception d'une image est conditionnée par la situation culturelle d'une personne et soumise globalement aux changements culturels⁷⁹⁵. Ainsi, les images physiques et les images mentales s'influencent ou s'entrechoquent en fonction des contextes historiques et culturels et forment, dans l'esprit du regardeur, une réserve iconique. Les travaux de Jonathan Crary ont apporté de nouvelles perspectives au champ des études visuelles et de la culture visuelle en analysant, notamment, l'influence des transformations technologiques sur les pratiques du regard et l'attention du sujet regardant⁷⁹⁶. On y constate que le contexte technologique du XIX^e siècle, qui connaît, entre autres, l'apparition de nouveaux appareils tels que le stéréoscope et le praxinoscope, offre une expérience ou un spectacle visuel différent de ce qu'offrent la *camera obscura* ou l'estampe au regardeur. Rappelons qu'au XIX^e siècle, le Séminaire de Québec possède plusieurs appareils d'optique et qu'il diffuse la connaissance sur ces nouveaux appareils en organisant des démonstrations dans les salles de classes et dans des lieux publics⁷⁹⁷. Selon Crary, le regard est une capacité acquise, inculquée, qui varie selon les époques et les positions sociales⁷⁹⁸. Il estime que les appareils comme le stéréoscope et le praxinoscope incarnent une cassure dans l'histoire des pratiques du regard puisqu'ils proposent d'aborder la réalité d'une façon dématérialisée. Contrairement à la *camera obscura*, où le regardeur est placé devant une projection en temps réel de ce qui se passe à l'extérieur de celle-ci, le stéréoscope et le praxinoscope sont des appareils dont l'expérience visuelle se produit à l'intérieur du corps du sujet. Crary décrit cette conjoncture historique comme un moment de déstabilisation, de déracinement des pratiques visuelles qui conduit à un phénomène de déterritorialisation⁷⁹⁹. L'appropriation de ces nouvelles pratiques et technologies conduit cependant à un processus de reterritorialisation. Le fait que le Séminaire conserve des peintures, des estampes, des vues d'optique et un zogroscope, des photographies, des stéréogrammes et des stéréoscopes, ainsi que des images de projection dont le sujet est la ville de Rome, prouve que les prêtres ont expérimenté ce phénomène de reterritorialisation

⁷⁹⁵ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p.30 à 40.

⁷⁹⁶ Pour les besoins de la thèse, nous nous sommes concentré sur les idées qu'il développe dans deux ouvrages : *Techniques of the Observer* (1990) et *Suspension of Perception* (1999), puisque le cadre temporel de ceux-ci se situe au XIX^e siècle.

⁷⁹⁷ Se référer aux pages 31-32 de la thèse. L'abbé J.-C.-K Laflamme organisait des démonstrations publiques d'appareils scientifiques entre 1877 et 1899, notamment le rayon X et la lanterne magique.

⁷⁹⁸ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, Les Presses universitaires de Vincennes, 2017, coll. : « Libre cours », p.67.

⁷⁹⁹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge, MIT Press, 1990, p.10-11.

des pratiques du regard. Crary précise que le regardeur du XIX^e qui est soumis à ces transformations doit être défini comme un « observateur », une définition qui, selon nous, s'applique aux prêtres du Séminaire de Québec vivant à la même époque. Si le regard est une chose inculquée, il implique une force extérieure qui imposera celle-ci au sujet regardant.

Most dictionaries make little semantic distinction between the words “observer” and “spectator”, and common usage usually renders them effectively synonymous. I have chosen the term *observer* mainly for etymological resonance. Unlike *spectare*, the Latin root for “spectator”, the root for “observe” does not literally mean “to look at”. Spectator also carries specific connotations, especially in the context of the nineteenth-century culture, that I prefer to avoid – namely, one of who is a passive onlooker at a spectacle, as at art gallery or theater. In a sense more pertinent to my study, *observare* means “to conform one’s action, to comply with”, as in observing rules, codes, regulations, and practices. Though obviously one who sees, an observer is more importantly one who sees within a prescribed set of possibilities, one who is embedded in a system of conventions and limitations. And by “conventions” I mean to suggest far more than representational practices. If it can be said there is an observer specific to the nineteenth century, or to any period, it is only as an *effect* of an irreducibly heterogenous system of discursive, social, technological, and institutional relations. There is no observing subject prior to this continually shifting field⁸⁰⁰.

L’observateur est donc soumis à des règles d’observation, des codes et des pratiques régulées, et évolue dans un système de conventions et de limitations modulées, notamment, par des paramètres sociaux, technologiques et institutionnels. Cette définition vient circonscrire le cadre dans lequel nous pouvons comprendre la dimension d’« observateur » dans le monde commun domestique des prêtres du Séminaire de Québec au XIX^e siècle. Tel que nous l’avons vu tout au long de la thèse, les règles de ce monde encadrent un lien de filiation où se situent, chacun à leurs degrés de subordination ou d’autorité, les élèves, les prêtres, les supérieurs et recteurs, la curie romaine et le Saint-Siège.

Au sommet de cette hiérarchie, le Saint-Père, rappelons-le, vit dans la seconde moitié du XIX^e siècle une situation politique où il est en perte d’autorité temporelle. Sa souveraineté sur les États pontificaux fut remise en cause et restreinte au territoire du Vatican. Ses idées politiques antilibérales, ses décrets dogmatiques, ses encycliques et son mécénat artistique ont tous en commun l’objectif de relégitimer son pouvoir et son autorité morale dans le monde chrétien. Selon cette perspective, le contrôle pontifical de la Calcografia camerale et de la Regia calcografia di Roma, d’où proviennent de nombreux

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p.5-6.

exemplaires d'estampes montrant des monuments romains aujourd'hui conservés dans collections du Séminaire, oriente une représentation de Rome comme un conservatoire des humanités classiques, mais aussi d'une ville antique christianisée et centre ontologique du monde chrétien. Le Séminaire conserve également un exemplaire complet du fascicule illustré, *Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX*, qui vante les actions de Pie IX dans le développement d'équipements scientifiques, les restaurations de monuments antiques et modernes et le mécénat des beaux-arts. Nous avons également pu documenter qu'un important recueil gravé ayant appartenu à Benjamin Pâquet fut réédité sous l'autorité de Pie IX. L'ajout de l'estampe représentant la colonne de l'Immaculée Conception comme frontispice est un signe de contrôle de l'édition par le Saint-Siège. Les contextes de production, de reproduction et d'achat des estampes en feuilles ou en recueils peuvent être compris selon la perspective de la prise de contrôle de l'attention de l'observateur. Jonathan Crary précise que la reproduction ne se présente pas uniquement selon un problème esthétique, mais comme un signe de pouvoir social et de désir de contrôler un marché et une consommation d'images.

Thus for Baudrillard modernity is bound up in the capacity of newly empowered social classes and groups to overcome the "exclusiveness of signs" and to initiate "a proliferation of sign on demand". Imitations, copies, counterfeits, and the techniques to produce them (which would include the Italian theater, linear perspective, and the camera obscura) were all challenges to the aristocratic monopoly and control of signs. The problem of mimesis here is not one of aesthetics but of social power, a power founded on the capacity to produce equivalences⁸⁰¹.

La photographie est aussi un nouveau terrain pour étudier les phénomènes de reproduction, de circulation des images et de consommation. Au-delà de la place qu'on lui reconnaît dans l'histoire de l'art et des représentations, elle est un élément crucial d'une nouvelle économie culturelle où l'observateur-consommateur fait l'expérience d'une relation abstraite au réel.

Photography is an element of a new and homogenous terrain of consumption and circulation in which an observer becomes lodged. To understand the "photography effect" in the nineteenth century, one must see it as a crucial component of a new cultural economy of value and exchange, not as part of a continuous history of visual representation. Photography and money become homologous forms of social power in the nineteenth century. They are equally totalizing systems for binding and unifying all subjects within a single global network of valuation and desire. As Marx said of money, photography is also a great leveler, a democratizer, a "mere symbol", a fiction "sanctioned by the so-

⁸⁰¹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge, MIT Press, 1990, p.12.

called universal consent of mankind". Both are magical forms that establish a new set of abstract relations between individuals and things and impose those relations as the real. It is through the distinct but interpenetrating economies of money and photography that a whole social world is represented and constituted exclusively as signs⁸⁰².

Crary compare la photographie à l'argent comme forme de pouvoir social qui lie des sujets dans un réseau mondial de désirs. Ramenés au contexte historique de la thèse, nous avons constaté la présence d'albums de photographie de Rome par le photographe Romualdo Moscioni. Ceux-ci sont justement des produits de cette nouvelle économie culturelle et touristique commercialisés comme des objets souvenirs. Il ne nous a pas été possible de vérifier l'implication du Saint-Siège auprès du studio de Moscioni, ni son rôle dans la commercialisation des photographies représentant le Vatican et ses collections, mais il reste que ces albums s'insèrent dans le contexte mercantile décrit par Crary et qu'une force les contrôle et en orchestre la mise en marché. Il faut mentionner que le Vatican occupe, dans les deux éditions consultées de ces albums photographiques, une part significative⁸⁰³ du contenu visuel.

Le problème de l'attention au XIX^e est approfondi par Crary comme un phénomène complexe qui donne accès à la connaissance⁸⁰⁴, mais également comme un phénomène qui subit la poussée du capitalisme⁸⁰⁵ et d'une économie en relation avec les transformations technologiques impliquant le visuel. Cette économie est d'ailleurs particulièrement alimentée par les inventions de Thomas Edison sur la transmission d'information⁸⁰⁶. En s'appuyant sur les analyses de Michel Foucault, le panoptisme

⁸⁰² *Ibid.*, p.13.

⁸⁰³ Dans l'album 46, le Vatican est représenté par 5 images sur 18 (28%), et dans l'album 242, il est représenté par 10 images sur 37 (27%).

⁸⁰⁴ « Attention in 1853 was noted almost in passing as "that state in which the consciousness is actively directed to a sensorial change"; by 1874 attention has an effect "on each principal form of Mental activity" and is indispensable "for the systematic acquirement of Knowledge, for the control of the Passions and Emotions, and for the regulation of the Conduct." Moreover, only by the 1870s does it become, in Europe and North America, a problem that traverses a broad social and cultural field, an interrelated social, economic, psychological, and philosophical issue central to the most powerful accounts of the nature of human subjectivity. » Jonathan Crary, *Suspension of Perception. Attention, spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 1999, p.21.

⁸⁰⁵ « More specifically since the late nineteenth century, and increasingly during the last two decades, capitalist modernity has generated a constant re-creation of the condition of sensory experience, in what could be called a revolutionizing of the means of perception. [...] It is possible to see one crucial aspect of modernity as an ongoing crisis of attentiveness, in which the changing configuration of capitalism continually push attention and distraction to new limits and thresholds, with an endless sequence of new products sources of stimulations, and streams of information, and then respond with new methods of managing and regulating perception. » *Ibid.*, p.13-14.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p.31-33. « Edison's grasp of some of the systemic features of capitalism as it evolved in the 1880s and 1890s underscores the abstract nature of the product he "invented"; his work was inseparable from the continual manufacture of new needs and the consequent restructuring of the network of relations in which such products would be consumed. » *Ibid.*, p.33.

et la surveillance⁸⁰⁷ (1975) et les notions de spectacle et d'isolation du spectateur chez Debord (1967), Crary démontre comment l'attention implique un contrôle et une régulation du sujet humain et un exercice non coercitif du pouvoir⁸⁰⁸. Ainsi, si l'attention est une voie d'accès au savoir et à la pensée, le contrôle de cette attention permet d'encadrer l'information et la connaissance transmise. Crary met également en lumière que la perception ou la sensation font partie des éléments qui conditionnent ou produisent de l'attention et jouent sur sa suspension dans le temps. Cette suspension peut ainsi varier avec l'état de l'observateur, notamment en situation de contemplation ou d'hypnose. Le médium choisi pour médiatiser l'image, par exemple, une vue d'optique ou un stéréogramme regardé par le biais des appareils qui leurs sont associés, peut également faire varier cette intensité de l'attention ainsi que l'expérience visuelle ou spectaculaire vécue par l'observateur.

Face aux constats de W.J.T. Mitchell et de Crary sur la visualité, Maxime Boidy affirme que cette dernière est susceptible d'être politisée⁸⁰⁹, et que la « visualité est la pierre angulaire d'une philosophie politique distribuant les conditions d'exercice du pouvoir⁸¹⁰ ». Boidy rappelle que selon W.J.T. Mitchell, la visualité implique une dimension de « reconnaissance⁸¹¹ ». Si la visibilité d'un objet est un « acte d'affirmation de la grandeur morale d'un sujet⁸¹² », ceci réaffirme la filiation de l'autorité dans la représentation des personnes dans l'espace visuel prestigieux qu'est le grand salon de l'Université Laval. Être « reconnu » et identifié visuellement par le biais d'une représentation fait en sorte que la « visibilité émerge en tant que catégorie politique à travers une lutte conceptuelle et matérielle pour l'exposition ou pour l'anonymat⁸¹³ ». Cet aspect politique et autoritaire de l'image de soi trouve un exemple particulièrement à propos dans l'exposition des portraits des préfets de la Propagande et du portrait en pied de Pie IX au grand salon de l'Université Laval. D'ailleurs, le portrait en pied du pape est accueilli en 1867 de la même manière qu'un prélat, avec la tenue d'une cérémonie à la salle des promotions de l'Université Laval et la lecture d'un éloge au pontife. Conformément aux règles de la

⁸⁰⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 318p.

⁸⁰⁸ « Also, Debord and Foucault both outline *diffuse* mechanism of power, through which imperatives of normalization or conformity in this sense that the management of attention, whether through early mass-cultural forms in the late nineteenth century or later through the television set or the computer monitor (at least in their overwhelmingly pervasive forms), has little to do with the visual contents of these screens and far more with a larger strategy of the individual. Spectacle is not primarily concerned with a *looking* at images but rather with the construction of conditions that individuate, immobilize, and separate subjects, even within a world in which mobility and circulation are ubiquitous. In this way attention becomes key to the operation of noncoercive forms of power. » *Ibid.*, p.74.

⁸⁰⁹ Boidy, *op.cit.*, p.8.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p.78. Nous référons également le lecteur à la définition de la « reconnaissance » donnée par Paul Ricoeur dans *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Gallimard, c2004, 2017, coll. : « Folio Essais », p.320.

⁸¹¹ Ricoeur, *Ibid.*, p.84, 91-95.

⁸¹² *Ibid.*, p.94.

⁸¹³ *Ibid.*, p.97. L'auteur cite W.J.T. Mitchell.

culture de l'organisation, les personnes qui accueillent l'image démontrent du respect et de la reconnaissance à la personne du pape ainsi qu'à sa représentation⁸¹⁴ qui, elle, redouble le présent et intensifie la présence du souverain.

Cette visualité de Rome, située dans un rapport de filiation et d'autorité depuis le Saint-Siège, nous amène à considérer la notion de contrôle social dans notre interprétation de la culture visuelle.

Le concept de contrôle social est utilisé ici dans ce sens comme étant l'ensemble des moyens mis en œuvre par un groupe dominant pour faire partager sa vision du monde et atteindre ses objectifs. Le contrôle n'est pas réductible à la contrainte, ne serait-elle que symbolique; il fait appel à la participation volontaire de l'autre qui y reconnaît son intérêt. Il s'inscrit aussi dans des rapports de solidarité qui définissent des obligations communes et réciproques⁸¹⁵.

Le Séminaire et l'Université, en tant qu'institutions d'enseignement, inculquent une culture qui correspond à leur idéal de former une élite catholique francophone; une culture ancrée dans des rapports sociaux, une spiritualité et des valeurs chrétiennes, des idéologies, des littératures, mais aussi dans des visualités. Les anciens étudiants tels que Joseph-Edmond Roy ou P.-J.-O. Chauveau laissent d'ailleurs des traces écrites de la culture visuelle qu'ils ont reçue auprès de leur *alma mater*, une culture visuelle humaniste chrétienne et où la beauté correspond à la moralité. En parcourant tout le corpus visuel de la thèse, où se succèdent des vedute de Piranesi et de Vasi, des peintures puristes, et des copies d'après Raphael, où un contrôle de la visualité par le Saint-Siège a pu être documenté, nous pouvons conclure qu'il y a un rapport de filiation et d'autorité qui unit le Saint-Siège, le Séminaire et l'Université, et qui se traduit dans la représentation de Rome au sein de ces institutions. La culture visuelle est ainsi, pour reprendre l'énoncé de Maxime Boidy, « "un rapport social entre des personnes", médiatisé par l'image, le regard ou la visualité autoritaire⁸¹⁶ ». Dans le cadre de la thèse, les rapports entre les personnes ne sont pas uniquement médiatisés par des « images », mais plus précisément par des représentations mentales et physiques, qui se manifestent par l'imagination des choses absentes, la perception des choses présentes et le souvenir des choses passées.

Les représentations de Rome au Séminaire sont également le fruit d'expériences sensibles vécues, décrites et consignées dans des récits. Le journal de Benjamin Pâquet est le lieu d'une configuration

⁸¹⁴ Louis Marin, *Le portrait du Roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981; Diane H. Bodart, *Pouvoir du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, CTHS, coll. : « l'art & l'essai », 2011, p.315-316

⁸¹⁵ René Hardy, *Contrôle social et mutation de la culture religieuse au Québec, 1830-1930*, Montréal, Boréal, 1999, p.11.

⁸¹⁶ Boidy, *Ibid.*, p.81.

de Rome, où les représentations traduisent un imaginaire mythique, un lieu ontologique, des souvenirs, des affects, et contribuent à construire l'identité narrative du prêtre. Ces représentations s'incarnent ensuite dans les objets rapportés et gardés dans l'espace privé du prêtre, tel un recueil gravé conservé en bibliothèque, ou exposé en public, tel le portrait en pied de Pie IX au grand salon. Mises en commun, ces représentations constituent un aspect de l'identité narrative de la micro-société des prêtres.

L'image plurielle de Rome, comprise comme un ensemble urbain et un idéal, au Séminaire de Québec, nous permet d'observer les rapports sociaux entre les personnes qui habitent l'institution; des rapports qui se caractérisent par les notions de soumission à l'autorité et de contrôle social, d'humanisme chrétien, de mécénat pontifical, de raphaélisme, de grâce et de beauté selon l'acception néoplatonicienne de ces deux derniers termes. En somme, la culture visuelle de Rome au Séminaire se définit en concordance avec la représentation que se fait le Pape d'une visualité politique de Rome, perçue comme une capitale culturelle. Cette visualité de Rome que nous avons retracée dans la thèse et qui est intégrée dans la culture du Séminaire, subit donc un contrôle par le Saint-Siège. Cette visualité démontre la puissance de la représentation comme moyen de médiatiser une culture humaniste chrétienne et les valeurs du monde commun domestique au sein de l'institution d'enseignement québécoise. Elle démontre également la puissance du réseau d'influence et d'autorité au sein duquel évoluent les prêtres du Séminaire de Québec. « Rome » fait ainsi partie de la culture et de l'identité narrative des prêtres, et la visualité qui en émane est ensuite inculquée à une élite distinguée; une élite qui comptera dans ses rangs des personnages marquants de l'histoire canadienne au XIX^e siècle et que Louis-Joseph Cazault appelait « flos honoris, christiani ».

BIBLIOGRAPHIE

Encyclopédies, dictionnaires et ouvrages généraux

BERTHOD, Bernard et Élisabeth HARDOUIN-FUGIER. *Dictionnaire iconographique des saints*. Paris, Éditions de l'Amateur, 1999.475p.

Bible de Jérusalem : la Sainte Bible. Paris, édition du Cerf, 1973, c1974. 1844p.

BOGAERT, Pierre et al.. *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*. Abbaye de Maredsous, Centre informatique de la Bible; Turhout, Brepols, 2002. 1373p.

BONTE, Pierre et Michel IZARD (sous la dir.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, Presses universitaires de France, Quadridge, 2000. 842p.

BOUYER, L.. *Dictionnaire théologique*. Tournai, Desclée, 1963. 653p.

BERTHOD, Bernard et Élisabeth HARDOUIN-FUGIER. *Dictionnaire des arts liturgiques XIX^e-XX^e siècles*. Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1996, 463p.

LÉON-DUFOUR, Xavier, et al. (sous la dir.). *Vocabulaire de théologie biblique*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1962, 1158p.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Tome I. Introduction générale*. Paris, PUF, 1955. 480p.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Tome II. Iconographie de la Bible. I. Ancien Testament*. Paris, PUF, 1956, 470p.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Tome II. Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament*. Paris, PUF, 1957 769p.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des saints. I. A-F*. Paris, PUF, 1958, 552p.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des saints. II. G-O*. Paris, PUF, 1958. 553 à 1019pp.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des saints. III. P-Z. Répertoires*. Paris, PUF, 1959.1021 à 1527pp.

Monographies

ALLOA, Emmanuel (dir.). *Penser l'image*. Dijon, Presses du réel, 2010. Coll. : « Perceptions ». 304p.

ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture. De pictura (1435). Édition bilingue latin /français, traduction J.-L. Scheffer*. Paris, Macula, Dédale, 1992. Coll. : « La littérature artistique ». 269p.

ANDREWS, Keith. *The Nazarenes. A brotherhood of German Painters in Rome*. Oxford, The Clarendon Press, 1964. 148p.

ARRIGIONI Paolo et Achille BERTARELLI. *Piante e vedute di Roma, conservate nella raccolta delle stampe e dei disegni*. Milan, Bestetti, 1939, 558p.

ARISTOTE. *Psychologie d'Aristote. Opuscules (Parva Naturalia). Traduits en français pour la première fois. Et accompagnés de Notes perpétuelles par J. Barthélémy Saint-Hilaire, Membre de l'Institut (Académie des Sciences morales et politiques) et professeur de philosophie grecque et latine au Collège royal de France*. Paris, Dumont, 1847, 444p.

ARASSE, Daniel. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, Flammarion, 1996. Coll. : « Champs ». 459p.

BAILLARGEON, Noël. *Le Séminaire de Québec sous l'épiscopat de M^{gr} de Laval*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1977. 459 p

BAILLARGEON, Noël. *Le Séminaire de Québec de 1685 à 1760*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1977. 459 p.

BAILLARGEON, Noël. *Le Séminaire de Québec de 1760 à 1800*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1981. 297 p.

BAILLARGEON, Noël, *Le Séminaire de Québec de 1800 à 1850*. Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994. 410p.

BARRIER, Janine. *Piranèse*. Paris, Bibliothèque de l'image, 1995, 143p.

BASCHET, Jérôme et Jean-Claude Schmitt. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies ». Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992). Paris, Éditions du Léopard d'or, 1996. 310p.

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*. Mémoire MA., Québec, Université Laval, 2008, 127p.

BÉLAND, Mario (sous la dir.). *La peinture au Québec, 1820-1850*. Québec, Musée du Québec – Les publications du Québec, 1992. 605p.

BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard, 2004. Coll. : « Temps des images ». 346p.

BELTING, Hans. *L'image et son public au Moyen Âge*. Paris, G. Montfort, 1998. 282p.

BELTING, Hans. *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Paris, Éditions du Cerf, 1998. 790p.

BENJAMIN, Walter. *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*. Éditions Payot & Rivage, 2000. Coll. : « Rivages Poche; Petite bibliothèque; n°320 », 211p.

- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*. Paris, Éditions du Cerf, 1989, 974p.
- BERGERON, Yves (sous la dir.). *Trésors d'Amérique française*. Québec-Montréal, Musée de l'Amérique française/Musée de la civilisation – Fides, 1996, 119p.
- BERGERON, Yves. *Un patrimoine commun : les musées du Séminaire de Québec et de l'Université Laval*. Québec, Musée de la civilisation, 2002. 214p.
- BIENVENU, Louise; HUBERT, Olivier et Christine HUDON. *Le collège classique pour garçons. Études historiques sur une institution québécoise disparue*. Montréal, Fides, 2014, 424p.
- BIZIER, Hélène-Andrée. *L'Université de Montréal : la quête du savoir*. Montréal, Libre expression, 1993. 311p
- BODART, Diane H.. *Pouvoir du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*. Institut national d'histoire de l'art, CTHS, 2011. Coll. : « l'art & l'essai », 558p.
- BÖHME, Gernot. *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*. Dijon, Les presses du réel, 2020, 272p.
- BÖHME, Gernot. *The Aesthetics of Atmospheres*. New York, Routledge, 2017, 217p.
- BOIDY, Maxime. *Les études visuelles*. Les Presses universitaires de Vincennes, 2017, coll. : « Libre cours », 188p.
- BOLTANSKI, Luc et Laurent THÉVENOT. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris, Gallimard, 1991. Coll. : « NRF, essais », 485p.
- BOLTANSKI, Luc et Ève CHIAPELLO. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris, Gallimard, 1999. Coll. : « NRF, essais », 843p.
- BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992. Coll. : « Libre Examen », 480p.
- BURKE, Peter. *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*. Paris, Édition du Seuil, 1995, 272p.
- CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*. Paris, Presses universitaires de France, 2013. Coll. : « Quadridge », 216p.
- CHASSÉ, Sonia. *Benjamin Pâquet, adversaire des ultramontains*. Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1981, 111p.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge, MIT Press, 1990, 184p.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perceptions. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, MIT Press – October Books, 2000, 409p.

- DÉOTTE, Jean-Louis. *L'époque des appareils*. Paris, Éditions Lignes et Manifestes, 2004, 363p.
- DUVAL, Marie-Orphée. *La collection de portraits du Séminaire de Québec au XIXe siècle*. Mémoire MA, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003. 202p.
- CARLE, Paul. *Le cabinet de physique et l'enseignement des sciences au Canada français : le cas du Séminaire de Québec et de l'Université Laval (1663-1920)*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1986, 395p.
- CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*. Paris, Quadrige – Presses universitaires de France, 2002. 191p.
- CESSARIO, Romanus. *Le thomisme et les thomistes*. Paris, Édition du Cerf, 1999. 125p.
- COOTE, Jeremy et Anthony Shelton (dir.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press, 1992. 294p.
- COSTA, Sandra et Thierry DUFRÈNE. *La peinture italienne des XIX^e et XX^e siècles*. Paris, Presses universitaires de France, 1999. Coll. : « Que sais-je ? », 127p.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge, MIT Press, 1990. 184p.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perceptions. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, MIT Press - October Books, 2000. 409p.
- DAGUERRE, Louis. *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*. Paris, Suisse Frères, éditeurs, 1839. 79p.
- Constitution apostolique « Ineffabilis Deus » du Pape Pie IX pour la définition et la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception (8 décembre 1854). Présentation, division et annotations par l'abbé Alfonse David*. Paris, Bonne Presse, 1953, 40p.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident*. Paris, Gallimard, 1991. Coll. : « Bibliothèque des idées ». 412p.
- DELEUZE, Gille et Félix GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980. Coll. : Collection Critique ». 648p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico, dissemblance et figuration*. Paris, Flammarion, 1990. Coll.: «idées et recherches». 263p.
- DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris, Presses universitaires de France, 1976. 205p.
- DIKOVITSKAYA Margaret. *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, The MIT Press, 2005. 316 p.
- DJAMENT-TRAN, Géraldine. *Rome éternelle ou les métamorphoses d'une capitale*. Paris, Belin, 2011. Coll. : « Mappemonde ». 206p.

DUBÉ, Michel. *La collection de monnaies antiques du Musée du Séminaire de Québec. Historique et catalogue sélectif*. Université Laval, 1991. 110p.

DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals: inside public art museums*. London – New York, Routledge, 1995. Coll.: « Re Visions ». 178p.

DUVAL, Marie-Orphée. *La collection de portraits du Séminaire de Québec au XIXe siècle*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003. 404p.

ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris, Payot, c1964. coll. : « Bibliothèque scientifique ». 393p.

ELIADE, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour. Archétype et répétitions*. Paris, Gallimard, 1949. Coll. : « Les Essais, XXXIV ». 254p.

FICACCI, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings. Gesamtkatalog des Kupferstiche. Catalogue raisonné des eaux-fortes*. Cologne, Taschen, c2000, 2016. 853p.

FOCILLON, Henri. *Giovanni Battista Piranesi*. Paris, Renouard-Laurens, 1963. 324p.

FOCILLON, Henri. *Giovanni-Battista Piranesi*. Paris, InFolio éditions, CH-Gollion, 2001, c1918. Coll. : « Archigraphy ». 320p.

FOUCART, Bruno. *Le renouveau de la peinture religieuse au XIXe siècle*. Paris, Arthéna, 1987. 443p.

FREEDBERG, David. *Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, University of Chicago Press, 1991. 560p.

GALARNEAU, Claude. *Les collègues classiques au Canada français*. Montréal, Fides, 1978. 287p.

GARON, Sandrine. *Écho d'une tradition mythologique américaine : Joseph Légaré et le tableau d'histoire (1825-1855)*. Mémoire, Montréal, Université de Montréal, 2010. 126p.

AUBÉ-GAUDREAU, Adrienne. *Ressemblance et caractère dans les portraits de Théophile Hamel (1840-1870)*. Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2010. 218p.

GEISLER-SZMULEWICZ, Anne. *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris, Honoré Champion, 1999. Coll. : « Romantisme et Modernité; n°24 ». 418p.

GIGUÈRE, Vincent. *Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal : histoire, composition et fonction du décor intérieur*. Mémoire MA, Université Laval, 2011. 225p.

GOUGH, Austin. *Paris et Rome. Les catholiques français et le pape au XIXe siècle*. Paris, les éditions de l'atelier, 1996. Coll. : « Églises/Sociétés ». 319p.

GUÉNANCIA, Pierre. *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*. Paris, Presses universitaires de France, 2009, coll. : « Fondements de la politique ». 318p.

HAMELIN, Jean. *Histoire de l'Université Laval : les péripéties d'une idée*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1995. 341p.

HARDY, René. *Contrôle social et mutation de la culture religieuse au Québec, 1830-1930*. Montréal, Boréal, 1999. 284p.

HARPER, John Russel. *Painting in Canada*. Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, c1977. 463p.

HASKELL, Francis. *L'historien et les images*. Paris, Gallimard, 1995. 781p.

JIMÉNO, Frédéric. « Copie et interprétation des modèles français dans la peinture religieuse espagnole : une révision du statut de la copie ». *Les cahiers du Gerhico. Artistes et interprètes*, n°11, 2007, pp.35-41.

KANTOR-KAVSKY, Lola. *Piranesi. As Interpreter of Roman Architecture and the Origins of his Intellectual World*. Florence, Leo S. Olschki Editore, 2006. Coll. : « Pocket Library of Studies in Art ». 310p.

KAREL, David. *Univers cité : collections pour voir : collections pour savoir*. Québec. Musée de l'Amérique-française, 1993. Coll. : « Chroniques de l'Amérique française; n°3 ». 48p.

KLEINBUB, Christian K. *Vision and the Visionary in Raphael*. Philadelphie, Pennsylvania University Press, 2011. 224p.

LABROT, Gérard. *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme. 1534-1677*, Seyssel, Champ Vallon, 1987. Coll. : « Époques ». 461p.

LACROIX, Laurier. *Le fonds de tableau Desjardins : nature et influence*. Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1998, 4 tomes.

LACROIX, Laurier. *Suzor-Coté. Lumière et matière*. Montréal, Les éditions de l'Homme, 2002. 386p.

LAFOND, Pierrette. *Une promenade en enfer. Les livres à l'Index de la bibliothèque (fonds ancien) du Séminaire de Québec : prolégomènes à un objet oxymore*. Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2011. 135p.

LAGRANGE, Marion. *Les peintres italiens en quête d'identité : Paris 1855-1909*. Paris, CTHS, Institut national d'histoire de l'art, 2010. Coll. : « L'art et l'essai, n°7 ». 331p.

LAMBERT, Catherine. *Les copies européennes de peinture d'histoire de la collection de Joseph Légaré*. Mémoire MA, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005. 508p.

LAMONDE, Yvan. *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*. Montréal, Éditions Nota Bene, 2001. 266p.

LAMONDE, Yvan. *Histoire sociale des idées au Québec, 1760-1896*. Montréal, Fides, 2000. 572p.

LAMONDE, Yvan. *La philosophie et son enseignement au Québec (1665-1920)*. Montréal, Les Éditions Hurtubise HMH, 1980. Coll. : « Cahiers du Québec – Histoire », 312p.

LATOURE, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte, 1991. Coll. : « l'Armillaire ». 211p.

LATOURE, Bruno. *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*. Paris, Synthélabo Groupe, 1996. Coll. : « Les empêcheurs de tourner en rond ». 103p.

LEBEL, Marc, SAVARD, Pierre et Raymond Vézina. *Aspects de l'enseignement au Patit Séminaire de Québec (1745-1945)*. Québec, La Société historique de Québec, 1968. 221p.

LE MOINE, Roger. *Napoléon Bourassa. L'homme et l'artiste*. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1974. Coll.: « Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française; 8 ». 258p.

LOURAU, René. *L'analyse institutionnelle*. Paris, Éditions de Minuit, 1976. Coll. : « Arguments ». 304p.

MARIN, Louis. *Le portrait du Roi*. Paris, Éditions de Minuit, 1981. 304p.

MARTIN, Denis. *La collection de gravures du Séminaire de Québec (histoire et destins culturels)*. Mémoire, Québec, Université Laval, 1980. 241p.

MARTIN, Denis. *L'estampe importée en Nouvelle-France*. Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1990, 2 volumes.

MITCHELL, W.J.Thomas. *Iconology : Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1987. 242p.

MITCHELL, W.J.Thomas. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press, 2006. 406p.

MONTFORT, Marie-Noëlle. *Le récit de voyage en Italie au 19^e siècle. Poétique du récit et mythe d'une écriture*. Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VIII, 1985. 440p.

MORMORIO, Diego. *Roma Ottocento. Nelle fotografie dell'epoca*. Roma, Newton Compton editori, 2011. 253p.

NOORDEGRAAF, Julia. *Strategies of Display. The Boijmans van Beuningen Museum in the Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture*. NAI Publishers - The Boijmans van Beuningen Museum, 2004. 328p.

PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1975. 273p.

PETY, Dominique. *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*. Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010. Coll. : « Orbis Litterarum ». 363p.

PAQUET, Suzanne. *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, coll. : « Géographie », 258p.

POINTON, Marcia. *Hanging the Head : portraiture and social formation in eighteenth-century England*. New Haven & London, Yale University Press, 1993. 288p.

- POIRIER, Marjolaine. *Imaginer l'Amérique. Québec à travers les vues d'optique des graveurs allemands Habermann et Leizelt*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2015. 143p.
- POMIAN, Krysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, Éditions Gallimard, c1987. Coll. : « Bibliothèque des histoires ». 367p.
- PORTER, John R. et Didier PRIOUL (sous la dir.). *Québec plein la vue*. Québec, Musée du Québec – Les publications du Québec, 1994. 297p.
- PORTER, John R.. *Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu : Joseph Légaré (1795-1855)*. Thèse Ph. D., Montréal, Université de Montréal, 1981. 531p.
- PRIEUR, Louise. *La collection Joseph Légaré et la fondation de la pinacothèque de l'Université Laval : étude de cas : les paysages européens*. Mémoire MA, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005. 257p.
- PRIOUL, Didier. *Joseph Légaré, paysagiste*. Thèse Ph.D., Québec, Université Laval, 1993. 388p.
- PROVOST, Honorius. *Histoire de la faculté des Arts de l'Université Laval, 1852-1902*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1952. 133p.
- PROVOST, Honorius. *Le Séminaire de Québec. Documents et biographies*. Québec, La revue de l'Université Laval, 1964. Coll. : « Publications des archives du Séminaire de Québec » ; n°2. 542p.
- RHEAULT, Marcel J.. *La rivalité universitaire Québec-Montréal. Revisitée 150 ans plus tard*. Québec, Septentrion, 2011. 286p
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris, Seuil, c2000. Coll. : « L'ordre philosophique ». 675p.
- RICOEUR, Paul. *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. Paris, Gallimard, c2004, 2017. Coll. : « Folio Essais ». 431p.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990, 432p.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, c1983, (1991). Coll. « Points Essais ». 404p.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome II. La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, c1984, (1991). Coll. « Points Essais ». 320p.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome III. Le Temps raconté*, Paris, Seuil, c1985, (1991). Coll. « Points Essais ». 533p.
- ROCHE, Daniel. *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*. Paris, Fayard, 2003. 1031p.

ROULEAU-ROSS, Lucille. *Les versions connues du portrait de Monseigneur Joseph-Octave Plessis, 1763-1825 et la conjecture des attributions picturales au début du XIXe siècle*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1983. 236p.

SCALABRONI, Luisa. *Giuseppe Vasi 1710-1782*. Roma, Multigrafica Editrice, 1981. 133p.

SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris, Gallimard, 2002, coll. : « Le temps des images ». 410p.

SCHNAPP, Alain. *Piranèse ou l'épaisseur de l'histoire*. Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2017. Coll. : « Dits ». 48p.

SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*. Paris, Flammarion, 2005. 575p.

TREMBLAY, Annick. *Restauration et interprétation de l'œuvre d'art : J. Purves Carter et la visibilité de la collection de peintures du Séminaire de Québec (1907-1912)*. Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2018. 229p.

TREMBLAY, Claire. *L'œuvre profane de Joseph Légaré*. Mémoire MA, Université de Montréal, 1972. 275p.

VALLÉE, Anne-Élisabeth. *Napoléon Bourassa et la vie culturelle à Montréal au XIXe siècle*. Montréal, Léméac, 2010. 251p.

VASTA, Daniela. *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*. Roma, Gangemi editore, 2012. 160p.

VÉZINA, Raymond. *Napoléon Bourassa (1827-1916) : introduction à l'étude de son art*. Montréal, Éditions Élysée, 1976. Coll. : « L'art au Canada ». 262p.

VOISINE, Nive et Jean HAMELIN. *Les ultramontains canadiens-français*. Montréal, Boréal Express, 1985. 347p.

WILTON-ELY, John. *Piranesi. Les vues de Rome. Les Prisons*. Paris, Arts et métiers graphiques, 1979. 303p.

YATES, Frances A.. *The Art of memory*. Chicago, University of Chicago Press, c1966. 464p.

Articles de périodiques, collectifs et catalogues d'exposition

ACQUARO GRAZIOSI, Maria Teresa. *L'Arcadia, trecento anni di storia*. Rome, Fratelli Palombi Editori, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, 1991, N.4/1991, p.19-20. [En ligne]. URL : <http://www.accademiadellarcadia.it/doc/larcadia_300.anni-di.storia.pdf>, (page consultée le 21 février 2018).

ARASSE, Daniel. « L'Atelier de la grâce ». *Raphaël. Grâce et beauté*. Paris, Skira/Seuil, 2001, pp.57-68.

ARESSY, Lorraine. « Le hublot magique. Les boîtes d'optique au XVIII^e siècle : du cabinet de curiosité au spectacle forain ». *Le monde en perspective. Vues et créations d'optique au siècle des Lumières. Les collections montpelliéraines de vues d'optique au château de Flaugergues*. Montpellier, Direction régionale des affaires culturelles, DRAC du Languedoc-Roussillon, Conservation régionale des monuments historiques, CRMH, 2014. Coll. : Duo. Monuments objets, pp.44-63..

BARRORERO, Liliana et Stefano SUSINNO. « Arcadian Rome, Universal Capital of the Arts ». BOWRON, Edgar Peters et Joseph J. RISHL (dir). *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Catalogue d'exposition (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars au 28 mai 2000 ; Houston, The Museum of Fine Art, 25 juin au 17 septembre 2000). Philadelphie-Londres, Philadelphia Art Museum, Merrell, 2000, pp.47-75.

BASCHET, Jérôme et Jean-Claude SCHMITT (dir). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorena (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992). Paris, Cahiers du Léopard d'Or, volume 5, 1996, 310p.

BECCHETTI, P., *Roma dei fotografi dal tempo di Pio IX 1846-1878 : fotografie da collezioni danesi e romane*. Catalogue de l'exposition. (Roma, Palazzo, Braschi, 1977-1978), Rome, Multigrafica editrice, 1978, 496p.

BELTING, Hans. « Toward an anthropology of the Image », WESTERMANN, Mariët, *Anthropologies of Art*. Williamstown (Mass.), Sterling and Francine Clark Institute, 2005. pp.41 à 58.

BERNOUSSI, Mohammed et Agnès FLORIN, « La notion de représentation : de la psychologie générale à la psychologie sociale et la psychologie du développement », *Enfance*, 1995, n°1, pp.71-87.

BESANÇON, Alain. « Les Préraphaélites et la dévotion anglaise ». *Commentaires*, 1993, vol.4, n°64, pp.719-728.

BODART, Diane et al.. « Le portrait du roi : entre art, histoire, anthropologie et sémiologie ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, 2012, pp.11-28.

BONFAIT, Olivier (dir). *Le peuple de Rome. Représentation et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*. Catalogue de l'exposition (Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, du 28 juin au 30 septembre 2013). Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts d'Ajaccio, Gourcuff Gradenigo, 2013, 316p.

BONFAIT, Olivier (sous le commissariat général). *Maestà di Roma. Da Napoleone All'unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*. Catalogue d'exposition (Rome, Académie de France à Rome ; Villa Médicis, du 7 mars - 29 juin 2003). Rome, Ministère pour les biens et les activités culturels, Ville de Rome, Académies de France à Rome, Electa, 2003. 614p.

BOWRON, Edgar Peters et Joseph J. RISHL (dir). *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Catalogue d'exposition (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars au 28 mai 2000 ; Houston, The Museum of Fine Art, 25 juin au 17 septembre 2000). Philadelphie-Londres, Philadelphia Art Museum, Merrell, 2000, 628p.

BRUNEL, Georges. « L'art italien du XIX^e siècle et les études françaises ». *Mélanges de l'école française de Rome*, 1978, n°90-1, pp.87-90.

CANTIN, Stanislas. « La mémoire et la réminiscence d'après Aristote ». *Laval théologique et philosophique*, vol. 11, n°1, 1955, p.86. Mis en ligne le 18 octobre 2013. [En ligne]. URL : <<https://id.erudit.org/iderudit/1019915ar>>, (page consultée le 30 décembre 2019).

CAPITELLI, Giovanna et al. « Rome capitale des arts au XIX^e siècle. Pour une nouvelle périodisation de l'histoire européenne des capitales culturelles ». CHARLE, Christophe (dir.). *Le temps des capitales culturelles en Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2009, pp. 65-98.

CASTEX, Jean-Gérald. « D'un mot et de ses usages : le recueil gravé ». HATTORI, Cordelia, et al., *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e – XVIII^e siècles)*. Milan, SilvanaEditoriale, 2010, pp.141-149.

CATTANEO, Massimo. « Le peuple romain, une invention fictive? ». BONFAIT, Olivier (dir.). *Le peuple de Rome. Représentation et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*. Catalogue de l'exposition (Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, du 28 juin au 30 septembre 2013). Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts d'Ajaccio, Gourcuff Gradenigo, 2013, pp.27-33.

CHABAUD, Gilles et al., *Les Guides de Paris du XVII^e siècle au début du XIX^e siècle*. Paris, Belin, 2000, 704p.

CHABAUD, Gilles, « Avant-propos ». CHABAUD, Gilles et al., *Les Guides de Paris du XVII^e siècle au début du XIX^e siècle*. Paris, Belin, 2000, coll. : « Mappemonde », pp.5-11.

CHABAUD, Gilles, « Pour une histoire comparée des guides imprimés à l'époque moderne », CHABAUD, Gilles et al., *Les Guides de Paris du XVII^e siècle au début du XIX^e siècle*. Paris, Belin, 2000, pp.641-650.

CHASSÉ, Sonia, « PÂQUET Benjamin », *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval/University of Toronto, vol.12 (2003). [En ligne] URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/paquet_benjamin_12F.html>, (page consultée le 21 août 2015).

CHÂTELAIN, Jean-Marc. « Formes et enjeux de l'illustration dans le livre d'apparat au XVIII^e siècle. ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2005, n°57, pp.75-98.

CLERCQ, Steven W.G. et Marta LOURENÇO. « A globe is just another tool : Understanding the role of objects in university collections ». *ICOM Study Series*, (2003), p.4-6. [En ligne]. URL : <http://umac.icom.museum/wp-content/uploads/2017/05/11_ICOM-UMAC.pdf>, (page consultée le 26 novembre 2015).

COLLINS, Jeffrey. « Museo Pio-Clementino, Vatican City : ideology and aesthetics in the age of the Grand Tour ». PAUL, Carole (dir.). *The First Modern Museums of Art : the birth of an institution in the 18th and early 19th – century Europe*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2012, pp.113-143.

COSTE, Florent. « Le corps de la Sixtine ». *Tracés. Revue de Sciences humaines*. N° 2, (2003). Mis en ligne le 11 mai 2009. [En ligne]. URL : <<http://journals.openedition.org/traces/4147>>, (page consultée le 25 janvier 2020).

DE RAYMOND, Jean-François. « La beauté morale ». *Laval théologique et philosophique*, vol.56, n°3, octobre 2000, pp.425-437.

DESCOLA, Philippe. « Claude Lévi-Strauss, une présentation ». *La lettre du Collège de France*, Hors-série 2, 2008. Mis en ligne le 24 juin 2010. [En ligne]. URL : <<http://journals.openedition.org/lettre-cdf/210>>, (page consultée le 21 février 2020).

DÉSILETS, Andrée. « CAUCHON, Joseph-Edouard ». *Dictionnaire biographique du Canada*. Université Laval / University of Toronto, vol. 11, (2003). [En ligne]. <http://www.biographi.ca/fr/bio/cauchon_joseph_edouard_11F.html>, (page consultée le 14 oct. 2019).

DESMEULES, Marie-Hélène. « Les reconfigurations de notre expérience du temps ». *Philosophiques*, 2014, vol. 41, n°2, pp.275-293.

ÉDOUARD, Sylvaine. « Le portrait du roi, de la tête aux pieds », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*. Mis en ligne le 3 avril 2018. [En ligne]. URL : <<http://journals.openedition.org/crcv/14785>> (page consultée le 15 décembre 2019).

FLÉCHEUX, Céline. « Atmosphères : de la sensation à la production », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n°46, 2019, pp.63-83. Mis en ligne le 12 décembre 2019. [En ligne]. URL : <<http://journals.openedition.org/cps/3215>>, (page consultée le 20 avril 2019).

FOESSEL, Michaël. « Le regard de la pensée. Philosophie de la pensée par Pierre Guérancia ». *Esprit*, Février 2010, N°362 (2) (Février 2010), pp.201-204.

FUMAROLI, Marc. « Sur le seuil des livres : les frontispices gravés des traités d'éloquence (1594-1641) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1975, pp.19-34, repris dans *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, 1994, p 324-342; [réédition] Paris, Flammarion, 2008, coll. : « Champs ; arts », pp.421-444.

GALARNEAU, Claude, « MÉTHOT, Michel-Edouard ». *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval / University of Toronto, vol. 12, (2003). [En ligne] URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/methot_michel_edouard_12F.html>, (page consultée le 16 sept. 2017).

GIGUÈRE, Vincent. « Les collections et les musées du Séminaire de Québec : décrypter l'intention de l'institution », BRODEUR, R., GIGUÈRE, H., ROUTHIER, G. (dir). *Parce qu'ils y ont cru on le voit ! Le Séminaire de Québec célèbre ses 350 ans*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, pp.169-194.

GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar, « Open Queries: Short Notes about the Decorative Arts in Rome », dans BOWRON, Edgar Peters et Joseph J. RISHEL (dir). *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Catalogue d'exposition (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars au 28 mai 2000 ; Houston, The Museum of Fine Art, 25 juin au 17 septembre 2000). Philadelphie-Londres, Philadelphia Art Museum, Merrell, 2000, pp.157-163.

GRIGNON, Marc. « Le Précis d'architecture de Jérôme Demers : une théorie déchirée », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XI, nos 1 & 2 (1988), p. 1-21.

HÉBERT, Yves, « ROY, Joseph-Edmond ». *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 14, Université Laval/University of Toronto, (2003). [En ligne]. URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/roy_joseph_edmond_14F.html>, (page consultée le 30 juillet 2020).

HAMILTON, Adrienne. « Printmaking as toursim : Giuseppe vasi's Itinerario Istruttivo of Rome ». TICE, J.T. et J.G. HARPER (dir). *Giuseppe Vasi's Rome. Lasting Impressions from the Age of the Grand Tour*. Eugene, Jordan Schnitzer Museum of Art – University of Oregon, 2010, pp.77-79.

HEINICH, Nathalie. « Dix propositions sur les valeurs ». *Questions de communication*, n°31, (2017). Mis en ligne le 01 septembre 2019. [En ligne] URL : <<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11156>>, (page consultée le 18 mai 2019).

HEINICH, Nathalie. *Le travail de l'inventaire. Sept études sur l'administration patrimoniale*, Lahic / Ministère de la Culture et de la communication, DRPPS – Direction des patrimoines, 2013. Coll. : « Les Carnets du Lahic »; n°8, 119p. [En ligne]. URL : <<https://www.iiac.cnrs.fr/article1050.html>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

HOFMAN, Werner. « Bifocalité et multiréalité dans la peinture autour de 1800 ». BONFAIT, Olivier (dir). *Peinture et rhétorique*. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome 10-11 juin 1993. Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, pp.129 à 148.

HUBERT, Ollivier. « Aux origines de la romanisation de l'imaginaire religieux du Québec : le *Journal d'un voyage en Europe de M^{gr} Plessis* ». PAQUET, Martin; SANFILIPPO, Matteo; Warren, Jean-Philippe (dir). *Le Saint-Siège, le Québec et l'Amérique française. Les archives vaticanes, pistes et défis*, Québec, Presses de l'Université Laval. Coll. : « Culture française d'Amérique », pp.133-146

HUDON, Christine, « Quelques réflexions sur les projets éducatifs des collèges québécois pour garçons à partir d'un exemple : Sainte-Anne-de-la-Pocatière au XIX^e siècle », dans BIENVENU, L. et al., *Le collège classique pour garçons. Études historiques sur une institution québécoise disparue*, Montréal, Fides, 2014, pp.33-54.

HOLLY Michael Ann et Keith MOXEY. *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, 2002. 271p.

JOUËT-PASTRÉ, Emmanuelle. « Que signifie voir l'intelligible dans les dialogues de Platon? ». *Pallas. Revue d'études antiques*, 92, 2013, pp.217-224.

KAZEROUNI, Guillaume et Daniel DROUIN (dir). *Le Fabuleux destin des tableaux des abbés Desjardins*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 15 juin au 4 septembre 2017 ; Rennes, Musée des beaux-arts de Rennes, 4 octobre 2017 au 28 janvier 2018) Paris, Snoeck, 2017, 312p.

KLEINBUB, Christian K.. « Raphael's *Transfiguration* as Visio-Devotional Program », *Art Bulletin*, vol. XC, n°3, (September 2008), pp.367-393.

LABELLE, Marie-Dominique. « Au-delà du langage des mots : l'enseignement du dessin au Séminaire de Québec ». *Cap-aux-Diamants. La revue d'histoire du Québec*, vol.4, n°1, 1988, pp.29 à 32 (réédition, c1993, pp.47 à 50).

LACROIX, Laurier. « Les encadrements de menuisiers, une solution pour les institutions du XIX^e siècle ». *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXXV, n°2, (2014), pp.85-101.

LANGLOIS, Claude. « Lire le Syllabus ». *Problèmes d'histoire des religions*, (édité par Alain Dierkens), vol, 9, 1998, pp.85-103.

LATOUCHE, Pierre-Édouard. « Usage et décor des sanctuaires dans le *Journal de voyage en Europe* (1819) de M^{gr} Joseph-Octave Plessis », *JSSAC/JSÉAC*, vol.37, n°1, 2012, pp.27-36.

LATOUR, Bruno. « Mixing Humans and nonhumains Together: The Sociology of the Door-Closer ». *Social Problems*, 35; n°3, 1988. pp.298-310.

LAVERTU, Marielle. « La Pinacothèque de l'Université Laval. Les collections d'art du Séminaire de Québec au XIX^e siècle : rôle et justification », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XV, n°2, 1993, pp.6-25.

Le monde en perspective. Vues et créations d'optique au siècle des Lumières. Les collections montpelliéraines de vues d'optique au château de Flaugergues. Montpellier, Direction régionale des affaires culturelles, DRAC du Languedoc-Roussillon, Conservation régionale des monuments historiques, CRMH, 2014. Coll. : Duo. Monuments objets, 79p.

LÉRI, Jean-Marc (dir.). *Rome au XIX^e siècle. Photographies inédites, 1852-1890.* Catalogue d'exposition (Paris, Musée Carnavalet, 19 juin – 5 septembre 1999). Rome, Fratelli Palombi Editore, 1999, 83p.

MAGRI-MOURGUES, Véronique. « L'écrivain-voyageur au XIX^e siècle : du récit au parcours initiatique ». *6^{èmes} Rencontres Méditerranéennes du Tourisme (RMT)*, Festival TransMéditerranée (FTM), Juin 2005, Grasse, France, pp.43-54. [En ligne]. URL. : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00596462>> (page consultée le 4 septembre 2017).

MARDRUS, Françoise. « La Galerie du Palais-Royal : mémoire de l'Art ». CUISENIER, Jean (dir). *Destins d'objets.* Paris, École du Louvre – École du Patrimoine, Juin 1988. Coll. : « Études et travaux, n°1 ». pp.79-97.

MELMOUX-MONTAUBIN, M.-F., « Anne Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes* [compte rendu] », *Romantisme*, 2000, n°109, pp.121-122.

PARENT, Édouard, o.f.m.. « L'intervention de l'Église sous Sixte IV ». *La Vierge immaculée histoire et doctrine.* Montréal, Éditions Franciscaines, 1954, pp.153-178.

PERIN, Roberto. « BÉGIN, Louis-Nazaire ». *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval/University of Toronto, vol. 15, (2003). [En ligne]. URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/begin_louis_nazaire_15F.html>, (page consultée le 21 août 2015).

PETY, Dominique. « Sémiotique de la pièce de collection », CARAION, Martha (dir), *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques XIX^e – XX^e siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2014, pp.193-206.

PINTO, John. « Architecture and Urbanism ». BOWRON, Edgar Peters et Joseph J. RISHEL (dir). *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Catalogue d'exposition (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars au 28 mai 2000 ; Houston, The Museum of Fine Art, 25 juin au 17 septembre 2000). Philadelphie-Londres, Philadelphia Art Museum, Merrell, 2000, pp.113-121.

PINTO, John. « Giuseppe Vasi as interpreter of the eighteenth-century architecture of Rome ». TICE, J.T. et J.G. HARPER (dir). *Giuseppe Vasi's Rome. Lasting Impressions from the Age of the Grand Tour*, Eugene, Jordan Schnitzer Museum of Art – University of Oregon, 2010, pp.53-58.

PINTO, Sandra et al. (dir). *Maestà di Roma. Universale ed Eterna. Capitale delle arti*. Catalogue d'exposition (Rome, Scuderie del Quirinale ; Galleria nazionale d'arte moderna, du 7 mars au 29 juin 2003). Milan, Electa, 2003, 716p.

John R. Porter. « LÉGARÉ, Joseph ». *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 8, Université Laval/University of Toronto, (2003). [En ligne]. URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/legare_joseph_8F.html>, (page consultée le 2 juin 2020).

PORTER, John R. (dir). *Un art de vivre. Le meuble de goût à l'époque victorienne au Québec*. Catalogue de l'exposition (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 4 mars au 24 avril 1993 ; Québec, Musée de la civilisation, 19 octobre 1993 au 24 avril 1994). Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1993, 527p.

PORTER, John R. et Claude VALLIÈRES. « Le grand salon de l'Université Laval à Québec ». *Ibid.*, pp.60-61.

POPE, Barbara Corrado. « Immaculate and Powerful, The Marian Revival in the Nineteenth Century », *Immaculate and Powerful : The Female in Sacred Image and Social Reality*. Boston, Beacon Press, 1985, pp 173 à 200.

RAJOTTE, Pierre. « Aux frontières du littéraire : récits de voyageurs canadiens-français au XIX^e siècle », *Voix et images*, vol. 19, n°3 (57), printemps 1994, pp.546-567.

RAJOTTE, Pierre. « Le récit de voyage au XIX^e siècle. Une pratique de l'intime », *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol.3, n°1, 2000, pp.15-37.

RAJOTTE, Pierre. « Rendre l'espace lisible : le récit de voyage au XIX^e siècle ». *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol.23, n°1, Winter / hiver 1998, pp.128-148.

RICCI, Saverio. « Lo strano caso di Vincenzo Pasqualoni. Un pittore dimenticato in patria e famoso nel mondo ». *Lettera Orvietana*, n°50-51-52, 2018, pp.2-3.

RICOEUR, Paul. « Architecture et narrativité ». *Urbanisme. Le magazine international de l'architecture et de la ville*. Novembre-décembre, 1998 ; n°303. pp.44 à 51.

RICOEUR, Paul. « Le temps raconté ». *Revue de métaphysique et de morale*. Vol. 89, no 4, 1984, pp.436-452.

ROUSSEAU, Jacques. « BRUNET, Louis-Ovide ». *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval/University of Toronto, vol.10, (2003). [En ligne]. URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/brunet_louis_ovide_10F.html>, (page consultée le 23 nov. 2015).

RUGA, Maria Saveria. « Materiali per un atlante del mecenatismo di Pio IX ». CAPITELLI, Giovanna (dir.). *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*. Roma, Viviani, 2011, pp.267-284.

RUSSO, René. « Les représentations mariales dans l'art d'Occident ». *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris, Beauchesne, 1996, 624p.

SASSO, Robert. « Déterritorialisation / reterritorialisation », dans SASSO, Robert et Arnaud VILLANI (dir.), « Le Vocabulaire de Deleuze », *Les cahiers de Noësis*, n°3, 2003, pp.82-100.

SARTORI, Éric. « La Phrénologie, un bicentenaire oublié ? ». *Alliage*, n°68, (Mai 2011). [En ligne]. URL : <<http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3281>>, (page consultée le 24 août 2017).

SAVARD, Pierre. « Le Journal de l'abbé Benjamin Pâquet, étudiant à Rome, 1863-1866 ». *Culture*, 26 (1965), pp.64-83.

SGARBOZZA, Ilaria. « Alle origini della Pinacoteca Vaticana. Il dibattito sulla musealizzazione dei dipinti restituiti allo Stato Pontificio dal Musée Napoléon », Roma, *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, Vol. XXV, 2006, pp.292-326.

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. « La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze ». *L'Espace géographique*, 2010, n°3, tome 39, pp.225-238.

THOENES, Christof. « Le Nouveau Saint-Pierre ». BRANDENBURG, Hugo et al.. *Saint-Pierre de Rome*. Paris, L'Arche, 2015, pp.293-297.

TICE, James T.. « Vasi's Method ». TICE, James T. et James T. HARPER (dir). *Giuseppe Vasi's Rome. Lasting Impressions from the Age of the Grand Tour*. Eugene, Jordan Schnitzer Museum of Art – University of Oregon, 2010, pp.67-76.

TICE, James T. et James G. HARPER. *Giuseppe Vasi's Rome. Lasting impressions from the Age of the Grand Tour*. Eugene, Jordan Schnitzer Museum of Art – University of Oregon, 2010, pp.11 à 16. [Introduction]

TICE, James T. et James G. HARPER. *Giuseppe Vasi's Rome. Lasting Impressions from the Age of the Grand Tour*. Eugene, Jordan Schnitzer Museum of Art – University of Oregon, 2010, 200p.

TITTONI, Maria Elisa, « Rome d'autre fois », LÉRI, Jean-Marc (dir.). *Rome au XIXe siècle. Photographies inédites, 1852-1890*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée Carnavalet, 19 juin – 5 septembre 1999). Rome, Fratelli Palombi Editore, 1999, pp.11-12.

VASSELIN, Martine. « La fortune gravée de Raphaël en France, aperçu historique et critique ». *Raphaël et l'art français*. Catalogue d'exposition sous le commissariat de Jean-Pierre Cuzin. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 15 novembre 1983 – 13 février 1984, Paris, Ministère de la culture, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1983, pp.37-45.

VOISINE, Nive. « PELLETER, Alexis ». *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval/University of Toronto, vol. 13, (2003). [En ligne], URL : <http://www.biographi.ca/fr/bio/pelletier_alexis_13F.html>, (page consultée le 26 juill. 2018).

WESTERMANN, Mariët (ed.). *Anthropologies of Art*. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005. 263p.

YOURCENAR, Marguerite. « Le Cerveau noir de Piranèse ». *Sous bénéfice d'inventaire*. Paris, Gallimard, 2000, coll. : « Folio essais », pp.116-169.

Sites Web et bases de données en ligne

MUSÉE DE GÉOLOGIE RENÉ-BUREAU DE L'UNIVERSITÉ LAVAL. [En ligne]. URL : <<http://www.musee-geologie.ulaval.ca/services/grand-public/musee-de-geologie-rene-bureau/historique/liste-des-anciens-responsables/>> (page consultée le 23 novembre 2015).

JACOB, Simon. *British Picture Restorer 1600-1950 – C*. Mise à jour en janvier 2017. [En ligne]. URL : <<http://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-british-picture-restorers/british-picture-restorers-1600-1950-c.php>>, (page consultée le 20 septembre 2017).

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ. *Romualdo Moscioni. Apulia Monumentale. Una mostra online della Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz in collaborazione con la Fototeca dei Musei Vaticani*, [exposition virtuelle]. Mise en ligne le 4 mai 2015. [En ligne] URL : <<https://www.khi.fi.it/en/attualita/ausstellungen/2015-05-romualdo-moscioni.php>>, (page consultée le 8 novembre 2019).

AMERICAN ACADEMY IN ROME. [Photographies de Romualdo Moscioni]. [En ligne] URL : <<http://dhc.aarome.org/moscioni>>, (pages consultées le 8 novembre 2019)

BRITISH MUSEUM. *Collections* [En ligne]. URL : <https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx>, (page consultée le 28 juillet 2020).

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (CNRTL). [En ligne]. URL : <<https://www.cnrtl.fr/>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

KING BAUDOIN FOUNDATION. *Lieven Cruyl's veduti (or city views)*. [En ligne]. URL : <<https://www.heritage-kbf.be/collection/lieven-cruyls-veduti-or-city-views>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *The Immaculate Conception*. Mise en ligne en 2017. [En ligne]. URL : <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437423>>, (page consultée le 11 août 2020).

MIRANDA, Salvador. *The Cardinals of the Holy Roman Church. Biographical Dictionary. Consistories for the creation of Cardinals. 19th Century (1800-1903)*. Mis à jour en 2019. [En ligne]. URL : <<http://cardinals.fiu.edu/consistories-xix.htm>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

MUSÉE D'ORSAY. *Le préraphaélisme*. [En ligne]. URL : <<https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/bienvenue/actualites/le-preraphaelisme.html>>, (page consulté le 21 février 2020).

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC. *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*. Mis à jour en 2020. URL : <<http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

UNIVERSITEITS BIBLIOTHEEK GENT. *Collections*. « Lievin Cruyl [et al.]. *Prospectus locorum urbis Romae insicn[ium]*. Rome, Typis Joannis Baptistae de Rubeis, Mediolanensis in foro Agonali, 1666. » [En ligne]. URL : <<https://lib.ugent.be/catalog/access:zoomable?q=archive.ugent.be:5C2CC3DA-AA85-11E3-8038-0DCBD43445F2>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE France. *Gallica*. [En ligne]. URL : <<https://gallica.bnf.fr/>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

GETTY RESEARCH INSTITUTE. *Cona [Cultural Objects Name Authority Online]*. [En ligne]. URL : <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/cona/>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

BIBLIOTECA DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ART – POLO MUSEALE DEL LAZIO. *Biblioteca Digitale – Museum iconographicum*. « Giuseppe Vasi, Propetto dell'alma città di Roma visto dal monte Gianicolo [...] ». [En ligne]. URL : <http://www.archeologica.librari.beniculturali.it/index.php?it/246/museum-iconographicum-db-libri/db_libri_prima_meta/713>, (page consultée le 28 juillet 2020).

TICE, James T. et Erik STEINER. *Imago Urbis : Giuseppe Vasi's Grand Tour of Rome*. « Piazza Palestrini o Barberini ». Mis en ligne en 2008. [En ligne]. URL : <<http://vasi.uoregon.edu/catalog/index.htm?plate=036>>, (page consulté le 17 novembre 2019; ce site web était fonctionnel jusqu'en 2020 et il est accessible via cette URL : <<http://vasi.uoregon.edu/>>).

Sources primaires : documents d'archives, albums, recueils, livres et autres imprimés anciens

Note Bene : certains imprimés et recueils d'estampes ou de photographies ne sont pas conservés avec des éléments de même catégorie. Par exemple, on trouve des recueils d'estampes du côté des documents d'archives ou des collections d'objets, alors que leur catégorie suggérerait un classement dans la bibliothèque. Le cas échéant, nous plaçons les acronymes ASQ, BSQ ou CSQ devant les numéros d'inventaires afin d'indiquer le lieu de conservation permanent de l'objet ou du document en question.

Albums

Album C-2

Album 46 « Ricordo di Roma » (18 photos inventoriées de PH1986-1106 à PH1986-1123). Romualdo Moscioni. *Album Ricordo di Roma. Fotografia Artistica Commerciale. Stabilimento fondato nel 1868. Fabbrica propria da non confondersi con i rivenditori. [...] Romualdo Moscioni. Roma, via Condotti, 76.* Rome, Fotografia Artistica Commerciale, 1900. 18 pl. 17,7 x 24 cm (largeur du dos : 13,3 cm).

Album 224 (initialé A.F.D. 256 images inventoriées de PH2000-9215 à PH2000-9395; de PH2018-5465 à PH2018-5528, puis PH2019-764)

Album 232 (108 images; dont 35 cataloguées de 1993.21541 à 1993.21575)

Album 242 « Ricordo di Roma » (36 photos inventoriées de PH2018-7110 à PH2018-7145)

Album 90 G (A. Gosselin); Album 148 G (Hospice-Anthelme Verreau)

Documents

ASQ, Fonds P12/26/59 : « Liste de qq.[sic] unes de nos gravures », non daté, 14p.

Polygraphie 44, n°4B : Ouvrages achetés par l'abbé Jean Holmes en Europe le 23 septembre 1836.

Polygraphie 185, boîte 1 : facture de la Regia calcographia di Roma à l'attention de l'abbé Henri Simard (1869–1927), professeur de physique à l'Université Laval.

Jean-Baptiste-Zacharie Bolduc à B. Paquet, 4 févr. 1875, ASQ, Fonds Université, 11 no 29.

SME-587 à SME-593; SME-286 : série de plans de l'édifice de l'Université Laval, Georges-Émile Tanguay (1886-1923), architecte, 1911.

Université 41 n°20 : Lettre de M^{gr} T.-E. Hamel à G. Smith du département de l'Agriculture à Ottawa, 13 décembre 1876.

Université 49, n°79 : On permet à une religieuse du Bon-Pasteur de venir copier le tableau de la Sainte-Famille [...] le 20 avril 1878.

Université 74 n°45 : Une sœur du Bon-Pasteur a l'autorisation de copier « la Madone qui est à l'Université », 29 janvier 1875

Université 104, n°44, 30 avril 1865 : « L'abbé E.-A. Taschereau demande à l'abbé Benjamin Pâquet de faire faire le tableau de l'Immaculée Conception »

Université 104, n°75, 4 août 1865.

Université 105, n°2, 11 janvier 1866 : « L'abbé C.-E. Légaré demande à l'abbé Benjamin Paquet de faire peindre le portrait du cardinal Barnabò ».

Université 105, n°2, 11 janvier 1866 : « L'abbé C.-E. Légaré demande à l'abbé Benjamin Paquet de faire peindre le portrait du cardinal Barnabò ».

Manuscrits

MS15 : Catalogue des gravures canadiennes exposées à la salle de lecture, 128p.

MS674 : PAQUET, Benjamin, *Journal de voyage d'études à Rome de Benjamin Pâquet*.

MS676 : *Journal de Cyril Légaré*, 1865-1870.

O274, O275, O276 et O277 : *Inventaire de la bibliothèque de l'abbé Hospice-Anthelme Verreau*.

MS13-1 à MS13-3 : *Plumitif*

MS34-1 à MS34-7 : *Journal du Séminaire*

M1040-1 à M1040-4: DEMERS, Jérôme, abbé. *Traité élémentaire de physique*, 1828. 4 vols.

M129 : DEMERS, Jérôme, abbé. *Précis d'architecture pour servir de suite au Traité élémentaire de physique à l'usage du Séminaire de Québec*. 1828, 344p.

M131 : DEMERS, Jérôme, abbé. *Précis d'architecture pour servir de suite au Traité élémentaire de physique à l'usage du Séminaire de Québec*. 1828, 300p. [Les manuscrits M129 et M131 sont les notes du cours d'architecture donné par Demers en 1828. Les planches liées à ce cours sont dans le manuscrit M1040-4.]

M978 : Cours sur l'Égypte ancienne

MS16 : *Esquisse. Voyage en Europe*. Journal de voyage en Europe de M^{gr} Michel-Edouard Méthot (1860-1861).

MS300 : Anonyme, d'après Giuseppe Vasi. *Abrégé de l'itinéraire de la ville de Rome*. 1822?. 39 pages de documents textuels.

MS680 : GINGRAS, Joseph-Nérée. *Notes et impressions de voyage en Europe*, 7 octobre 1882 – 16 janvier 1883, 166p.

Livres, recueils, fascicules, brochures, périodiques et autres imprimés

Annuaire de l'Université Laval. Québec, Typographie d'Augustin Côté, Université Laval, [1856-1910].

ANDIGNÉ, Vicomte d', *Une année à Rome. Impressions d'un catholique*, Paris, A. Brey, 1866, 410p.

ARISTOTE. *Commentarii Collegii Conimbricensis Societatis Iesu in libros Meteororum Aristotelis Stagiritae*. [1598] ; *Commentarii Collegii Conimbricensis Societatis Iesu, in libros Aristotelis, qui Parua naturalia appellantur*. [1597] ; *In libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum, aliquot Conimbricensis cursus disputationes*. [1598]. « Cum priuilegio & facultate superiorum ». [Le livre porte la signature de Fr Caietano Felix de Almida Frino de Minde ainsi qu'une signature raturée.] BSQ, SQ041634.

AQUIN, Thomas, Saint, d'. *Somme de la Foi catholique contre les gentils par saint Thomas D'Aquin [...] Traductions [...] par M. L'abbé P.-F. Écalle [...], Tome Premier*. Paris, Louis Vivès, 1854.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*. Paris, Librairie Delagrave, 4^e édition, 1927, 4. vols. [Feuillet de récompense attribué à Antonium Marcotte le 16 juin 1927 signé par l'abbé Arthur Maheux.] BSQ, SQ029653.

CABROL, Fernand, Dom. *Histoire du cardinal Pitra, bénédictin de la congrégation de France (abbaye de Solesme)*. Paris, Victor Retaux et fils, libraires-éditeurs, 1893, 432p.

CASGRAIN, Henri-Raymond, abbé. *La Semaine religieuse de Québec*, du samedi 27 février 1892, 4e années n°26 au samedi 25 juin 1892, 4e année n°43 [sauf le numéro du samedi 2 avril 1892, 4e année, n°31, qui ne contient pas de lettre de voyage Casgrain].

Catalogo delle Migliori Stampe che esistono nella Regia Calcografia di Roma, Roma, Tipografia Romana di C. Bartoli, 1873, 28p. BSQ, SQ014895.

Catalogo di oggetti ammessi alla Esposizione romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico nel Chiostro di Santa Maria degli Angeli alle Terme Diocleziane ordinata dalla Santità di Nostro Signore Papa Pio IX felicemente regnante. Rome, Tipografia Camerale, 1870, 150p.

Catalogo Generale dei Rami incisi al bulino e all'aquaforte posseduti dalla Regia Calcografia di Roma le di cui stampe si vendono in questo istituto, Roma, Forzani E C., Tipografi del Senato, 1883, 92p. Bibliothèque de l'Université Laval : NE 59 R763 1883

CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier, « The Colleges of Canada I. The Laval University », *The Journal of Education for Lower Canada*, vol. 1, n°6, 1857, pp.109-114.

D'ESTE, Giuseppe et Alessandro. *Elenco degli oggetti esistenti nel Museo Vaticano, parte prima*. Rome, Dalle stampe di Paolo Salviucci e Figlio, 1821, 319p. [suppl. 12p.]. [En ligne]. URL : <<https://archive.org/details/elencodegliogget01vati>>, (page consultée le 31 mai 2019).

DE WULF, Maurice. « Les Théories Esthétiques propres à saint Thomas (suite) ». *Revue néo-scholastique*, 2^e année, n°8, 1895, pp.341-357. [En ligne] URL : <https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1895_num_2_8_1447>, (page consultée le 28 juillet 2020).

DU CAMP, Maxime. *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855. Peinture-sculpture*. Paris, Librairie Nouvelle, 1855, 448p. [En ligne]. URL : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6528209v>> (page consultée le 28 juillet 2020).

Indication antiquaire, ou, description du nouveau bras, Musée Chiaramonti, Musée Pie-Clémentin au Vatican. Description du nouveau bras, Musée Chiaramonti, Musée Pie-Clémentin au Vatican. Rome, s.n., 1848?, 34, 132, 153, 36p. BSQ, SQ014798

La Galerie des Tableaux au Vatican, Rome. S.I., s.n., 1851, 92p. BSQ, SQ014855. [En ligne]. URL : <<https://archive.org/details/galeriedestable00citygoog>>, (page consultée le 28 mai 2019).

Le jugement universel peint par Michel-Ange Bonaroti dans la Chapelle Sixtine à Rome, divisé en dix sept planches, gravées au trait par Thomas Piroli. Paris, Bocchini, De Soye, imprimeur, 1808, 17f. [Le livre porte le timbre de la bibliothèque de l'abbé Hospice-Anthelme Verreau.] BSQ, SQ019340.

Le Courrier du Canada, vendredi 1^{er} juillet 1870. [En ligne]. URL : <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2534897>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

Le Foyer Canadien, Québec, Bureaux du « Foyer Canadien », 1863, 391p. [En ligne]. URL : <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2656552>>, (page consultée le 8 octobre 2019).

CACCHIATELLI, Paolo et CLETER, Gregorio. *Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX.* Rome, Tipografia Tiberina, 1874 [réédition]. [146 éléments inventoriés] CSQ: 1993.29523.1 à 1993.29571.1

FEA, Carlo. *Nuova descrizione de' monumenti antichi ed oggetti d'arte contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio colle nuove scoperte fatte fabbriche più interessanti nel Foro romano e sue adiacenze ec. compilata per uso dei colti viaggiatori [...].* Rome, Francesco Bourlie, 1819, 289p. [En ligne]. URL : <<https://archive.org/details/nuovadescrizione00faca>>, (page consultée le 31 mai 2019).

GAUME, Jean-Joseph, M^{gr}. *Les trois Rome : journal d'un voyage en Italie, accompagné 1e d'un plan de Rome ancienne et moderne, 2e d'un plan de Rome souterraine ou des catacombes / par M^{gr} Gaume, 3e édition.* Paris, Gaume Frères, J. Duprey 1864, 4 vols. [Les volumes portent l'ex-libris « Bibliothèque du Petit Séminaire No. Ro 334-337 ». [Seuls trois tomes ont été conservés]. BSQ, SQ003223; SQ003224; SQ003225

GUATANI, Giuseppe Antonio. *I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'Apartmento Borgia in Vaticano disegnati ed incisi da Giuseppe Craffonara pittore tirolese e brevemente descritti da G. Guattani [...].* Rome, Nella Stamperia de Romanis, 1820, n.p. [177p.]. [En ligne]. URL : <https://archive.org/details/gri_33125012278947>, (page consultée le 31 mai 2019).

LÉGARÉ, Joseph. *Catalogue of the Quebec Gallery of paintings, engravings, etc. The property of Jos. Légaré, St. Angele Street, corner of St. Helen Street.* Québec. E. R Fréchette, Printer and Stationer, 1852, 16p. ASQ : Séminaire 12 n° 40a°; Séminaire 842, no 19.

Les cinquante deux tableaux représentant les faits les plus célèbres du Vieux et du Nouveau Testament peints à fresque par Raphaël d'Urbain aux voûtes des galeries du Vatican gravés en taille douce par Secondo Bianchi. Dédiés à S.S. Pie VI. Souverain Pont. Rome, chez Jean Scudelari, 1788, 55p. [Le recueil porte l'estampille de Joseph Légaré sur la page titre.] CSQ : 1993.35172.1 à 56.

Les musées du Vatican. Rome, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, c1972, 1988, 96p.

MASSI, Ercole. *Compendious description of the galleries of paintings in the Papal palace of the Vatican.* Rome, Printing Establishment, 1885, 223p. [En ligne]. URL : <<https://archive.org/details/compendiousdesc00vatigoog>>, (page consultée le 30 mai 2019).

MASSI, Ercole. *Description of the galleries of paintings in the papal palace of the Vatican : second part [...]* By Hercules Massi First Curator of the Papal Museums and Galleries, Professor of the Italian French and English Languages. Rome, Printing Establishment, 1881. [Les pages situées après la p.224 sont manquantes. Porte l'ex-libris de Louis-Nazaire Bégin]. BSQ, SQ014726.

MASSI, Ercole. *Descrizione delle Gallerie di Pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano : parte seconda [...] per Ercole Massi Primo Custode dei Musei e Gallerie Pontificie Professore di Lingue Italiana Francese Inglese*. Roma, Tipografia Morini, 1882, 244p. [Ex-libris de Louis-Nazaire Bégin] BSQ, SQ014725.

MASSI, Ercole. *Descrizione completa delle Gallerie di pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano*. Rome, Tipografia Vaticana, 1900, 264p. [En ligne]. URL : <<https://archive.org/details/descrizionecompl00vati>>, (page consultée le 28 mai 2019).

MASSI, Tomasso Massi et Pietro Angelo MASSI. *La galerie des tableaux au Vatican*. Rome, s.n., 1846. [En ligne]. URL : <<https://archive.org/details/galeriedestablea00mass/mode/2up>>, (page consultée le 30 juillet 2020).

PLESSIS, Joseph-Octave, M^{gr}. *Journal d'un voyage en Europe par M^{gr} Joseph-Octave Plessis évêque de Québec 1819-1820. Publié par M^{gr} Henri Têtu, prélat de la maison de sa sainteté*. Québec, Librairie Montmorency-Laval; Pruneau et Kirouac, libraires-éditeurs, 1903, 469p. [En ligne]. URL : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9805234s>>, (page consultée le 28 juillet 2020).

MÉTHOT, Michel-Édouard, abbé. *Éloge de Pie IX prononcé à l'Université Laval le 29 juin 1868, jour de l'inauguration d'un portrait de sa sainteté par M. l'abbé M.-Édouard Méthot, A. M. recteur de l'Université*. Québec, Des ateliers de Léger Brousseau, imprimeur de l'archevêché, 1868, 30p. [En ligne]. URL : <<https://hdl.handle.net/2027/aeu.ark:/13960/t8df73j9m>>, (page consultée le 26 février 2020).

MONTAIGNE, Michel de. *Essais de Michel, Seigneur de Montaigne. Edition nouvelle. Exactement corrigée selon le vrai exemplaire. Enrichie a la marge du nom des auteurs citez, et de la version de leurs passages, mise à la fin de chasque chapitre. Avecque la vie de l'auteur. Plus deux tables: l'une des chapitres, & l'autre des principales matieres*. Paris, Pierre Rocolet, imprimeur et libraire ordinaire du Roy, 1635, 871p. [Porte l'ex-libris de monseigneur Jean-Olivier Briand] BSQ, SQ051282

PRONTI, Domenico. *Nuova Raccolta di 100 vetudine Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Pronti. Tomo I. Roma. Presso Il Sud. Incisore. Incontro la Chiesa dei Greci*. Rome, Presso Il Sud Incisore, vers 1795, 50p. [Porte l'estampille de Joseph Légaré sur la page de titre gravée du recueil.] CSQ : 1993.32116.1 à 1993.32116.106.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux arts et à la science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées &c.*. Paris, chez Desenne Librairie, Quatremère Librairie, et les Marchands de Nouveautés, 1796, 74p.

Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874]. 51 feuilles. 21 x 29 cm. CSQ: 1993.32114.1-52

Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del

Corso Piazza di Sciarra N°228. Édité par Salvatore Antonelli [après 1830 – avant 1856]. 50 feuilles. 20,8 x 28,8 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, 1993.32115.1-51.

Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Inscriptions : Sur la page couverture, l'abbé Benjamin Pâquet a apposé son ex-libris : « Rome 15 Avril 1874 / Benj. Paquet P^{tre} ». BSQ, SQ033582

Raccolta di n. 60 vedute antiche, e moderne della città di Roma e sue vicinanze : con la giunta delle sale appartamenti al Museo Pio Clementino. Roma: Presso Agapito Franzetti, [1820?]. [60] f. de pl. : tout en ill. ; 16,7 x 22,8 cm,. Porte une vignette de la Bibliothèque de M. l'abbé Verreau. BSQ, SQ014805

Raccolta di num. 320 vedute si antiche, che moderne della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani : incise a bulino in n. 80 rami. Roma : Nella Calcografia di Agapito Franzetti, [1820?]. 80 f., 20,7 x 28,3 cm. BSQ, SQ033583

ROY, Camille. *L'Université Laval et les fêtes du cinquantenaire*. Québec, Dussault et Proulx, Le Comité exécutif d'organisation des fêtes jubilaires, 1903, 395p. BSQ, SQ024264; SQ024286; SQ024287

ROY, Joseph-Edmond. *Monseigneur Déziel. Sa vie – ses œuvres*. Lévis, Mercier et cie. Éditeurs, 1885, 160p. [En ligne]. URL: <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2022625>>, (page consultée le 29 juillet 2020).

ROY, Joseph-Edmond. *Souvenir d'une classe au Séminaire de Québec 1867-1877*. Lévis, Imprimerie de l'Auteur, 1905, 526p. [En ligne]. URL : <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2021846>>, (page consultée le 27 février 2020).

RUSKIN, John. *Lectures on Architecture and Painting, delivered at Edinburgh, in November, 1853. By John Ruskin [...]*, New York, John Wiley, 1854, 189p. [En ligne]. URL: <<https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015005314375>>, (page consultée le 26 février 2019).

RUSKIN, John. *Modern Painters [...]*. London, Wiley & Halsted, 1858-1860, 5 vols. [Porte l'ex-libris du Chanoine Henri-Arthur Scott] BSQ, SQ014514 à SQ014518.

RUSKIN, John. *The relation between Michael Angelo and Tintoret. Seventh of the course of Lectures on sculptures, delivered at Oxford, 1870-1871, by John Ruskin [...]*. Londres, Smith, Elder & co, 1872, 45p. [En ligne]. URL: <<https://hdl.handle.net/2027/uc2.ark:/13960/t3ws8pk7x>>, (page consultée le 27 février 2020).

STENDHAL. *Rome, Naples, Florence*. Paris, éditions Delaunay, 1826, 2 tomes.

Trésors artistiques de l'Université Laval. Livret officiel de l'Exposition des tableaux récemment restaurés par J. Purves Carter, adapté de l'anglais par Adolphe Garneau, Québec. Québec, Cie d'imprimerie du Télégraphe, 1909, 23p.

VASARI, Giorgio. *Vies des peintres sculpteurs et architectes par Giorgio Vasari, traduites par Léopold Leclanché et commentées par Jeanron et Léopold Leclanché. 121 portraits dessinés par Jeanron et gravés sur acier par Wacquez et Bouquet. Tome quatrième.* Paris, Just Tessier, Libraire-Éditeur, 1841, 360p. [En ligne].

URL : <<https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t53f8m744?urlappend=%3Bseq=439>>, (page consultée le 19 janvier 2020).

VASARI, Giorgio. *Le Opere di Giorgio Vasari contenente porzione delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori.* Florence, [David Passigli e Soci], 1832-1838. 2 volumes in octavo. [Ex-libris du chanoine Henri-Arthur Scott : « H-A Scott. P[tre] / Curé de Ste. Foy. ».] [Ancienne cote BSQ 331.]

VASI, Giuseppe. *Itinéraire instructif divisé en huit journée pour trouver avec facilité toutes les anciennes & modernes magnificences de Rome.* Rome, Imprimerie de Michel-Ange Barbiellini, 1773, 600p. [En ligne] URL : <https://archive.org/details/itineraireinstru00vasi_1>, (page consultée le 24 février 2018).

VASI, Mariano. *Itinéraire instructif de Rome ancienne et moderne : ou description generale des monumens antiques et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de cette ville célèbre et de ses environs par Marien Vasi Romain de l'Académie étrusque de Cortone et d'autres. [...] À Rome chez l'auteur, rue du Babouin, près de la place d'Espagne, num 122.,* Rome, Chez l'auteur [Mariano Vasi], 1813. 2 vols. BSQ, SQ012651 et SQ012652.

WELD, Charles Richard. *Last Winter in Rome.* London, Longman, Green, Longman, Roberts and Green, 1865, 589p. [En ligne]. URL: <<https://hdl.handle.net/2027/yale.39002067945783>>, (page consultée le 29 juillet 2020).

WELD, Charles Richard. « Holy Relics and Miraculus Madonnas ». *Beadel's Monthly, january to june a magazine of to-day. Vol.III,* New-York, Beadle and Company, 1867, pp. 523-524.

ANNEXE

Figures



Fig. 1 : Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). « Veduta di un Sepolcro fuori di Porta del Popolo sull'antica Via Cassia ». Gravé entre 1750 et 1756, édité en 1756 ou en 1784 ou vers 1870. Eau-forte su papier vergé. *Le Antichità Romane* », tome III, planche n°XIV. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26894.



Fig. 2 : Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). « Veduta del Pantheon d'Agrippa oggi Chiesa di S. Maria ad Martyres ». Gravé en 1761, édité entre 1870 et vers 1883. Eau-forte sur papier vélin contrecollé sur carton. [Tiré du recueil démembré et incomplet *Vedute di Roma*, tome I, planche 44]. Coup de planche : 47,8 x 70,2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.28470



Fig. 3 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). « Piazza della Rotonda ». Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche: 29,9 x 21,4 cm. [Recueil démembré et incomplet : *Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna*. 1747-1761. Vol. II, n°25. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27475.



Fig. 4 : Carlo Piccoli (actif en 1845). « Pantheon di Agrippa ». 1845. Eau-forte sur chine-collé. [Série incomplète et démembrée: *Vedute di Roma*]. Coup de planche : 29,8 x 39,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27358.



Fig. 5 : Alessandro Moschetti (1760-1812). « Pantheon ». Gravé en 1851 et édité entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vergé. *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / diseguate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Presso Salvatore Antonelli [entre 1856 et 1874]. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.21. Photo : Vincent Giguère*

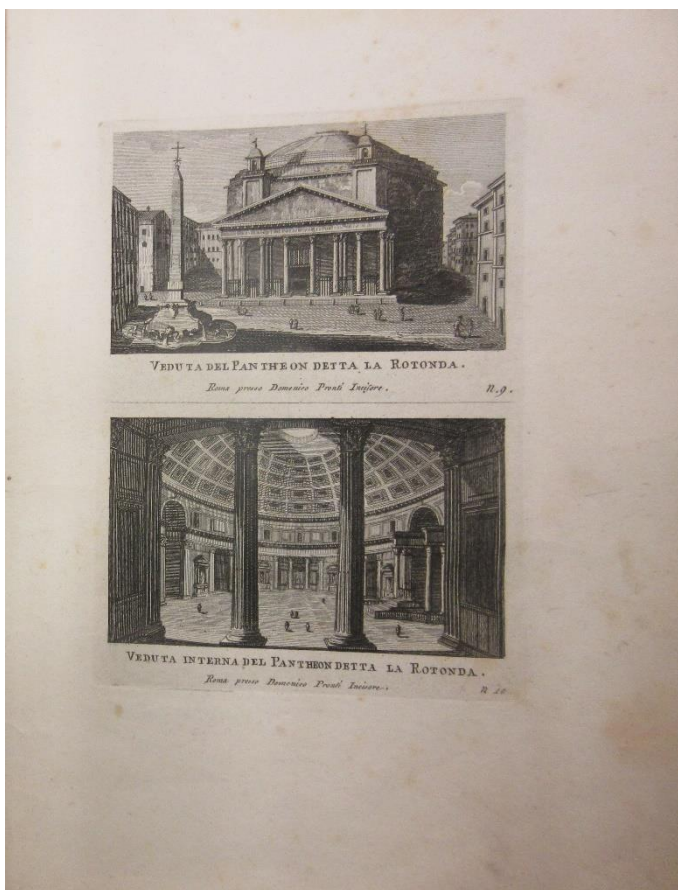


Fig. 6 : Domenico Prati (1750 – vers 1815). « Veduta del Pantheon detta la Rotonda ». 1795. Nuova Raccolta di 100 vedutine Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Prati / Tomo I / Roma. Presso il Sudo. R.9. Rome, Presso il Sudo, 1795. 28,5 x 21 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32116. Photo : Vincent Giguère

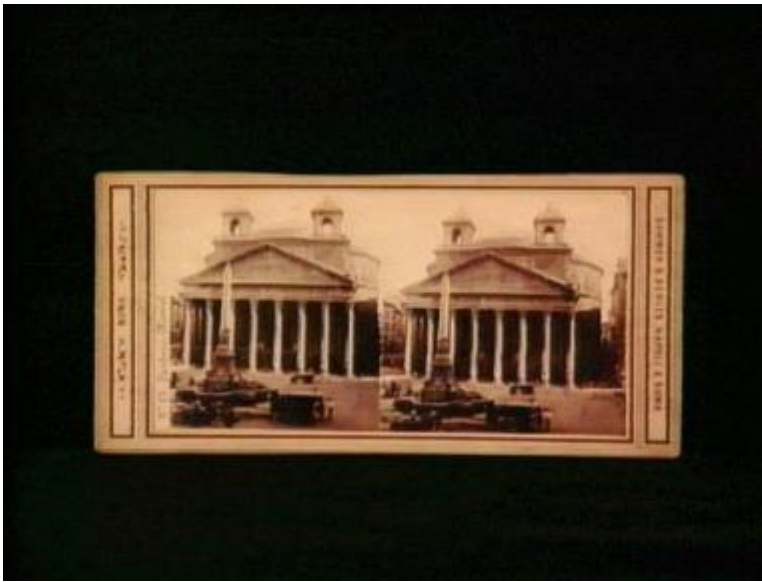


Fig. 7 : Sommer & Behles. « Pantheon (Roma) ». Entre 1867 et 1874. Stéréogramme. Émulsion gélatino-argentique sur papier collé sur carton. Série : Roma; n°15. 8,5 x 17,5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1994.24848



Fig. 8 : Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). « Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo ». Gravé en 1757, édité entre 1870 et vers 1883. Eau-forte sur papier vélin contrecollé sur carton. [Tiré du recueil démembré et incomplet *Veduta di Roma*, tome I, planche 41]. Coup de planche : 44,2 x 70,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.28476



Fig. 9 : Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). « Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale ». Gravée en 1773, édité par la Regia calcografia di Roma entre 1870 et vers 1883. Eau-forte sur papier vélin contrecollé sur carton. [Tirée du recueil démembré et incomplet *Vedute di Roma*, tome I, planche 16]. Coup de planche : 47,2 x 71,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.28464



Fig. 10 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi. (1744-1822). « Piazza Navona allagata solito farsi nelle Feste di Agosto ». Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. [Tiré du recueil démembré et incomplet *Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna*; volume 2, no 26. Le tirage original de Giuseppe Vasi est daté entre 1747-1761,]. Coup de planche : 30,2 X 21,5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26670.



Fig. 11 : Lodovico Ferretti (actif entre 1815-1861). « *Veduta del Circo Agonale in oggi Piazza Navona* ». Entre 1815 et 1830. Eau-forte sur papier vergé. Édité par Pietro Piale. [Tiré probablement du recueil démembré et incomplet *Raccolta di 50. Vedute Antiche e Moderne della città di Roma e sue vicinanze*]. Coup de planche : 14,6 x 18,8 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32112



Fig. 12 : Domenico Montagù (actif entre 1750-1776). *Veduta del Colosseo*. Entre 1760 et 1771. Eau-forte sur papier vergé. [Tiré du recueil démembré et incomplet *Nuova Raccolta delle piu' belle vedute di Roma dissegnate, e intagliate da celebri autori*]. Feuille : 15,4 x 26,9 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26071

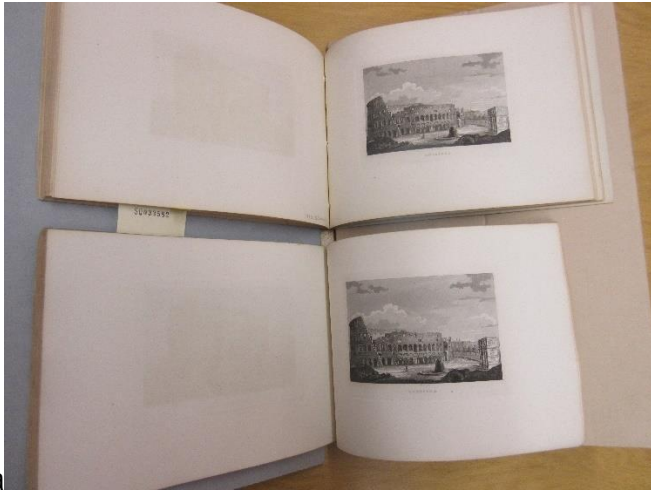


Fig.a



Fig.b

Fig. 13 : Alessandro Moschetti (1760-1812). *Colosseo*. Gravé en 1851 et édité entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vergé. *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / diseguate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Presso Salvatore Antonelli [entre 1856 et 1874]. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033582 ; collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.39. Photo : Vincent Giguère*



Fig. 14 : Anonyme. *Veduta degli Avanzi del Palazzo de' Cesari*. Entre 1815-1830. Eau-forte sur papier vergé. Édité par Pietro Piale, Rome. [Tiré probablement du recueil démembré et incomplet *Raccolta di 50. Vedute Antiche e Moderne della città di Roma e sue vicinanze*]. Feuille : 20,9 x 28,8 cm. Coup de planche : 13,5 x 18,2 cm. Trait carré : 12,3 x 17,9 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32106.



Fig. 15 : Domenico Pronti (1750 – vers 1815). « Avanzi del Palazzo de Cesari ». 1795. *Nuova Raccolta di 100 vetudine Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Pronti / Tomo I / Roma. Presso il Sudo. Pl.75. Rome, Presso il Sudo, 1795. 28,5 x 21 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32116.80. Photo : Vincent Giguère*



Fig. 16 : Plaque de marbre provenant du Palais des Césars. [Recueillie à Rome, le 24 juin 1888 ou 1886?]. Marbre. 5,5 × 2,5 × 7,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1992.2740.

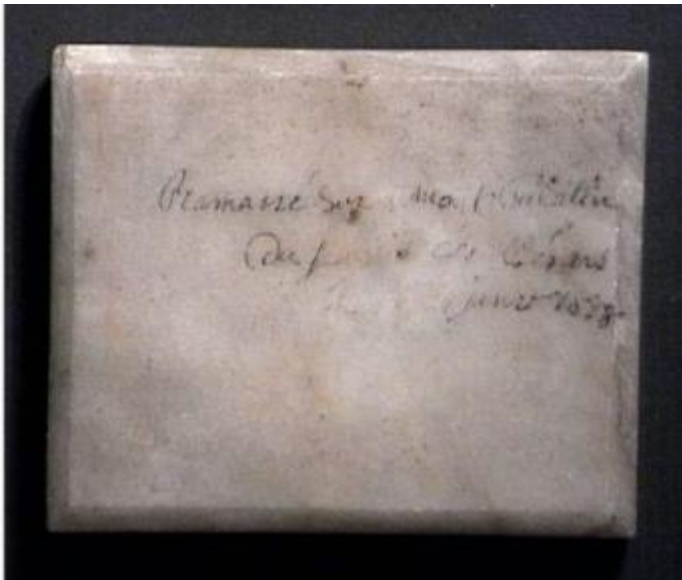


Fig. 17 : Fragment. Marbre. 9 × 2,2 × 10,8 cm. Inscription : « Ramassé sur le mont Palatin / au palais des Césars / [??] janv. 1888 ». Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1992.2741.



Fig. 18 : Giuseppe Vasi (1710-1782), retouché par Mariano Vasi (1744-1820). « Ponte Adriano oggi detto S. Angelo ». Vers 1820. Eau-forte su papier vélin. [Tirée du recueil incomplet et démembré: *Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna*. Rome, 1747-1761. Vol. V, n°86.]. Coup de planche : 32,7 x 21,6 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1992.2741. 1993.26668



Fig. 19 : Giuseppe Vasi (1710-1782). *Prospetto dell'alma Città di Roma visto dal Monte Gianicolo*. Gravé en 1765, édité en 12 feuilles en 1829. Eau-forte sur papier vélin. Feuille : 111 x 269,8 cm (irrégulier); coup de planche : 102,2 x 260,1 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, restauré par le Centre de conservation du Québec, 1993.36659.



Fig. 20 : Giuseppe Vasi (1710-1782). *Itinéraire instructif divisé en huit journées pour trouver avec facilité toutes les anciennes & modernes magnificences de Rome*. Rome, Imprimerie de Michel-Ange Barbiellini, 1773, entre les p.4-5.



Fig. 21 : Giuseppe Vasi (1710-1782). *Itinéraire instructif divisé en huit journée pour trouver avec facilité toutes les anciennes & modernes magnificences de Rome.* Rome, Imprimerie de Michel-Ange Barbiellini, 1773, entre les p.12-13.



Fig. 22 : Mariano Vasi (1744-1820). *Itinéraire instructif de Rome ancienne et moderne : ou description generale des monumens antiques et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de cette ville célèbre et de ses environs par Marien Vasi Romain de l'Académie étrusque de Cortone et d'autres. [...] À Rome chez l'auteur, rue du Babouin, près de la place d'Espagne, num 122. Rome, Chez l'auteur [Mariano Vasi], 1813, Entre les p. VI-VII. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ012651. Photo : Vincent Giguère*



Fig. 23 : Mariano Vasi (1744-1820). *Itinéraire instructif de Rome ancienne et moderne : ou description generale des monumens antiques et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de cette ville célèbre et de ses environs par Marien Vasi Romain de l'Académie étrusque de Cortone et d'autres. [...] À Rome chez l'auteur, rue du Babouin, près de la place d'Espagne, num 122. Rome, Chez l'auteur [Mariano Vasi], 1813, Entre les p. VIII-IX. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ012651. Photo : Vincent Giguère*



Fig. 24 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). *Scalinata in Piazza di Spagna*. Entre 1789 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 21,1 cm X 32 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26113.



Fig. 25 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). *Piazza della Trinita de Monti*. vers 1800. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 32,7 cm X 22 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26667.



Fig. 26 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). *S. Maria in Trastevere*. Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 21,3 cm X 32,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26135



Fig. 27 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). *Palazzo Madama*. Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 32,2 cm X 24,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26683



Fig. 28 : *Le Palazzo Madama vu depuis Piazza Madama*. Rome. Photo : Paul Hermans ©Wikimedia Commons. [En ligne]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_Palazzo_Madama_10-01-2011_13-00-15_adjusted.JPG, page consultée le 3 mars 2020.



Fig. 29 : *Le Palazzo Madama vu depuis Piazza Madama*. Photo : © google.com. [En ligne]. URL : <https://www.google.com/maps/@41.899456,12.473842,3a,75y,117.91h,96.88t/data=!3m6!1e1!3m4!1serLHWArG5dIfNm-6OYtqZg!2e0!7i13312!8i6656>, page consultée le 3 mars 2020.



Fig. 30 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). *Palazzo Farnese*. Après 1782. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 21,2 cm X 32,0 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26109



Fig. 31 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). *Piazza del Popolo con Obelisco Egizio*. Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche: 32,4 cm X 21,2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26666.



Fig. 32 : Giuseppe Vasi (1710-1782) et Mariano Vasi (1744-1820). *Palazzo della Cancelleria Apostolica*. Entre 1782 et 1820. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche découpé; trait carré : 17,8 x 31,9 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26794.



PIAZZA DI S. PIETRO IN VATICANO | PLACE DE ST PIERRE AU VATICAN

Roma presso il Negozio di GIACOMO ANTONELLI in Piazza di Sciarra N° 228 e 229

Fig. 33 : Achille Parboni (actif en 1825). « Piazza di S. Pietro in Vaticano ». Gravé en 1851, édité entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vergé. *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033582 ; collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.4. Photo : Vincent Giguère*



PLAZZA E BASILICA VATICANA

Fig. 34 : Achille Parboni (att. à) (actif en 1825). « Piazza e Basilica Vaticana ». Gravé en 1851 et édité entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vergé. *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnatte dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033582 ; collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.5. Photo : Vincent Giguère*

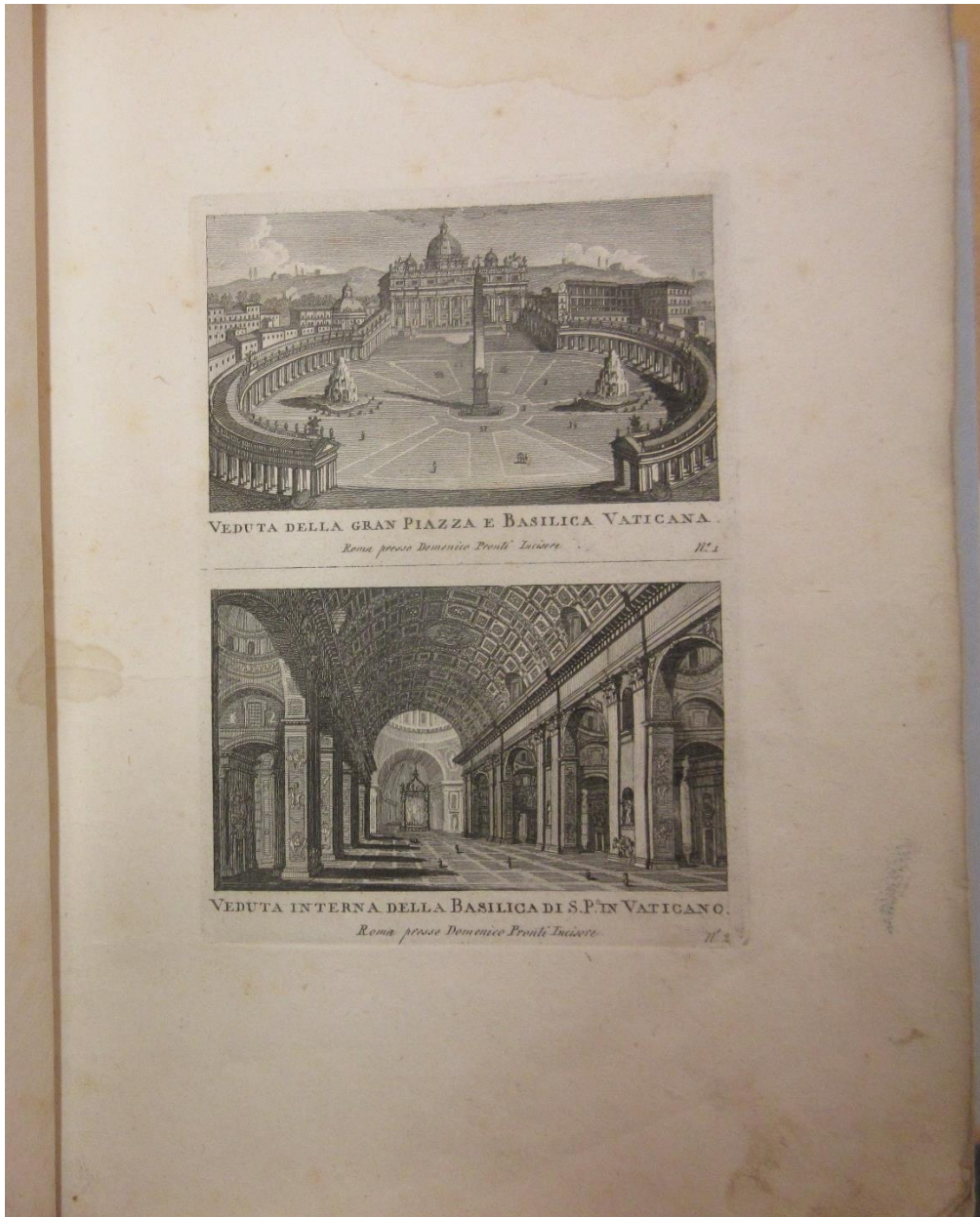


Fig. 35 : Domenico Pronti (1750 – vers 1815). « Veduta della gran Piazza e Basilica Vaticana ». 1795. *Nuova Raccolta di 100 vetudine Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Pronti / Tomo I / Roma. Presso il Sudo. Rome, Presso il Sudo, 1795. 28,5 x 21 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32116.6*

Domenico Pronti (1750 – vers 1815). « Veduta interna della Basilica di S. Po. In Vaticano ». 1795. *Nuova Raccolta di 100 vetudine Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Pronti / Tomo I / Roma. Presso il Sudo. Rome, Presso il Sudo, 1795. 28,5 x 21 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32116.7.*
Photo : Vincent Giguère.

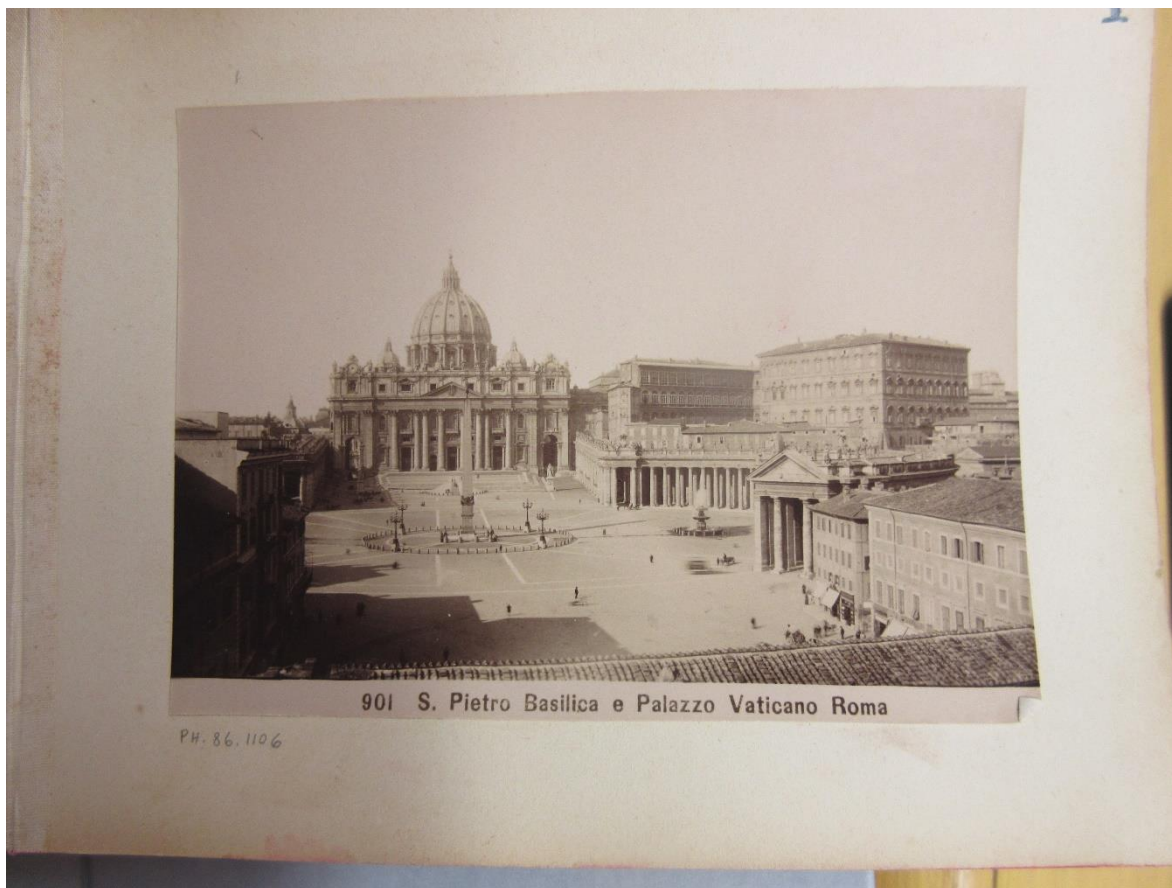


Fig. 36 : Romualdo Moscioni (1849-1925). « Pietro Basilica e Palazzo Vaticano Roma ». Prise de vue vers 1890, rééditée en 1900. Impression gélantino-argentique sur papier albuminé. 12 x 16.5 cm. *Album Ricordo di Roma. Fotografia Artistica Commerciale. Stabilimento fondato nel 1868. Fabrica propria da non confondersi con i rivenditori. [...] Romualdo Moscioni. Roma, via Condotti, 76. Rome, Fotografia Artistica Commerciale, 1900. Inventaire Moscioni : n°901 S. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 46, PH1986-1106. Photo : Vincent Giguère*



Fig. 37 : Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). « Veduta della gran Piazza e Basilica di S. Pietro ». Gravé en 1775, réédité par la Regia calcografia di Roma entre 1870 et 1883. Eau-forte sur papier vélin contrecollé sur carton. [Tirée du recueil démembré et incomplet *Veduta di Roma*, tome I, planche 4.] Coup de planche : 46,4 x 70,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.28479



Fig. 38 : Lievin Cruyl (1634-1720). *Prospectus Basilicæ Vaticanæ D. Petri*. 1695. Eau-forte et burin sur papier vergé. Édité par Matteo Gregori de' Rossi (1638-1702). Coup de planche : 39,9 x 52,3 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27701



Fig. 39 : Giuseppe Vasi (1710-1782). *La Veduta del Fianco destro della Basilica Vaticana con l'Ordinanza della Solenne Cavalcata del Somo Pontefice*. 1778. Eau-forte sur papier vélin marouflé sur toile. Coup de planche : 69,8 x 97,3 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27076



Fig. 40 : Giuseppe Vasi (1710-1782). *L'Interno della Basilica Vaticana colla rappresentanza dell'Ordine, con cui l'Ecclesiastica Gerarchia de' Cardinali*. 1775. Eau-forte sur papier vélin marouflée sur toile. Coup de planche : 69,9 x 96,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27079



Fig. 41 : Romualdo Moscioni (1849-1925). « Interno della Basilica Vaticana veduto a 186 metri ». Prise de vue vers 1890, rééditée en 1900. Impression gélatino-argentique sur papier albuminé, 12 x 17 cm. *Album Ricordo di Roma. Fotografia Artistica Commerciale. Stabilimento fondato nel 1868. Fabrica propria da non confondersi con i rivenditori. [...] Romualdo Moscioni. Roma, via Condotti, 76. Rome, Fotografia Artistica Commerciale, 1900. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 46; PH1986-1108. Photo : Vincent Giguère*



Fig. 42 : Anonyme. *Vue du dedans de la grande Basilique de S. Pierre au Vatican*. XVIII^e siècle?. Eau-forte sur papier vergé. Feuille : 12,2 × 15,2 cm [marges découpées]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.30671



Fig. 43 : Carlo Losi (1757 – après 1805) d’après Mattia De Rossi (1637-1695). *Prospetto et alzata del dentro della gran fabrica della basilica di San Pietro in Vaticano di Roma* [Vue en coupe de la basilique Saint-Pierre de Rome]. Rome, [édité par] Carlo Losi, 1773. Eau-forte et burin sur papier vergé filigrané. Coup de planche : 42,1 x 68,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27521



Fig. 44 : Carlo Losi (1757 – après 1805), d'après Gilles (Aegidius) Patigny (actif en 1685), d'après Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680). *ALEXANDER VII – PONT – MAX – ANNO SAL – MDCLXVI Cathedram S. Pietri in interiore Templi Vaticani [...]*. Gravé en 1686, réédité en 1773. Rome, [édité par] Carlo Losi, 1773. Eau-forte et burin sur papier vergé filigrané. Coup de planche : 65,4 x 43,8 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27605



Fig. 45 : Gilles (Aegidius) Patigny (actif en 1685) d'après Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680). *Molis aeneae, quam fufili artificio Urbanus VIII – Pontifex maximus – super SS. Apostolum Petri Pauli tumulum excitavit ornauitque. Ioannes Laurentius Berninus Eques, qui in Templo Vaticano opus perfecit hic delineationem expressit [...].* Gravé entre 1685 et vers 1700, réédité en 1773. Eau-forte et burin sur papier vergé filigrané. Rome, [édité par] Carlo Losi, 1773. Coup de planche : 68,8 x 37,9 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27520

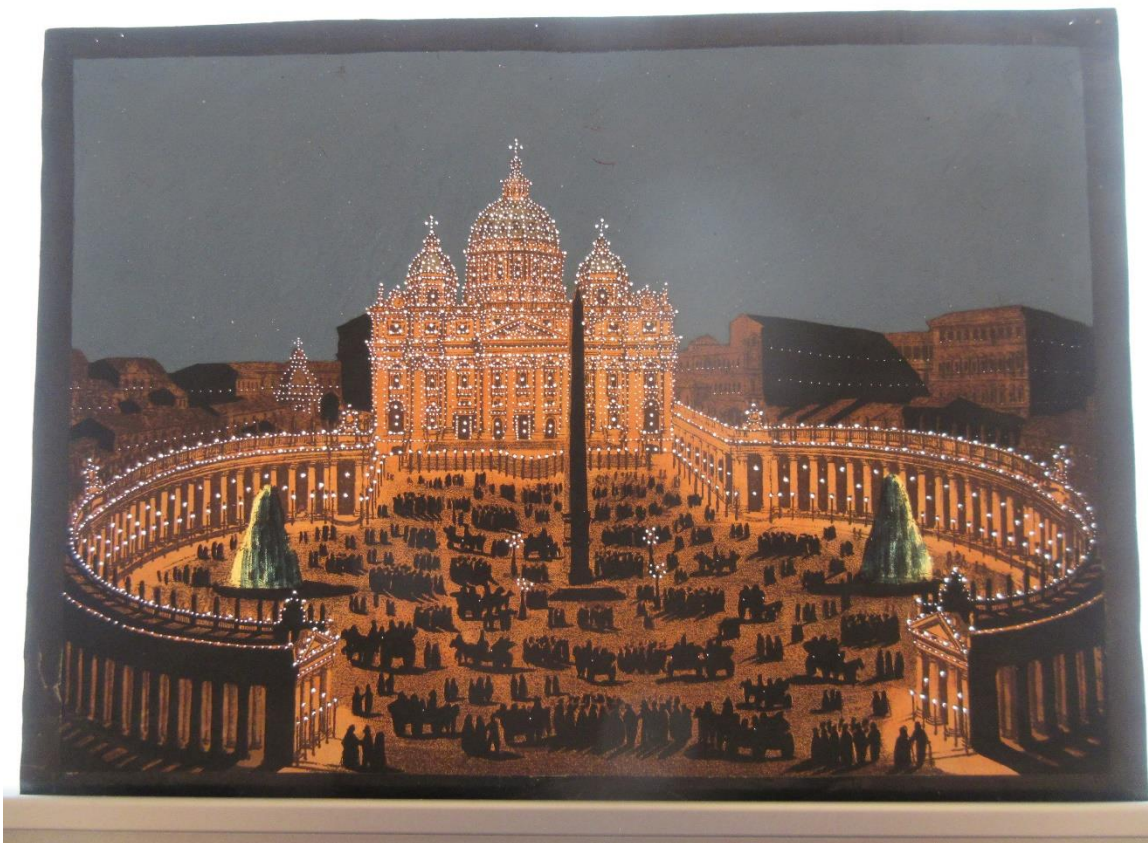


Fig. 46 : Anonyme. *Vue de Saint-Pierre de Rome*. Vers 1900?. Lithographie sur papier vélin rehaussée à la gouache et à l'aquarelle. 22,9 x 31,6 cm [dimension incluant le ruban adhésif sur la bordure] [image rétroéclairée]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.29120. Photo : Vincent Giguère



Fig. 47 : Anonyme. *Vue intérieure de l'Église de Saint-Pierre de Rome*. Vers 1800. Eau-forte rehaussée à l'aquarelle sur papier vergé. [Tiré du recueil démembré et incomplet *Choix de vues d'optique des XVIIIe et XIXe siècles. Tome 7. Vues d'Italie*. Paris, chez Mondhard, vers 1800.] Feuille : 29,8 x 41 cm [coup de planche découpé]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.26601



Fig. 48 : Giovanni Volpato (1740-1803) d'après un dessin Giuseppe Cades (1750-1799) d'après Raffaello Sanzio, dit Raphaël (1483-1520). « La Dispute du Saint Sacrement ». Gravé entre 1775 et 1799, réédité par la Regia calcografia di Roma entre 1870 et vers 1900. Eau-forte sur papier vélin monté sur châssis. Série : *Le Stanze di Raffaello, planche II*. Feuille : 73,5 x 90,3 x 2,4. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 2014-928. Photo : Vincent Giguère



Fig. 49 : Giovanni Volpato (1740-1803) d'après un dessin Giuseppe Cades (1750-1799) d'après Raffaello Sanzio, dit Raphaël (1483-1520), « L'École d'Athènes ». Gravé entre 1775 et 1799, réédité par la Regia calcografia di Roma entre 1870 et vers 1900. Eau-forte sur papier vélin monté sur châssis. Série : *Le Stanze di Raffaello, planche I*. Feuille : 73,6 x 89,9 x 2,3 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 2014-929. Photo : Vincent Giguère



Fig. 50 : Tommaso Di Lorenzo (graveur; actif dans les années 1870) d'après le dessin de Filippo Severati (actif dans les années 1870-1880), d'après Raffaello Sanzio (peintre, 1483-1520). *La Vision de la Croix*. Vers 1870. Eau-forte et burin sur chine-collé. Rome, imprimé par Angelo Biggi. Feuille : 84 x 115,9 cm; Coup de planche : 47 x 48,3 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.31379.

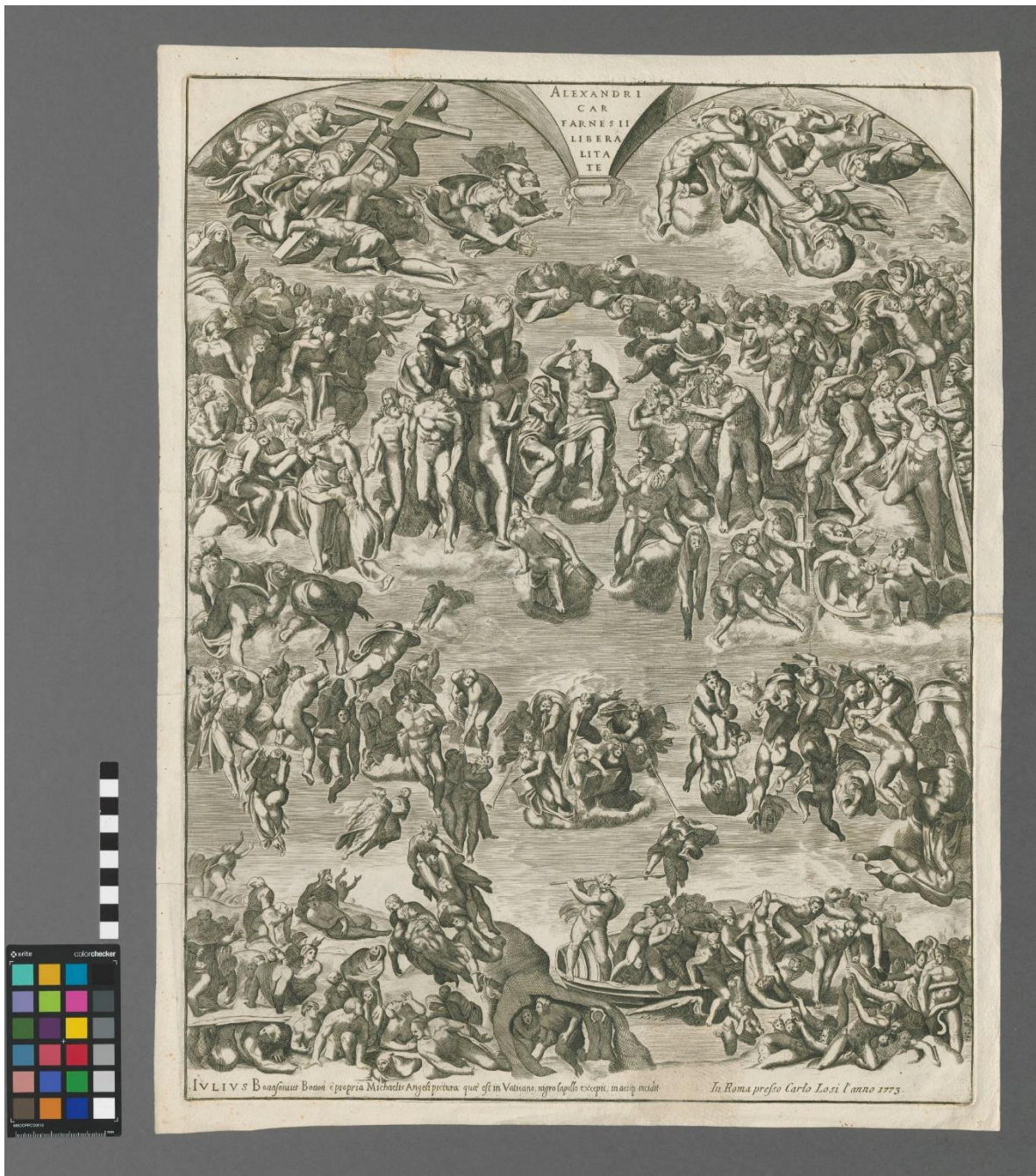


Fig. 51 : Giulio Bonasone (vers 1510 – après 1576) d'après Michel-Ange (1475-1564). *Le Jugement universel*. Gravé vers 1546, réédité en 1773. Burin sur papier vergé filigrané. Rome, édité par Carlo Losi, 1773. Feuille : 60,2 × 47,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.27868



Fig. 52 : Romualdo Moscioni (1849-1925). *Roma. Interno della Capella Sistina.* Vers 1890. Impression gélatino-argentique sur papier albuminé. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 242, PH2018-7137. Photo : Vincent Giguère



Fig. 54 : Samuel Cholet (1786-1874) d'après Raffaello Sanzio (1483-1520). *La Transfiguration de Jésus-Christ*. Milieu du XIX^e siècle. Eau-forte sur papier vergé. Coup de planche : 45,6 x 29,1 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.30005



Fig. 55 : Arnold van Westerhout (1651-1725), d'après Raffaello Sanzio (1483-1520). *La Transfiguration*. Vers 1700?. Eau-forte sur papier filigrané. Rome, édité par Vincenzo Billy. [Coup de planche découpé]. Feuille : 41 x 26,3 cm; trait carré : 36,7 x 25,2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.31911



Fig. 56 : Romualdo Moscioni (1849-1925). «La Pinacoteca Vaticana. Sala della Trasfigurazione Roma ». Prise de vue vers 1890, réédité en 1900. Impression gélatino-argentique sur papier albuminé. *Album Ricordo di Roma. Fotografia Artistica Commerciale. Stabilimento fondato nel 1868. Fabrica propria da non confondersi con i rivenditori. [...] Romualdo Moscioni. Roma, via Condotti, 76. Rome, Fotografia Artistica Commerciale, 1900. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 46; PH1986-1110. Photo : Vincent Giguère*



Fig.a: avers



Fig.b: revers

Fig. 57 : Armand Auguste Caqué (1795-1881). *Médaille commémorative du premier Concile du Vatican*. 1869. Bronze [cuivre?]. 4,1 x 4,7 x 3 cm. 24,7 kg. Avers : buste de Pie IX. Revers : Concile rassemblant des cardinaux et des évêques. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1994.714



Fig. 58 : Paolo Cacchiatelli (mort en 1878) et Gregorio Cleter (1813-1873). « Sala dell' Equatoriale dell' Osservatorio del Collegio Romano ». Eau-forte et aquarelle sur papier vélin. Gravé entre 1860 et 1870, réédité en 1874. *Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX*. Rome, Tipografia Tiberina, 1874 [réédition]. Coup de planche : 25,7 x 29,2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.29599.4



Fig. 59 : Paolo Cacchiatelli (mort en 1878) et Gregorio Cleter (1813-1873). « Museo di Fisica nell'Archiginnasio romano Tavola II ». Eau-forte et aquarelle sur papier vélin. Gravé entre 1860 et 1870, réédité en 1874. *Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX*. Rome, Tipografia Tiberina, 1874 [réédition]. Coup de planche : 23,8 x 28,5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.29599.3



Fig.a



Fig.b

Fig. 60 : Alessandro Moschetti (1760-1812), Giovanni della Longa (1823-1888), Achile Parboni (actif en 1825). *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Ex-libris : « Rome 15 Avril 1874 / Benj. Paquet P^{te} »*. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033582. Photo : Vincent Giguère



Fig. 61 : Alessandro Moschetti (1760-1812), Giovanni della Longa (1823-1888), Achile Parboni (actif en 1825). *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, 1993.32114.1-52. Photo : Vincent Giguère*

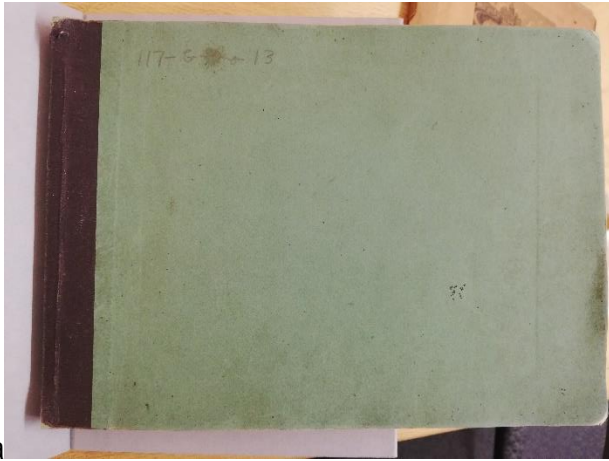


Fig.a

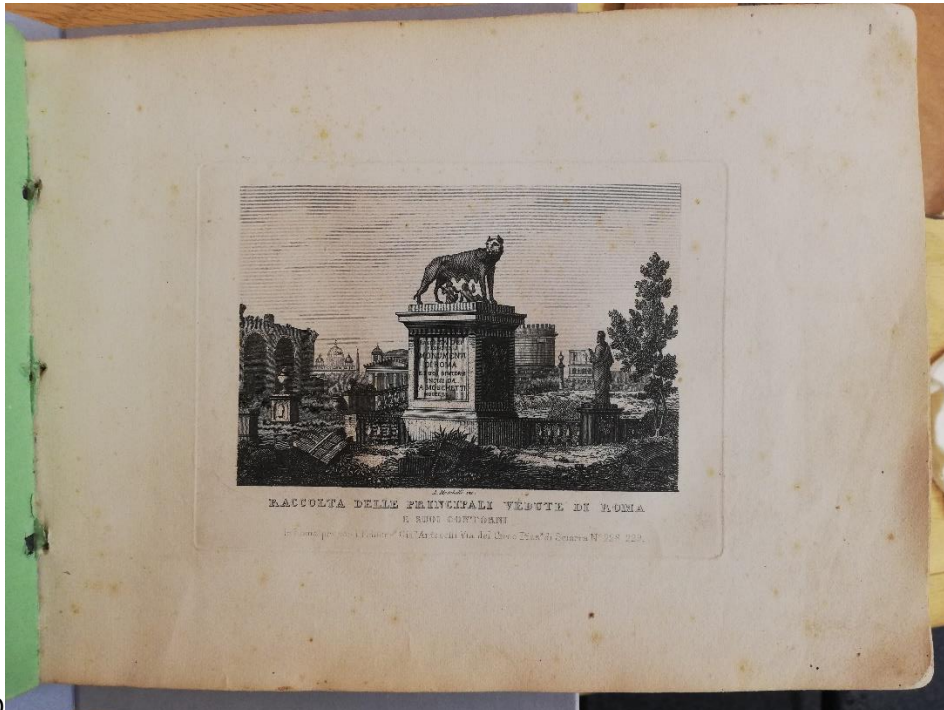


Fig.b

Fig. 62 : Alessandro Moschetti (1760-1812), Giovanni della Longa (1823-1888), Achile Parboni (actif en 1825). *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciara N°228. Édité par Salvatore Antonelli [Entre 1830 et t 1856?. 50 feuilles. 20,8 x 28,8 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, 1993.32115.1-51. Photo : Vincent Giguère*



PIAZZA DI S. PIETRO IN VATICANO | PLACE DE ST. PIERRE AU VATICAN

Fig. 63 : Achille Parboni (actif en 1825). « Place de St. Pierre au Vatican ». Avant 1856?. Eau-forte sur papier vélin. 16,8 x 20,7 cm. *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Édité par Salvatore Antonelli avant 1856?. 50 feuilles. 20,8 x 28,8 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32115.2. Photo : Vincent Giguère*

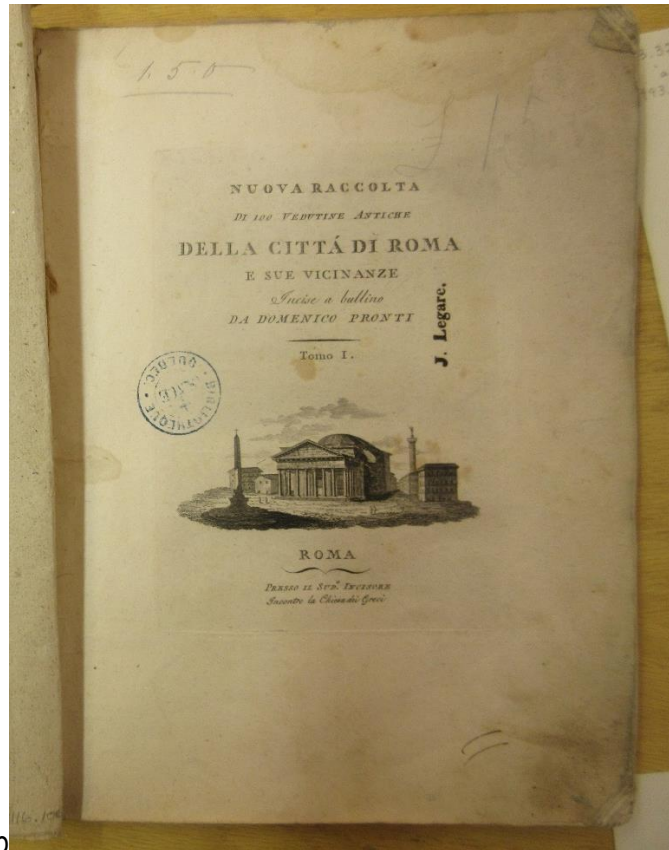
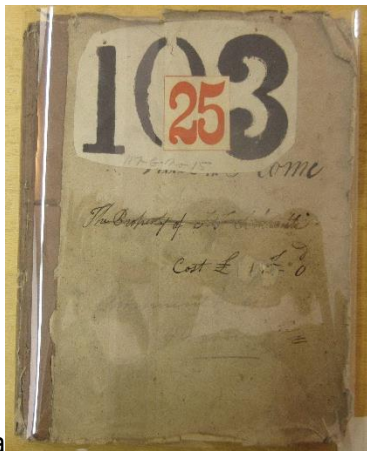


Fig.a

Fig.b

Fig. 64 : Domenico Pronti. *Nuova Raccolta di 100 vetudine Antiche della Città di Roma e sue vicinanze incise a bullino da Domenico Pronti / Tomo I / Roma. Presso il Sudo. Incisore.* Gravé à l'eau-forte sur papier vergé. Rome, Presso Il Sudo, 1795, 100 planches in-quarto. 28,5 x 21 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32116.1 à 1993.32116.106. Photo : Vincent Giguère



Fig. 65 : Francesco Morelli [François Morel] (Vers 1768 – après 1830). Interno di S. Pietro. Vers 1818. Eau-forte sur papier vergé. Édité à Rome par Pietro Piale. [Titre présumé du recueil démembré et incomplet : *Raccolta di 50. Vedute Antiche e Moderne della città di Roma e sue vicinanze*. Rome, Pietro Piale, vers 1818, 47 folio. Environ 20 x 30 cm]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32067. [Les folio sont inventoriés de 1993.32067 à 1993.32113.]



Fig. 66 : *Raccolta di n. 60 vedute antiche, e moderne della città di Roma e sue vicinanze : con la giunta delle sale appartamenti al Museo Pio Clementino.* Rome, Presso Agapito Franzetti, [1820?], 60 f. 16,7 x 22,8 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ014805. Photo : Vincent Giguère

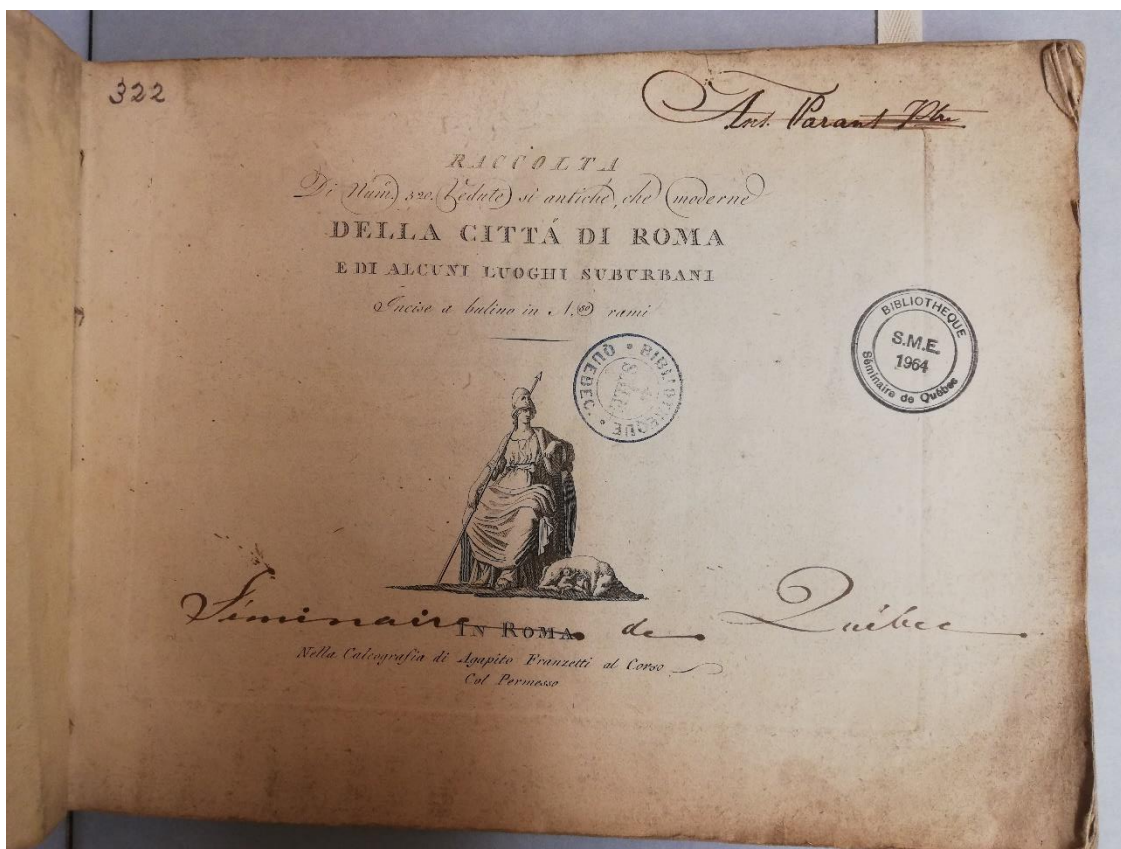
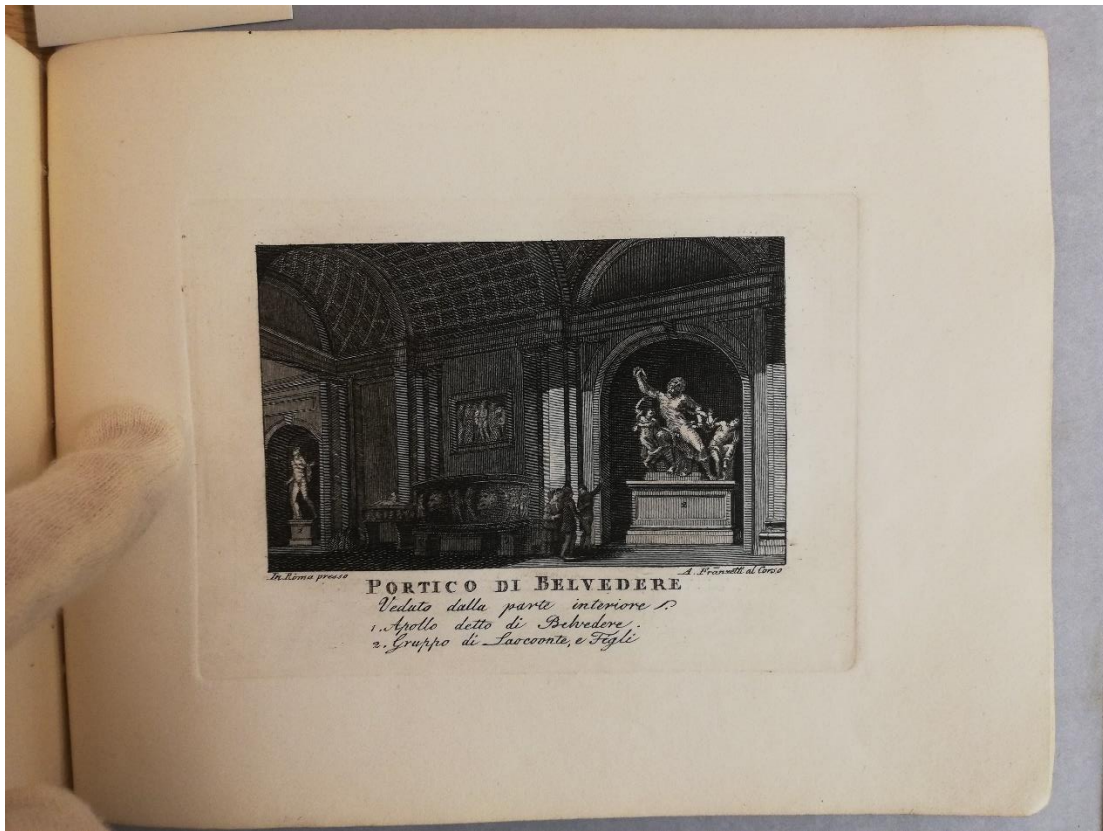


Fig. 67 : *Raccolta di num. 320 vedute si antiche, che moderne della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani* : incise a bulino in n. 80 rami. Rome, Calcografia di Agapito Franzetti, [entre 1790 et 1820?], 80 f. 20,7 x 28,3 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033583. Photo : Vincent Giguère



Fig. 68 : Anonyme. « Basilica di S. Pietro in Vaticano ». 1820?. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 9,6 x 13 cm, [couverture du recueil]. *Raccolta di n. 60 vedute antiche, e moderne della città di Roma e sue vicinanze : con la giunta delle sale appartamenti al Museo Pio Clementino.* Rome, Presso Agapito Franzetti, [1820?], 60 f.. 16,7 x 22,8 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ014805. Photo : Vincent Giguère



PORTICO DI BELVEDERE

Veduta dalla parte inferiore 1.
1. Apollo detto di Belvedere.
2. Gruppo di Laocoonte, e Figli

Fig. 69 : Anonyme. « Portico di Belvedere ». 1820?. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 9,6 x 13 cm, [folio n°51]. *Raccolta di n. 60 vedute antiche, e moderne della città di Roma e sue vicinanze : con la giunta delle sale appartamenti al Museo Pio Clementino.* Rome, Presso Agapito Franzetti, [1820?], 60 f.. 16,7 x 22,8 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ014805 [folio 49]. Photo : Vincent Giguère



Fig. 70 : Giovanni Battista Cipriani (1727-1785). [Planche n°1]. Vers 1820?. Burin sur papier vergé. Coup de planche : 15,7 x 21 cm. *Raccolta di num. 320 vedute sì antiche, che moderne della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani : incise a bulino in n. 80 rami.* Rome, Calcografia di Agapito Franzetti, [1820?]. 80 f.. 20,7 x 28,3 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033583. Photo : Vincent Giguère



Fig. 71 : Antonio Giuseppe Barbazza (1722-1780?). [Planche n°64]. Vers 1820?. Burin sur papier vergé. Coup de planche : 15,7 x 21 cm. *Raccolta di num. 320 vedute si antiche, che moderne della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani : incise a bulino in n. 80 rami.* Rome, Calcografia di Agapito Franzetti, [1820?], 80 f.. 20,7 x 28,3 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033583. Photo : Vincent Giguère



Fig. 72 : Jean-Jérôme Baugean (1764-1819). [Planche n°74]. Vers 1820?. Burin sur papier vergé. Coup de planche : 15,7 x 21 cm. *Raccolta di num. 320 vedute si antiche, che moderne della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani : incise a bulino in n. 80 rami.* Rome, Calcografia di Agapito Franzetti, [1790 – 1820?]. 80 f.. 20,7 x 28,3 cm. Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec, SQ033583. Photo : Vincent Giguère



Fig. 73 : Giovanni della Longa (1823-1888). « La colonne de l'Immaculée Conception » [frontispice]. Entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vélin. Coup de planche : 14,4 x 10,8. *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.2*



Fig. 74 : Alessandro Moschetti (1760-1812). « Raccolta delle principali vedute di Roma e suoi contorni » [page de titre gravé]. Gravé vers 1812, réédité entre 1856 et 1874. Eau-forte sur papier vélin. 11,8 x 16,3 cm. *Raccolta di Roma Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze / disegnate dal vero da più celebri artisti / Roma, Presso Salvatore Antonelli in Via del Corso Piazza di Sciarra N°228. Rome, Salvatore Antonelli, [entre 1856 et 1874], 51 feuilles. 21 x 29 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.32114.3. Photo : Vincent Giguère*



Fig. 75 : Giacomo Triga (1674-1746). *Madone « Avvocata Nostra »*. 1738. Vicovaro, Tempietto di San Giacomo Maggiore. Photo tirée du site Web: « Vicovaro turismo ». [En ligne]. URL : <https://www.vicovaroturismo.it/images/tempietto-di-san-giacomo-maggiore/immagine-sacra-tempietto-san-giacomo.jpg>, page consultée le 2 mars 2020.



Fig. 76 : Giacomo Triga (1674-1746). *Madone « Avvocata Nostra »*. 1738. Vicovaro, Tempietto di San Giacomo Maggiore. [Retable]. Photo tirée du site Web: « Vicovaro turismo ». URL : <<https://www.vicovaroturismo.it/images/tempietto-di-san-giacomo-maggiore/tempietto-san-giacomo-interno.jpg>>, (page consultée le 2 mars 2020).



Fig. 77 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). *Musée de zoologie de l'Université Laval*. Vers 1899. Impression gélatino-argentique sur papier albuminé. 19,3 x 11,2 cm Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, PH1998-3282



Fig. 78 : *Montage de colibris naturalisés : Chordata, aves, apodiformes, trochilidae*. Colibris naturalisés, bois, verre et matériaux divers. 71 x 109,5 x 52,5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1995.3310.



Fig. 79 : Mausolée de Constance, dit de sainte Constance [façade]. [Appelée également église Santa Costanza]. IV^e siècle, Rome. Photo : Vincent Giguère, 2019

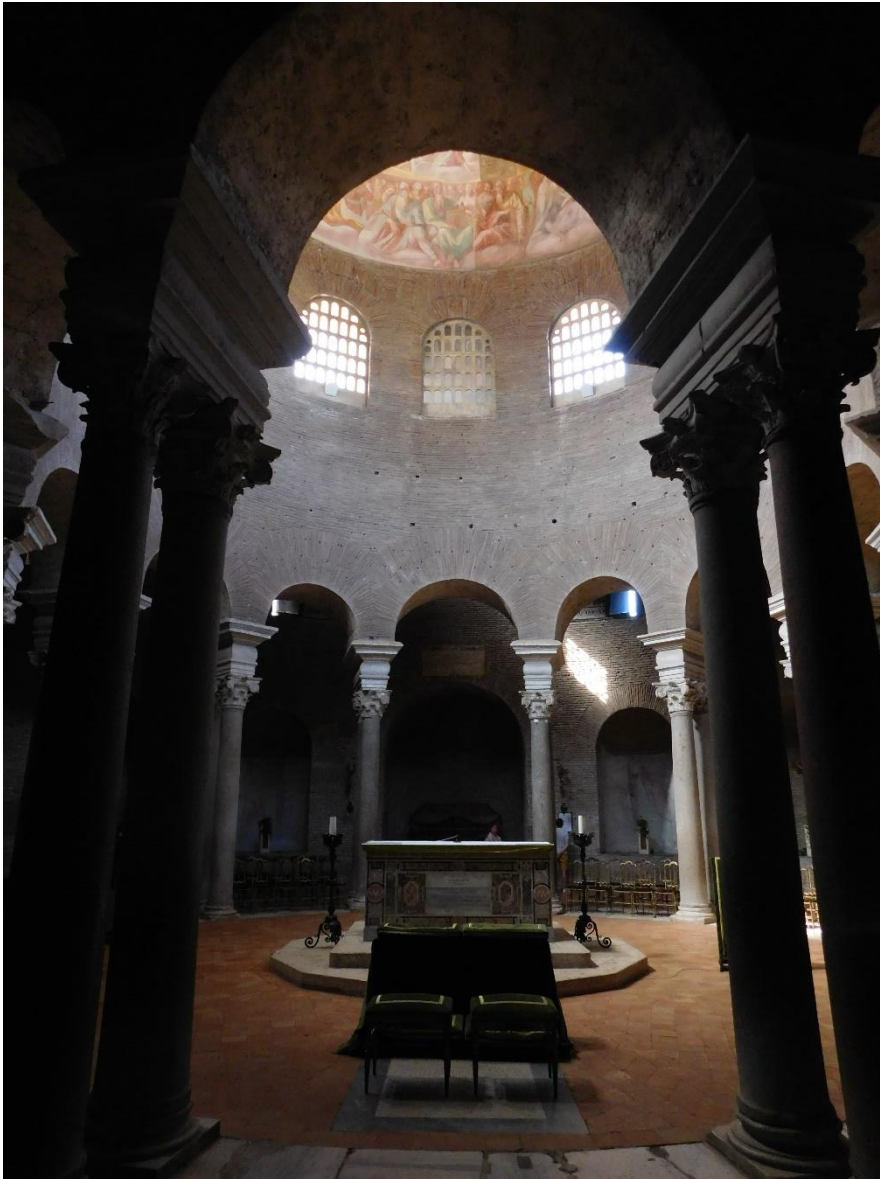


Fig. 80 : Mausolée de Constance, dit de sainte Constance [intérieur]. [Appelée également église Santa Costanza]. IV^e siècle, Rome. Photo : Vincent Giguère, 2019



Fig. 81 : Mausolée de Constance, dit de sainte Constance [intérieur]. [Appelée également église Santa Costanza]. IV^e siècle, Rome. Photo : Vincent Giguère, 2019



Fig. 82. Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). *San Nicola al Concilio di Nicea proclama la divinità del Cristo contro l'eresia di Ario* [*Saint-Nicolas au concile de Nicée proclame la divinité du Christ contre l'hérésie d'Arius*]. 1855-1865. Fresque. Rome, Abside de la basilique *San Nicola in Carcere*. Photo : sedmak©123RF.com

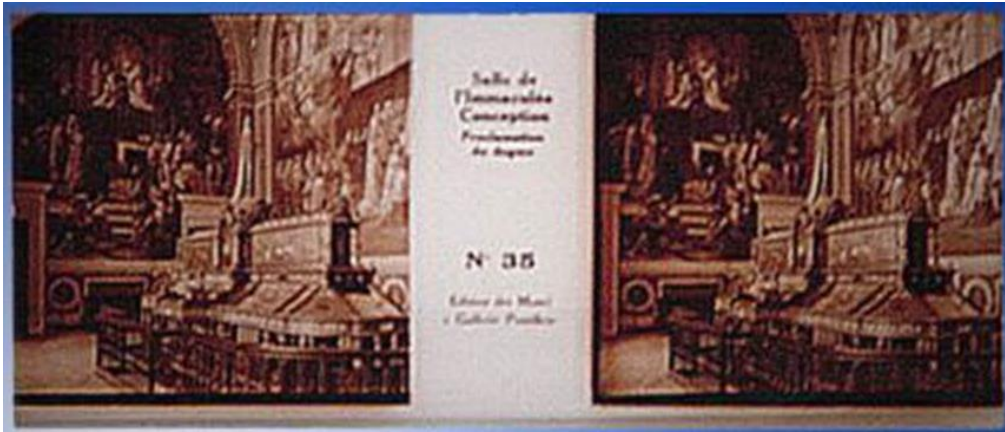


Fig. 83 : Francesco Podesti (1800-1895). *La salle de l'Immaculée Conception, proclamation du dogme*. Vers 1900. Émulsion sur verre. 4,4 x 10,6, cm. série : « Positifs sur verre pour le stéréoscope et la projection / Musée du Vatican, édition des Musei e Gallerie Pontefice ». Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, 1993.12075.



Fig. 84 : Francesco Podesti (1800-1895). *La Discussion sur la croyance en l'Immaculée Conception de Marie*. 1856-1865. Fresque. Rome, Musée du Vatican, Salle de l'Immaculée Conception. Photo : Vincent Giguère, 2019.



Fig. 85 : Francesco Podesti (1800-1895). *La Proclamation du dogme*. 1859 – 1861. Fresque. Rome, Musée du Vatican, Salle de l'Immaculée Conception. Photo : ©Musei Vaticani. [En ligne] URL : <<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/sala-dell-immacolata/francesco-podesti--proclamazione-del-dogma.html#&gid=1&pid=1>>, (page consultée le 3 mars 2020).



Fig. 86 : Francesco Podesti (1800-1895). *Le Couronnement de l'image de la Vierge*. 1856 – 1865. Fresque. Rome, Musée du Vatican, Salle de l'Immaculée Conception. Photo : Vincent Giguère, 2019.

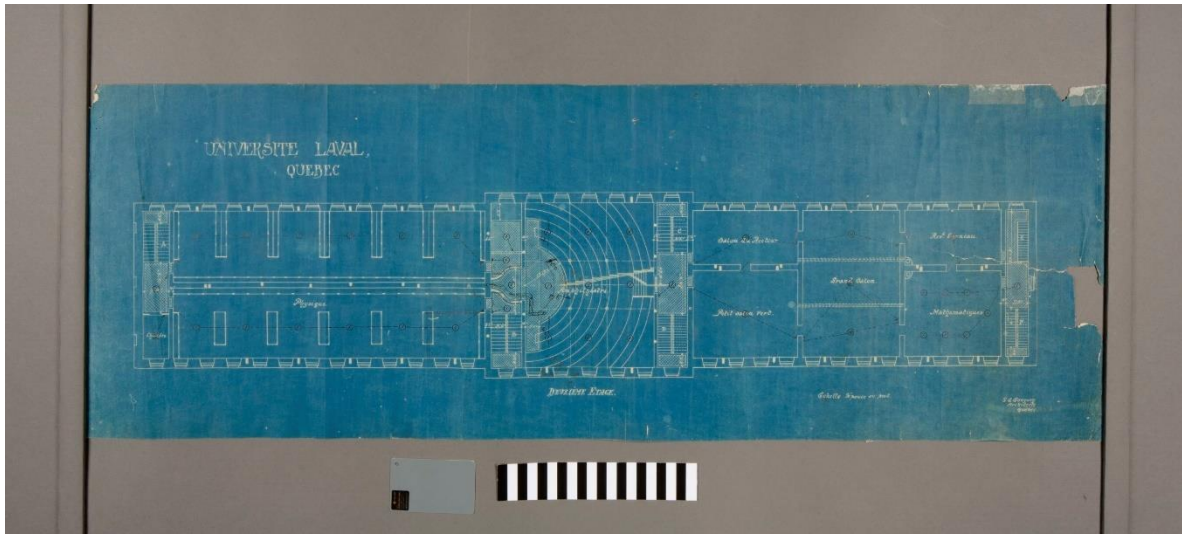


Fig. 87 : Georges-Émile Tanguay (1858-1923). *Plan du Pavillon de l'Université Laval, Québec. Deuxième étage.* 1911. Cyanotype sur papier. 36,1 x 105,1 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, SME-590



Fig. 88 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). *Immaculée conception en action de grâce pour la protection accordée à l'Université Laval*. 1865. Huile sur toile. 365.7 x 121.9 cm [cadre inclus]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : René Bouchard, 1991.636.



Fig. 89 : Guido Reni (1575-1642). *L'Immaculée Conception*. 1627. Huile sur toile. 268 x 185,4 cm. Metropolitan Museum of Art, Victor Wilbour Memorial Fund, 1959, 59.32.

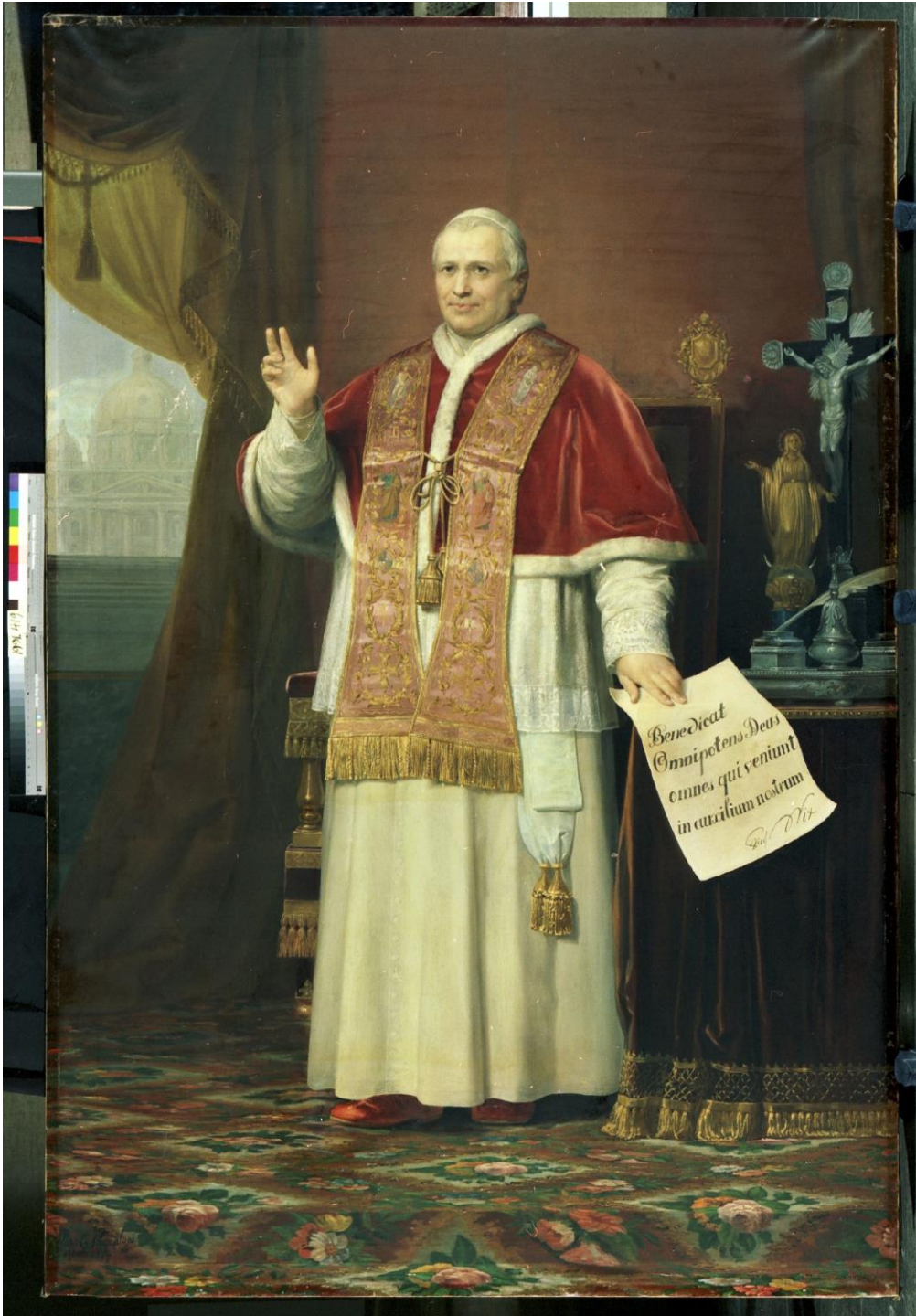


Fig. 90 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). *Portrait en pied du pape Pie IX*. 1867. Huile sur toile. 279 x 184.2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1991.419-1.



Fig. 91 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). *Pie IX*. Vers 1865. Huile sur toile. 137,5 x 100,5 cm [156,2 x 119 cm cadre inclus]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1992.5414.



Fig. 92 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). *Le cardinal Alessandro Barnabò*. 1866. Huile sur toile. 165,1 x 128 cm [cadre inclus]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1992.5488.



Fig. 93 : Luigi Fontana (1827-1908). *Le cardinal Alessandro Franchi*. 1877. Huile sur toile. 136,2 x 89 cm [163,5 x 117 cadre inclus]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1992.5485



Fig. 94 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). *Le cardinal Giovanni Simeoni*. 1879. Huile sur toile. 164,5 x 127,5 cm [cadre inclus]. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1992.5487



Fig. 95 : Nino Giovanni Carnevali (1850-1916). *Le cardinal Mieczysław Halka Ledóchowski*. 1894. Huile sur toile 117,5 x 64,2 cm, Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1992.5486.



Fig. 96 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). *M^{gr} Elzéar-Alexandre Taschereau*. Vers 1870. Huile sur toile. 82 x 68 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe: Red Méthot – Icône, 1991.625



Fig. 97 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). *M^{sr} Elzéar-Alexandre Taschereau*. Vers 1870. Huile sur toile. 76,4 x 63,5 cm. Résidence des prêtres du Séminaire de Québec, 1995.3482. Photo : Vincent Giguère



Fig. 98 : Ippolito Zapponi (1826-1894). L'abbé Benjamin Pâquet. 1876. Huile sur toile. 74.5 x 64.5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1991.621.

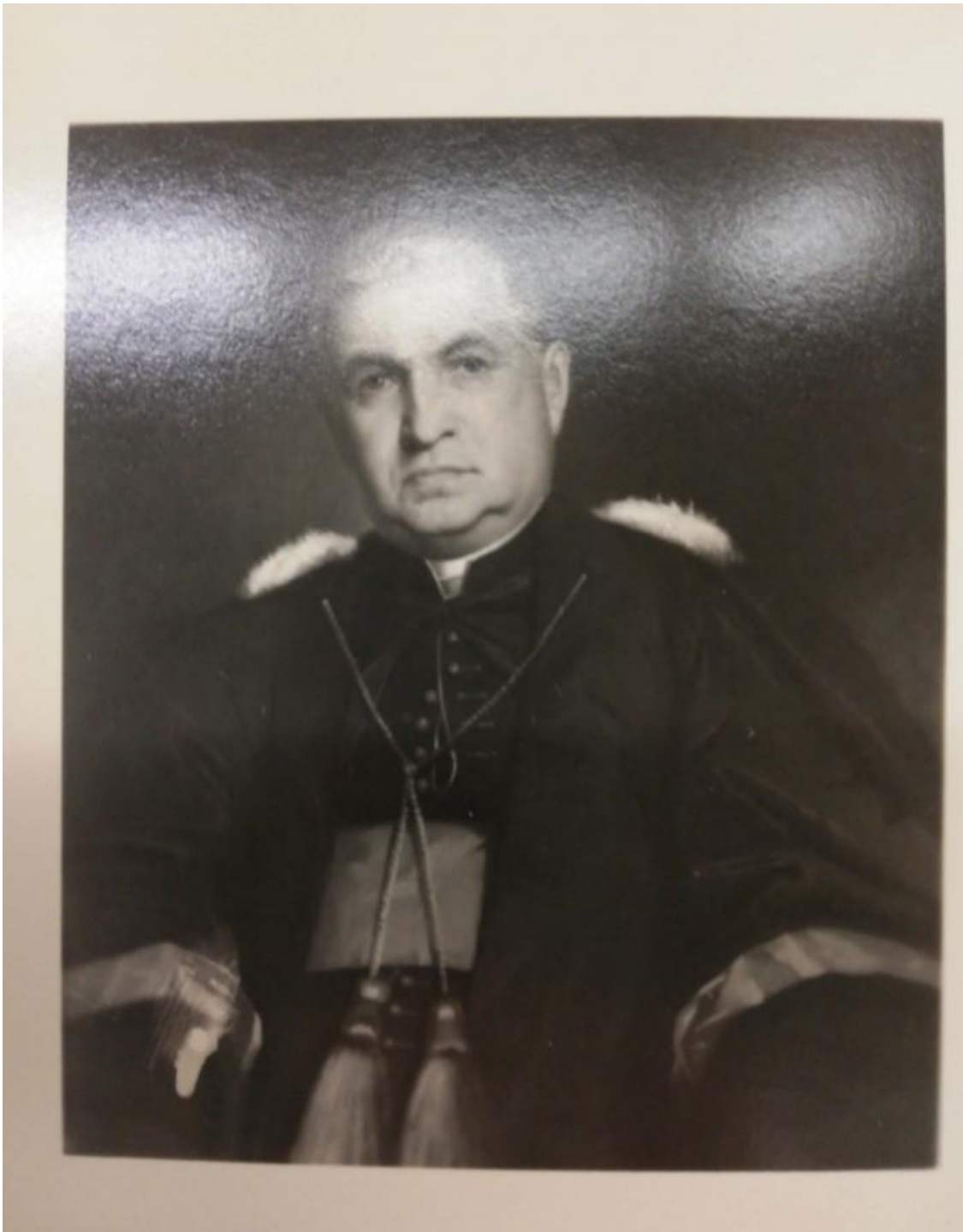


Fig. 99 : Eugène Hamel (1845-1932). *M^{sr} Benjamin Pâquet*. 1894. Huile sur toile. Signé : « Eug. Hamel 1894 ». 77,2 x 64 cm. Résidence des prêtres du Séminaire de Québec, 1995.3485. Photo : Vincent Giguère



Fig. 100 : École française du XVIII^e siècle. *Antiquités romaines*. Deuxième moitié du XVIII^e siècle. Huile sur toile. 162,7 x 183,7 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe: Red Méthot – Icône, 1991.219.

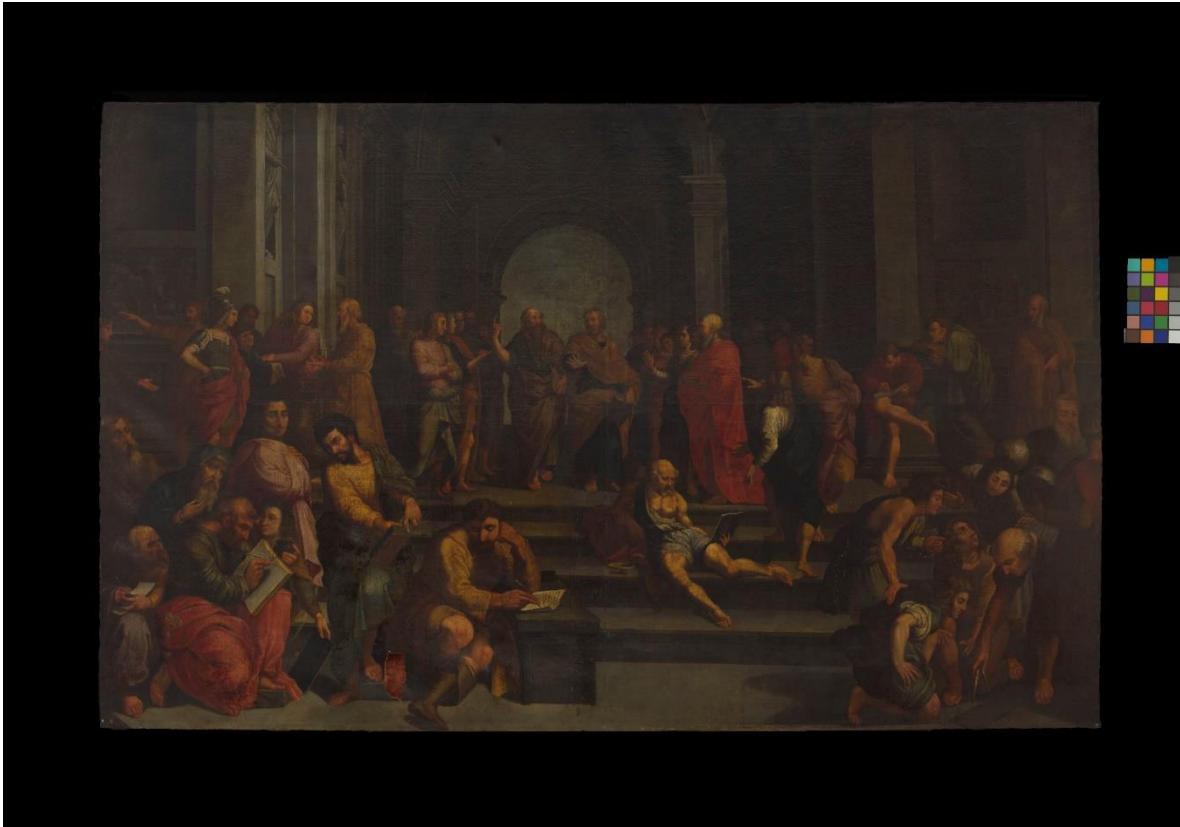


Fig. 101 : École française du XVIII^e siècle d'après Raffaello Sanzio (1483-1520). *L'École d'Athènes*. Fin du XVIII^e siècle. Huile sur toile. 201 x 324,5 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1991.437.1



Fig. 102 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). *L'Archange saint Michel*. 1877. Huile sur toile. Lévis (Saint-Nicolas), Ermitage Notre-Dame-de-Grâce. Photo : Vincent Giguère



Fig. 103 : Vincenzo Pasqualoni (1820-1880). Mater Admirabilis. 1876. Huile sur toile. Lévis (Saint-Nicolas), Ermitage Notre-Dame-de-Grâce. Photo : Vincent Giguère [Inscription au b. g. : « Le 14 juin 1876 Pie IX / a béni ce tableau »; b.c. : « Mater Admirabilis »; b.d. : « V. Pasqualoni / Roma 1876 ».]



Fig. 104 : Antoine Plamondon (1804-1895). *La Création des animaux*. 1880. Huile sur toile. 153,5 x 212 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe : Red Méthot – Icône, 1991.164.



Fig. 105 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). *Musée de numismatique de l'Université Laval*. 1903. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé contrecollé. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, PH1998-3284



Avers



Revers

Fig. 106 : Monnaie républicaine. Rome. Denier. Sous Lucius Calpurnius PISO, 100 av. J.C. Argent. 3,85 gr. 17 mm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1994.2180



Fig. 107 : Léon Roussel (1859-1953). *Salle des exercices des prêtres*. 1912. Émulsion albumino-argentique sur papier albuminé. 8,5 x 14 cm Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, PH1986-421.



Fig. 108 : Léon Roussel (1859-1953). *Salle des exercices des prêtres*. 1912. Carte postale. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 8,5 x 14 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, PH1986-434.



Fig. 109 : *Album Photos des bâtisses, jardins, Séminaire, Université, de 1860 à 1910 environ.* [Entre 1899 et 1912]. Épreuves gélatino-argentiques sur papier albuminé contrecollées sur carton. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 14, folio 9. Photo : Vincent Giguère



Fig. 110 : Anonyme. *Intérieur de Saint-Pierre de Rome*. Deuxième moitié du XIXe siècle. Stéréogramme. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 8,1 x 17,2 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, 1994.24832.



Fig. 111 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). *Le grand salon de l'Université Laval [Immaculée Conception]*. Vers 1876. Stéréogramme. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé contrecollé sur carton. 17,7 x 8,7 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, PH1987-184.



Fig. 112 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). *Le grand salon de l'Université Laval [Immaculée Conception]*. Vers 1876. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 11,6 x 8,7 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 14, folio 22 ; PH1998-3265. Photo : Vincent Giguère

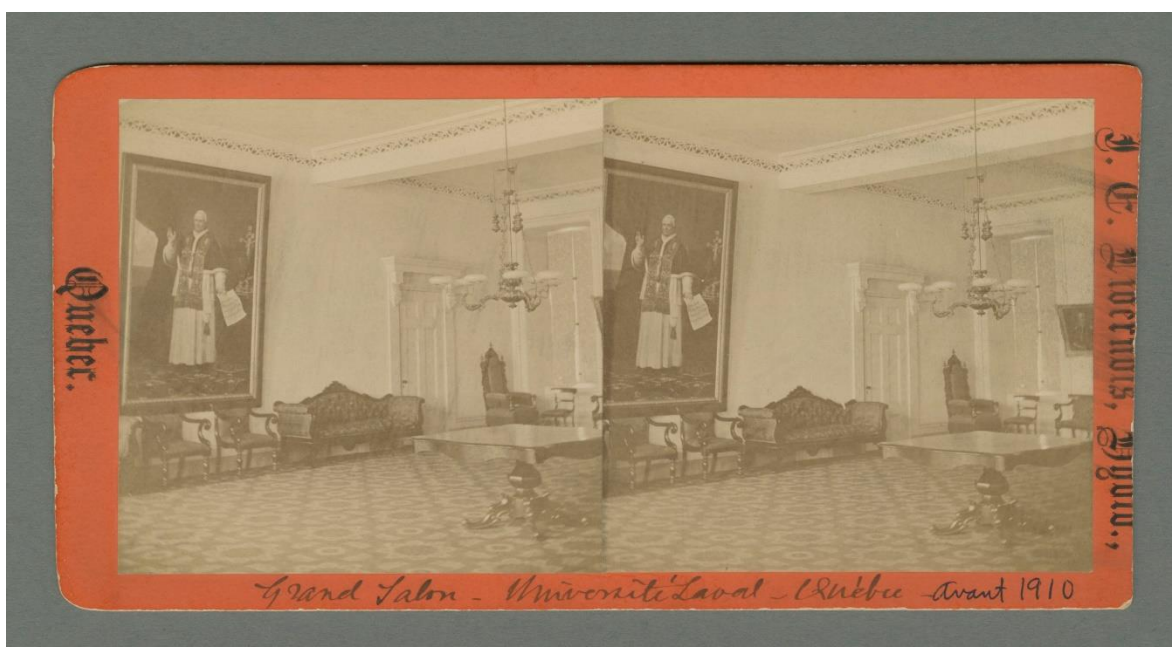


Fig. 113 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). *Le grand salon de l'Université Laval [Pie IX]*. 1876? Stéréogramme. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé contrecollé sur carton. 17,7 x 8,7 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, PH1987-183.



Fig. 114 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). *Le grand salon de l'Université Laval [Pie IX]*. Vers 1880. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 11,6 x 8,7 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 14, folio 22; PH1998-3264. Photo : Vincent Giguère



Fig. 115 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). *La Pinacothèque de l'Université Laval*. Vers 1876. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 11,8 x 8,8 cm Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 14, p.22, n°3; PH1998-3266.



Fig. 116 : Jules-Ernest Livernois (1851-1933). *La Pinacothèque de l'Université Laval*. Vers 1876. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé. 11,5 x 8,8 cm. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, album 14, p.23, n°4; PH1998-3269

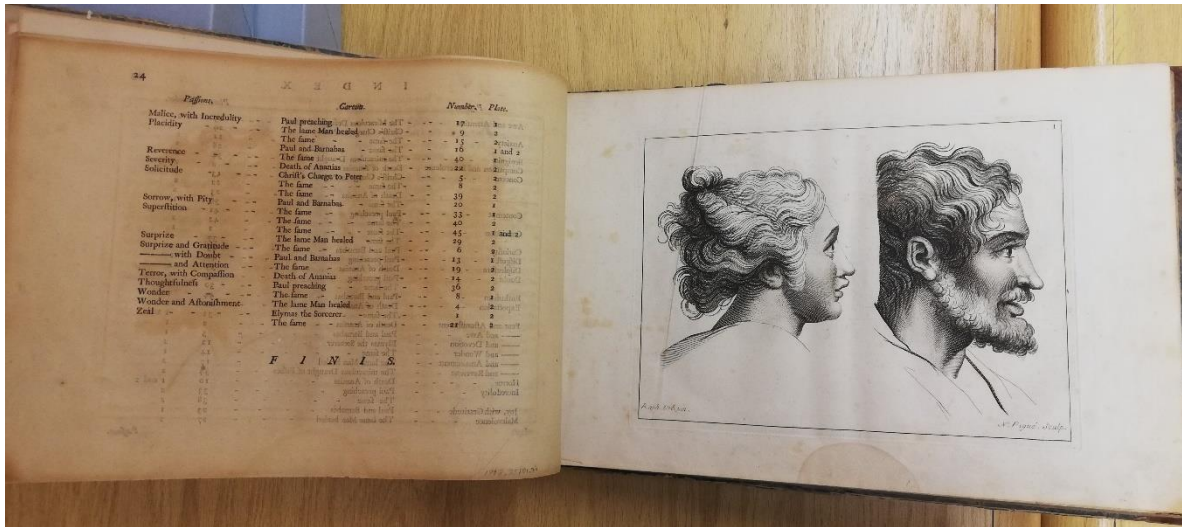


Fig. 117 : Nicolas Pigné (né en 1700), d'après Raphaël. « La Conviction », *Recueil de XC têtes tirées des Sept Cartons des Actes des Apôtres peints par Raphaël Urbain, qui se conservent dans le Palais d'Hampton-Court, dessinées par le Chevr Nic Dorigny, et gravées par les meilleurs graveurs, mis en lumière à Londres avec une Description par Benjamin Ralph. A collection of 90 Heads taken from the Cartons painted by Raphael: Urban at Hampton Court. Drawn by Sr. Nic: Dorigny, & Engraved under his Direction. with a Description of the Cartons, By Benjamin Ralph. sold by J. Boydell Engraver in Cheapside London.* Recueil édité en 1782 par John Boydell. 27 X 42 x2 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.35101.26 (à gauche) ; 1993.35101.27 (à droite). Photo : Vincent Giguère

[La figure de gauche est tirée du carton *Saint Paul prêchant à Athènes* et celle de droite de *La Conversion du Proconsul.*]



Fig. 118 : Anonyme. *Vue du pont et du castel Sant'Angelo depuis la rive gauche du Tibre.* Entre 1875 et 1900. Émulsion gélatino-argentique sur papier albuminé contrecollé sur carton. 40,5 X 52,4 cm. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.34545.