

MÉLANGES SUR L'ART AU QUÉBEC HISTORIQUE
(XVII^e-XIX^e SIÈCLES)

Publié sous la direction de
NATHALIE MIGLIOLI et PIERRE-OLIVIER OUELLET

MÉLANGES SUR L'ART
AU QUÉBEC HISTORIQUE
(XVII^E-XIX^E SIÈCLES)

CRILCQ

Collection « Interlignes »
Les Publications du Centre de recherche interuniversitaire
sur la littérature et la culture québécoises

© CRILCQ, 2009

Pour citer cet article : Nathalie MIGLIOLI et Pierre-Olivier OUELLET, «Mélanges sur l'art au Québec historique (XVII^e-XIX^e siècles). Introduction », dans Nathalie MIGLIOLI et Pierre-Olivier OUELLET (dir.), *Mélanges sur l'art au Québec historique (XVII^e-XIX^e siècles)*, URL : <http://www.crilcq.org/publications/melanges.pdf>

MÉLANGES SUR L'ART AU QUÉBEC HISTORIQUE (XVII^e-XIX^e SIÈCLES)

INTRODUCTION

Nathalie Miglioli et Pierre-Olivier Ouellet

Écrire sur l'art au Québec historique (avant 1900), c'est accepter de se commettre en toute connaissance de cause. De fait, les ouvrages sur le sujet occupent déjà plusieurs rayons de nos bibliothèques, témoignant de plusieurs années de recherches, de découvertes et d'interprétations. Rappelons que c'est à partir des années 1930 que les premières études consacrées à l'histoire des arts au Québec ont vu le jour. Animés par un souci de découverte et de conservation, des pionniers tels que Ramsay Traquair (1874-1952), Marius Barbeau (1883-1969) ou Gérard Morisset (1898-1970) n'ont eu de cesse d'inventorier et de documenter les oeuvres d'art de la province. Dans le sillage de ces premiers travaux, des publications majeures ont permis de témoigner de la richesse de l'art au Québec, que l'on se réfère aux études thématiques (F.-M. Gagnon, *La conversion par l'image*, 1975), aux monographies (M. Béland, *Eugène Hamel. Peintre et dessinateur de*

Québec, 2007), aux expositions-synthèses (*Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, 1984), ou encore aux mémoires et thèses (L. Lacroix, *Le fonds de tableaux Desjardins : nature et influence*, 1998).

À la lumière de ce corpus déjà défini, publier des écrits sur l'art au Québec historique consiste alors à participer aux processus conjoints de découverte et de redécouverte, d'actualisation et de réactualisation, processus qui réclament constamment de nouveaux regards. Ainsi, par un engagement enthousiaste dans le développement de ce volet de la discipline, sept étudiants de deuxième et troisième cycle ont décidé de réunir leurs essais dans cet ouvrage. Ces textes ont été écrits à l'occasion du colloque international étudiant *Approches et perspectives actuelles : l'art au Québec du XVII^e au XIX^e siècle*, tenu les 4 et 5 avril 2006 à Montréal. Insistons d'ailleurs sur le fait qu'une entreprise essentiellement étudiante de cette envergure et sur un tel corpus n'avait pas eu lieu depuis plus de vingt ans (J. R. Porter (dir.), *Questions d'art québécois*, février 1987), révélant un véritable renouvellement de l'intérêt porté aux arts historiques. Cet ouvrage collectif répond donc, en quelque sorte, à l'appel lancé, il y a de cela quelques années, par le directeur général du Musée national des beaux-arts du Québec, M. John R. Porter. En introduction au recueil rédigé en hommage au grand historien de l'art Gérard Lavallée, il écrivait :

On y trouvera aussi un message aux jeunes chercheurs de la relève, à savoir qu'il y a encore un butin patrimonial à découvrir [...] pour peu que l'on ouvre l'œil et le bon. De fait, le patrimoine artistique du Québec est souvent là, qui dort, attendant le jour de sa résurrection. Or, ce patrimoine demeure vulnérable. Comme il est

INTRODUCTION

affaire de transmission, il réclame qu'on le découvre, qu'on l'éclaire et qu'on le fasse connaître¹.

Ces encouragements à la redécouverte de l'art au Québec ont donc trouvé un écho chez une nouvelle génération d'universitaires. Ayant pour objectifs l'avancement des connaissances et leur diffusion selon des critères scientifiques, les textes proposés ici présentent de nouvelles interprétations, ou traitent d'œuvres ou de sujets inédits, exhumés d'une vaste période couvrant trois cents ans d'histoire.

Plus encore, ces essais représentent aussi un échantillon révélateur de la transformation de la discipline depuis les années 1980, alors que la pensée post-structuraliste invite de plus en plus les chercheurs à aller au-delà de la seule « histoire » de l'art, afin d'aborder l'art selon d'autres perspectives. Ainsi, dans plusieurs textes, différentes possibilités épistémologiques, comme la sociologie, la philosophie et les études littéraires ont été mises à contribution afin d'interpréter et d'enrichir les connaissances sur l'art. De même, l'étude plus spécifique des discours, des activités et des contextes – plutôt que des artistes et de la production des œuvres, par exemple – ont permis d'aiguiller autrement l'œil des auteurs et d'intégrer l'art dans une lecture élargie de la culture au Québec avant la modernité.

En tout, l'ouvrage comporte trois sections thématiques où les auteurs proposent divers points de vue qui rendent compte de la manière dont l'image est mobilisée par certaines pratiques humaines comme l'écriture (mise en récit), le transit (mise en circulation) et la célébration (mise en mémoire).

Trois articles composent la première partie intitulée *L'image mise en récit*. Les auteurs y analysent des discours qui éclairent différents types de relation que le texte et l'image entretiennent lorsqu'ils rendent compte d'une réalité particulière. David Bureau s'intéresse aux récits de voyage illustrés. Intercalé dans le texte, le dessin construit un discours parallèle mais complice de l'histoire qu'on raconte sur cet ailleurs exotique, énigmatique et parfois effrayant qu'est, pour l'Européen du XVIII^e siècle, le Canada. Nathalie Miglioli et Guillaume Savard examinent les écrits de religieux. Il ne s'agit donc plus ici de textes accompagnés d'images, mais bien de textes qui portent sur des œuvres d'art. Les auteurs exposent les procédés d'écriture qui ont été employés pour décrire les images. Leurs analyses dégagent des pistes où se dessinent les passages que le statut de l'œuvre traverse au fil des pages et du temps.

David Bureau nous fait découvrir, dans « L'illustration du récit de voyage : un cas de la fin du XVIII^e siècle, Élisabeth Posthuma Gwillim, Lady Simcoe (1762-1850) », les dessins aquarellés méconnus d'une artiste amateur. En étudiant le carnet « Panorama » de 1796, il aborde la pratique du dessin en relation avec le récit de voyage dans la tradition britannique. Selon D. Bureau, l'écriture de Lady Simcoe « alerte et souvent précise, s'accorde avec la minutie du dessin pour devenir, bien avant la lettre, un documentaire sur la colonie britannique en Amérique du Nord ».

Nathalie Miglioli propose, pour sa part, une étude historiographique sur un genre littéraire florissant à la fin du XIX^e siècle : la monographie de paroisse. Écrite surtout par des religieux passionnés d'histoire, la monographie paroissiale se distingue des autres productions historiques de

l'époque par la présence d'un discours sur les œuvres d'art qui ornent l'église paroissiale. Au moyen d'extraits choisis, N. Miglioli rend compte de la diversité des approches utilisées par les auteurs lorsqu'ils décrivent et interprètent, pour leur lectorat, les œuvres d'art. Des liens se tissent « entre interprétation des œuvres et idéologies véhiculées, entre fonction des œuvres et conceptions sur l'art ». Ces récits sur l'art semblent naître là où l'histoire des mentalités, l'histoire littéraire et l'histoire de l'art se rencontrent.

Enfin, dans « L'œuvre du passé dans l'écrit religieux », Guillaume Savard cerne la problématique de l'écriture de l'œuvre par une communauté monastique – en l'occurrence les Augustines de l'Hôpital général de Québec – autour des concepts d'objet de mémoire et d'objet d'histoire. G. Savard démontre que l'œuvre reçoit « une signification différente selon que son écriture procède de la mémoire ou de l'histoire ». Ainsi, lorsque mobilisée par la mémoire, l'œuvre se verrait « constamment imprimer une double trajectoire qui l'oriente à la fois vers le passé et le présent du passé » alors que « structurée selon un mode historique, l'écriture de l'œuvre ne se veut plus une abolition de la distance temporelle séparant le passé du présent, mais devient une écriture de la temporalité même ».

Dans la partie intitulée *L'image mise en circulation*, nous avons regroupé deux textes qui portent sur différentes manifestations de l'usage et de la distribution des œuvres en Nouvelle-France. Ariane Généreux s'intéresse à la distribution des images peintes sur cuivre – et aux particularités de ce support – arrivées dans la colonie au xvii^e siècle tandis que Pierre-Olivier Ouellet dresse le portrait de certains réseaux commerciaux que les œuvres ont empruntés.

Dans « Les huiles sur cuivre en Nouvelle-France », A. Généreux met en relation les mentions d'archives et les tableaux sur cuivre conservées dans les institutions muséales et religieuses. Ces mises en rapport permettraient « d'entrevoir l'étendue de la diffusion des huiles sur cuivre auprès des missionnaires ou des particuliers et de mettre en évidence la place qu'elles occupaient dans les premières chapelles et autres bâtiments ». Les caractéristiques que le support de cuivre confère à l'œuvre (la durabilité et la polychromie, par exemple) conviennent particulièrement aux besoins de la Nouvelle-France. Selon A. Généreux, les huiles sur cuivre importées « forment un groupe d'œuvres cohérent et tout à fait unique dans le paysage artistique de la jeune colonie ».

Pierre-Olivier Ouellet s'attarde, quant à lui, aux différents réseaux d'approvisionnement et de distribution non-spécialisés d'œuvres d'art. Il porte notamment son attention sur les ventes publiques au cours desquelles interviennent autant les marchands que les particuliers. Dans son texte intitulé « La constitution du marché de l'art et du goût au XVIII^e siècle en Nouvelle-France », P.-O. Ouellet étudie la mise et la remise en circulation d'objets d'art à l'intérieur de la colonie. Ces opérations commerciales témoignent de la présence « d'un commerce parallèle à un marché de l'art européen basé sur des œuvres d'exception » où « les propriétaires d'œuvres font office d'interface dans ce marché qu'ils configurent par leurs demandes et auquel ils participent directement ».

L'image mise en mémoire est l'intitulé de la troisième et dernière partie de notre ouvrage. Ici, deux textes examinent des œuvres commémoratives qui ont vu le jour au XIX^e siècle. Ces œuvres célèbrent héros et hauts-faits

pour le souvenir des contemporains et de leur postérité. Alors que France St-Jean s'intéresse à quelques monuments érigés à la mémoire des Rébellions (1836-1895), Anne-Élisabeth Vallée se concentre sur une seule œuvre, *L'Apothéose de Christophe Colomb*, peinte par Napoléon Bourassa (1827-1916).

Dans « La typologie formelle du monument commémoratif : complément tangible du discours mémoriel à travers quelques monuments érigés à la mémoire des Rébellions (1836-1895) », France St-Jean s'interroge, tout en proposant un classement des types de monuments, sur la manière dont arrivent à s'arrimer les caractéristiques formelles favorisées dans l'érection de ces monuments et les « discours qu'ont voulu transmettre les instigateurs de ces mises en mémoire ». Selon F. St-Jean, « la mise en mémoire des Rébellions aura contribué à l'évolution des formes monumentales destinées à garder toujours vivant le souvenir des disparus ».

Dans l'article qui clôt cet ouvrage, « *L'Apothéose de Christophe Colomb* de Napoléon Bourassa et l'essor de l'intérêt pour l'histoire et la commémoration au Québec », Anne-Élisabeth Vallée analyse cette œuvre ambitieuse en proposant une double perspective : l'historique de la création de l'œuvre et l'historiographie des hypothèses entourant ce mouvement de commémoration. En effet, A.-E. Vallée explique comment la création de cette peinture témoigne et participe de l'intérêt croissant des élites pour l'histoire et la commémoration au Québec, tout en exposant une revue de littérature sur les interprétations fournies par les historiens à propos de ce mouvement depuis les trente dernières années.

En somme, ces mélanges démontrent bien que les perspectives de recherche en art historique au Québec ne cessent de s'élargir. De fait, ils nous laissent entrevoir les inépuisables richesses d'un corpus scruté à travers le prisme de disciplines diverses, favorisant ainsi la multiplication des points de vue et la variété des interprétations.

Nous tenons à remercier les professeurs Laurier Lacroix (UQÀM) et Didier Prioul (Université Laval), ainsi que Mario Béland, conservateur au Musée national des beaux-arts du Québec, pour leurs précieux conseils. Également, remerciements sincères au CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises) pour son appui, spécialement à Lise Bizzoni, coordonnatrice scientifique du centre à l'UQÀM. Sans son soutien moral et logistique, cet ouvrage n'aurait pu voir le jour. Enfin, nous remercions chaleureusement Isabelle Tousignant, responsable de l'édition en ligne.

L'IMAGE MISE EN RÉCIT

Pour citer cet article : David BUREAU, « L'illustration du récit de voyage : un cas de la fin du XVIII^e siècle, Élisabeth Posthuma Gwillim, Lady Simcoe (1762-1850) », dans Nathalie MIGLIOLI et Pierre-Olivier OUELLET (dir.), *Mélanges sur l'art au Québec historique (XVII^e-XIX^e siècles)*, URL : <http://www.crilcq.org/publications/melanges.pdf>

L'ILLUSTRATION DU RÉCIT DE VOYAGE :
UN CAS DE LA FIN DU XVIII^E SIÈCLE,
ÉLISABETH POSTHUMA GWILLIM,
LADY SIMCOE (1762-1850)

David Bureau

L'été de 1791 voit le gouvernement anglais nommer John Graves Simcoe (1752-1806) au poste de lieutenant-gouverneur de la province du Haut-Canada. Le départ est fixé pour l'automne de la même année. Sa femme, Elisabeth Posthuma Gwillim, Lady Simcoe (1762-1850) l'accompagne dans cette mission. Ce sont des circonstances bien particulières qui conduisent cette jeune femme, alors âgée de 29 ans, d'une vie aisée et tranquille dans le comté de Devon, en Angleterre, à une aventure de cinq ans partagée entre le Haut et le Bas-Canada. Femme discrète, à l'esprit observateur et sans aucun doute aventurier, elle consigne dans un journal ce qu'elle découvre sur le continent. Lady Simcoe était en plus une artiste amateur douée et prévoyante ; carnet de dessin et crayon à la main, elle parcourait la colonie et saisissait par l'image les paysages qui croisaient son chemin. Ainsi avons-nous en notre possession des carnets de dessins qui constituent vraisemblablement

un des premiers exemples de représentation du paysage canadien à la fin du XVIII^e siècle. Notre étude s'attardera à une partie de la production artistique de Lady Simcoe au Canada. Nous traiterons de la relation entre le récit de son voyage et ses dessins, illustrations de son périple. En étudiant cet artiste amateur formée dans les goûts esthétiques de son rang et de son époque, nous tenterons d'exposer les éléments qui soutiennent son travail artistique et, du coup, de préciser la nature de sa réponse esthétique face au paysage canadien.

Notre propos est organisé en deux parties. Dans un premier temps, nous présenterons sommairement la nature du voyage de Lady Simcoe ainsi que les raisons qui la poussèrent à utiliser le dessin pour raconter son voyage. En second lieu, à l'aide de son journal et d'une sélection d'esquisses issues de l'un des derniers carnets de dessins réalisés au Canada, nous expliquerons en quoi les illustrations de Lady Simcoe répondent à certains objectifs recherchés par le récit de voyage.

LE VOYAGE ET SON RÉCIT : LE « JOURNAL » DE LADY SIMCOE

Les Simcoe sont déjà parents de six enfants lorsque survient l'annonce du départ pour le Haut-Canada. Il est impossible d'entraîner toute la famille dans un tel périple. Aussi décident-ils d'emmener avec eux les deux plus jeunes et de confier les autres à deux gouvernantes recommandées, Mme Ann Hunt et sa fille Mary, qui veilleront sur eux et le domaine familial de Wolford durant tout le périple (Fryer, 1989 : 32).

C'est ainsi que le « Journal »¹ de Lady Simcoe devient en quelque sorte le moyen grâce auquel la famille peut rester en contact. Mais la rédaction du journal est particulière : Lady Simcoe ne tient pas une, mais deux versions de son récit. La première est composée d'entrées brèves, très courtes, qui sont rédigées à même le temps de voyage, dans les tentes ou les bateaux où elle se trouve. La seconde version, celle qui est postée à Mme Hunt est beaucoup plus longue, souvent accompagnée de petits dessins et même de cartes (Innis, [1965] 1971 : 24). Sûrement cette méthode permet à Lady Simcoe d'incorporer à son récit les remarques qu'elle juge intéressantes après coup, tout en s'assurant que l'essentiel de sa journée sera retenu d'elle en quelques mots significatifs.

Mis à part cette écriture en deux temps, l'échange ressemble effectivement à celui que l'on peut observer dans un journal intime : à chaque jour correspond une description des événements vécus. On retrouve pêle-mêle une foule d'informations, allant de la température du matin aux rencontres mondaines de la soirée. L'auteur cherche à décrire sans tomber dans le détail à outrance et à donner l'impression au lecteur qu'il aurait pu, s'il eût été présent, participer à ces événements. N'oublions pas que les destinataires des lettres, donc du « Journal », sont les enfants Simcoe et leurs tuteurs. Ces lettres doivent conserver une touche de simplicité dans leur ton et elles ont vraisemblablement une portée pédagogique en ce qu'elles cherchent à renseigner sur les ressemblances et les différences entre un univers connu (Angleterre) et inconnu (Amérique). Un passage particulièrement intéressant de son journal nous dévoile ce que Lady Simcoe et son entourage, tant anglais que canadien, pensent de son voyage au Canada :

(15 mars, 1792)

I quite enjoy the thoughts of the long journey we have before us and the perpetual change of scene it will afford, but the people here (ville de Québec) think it as arduous and adventurous an undertaking as it was looked upon to be by my friends in England. It is surprising that those who are so much nearer of a country should esteem it as impracticable as those who are so many thousand miles distant.²

Le voyage auquel fait référence la jeune Lady ne sera pas des plus faciles : il s'agit d'un parcours entre les villes de Québec et de Kingston, où le Colonel Simcoe est affecté. On peut comprendre les inquiétudes qui traversent l'esprit des proches de Lady Simcoe demeurés en Angleterre et qui ne connaissent que peu de chose de l'Amérique. C'est sans surprise non plus que l'on remarque la même appréhension d'une telle entreprise de la part des habitants du pays. Tous, y compris les voyageurs, se doutent que ce déplacement sera long, assurément inconfortable et possiblement dangereux. Qu'à cela ne tienne, puisqu'il faut bien rejoindre le Haut-Canada. On peut se surprendre de voir Lady Simcoe accompagner son mari dans une telle mission : après tout, la haute société de Québec, qui gravite autour du Château Saint-Louis, est à même de lui offrir le luxe et les savantes distractions qu'elle pourrait désirer³. Cela traduit, à notre avis, un réel désir de la part de Lady Simcoe de voir de ses propres yeux l'immense territoire. Et c'est sans doute une curiosité tempérée, ajoutée aux devoirs de la « première dame du Haut-Canada », qui lui fourniront toutes les excuses qu'elle pouvait espérer pour partir à l'aventure. Cette aventure, relatée dans la correspondance, prend de nombreuses

formes. Nous concentrerons nos efforts sur celles qui découlent de la description du voyage et laisserons de côté celles qui sont de nature plus anecdotique. Le voyage étant le déplacement d'un lieu à un autre assez éloigné, et notre intérêt étant l'illustration de ce déplacement, notre lecture du journal se concentre d'abord sur l'espace, l'environnement, l'extérieur, bref, ce à quoi se confronte Lady Simcoe. Cela dit, il ne faut pas mettre de côté l'écriture de sa perception et de ses sentiments face à cet univers inconnu.

On peut attribuer au journal certains éléments caractéristiques de la littérature de voyage de la fin du XVIII^e siècle. Dans ces récits, une attention soutenue est accordée aux émotions du voyageur. On y retrouve aussi une sensibilité exacerbée et une description de la nature présentée comme l'élément déclencheur des états d'âmes (Wolfzettle, 1996 : 305-307). Les meilleurs comptes-rendus de Lady Simcoe sont souvent ceux qui portent sur un phénomène naturel comme une tempête en mer ou quelques impressions de l'hiver canadien⁴. Ses descriptions s'inscrivent dans des courants esthétiques en vogue comme le sublime et le pittoresque anglais. Ainsi, on retrouve sous la plume de Lady Simcoe ces deux visions de la nature : elle devient le théâtre du déchaînement des forces naturelles et exprime une essence empreinte de beauté et de crainte propre à ce qui est sublime ; ou bien alors elle se fait plus ordonnée et fait chercher à l'œil de l'auteur les petits détails qui participent à un ensemble, pour devenir pittoresque⁵.

La tradition britannique du récit de voyage avait connu un essor fulgurant au cours de la première moitié du XVIII^e siècle avec le Grand Tour, version anglaise du voyage humaniste commencé quelque deux cents ans

plutôt (Doiron, 1997 : 17-32). Ce type de voyage visait l'acquisition de connaissances nouvelles par une expérience du monde et des merveilles qui se trouvent à l'étranger. Le Grand Tour était extrêmement bien vu par la jeune aristocratie masculine d'Angleterre et ses chantages y voyaient un élément essentiel à la formation intellectuelle de l'élite anglaise (Humphreys, 1991 : 45-46). Lors d'un tel voyage, on pouvait faire appel aux images pour parfaire l'apprentissage. L'illustration du Grand Tour permettait au voyageur anglais de construire une banque d'images de ce qu'il avait vu ailleurs. L'illustration lui rendait aussi possible de conserver à part soi un souvenir exact d'un moment de son voyage (Boschma, 1994 : 154).

Nous ne croyons pas que le voyage de Lady Simcoe trouve sa place dans la conception du voyage comme le définit le Grand Tour. D'abord parce que l'Amérique, à cette époque, ne peut pas rivaliser avec l'activité intellectuelle que l'on retrouve en Europe. On ne peut espérer revenir d'un voyage sur ce continent avec le type de connaissance habituellement associé au Grand Tour. Ensuite, parce que Lady Simcoe ne part pas à la rencontre de quelque chose qui aurait trouvé sa place dans une tradition intellectuelle : autrement dit, son voyage est *sans but* prédéterminé. Au plus part-elle vers l'inconnu et elle a la chance d'accompagner son mari, ce qui représente quand même une situation enviable⁶. À notre avis, leur seule ressemblance tient dans le déplacement. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'y a pas eu de découvertes ou de formation intellectuelle. Le voyage représente en lui-même une authentique occasion d'apprentissage. Il y a derrière cette exploration de l'inconnu la chance d'accumuler de nouvelles informations dans des domaines variés. C'est à

cette forme de découverte que se prête Lady Simcoe en notant ses impressions sur les habitants des villes, leurs coutumes, leurs lieux de cultes et d'habitation ou leur habillement. Notons que Lady Simcoe était formée dans la tradition de la haute société : dès son plus jeune âge, elle avait fait preuve d'habiletés dans plusieurs domaines, comme la botanique, le dessin et les langues⁷. Il faut aussi tenir compte de son intérêt pour les animaux et les insectes, ainsi que pour les plantes, dont elle envoie des dessins et parfois certaines semences à ses correspondants (Innis, [1965] 1971 : 2). Son voyage est certainement une occasion d'apprentissage et surtout, un moment de mettre en pratique ses capacités d'écriture et de dessin. Que pouvait représenter un voyage en Amérique en 1791 ? Outre l'inconfort, il s'agit surtout d'un investissement de temps et d'un important effort physique et mental. Un test d'endurance que Lady Simcoe, consciente des inconvénients et des avantages à venir, relève avec enthousiasme. Et surtout, il s'agit d'une occasion de découvrir le monde en l'explorant de façon active, d'enrichir et de parfaire sa personnalité, de « s'accomplir » un peu plus en élargissant ses connaissances et ses talents. Une façon de parvenir à cet accomplissement s'exprime chez Lady Simcoe par une pratique récréative de l'écriture et du dessin. Elle découvre, par exemple, sur cette voie rapide que représente le fleuve Saint-Laurent une suite de paysages qui ne la laissent pas insensible à l'espace qui se déploie devant elle. Déjà formée au goût du dessin, très probablement au fait de la promenade pittoresque (Bermingham, 2000 : 77-126 ; Gilpin, [1792] 1982 : 41-55), ces paysages trouveront une place de choix dans ses carnets de dessins. Le regard de Lady Simcoe est sans aucun doute tourné vers la nature,

vers les espaces immenses qui bordent la vallée du Saint-Laurent. On peut croire que le dessin répondait à un désir de faire des œuvres, d'occuper son esprit et de le raffiner. Cela ajoutait aussi à son récit une importante dimension visuelle qui aidait à mieux faire comprendre à sa famille et à ses amis demeurés en Angleterre l'environnement où elle se trouvait alors.

Au total, le séjour des Simcoe s'étendit sur cinq ans. Au cours de cette longue période, quatre voyages furent effectués entre le Bas (la ville de Québec) et le Haut-Canada (Kingston ou York). Un premier voyage a lieu sur le Saint-Laurent à destination du Haut-Canada à l'été de 1792. À l'automne 1794, à la suite d'une rumeur de guerre avec les États-Unis, Lady Simcoe quitte Niagara pour retourner à Québec. Elle ne reviendra qu'au printemps de 1795, une fois la menace écartée. Enfin, elle effectuera un dernier voyage, en juillet 1796, pour rejoindre dans le port de Québec le navire qui doit ramener toute la famille en Angleterre. Les dessins qui nous intéressent ont été réalisés lors de ce dernier passage sur le fleuve Saint-Laurent, en juillet et août 1796.

Dans la seconde partie de notre texte, nous allons nous pencher sur ces dessins et tenter de comprendre ce qu'ils représentent et ce qu'ils nous communiquent. Notre objectif sera de démontrer en quoi son travail est une extension de son récit littéraire et comment une artiste amateur telle que Lady Simcoe intégrait certaines conceptions esthétiques du paysage à sa pratique.

LE CARNET « PANORAMA » DE 1796

Le carnet de dessins de Lady Simcoe se trouve dans la collection du Musée Stewart de Montréal et fait partie du Fonds Simcoe qui comprend deux carnets d'esquisses. Pour les besoins de notre propos, nous ne faisons référence qu'à un seul carnet. Nous l'appellerons « Panorama », mot que l'on retrouve inscrit sur la couverture du carnet. Cette source a été choisie en fonction de la qualité de son état de conservation et du nombre de dessins qu'elle contient⁸. Nous y trouvons aussi une grande sélection de sites en territoire québécois, ce qui n'est pas sans lui conférer une valeur particulière pour l'intérêt de cet ouvrage pour l'histoire de l'art ancien au Québec.

Les dessins sont des esquisses, « les premières formes » qui mèneront à un « ouvrage définitif » (Petit Robert). Certaines sont plus fournies en détail que d'autres, comme la vue de Montréal et de l'île Sainte-Hélène aux pages 56-57 du carnet (fig. 1). On retrouve le même souci du détail dans la minutie du dessin que dans la description que Lady Simcoe en fait dans son journal⁹. Ici, l'artiste fait usage d'une palette de couleurs plus large que pour d'autres dessins. Ceci laisse croire qu'il y avait un désir d'ajouter au commentaire du texte une description visuelle qui dépassait la portée de la simple esquisse au crayon. Le journal indique parfois que les dessins sont réalisés sur la grève lors d'une pause de l'équipage ; on peut supposer, compte tenu de la récurrence du regard vers le large dans les dessins, qu'ils ont tous été réalisés sur une rive du fleuve Saint-Laurent¹⁰. À plusieurs reprises au cours de son voyage, Lady Simcoe nous signale qu'elle est en possession d'un carnet de dessins. Déjà au moment de la



FIGURE 1

traversée de l'Atlantique, en septembre 1791, elle s'amuse à copier des illustrations de navires et des cartes géographiques de l'Amérique¹¹. Le nombre d'entrées, tout au long du périple, concernant les moments où Lady Simcoe réalise un dessin nous indique que notre carnet n'est pas le seul réalisé lors du voyage des Simcoe et ne constitue pas un recueil de tous leurs déplacements. D'ailleurs nous avons pu aisément le dater et en conclure qu'il serait l'un des derniers carnets de dessins réalisés au Canada. Ce ne sont pas tous les dessins du carnet « Panorama » qui sont datés explicitement, mais celui des pages 18 et 19 (fig. 2) fait exception. On y lit clairement la note « 26 juillet 1796 ». L'entrée du journal permet d'observer plusieurs similitudes entre l'image et le texte, à un point tel que nous pouvons affirmer être en possession d'un dessin réalisé sur place. D'abord, le journal indique :

(26 juillet 1796)

[...] at six stopped at a rocky island six miles from Gananowui, where we made a fire and boiled a tea kettle ; there is a pretty bay here. [...] We proceeded three miles to a beautiful rocky island [...] among the thousand Islands. [...] We supped at ten, the stars shinning unusually bright. We placed the beds on the trunks in one of the batteau, which was covered with sail cloth over the awning (Robertson, [1911] 2001 : 336-339).

L'image montre ce qui pourrait être la baie à laquelle Lady Simcoe fait référence vue de cette île rocheuse. Mais l'élément qui retient davantage notre attention est l'arrangement du bateau sur cette même image : la moitié de l'embarcation, au premier plan, est recouverte avec ce qui semble être une toile servant d'abri. Ces indices, la date



View across the lake
May 25 1966
Irene J. King

FIGURE 2

inscrite sur l'œuvre et l'arrangement d'une toile à l'arrière de l'un des bateaux, qui sont clairement identifiés dans le texte, confirment le moment d'exécution du dessin. Par déduction, et toujours en comparant le texte et l'image, on parvient à retracer l'origine de tous les dessins. Comme la plupart ont un titre, habituellement le nom du lieu, il est facile de les identifier dans le texte. Ceux qui n'ont vraiment aucune indication incitent à plus de prudence, mais le journal est assez clair dans ses descriptions pour dissiper une large part de doute.

Ceci étant fait, on peut maintenant suivre le voyage de Lady Simcoe grâce aux dessins. On devine rapidement le lien qui existe entre les médiations qui participent au processus de création et le carnet de dessins lui-même : la présence de l'auteur sur un lieu, l'extrait de son journal qui souligne son passage, sa décision quant à « réaliser le dessin » du paysage¹² et finalement le dessin. Le carnet est l'aboutissement concret du cheminement artistique de Lady Simcoe durant le voyage. Il est essentiel de relever les ressemblances entre les images et le texte. À plusieurs occasions, nous retrouvons un élément de description dans le texte qui vient confirmer que nous sommes en présence d'une image qui représente bel et bien le lieu dont il est question. Les dessins accompagnent le déplacement à un point tel que l'on aurait pu se passer du texte pour retracer l'itinéraire du voyage et avoir entre les mains un « récit » imagé. Ce qui n'est pas sans nous renseigner sur la nature des dessins dans le carnet.

Il était commun de voir en Europe comme en Angleterre un voyageur ou un artiste amateur se déplacer avec un carnet de dessin et le matériel lui permettant de faire ses esquisses (Guichard, 2004 : 50-52 ; Michel, 1994 : 218-

219). Le développement de ce qu'il est convenu d'appeler « a polite art » (Barrel, 1992 : 13-37 ; Bermingham, 2000 : 77-78) avait provoqué en Angleterre un engouement pour les arts au début du XVIII^e siècle et leur pratique par des gens de différentes classes sociales. En général, il était bien vu d'avoir quelques notions de dessin et de savoir les mettre en pratique. Le dessin était un loisir agréable, nécessitant un certain degré de savoir-faire, et il se pratiquait autant chez les hommes que chez les femmes. Il était reconnu comme un moyen de garder l'esprit alerte et constituait aussi un divertissement sain. Certains lui reconnaissaient même le pouvoir (ou le devoir) d'élever l'âme et parfaire l'œil au jugement de goût, c'est-à-dire à l'appréciation d'une vraie beauté¹³.

Dans l'Angleterre de Lady Simcoe, la pratique du dessin de paysage était sans doute la plus répandue. Le peuple anglais redécouvrait depuis la fin des années 1750 la campagne et il en vantait la beauté (Fabricant, 1985 : 49-56). Aussi, le paysage était un genre mineur (Boschma, 1994 : 159 ; Michel, 1994 : 213) et il n'impliquait pas nécessairement le besoin d'une maîtrise professionnelle du dessin tel qu'on était en droit de l'exiger pour la peinture d'histoire. Il n'est donc pas surprenant que le corpus de Lady Simcoe soit constitué principalement de paysages. Il existait aussi un grand nombre de « méthodes » d'apprentissage qui s'appliquaient presque exclusivement à la composition de paysages. Les plus connues en Angleterre sont sans doute celles de William Gilpin et d'Alexandre Cozens, publiées au cours des années 1780 (Bermingham, 2000 : 93). Dans les deux cas, il s'agissait d'inviter l'amateur à se tourner vers la nature pour assouvir ses besoins esthétiques et réaliser de belles œuvres. Bien que leurs

tactiques diffèrent les unes par rapport aux autres, sur le fond, la production est généralement semblable. Les deux auteurs puisaient abondamment leur appréciation et connaissance iconographiques dans les paysages de Claude Lorrain (Bermingham, 2000 : 98). Au moment où Lady Simcoe dessinait ses paysages, plusieurs approches de l'espace naturel avaient cours sur la place publique. Il ne s'agissait pas seulement de repenser comment réaliser le dessin mais aussi de constater que la relation de l'artiste avec l'environnement n'était plus la même. Ann Bermingham propose trois phases dans la conception et l'illustration du paysage anglais¹⁴ (2000 : 78 ; 1994 : 78-86). Dans chaque cas, c'est l'œil de l'artiste qui se transforme malgré un paysage qui peut, lui, demeurer le même. Alors que de nouveaux éléments du paysage prennent les devants de la composition, d'autres sont écartés du rôle qu'ils jouaient précédemment. Ces changements étaient le fait non seulement d'une évolution dans la pratique même des arts, mais trouvaient aussi une partie de leur histoire dans des phénomènes sociaux comme l'éducation et le développement du tourisme (Bermingham, 2000 : 78).

La production amateur comme celle de Lady Simcoe reste sujette à une multitude d'approches, souvent issues d'une série d'initiatives individuelles qui rendent difficile la catégorisation des œuvres dans une suite de critères immuables. Aussi, il ne faut pas voir immédiatement les dessins de Lady Simcoe comme les enfants légitimes des enseignements de Gilpin ou de Cozen, mais bien plus comme un exemple d'une pratique qui, à son époque, avait assimilé les idées générales à la mode quant à la composition de paysages. À cette assimilation s'ajoute évidemment la part créatrice de Lady Simcoe, sa propre sensibilité à



FIGURE 3

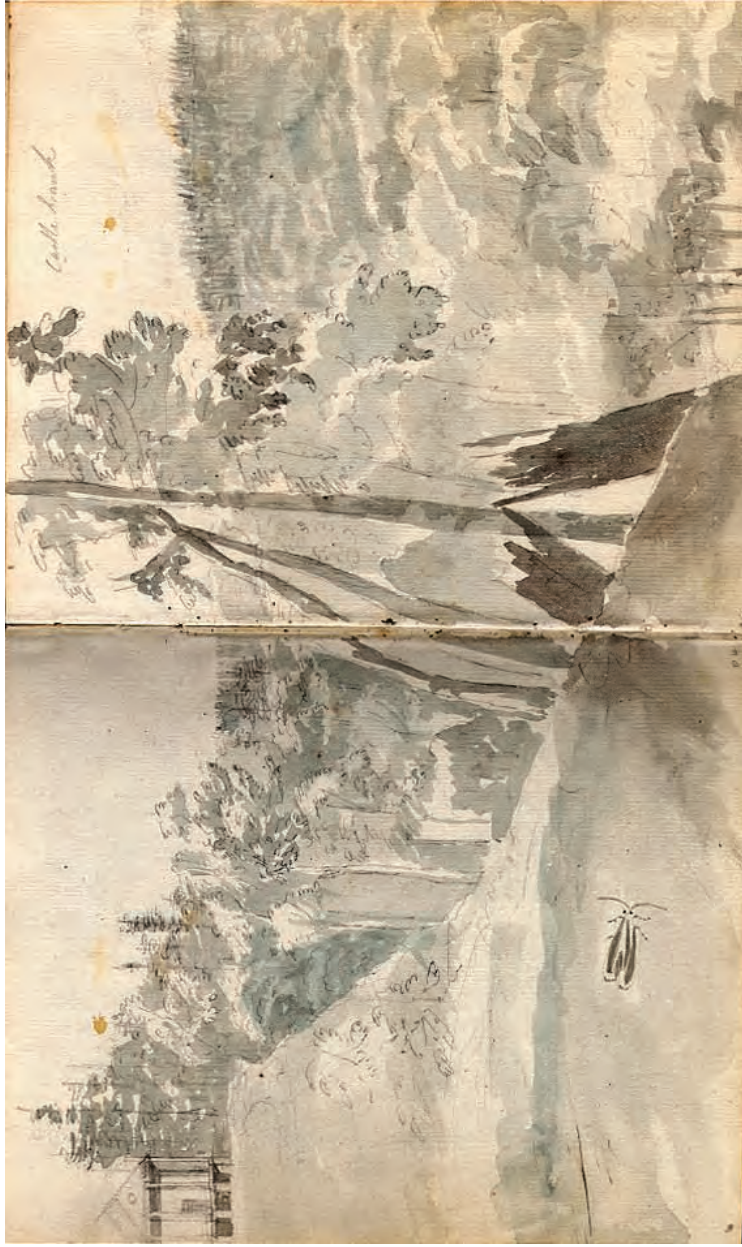


FIGURE 4

représenter le paysage canadien. Par exemple, les dessins des pages 0-1 et 4-5 (fig. 3 et 4) reprennent l'idée de la composition pittoresque, dirigeant l'attention du spectateur vers l'idée d'ensemble du dessin à partir d'un détail, la résidence d'été Castle Frank. Ce détail est « naturellement » inscrit dans son environnement. Les descriptions que nous fait Lady Simcoe de la nature entourant le choix de l'endroit nous révèlent une attention particulière portée sur la grandeur de la nature et la nécessité de se déplacer dans son espace pour trouver le bon point de vue :

(29 octobre 1793)

We went six miles by water from the fort [...] up that river (rivière Don), landed, climbed up an exceedingly steep hill, or rather a series of sugar-loafed hills, and approve of the highest spot, from whence we looked down on the tops of large trees and, seeign eagles near, I suppose they build there (Robertson, [1911] 2001 : 203).

Les illustrations tiennent compte de cette description de la nature. La première image nous montre une vue en contre-plongée qui met en évidence les hauteurs où se trouve la résidence. La seconde est vraisemblablement une vue prise de ces hauteurs : on devine la densité de la flore et même l'élévation en paliers mentionnée par Lady Simcoe. Il semble justifié dès lors de croire que les dessins de Castle Frank s'inscrivent dans un cadre naturel et pittoresque que le texte exprime au sujet de la nature. L'exemple d'une pratique un peu différente serait observable aux pages 78-79 (fig. 5). Dans ces dessins de ce qui pourrait être les environs de Cap-Santé¹⁵, plusieurs éléments se partagent l'espace. On peut admirer dans le détail les objets (une église, un cap rocheux, quelques buissons) qui

éventuellement pourraient servir à l'élaboration d'un paysage. Toutefois, même si les dessins sont clairement identifiables, on ne retrouve pas autant d'information à leur sujet dans le journal. Par exemple, Lady Simcoe ne fait pas mention des églises qui se trouvent dans les dessins.

(5 août 1796)

I was extremely delighted with the high banks and beautifull scenery in passing Deschambeault, Richelieu, and Cap Santé on the north shore, opposite to which is Pt. Plato [...], where we went on shore and amired the situation, which is fit for a fine house ; there is good farm belonging to the Convent des Ursulines at Quebec (Robertson, [1911] 2001 : 348-349).

Dans ce cas, les dessins gagnent en autonomie puisqu'ils offrent une information et une vision de l'environnement immédiat différentes du texte. Celui-ci se contente de suivre le rythme du passage d'un village à l'autre, tout en tenant compte de la beauté de chacun d'entre eux. Les dessins font alors office de supplément au texte. Ils ne sont pas seulement la représentation d'un moment du texte. Ils sont des œuvres qui ont leur propre histoire qui s'ajoute au récit de voyage.

Une autre façon d'aborder le paysage se manifeste dans les vues horizontales : cette fois-ci, le paysage est éloigné du spectateur et les détails deviennent secondaires. Nous sommes en présence d'une idée générale de l'environnement et de l'espace. Ainsi, les dessins de la rivière Batiscan aux pages 70-71 (fig. 6) s'étendent sur toute la feuille du carnet. Le paysage devient une expression du lointain. Avec ce type de dessin, Lady Simcoe semble effectuer un retour vers la topographie en s'éloignant de

l'effet dramatique pittoresque pour atteindre une plus grande rigueur géographique. Nous pouvons affirmer que ce dessin n'est pas « idéalisé ». Bien au contraire, l'image accompagne un texte qui recherche l'exactitude : (4 août 1796) From the garden is an extensive view. The mouths of the rivers Batiscan and St. Anne are seen on the opposite shore, with distant blue hills. This is the finest point on the river and a good military position » (Robertson, [1911] 2001 : 348). Il s'agit d'une œuvre qui cherche à nous présenter l'espace au moyen de grandes lignes continues. La composition veut enfermer dans un espace contenu des formes naturelles très vastes. C'est le même processus qui dévoile la première image de Montréal, aux pages 42-43 (fig. 7). À distance, on peut distinguer une masse bleue et une légende sur sa droite qui nous indique clairement de quoi il s'agit : le mont Royal. Ce type de représentation d'un objet en soi immense réduit à une tache dans la composition permet à Lady Simcoe de ramener à un seul dessin une grande superficie. Ce travail n'est pas inconnu d'une pratique plus conventionnelle de la topographie anglaise telle qu'elle se pratiquait au Québec vers la même époque (Prioul, 1991 : 50).

Si l'écriture d'un voyage peut prendre plusieurs formes, il en va de même pour son illustration. Le cas de Lady Simcoe est un exemple d'une pratique amateur du dessin à la fin du XVIII^e siècle appliqué à un récit de voyage. L'auteur a vécu un périple dont elle a su faire la narration tout en utilisant sa connaissance personnelle du dessin pour ajouter des images à son écriture. Il est vrai que les deux modes de narration, récit et images, peuvent atteindre leur objectif discursif sans que l'un soit nécessaire à l'autre. Mais le fait est que Lady Simcoe a jugé



FIGURE 7

opportun de recourir au dessin pour donner à son texte une part visuelle équivalente à sa description des choses. Bien qu'elle soit assurément une personne au fait des pratiques discursives et artistiques de son époque, elle tire un profit personnel de son savoir. En toute autonomie, elle rédige son journal et elle illustre son voyage. Nous ne pouvons souhaiter avoir meilleur guide pour nous transporter vers les grands et les petits détails de l'espace canadien à la fin du xviii^e siècle. Visions pittoresques, sentiments sublimes ou interventions à valeur scientifique, Lady Simcoe fait référence à un grand registre d'émotions et de connaissances pour communiquer le plus adéquatement possible son plaisir de découvrir un territoire inconnu. Ses dessins, dont la plupart ont été gravés par la suite, peuvent servir les intérêts de l'histoire par leur proximité, voire leur immédiateté, avec les lieux qu'ils représentent. Son écriture, alerte et souvent précise, s'accorde avec la minutie du dessin pour devenir, bien avant la lettre, un documentaire sur la colonie britannique en Amérique du Nord.

BIBLIOGRAPHIE

- BARREL, John (1992), « The Fine Arts in Eighteenth-Century Polite Culture », dans John BARREL (édit.), *Painting and the Politics of Culture : New Essays on British Art, 1700-1850*, New York, Oxford University Press, p. 13-37.
- BERMINGHAM, Ann (1994), « System, Order and Abstraction. The Politics of English Landscape Drawing around 1795 », dans W.J.T. MITCHELL (édit.), *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, p. 77-101.
- BERMINGHAM, Ann (2000), *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven, Yale University Press.
- BOSCHMA, Kees (1994), « Quelques considérations sur les *vedute* au XVIII^e siècle », dans Catherine LEGRAND et Jean-François MÉJANÈS, *Le paysage en Europe du 16^e au 18^e siècle*, actes du Colloque organisé par le Musée du Louvre, Service culture, 25 au 27 janvier 1990, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 151-169.
- DOIRON, Normand (1997), *L'art de voyager : le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, Paris, Éditions Klincksieck.
- FABRICANT, Carole (1985), « The Aesthetics and Politics of Landscape in the Eighteenth Century », dans Ralph COHEN (édit.), *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, Berkeley, University of California Press, Publications from the Clark Library professorship, UCLA, p. 49-81
- GILPIN, William ([1792] 1982), *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages*, Paris, Éditions du Moniteur.
- GUICHARD, Charlotte (2004), « Les «livres à dessiner» à l'usage des amateurs à Paris au XVIII^e siècle », *Revue de l'art*, n° 143, 2004-1, p. 49-58.

- HUMPHREYS, Arthur (1991), « The Arts in Eighteenth-Century Britain » dans Boris FORD (édit.), *The Cambridge Guide to Arts in Britain*, New York, Cambridge University Press, vol. 5 : « The Augustan Age », p. 3-47.
- INNIS, Mary Quayle ([1965] 1971), *Mrs. Simcoe's Diary*, Toronto, Macmillan Company of Canada Ltd.
- MICHEL, Marianne Roland (1994), « Le paysage au XVIII^e siècle : théorie, enseignement, sa place dans la culture académique », dans Catherine LEGRAND et Jean-François MÉJANÈS, *Le paysage en Europe du 16^e au 18^e siècle*, actes du Colloque organisé par le Musée du Louvre, Service culture, 25 au 27 janvier 1990, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 211-229.
- PRIOUL, Didier (1991), « Les paysagistes britanniques au Québec : De la vue documentaire à la vision poétique », dans Mario BÉLAND (dir.), *La peinture au Québec : 1820-1850, Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, Publications du Québec, p. 50-59.
- ROBERTSON, J. Ross ([1911] 2001), *The Diary of Mrs. John Graves Simcoe, Wife of the Lieutenant-Governor of the Province of Upper-Canada, 1792-1796*, Toronto, Prospero. (Coll. « Canadian »).
- WOLFZETTLE, Friedrich (1996), *Le récit de voyage en France du Moyen-Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Perspectives littéraires »).

Pour citer cet article : Nathalie MIGLIOLI, « Les monographies paroissiales : une source pour l'histoire de l'art au Québec? », dans Nathalie MIGLIOLI et Pierre-Olivier OUELLET (dir.), *Mélanges sur l'art au Québec historique (XVII^e-XIX^e siècles)*, URL : <http://www.crilcq.org/publications/melanges.pdf>

LES MONOGRAPHIES PAROISSIALES :
UNE SOURCE POUR L'HISTOIRE DE L'ART
AU QUÉBEC ?¹

Nathalie Miglioli

Habituellement, l'historiographie de l'histoire de l'art au Québec situe la naissance de la discipline après la Première Guerre mondiale. En 1986, John R. Porter écrivait à ce propos que « les premières contributions appréciables ne remontent qu'au début des années 1920 » (Porter, 1986 : 31). Par contre, des recherches récentes nous permettent maintenant d'ouvrir les « premières pages » de cette historiographie aux dernières décennies du XIX^e siècle². La mise au jour de nouveaux corpus littéraires, notamment les monographies paroissiales, nous permet de reconsidérer le cadre à l'intérieur duquel l'historiographie a été pensée. Dans le présent texte, nous nous intéressons aux monographies paroissiales publiées entre 1854 et 1925, plus particulièrement au récit consacré à l'art que l'on y trouve. Cette démarche est la première étape d'un travail plus large qui tente d'évaluer la place qu'il faudrait accorder à ce matériau dans la constitution de l'histoire de l'art au Québec.

Le découpage historique que nous proposons renvoie, en amont, à une écriture de l'histoire canadienne-française caractérisée par la publication de biographies et de récits des héros de la Nouvelle-France. En effet, les récits des premiers explorateurs annotés par des religieux commencent à être publiés au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La publication par les abbés Henri-Raymond Casgrain (1831-1904) et Charles-Honoré Laverdière (1826-1873) des *Œuvres complètes de Samuel de Champlain* en 1870 s'inscrit dans cette foulée. Le clergé procède également à la biographie des fondateurs de la colonie ; citons en exemple les écrits de l'abbé Étienne-Michel Faillon (1799-1870) sur Mère d'Youville (1852), Marguerite Bourgeois (1853), Jeanne Mance (1854) et Jeanne LeBer (1860). L'ensemble de cette production avait pour objectif, selon l'historien Serge Gagnon, de mettre en évidence les normes et les valeurs que la société devait perpétuer dans une « volonté de survie de la collectivité » (Gagnon, 1978 : 123).

En aval, nous avons choisi un moment décisif de la constitution d'un champ des arts au Québec marqué par la création d'institutions – notamment la Commission des monuments historiques (1922) – capables de diffuser et d'interpréter les informations sur le patrimoine artistique et historique (Handler, 1986 ; Hyman, 1988).

Entre ces deux pôles, et à l'instar de l'écriture du grand récit historique national, se développe une littérature exclusivement vouée à l'histoire locale – la monographie de paroisse – où l'église paroissiale semble constituer une trame à partir de laquelle se détachent les faits marquants de la vie de la collectivité. Avec les travaux biographiques et généalogiques, l'édition des monographies paroissiales représenterait « quantitativement le mouvement historio-

graphique le plus important à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle » (Saint-Jacques/Lemire, 2005 : 266). Malgré ce constat important, ce corpus n'a pas véritablement fait l'objet d'analyses poussées de la part des historiens, des littéraires ou des historiens de l'art³.

MONOGRAPHIES DE COLONISATION ET MONOGRAPHIES PAROISSIALES

La tranche historique à laquelle nous nous référons serait caractérisée, selon Lucia Ferretti et Gérard Bouchard, par l'utopie ou l'archétype de la reconquête. En effet, la littérature que nous étudions est contemporaine du vaste projet colonisateur dont l'Église est le moteur. À titre d'exemple évoquons l'entreprise du curé Antoine Labelle (1833-1891) commencée au milieu du XIX^e siècle. Le curé, explique Ferretti, rêve de

rendre le Canada à nouveau français en soudant les unes aux autres par le nord de l'Ontario, comme en un chapelet, les communautés françaises depuis l'Ontario jusqu'au-delà du Manitoba. Comme s'il s'agissait d'un encerclement du Canada anglais, d'un désir de « conquérir nos conquérants », selon les mots mêmes qu'il emploie dans une lettre personnelle à Rameau de Saint-Père⁴ (Ferretti, 1999 : 106)

Cette entreprise de colonisation s'accompagne naturellement de la fondation de nouvelles paroisses⁵. Rappelons à cet effet qu'à partir de l'abolition du système seigneurial en 1854, la paroisse constitue la principale unité territoriale, et ce, jusqu'aux années 1960 (Harvey, 1996 : 32-42). La reconquête de l'œkoumène canadien-français est

supportée, entre autres, par la publication de monographies de colonisation. En 1912, Hormisdas Magnan (1861-1935) compile 152 monographies avec l'intention de « faire connaître les [...] paroisses en développement » (Magnan, 1912 : 3). L'ouvrage est destiné aux agents de développement, aux colons, aux industriels et hommes de profession⁶. Récit tourné vers l'avenir, écrit dans une visée d'exploitation du territoire, la monographie de colonisation représente pour l'historien Fernand Harvey le courant d'études régionales le plus ancien au Québec (Harvey, 2001 : 55). En inventoriant l'historiographie régionaliste d'avant 1960, l'historien propose une classification où il partage l'ensemble de cette production littéraire, en trois catégories : les monographies paroissiales locales, les monographies de colonisation et les synthèses régionales (Harvey, 2001 : 54-57). Harvey entreprend la délimitation de son objet en excluant de son corpus les monographies paroissiales :

[b]ien que cette production soit associée à l'historiographie régionale, explique-t-il, [...] on ne peut parler ici d'histoire régionale, laquelle suppose un cadre d'analyse qui dépasse le niveau local pour se situer quelque part entre celui-ci et le niveau national (Harvey, 2001 : 54).

Toutefois, nous croyons que la prise en charge des monographies paroissiales pourrait jeter un éclairage additionnel sur l'histoire régionale. Ces ouvrages constituent, à notre avis, une source locale pouvant concourir à l'élaboration d'une histoire sociale soucieuse des représentations que la communauté produit et véhicule. Cette histoire peut-elle être régionale ? Probablement, car nous y ren-

controns souvent des témoignages de divers ordres faisant le récit d'événements marquants : des transcriptions détaillées de procès-verbaux de réunions de marguilliers ; des échanges épistolaires entre l'évêque et le curé ou un récit exposant les problèmes rencontrés, par exemple, lors d'un démembrement. À l'énumération de ces éléments, la monographie paroissiale nous semble un matériau pouvant contribuer à la compréhension d'enjeux dépassant la seule sphère locale.

Contrairement à l'auteur de la monographie de colonisation, celui de la monographie paroissiale vit depuis des années dans la paroisse ou en est originaire. Son récit repose d'abord sur le dépouillement des archives paroissiales et sur la tradition orale, et son horizon d'attente est la communauté sur laquelle porte la monographie. Il s'agit donc d'un écrit dont le caractère endogène est très important. Enfin, ce qui retient notre attention, la monographie de paroisse alloue un espace à la présence de l'art dans la communauté. En effet, la plupart de ces monographies accordent l'équivalent d'un chapitre à la construction et au décor peint et sculpté des églises.

1854-1869 : PREMIERS EFFORTS

À notre connaissance, la première monographie paroissiale publiée est celle que Jean-Baptiste-Antoine Ferland (1805-1865) écrit sur Notre-Dame de Québec en 1854. Six ans plus tard, Jean Langevin (1821-1892) fait paraître le premier volume de ses *Notes sur les archives de Notre-Dame de Beauport*. Ces deux ouvrages diffusent principalement des informations provenant des registres paroissiaux datant du régime français⁷. Il nous semble que

ce premier effort d'édition des archives paroissiales soit motivé, d'une part, par le constat de la disparition de plusieurs fonds d'archives et, d'autre part, par un souci de mémoire. De fait, si on ne peut prévenir la perte matérielle de ces documents, disent ces auteurs, il faut cependant prévenir leur perte mémorielle. À cet égard, la préface de l'ouvrage de Ferland est révélatrice :

Depuis plusieurs années, des accidents déplorables, se succédant avec rapidité, ont détruit beaucoup de documents très précieux pour l'histoire du Canada. Encore quelques pertes semblables, et les sources aujourd'hui ouvertes à l'historien auront complètement disparu. Pour prévenir un tel malheur, il serait important de multiplier les copies des manuscrits historiques qui ont été préservés [...]. Dans l'espérance que le bon exemple ne sera pas donné en vain, je me suis déterminé à publier des notes, que j'ai recueillies en parcourant les registres de Notre-Dame de Québec. Sans être d'un intérêt général, elles peuvent avoir quelque prix pour des Canadiens ; car elles renferment un résumé de ce que les plus anciens de ces registres offrent de remarquable, touchant les familles établies en ce pays, dans les commencements de la colonie (Ferland, 1863 : 3-4).

L'appel de Ferland – que l'on peut considérer comme un premier appel à la conservation, sous la forme d'une écriture historique fondée sur la retranscription des archives paroissiales – semble, pour un moment, rester sans réponse. En effet, il faut attendre jusqu'en 1869 avant qu'une nouvelle monographie paroissiale ne soit publiée⁸.

1870-1894 : GENÈSE D'UN GENRE

Entre 1870 et 1894, la publication de textes sur l'histoire des paroisses se fait sur une base plus régulière. La perspicacité dont ont fait preuve les Ferland et Langevin en soulignant l'importance de rendre accessibles ces sources anciennes, se fait volonté durant cette période. Henri-Raymond Casgrain laisse entendre, dans la préface de l'*Histoire de la paroisse de Cap-Santé*, qu'un « grand nombre d'hommes éclairés », dont les évêques, soutiennent ce type de production historique⁹. Cependant, la quinzaine de monographies répertoriées ne semblent pas avoir pris pour modèle leurs devancières. Si *a posteriori* nous pouvons voir dans cette tranche temporelle l'émergence d'un nouveau genre historique, ces monographies ne constituent pas véritablement un ensemble homogène inspiré d'un prototype. Publiées sous forme de notes, chroniques ou précis d'histoire, elles varient beaucoup dans leur structure. Souvent, la monographie est une compilation revue et augmentée d'articles précédemment publiés dans un journal¹⁰. D'autres fois, l'ouvrage se divise en deux ou trois grands chapitres, eux-mêmes subdivisés en sections plus ou moins égales. La monographie sur Sainte-Geneviève de Berthier de l'abbé Moreau (1854-1913) est, dans ce cas, exemplaire (voir Moreau, 1889). L'ouvrage comporte trois sections intitulées « La seigneurie », « La paroisse » et « Le comté ». Cette subdivision semble refléter la posture adoptée par l'abbé historien, à savoir la détermination territoriale comme cadre structurant pour le récit. En effet, l'abbé Moreau ancre l'histoire de la paroisse dans l'évolution du territoire afin de regrouper, à l'intérieur d'unités géographiques cohérentes, l'ensemble des sources à diffuser.

1895-1922 : STABILISATION DU GENRE

À partir de 1895, la publication des monographies paroissiales s'intensifie considérablement. Entre 1895 et 1922, paraissent plus de quarante monographies paroissiales (Saint-Jacques/Lemire, 2005 : 266). À ce nombre s'ajoutent les trente-quatre que Pierre-Georges Roy (1870-1953) publie dans le *Bulletin des recherches historiques* entre 1895 à 1902. Avec la professionnalisation du métier d'archiviste, des fonds connus sont inventoriés, classés et s'ouvrent à la recherche (Saint-Jacques/Lemire, 2005 : 266-270). Les travaux du notaire Joseph-Edmond Roy (1858-1913), frère aîné de Pierre-Georges, font figure de modèle et donnent un nouvel essor aux productions monographiques. Pour celui-ci, la production littéraire à caractère historique basée sur les documents d'archives locales constitue une « nouvelle école » et « c'est le plus sûr moyen d'avoir une littérature du terroir » (Roy J-E, 1899-1902 : 240-241). La vision du notaire semble s'imposer, puisque dès la parution, en 1897, de son *Histoire de la seigneurie de Lauzon*, le canevas de la monographie paroissiale connaît une certaine stabilité¹¹.

Les monographies paroissiales débutent par une description topographique du territoire couvert pour ensuite aborder l'histoire du peuplement en identifiant les familles pionnières, les missionnaires, puis les curés résidents. L'histoire de l'établissement des institutions (1^{ère} cure, chapelle, églises) précède celle de l'établissement des industries et du développement économique. Plusieurs monographies sont illustrées de gravures représentant les églises et de portraits de curés, de notables et de descendants des familles fondatrices. Tout comme à la période précédente,

la construction du récit est entièrement dépendante des sources disponibles, le document se substitue souvent à la plume de l'auteur et procède ainsi à la légitimation des propos avancés. Il s'agit pour les auteurs de *La vie littéraire au Québec* d'un signe distinctif et symptomatique d'un renouvellement du discours historique dont les monographies de paroisses auraient « pavé la voie » (Saint-Jacques/Lemire, 2005 : 269 et 454-455).

Si, au XIX^e siècle, la monographie paroissiale est majoritairement le fait de religieux passionnés d'histoire qui découvrent le riche potentiel des archives locales, la provenance des auteurs semble se diversifier au tournant du XX^e siècle. En plus des abbés, nous trouvons des littéraires, des professeurs, des archivistes et des juristes. Soulignons que l'écriture de l'histoire est pratiquée par des érudits aux intérêts multiples qui s'investissent au sein de sociétés savantes¹². En 1895, en 1900 et encore en 1920, la professionnalisation de l'histoire est encore à faire. Le champ d'études et la profession de ces intellectuels teintent la pratique de l'histoire et son récit.

Le renouvellement de l'écriture de l'histoire doit également être mis en rapport avec « la montée des régionalistes ». Il s'agit là d'un courant qui se caractérise par un renouveau nationaliste soucieux, d'une part, de redéfinir le positionnement du Québec dans le vaste monde de la francophonie, et d'autre part, de mettre en évidence ses particularités littéraires (Saint-Jacques/Lemire, 2005 : 421).

La figure majeure évoquée ici est Monseigneur Camille Roy (1870-1943), qui propose la littérature du terroir comme signe distinctif des écrivains canadiens-français. Ce dernier écrit en 1930 que la littérature canadienne-

française « est caractérisée surtout par la triple inspiration dont elle est née, et dont elle vit encore : elle est d'inspiration française [...], elle est d'inspiration nationale [...], elle est d'inspiration catholique [...] » (Roy C., 1930 : 18-19). *La vie littéraire au Québec* associe le travail de Monseigneur Roy à la parution de nombreuses monographies paroissiales. Paradoxalement, nous croyons que c'est peut-être chez Monseigneur Roy que l'on trouve les premières traces de l'exclusion de la monographie paroissiale comme genre méritant une quelconque attention. En effet, dans son *Histoire de la littérature canadienne* publiée en 1930, nous pouvons lire que « Beaucoup [d'écrivains] se sont appliqués à écrire l'histoire régionale, l'histoire des paroisses canadiennes, et celle de nos collèges, et de nos communautés religieuses. Le plus souvent leurs travaux, faits avec précision documentaire plutôt qu'avec art, n'offrent qu'un intérêt local »¹³ (Roy C., 1930 : 197). Ainsi, bien qu'il reconnaisse leur valeur indiscutable en tant que document, remarquons que la disqualification qu'il effectue de ces histoires locales se fonde sur un jugement à caractère esthétique.

LA MONOGRAPHIE PAROISSIALE : SOURCE POUR L'HISTOIRE DE L'ART

Ces monographies paroissiales, marginalisées par les historiens et à peine analysées par l'histoire littéraire, peuvent-elles constituer une source pour l'histoire de l'art au Québec? Bien qu'elles n'aient pas fait l'objet d'une analyse critique comme matériau historiographique, les monographies de paroisse ne sont pas pour autant tombées dans l'oubli. Entre 1930 et 1960, Gérard Morisset (1898-

1970) y réfère pour la constitution de l'*Inventaire des œuvres d'art*. La forte teneur documentaire de ces monographies a permis de commencer à documenter, notamment, l'histoire des œuvres issues du régime français.

Ainsi, on peut établir un premier niveau d'utilisation de ce corpus, les monographies de paroisses assurant une médiation entre le chercheur et les sources. Les divers documents d'archives alors transcrits permettent à l'historien de l'art d'extraire, par exemple, des informations sur l'architecture (le plan, les matériaux de construction utilisés, le style, le nom des concepteurs, par exemple). Les *inventaires de biens* et les *livres de comptes*, cités par les auteurs, permettent d'établir, dans certains cas, l'année et le mode d'acquisition des œuvres ; parfois le nom de l'artiste, le prix payé, les retouches et la date de la disparition de l'œuvre. Plus rarement, les sources citées renseignent sur l'iconographie.

Nous croyons qu'un deuxième niveau d'utilisation des monographies paroissiales pourrait être développé en faisant appel à diverses modalités de l'analyse du discours. Nous pourrions alors nous interroger sur le traitement des données documentaires et les modalités discursives, en posant certaines questions : quel rapport l'auteur entretient-il avec ses sources ? Comment aborde-t-il les questions iconographiques ? Comment le récit sur les œuvres se transforme-t-il selon qu'il se trouve, par exemple, sous la plume d'un amateur éclairé ou d'un professeur d'histoire, d'un laïc ou d'un clerc ? Y a-t-il une différence, dans le discours sur l'œuvre, entre l'auteur qui n'écrit que sur sa paroisse et celui qui a séjourné dans plusieurs cures ?

Il s'agira donc de procéder à l'analyse du discours que tient l'auteur relativement à l'art, en faisant converger des

informations d'ordre biographique et des renseignements portant sur le contexte de publication de l'ouvrage pour espérer établir une typologie signifiante. La difficulté qui se pose à cette étape est celle du regroupement des textes en un corpus homogène. Ces monographies ne présentent aucun discours sur l'art défini comme tel ; ce discours, il faut le construire comme objet d'étude et se doter de catégories qui serviront à son élaboration.

DES MICRO RÉCITS D'HISTOIRE DE L'ART AU QUÉBEC

La présence d'un discours sur l'art est un élément qui distingue, comme nous l'avons signalé plus haut, la monographie paroissiale des autres productions historiques de l'époque. Ces différents discours, que nous qualifions ici de micro récits, lorsque constitués en corpus témoignent de différentes expériences face à l'art. Un échantillon d'extraits nous permettra de constater la diversité des approches mises de l'avant par les auteurs lorsqu'ils décrivent et interprètent, pour leur lectorat, les œuvres ornant l'église paroissiale autour de laquelle s'articule dans une large mesure la vie communautaire.

Procéder à la typologie de ces micro récits comporte son lot de difficultés, c'est le propre de la classification, lorsqu'il faut réduire l'objet à répertoire à une seule caractéristique essentielle. Or, nous tenterons plutôt de regrouper ces micro récits autour de trois approches prototypiques – ou idéal-typiques pour reprendre le concept weberien (Weber, 1965 : 180-185). Comme hypothèse de travail, nous proposons donc une première classification autour de trois types de micro récits : le micro récit informatif/évaluatif, le micro récit où l'œuvre est comprise

comme un bien communautaire et le micro récit où l'œuvre apparaît comme un instrument d'enseignement.

LE MICRO RÉCIT INFORMATIF/ÉVALUATIF

Les discours que nous réunissons dans cette catégorie répondent à deux critères principaux : la concision et le caractère tranché de l'évaluation. Loin de constituer un chapitre – il s'agit plutôt de bribes disséminées ici et là dans les ouvrages – les informations sur les œuvres témoignent de certaines conceptions sur l'art et sur le beau. La plupart du temps, l'auteur nomme l'objet ou l'artiste, décrit parfois très brièvement l'œuvre exécutée et termine en donnant son appréciation. À titre d'exemple, citons les abbés Chouinard (1861-1933) et Mailloux (1801-1871).

Le premier est aussi parcimonieux que catégorique dans ses évaluations de tableaux :

M. Desjardins [...] avait en outre, de concert avec son frère le grand-vicaire Desjardins, enrichi le temple de tableaux et d'ornements. En voici la liste : un tableau de Saint-Joseph mourant (assez bon), un autre de la Madeleine, (beau pour le temps) ; trois toiles peintes pour devants d'autels, (figures affreuses) un ornement complet, vert et violet avec dalmatique ; un calice d'argent, (lequel sert encore à l'autel) ; un tabernacle réparé, avec deux petites statues ; une garniture de six grands chandeliers et la croix argentés ; quatre grands bouquets et une grande couronne ; une croix processionnelle ; une croix en fer au clocher ; deux grands reliquaires dorés ; une statue de St Joseph, dorée ; une petite couronne du Saint Sacrement ; une chape et un grand ornement brodé [...] (Chouinard, 1906 : 41)

Dans l'extrait suivant, que nous trouvons dans une note en bas de page, l'abbé Mailloux évalue le travail de Ballairgé en faisant référence à ses origines et compare son travail à celui d'un de ses contemporains.

C'est M. Lefrançois qui procura à l'église de l'Île-aux-Coudres les deux statues que l'on voit dans le fond du chœur. Elles furent faites par M. François Baillairgé, de Québec. La façon coûta à la fabrique la somme de £25.0.0, et la dorure et le transport de Québec à l'Île-aux-Coudres, £39.4.3. Le prix : total de ces deux statues, dont l'une représente saint Louis, patron de l'île, et l'autre, saint Flavian, est de £64.4.3. Autant que je puis juger, elles sont passablement faites, pour un sculpteur canadien de l'époque. Elles sont infiniment supérieures à celles du célèbre Charron, sculpteur de Saint-Jean-Port-Joli, dont monseigneur Plessis ordonnait dans une visite pastorale, à Sainte-Anne de la Grande-Anse, de chasser hors de l'église les quatre chef-d'œuvres. Ces bûches *équarries*, par lesquelles on avait prétendu représenter les quatre évangélistes, sortaient de la hache ou du ciseau de M. Charron (Mailloux, 1879 : 65).

Observons ici que, dans le premier extrait, l'abbé Chouinard ne qualifie que les tableaux. Afin de comprendre ce type d'évaluation (« beau pour le temps »), nous devons resituer le tableau dans son contexte de production : et voir à quel paradigme de beauté, l'auteur fait appel pour apprécier cette œuvre de la fin du XVIII^e siècle¹⁴. Chez Mailloux, quelque chose de similaire se produit, la compréhension du jugement de valeur passe par l'étude des œuvres produites par les artistes cités, si cela est possible.

MICRO RÉCIT OÙ L'ŒUVRE EST UN BIEN COMMUNAUTAIRE

Les monographies regroupées sous ce type de discours comportent deux critères de classification principaux : le lien privilégié que l'auteur entretient avec la communauté paroissiale et le lien privilégié que le paroissien entretient avec l'œuvre. Ici, les monographies sont écrites par des auteurs qui connaissent très bien la paroisse et les paroissiens. Le discours sur les œuvres évoque également l'attachement des paroissiens à leur église et à certaines dévotions qui semblent passer par le don individuel d'œuvres ou par l'effort commun pour les acquérir. Le récit semble mettre au premier plan le donateur.

La monographie sur le Cap Saint-Ignace est, à cet effet, exemplaire¹⁵. En 1903, au moment où l'abbé Sirois (1835 - ?) publie cet ouvrage, cela fait 35 ans qu'il y vit. Sa monographie accorde une place majeure à la participation des paroissiens à la décoration de l'église. Son ouvrage est parsemé d'anecdotes relatant le lien privilégié que les paroissiens entretiennent avec le lieu de culte. En plus des indications à ce sujet dans le chapitre dédié aux églises qui se sont succédées à la suite d'incendies, l'auteur prendra soin de dédier un chapitre complet à l'implication des paroissiens dans le choix des peintures et des sculptures qui ornent leur église. Il énumère le nom de tous les donateurs associés aux objets offerts. L'auteur note que l'argent ayant servi à défrayer le coût de la statue du Sacré-Cœur fut amassé par « les dames [...] [lors] d'une soirée musicale et dramatique » (Sirois, 1903 : 100). L'auteur voit, par ailleurs, un lien entre la donation d'œuvres et les dévotions qui naissent. Ainsi, « lors de la décoration de l'église, on avait eu soin de préparer les piédestaux pour deux statues

que la dévotion devait faire surgir, comme par enchantement » (Sirois, 1903 : 100). Les œuvres paraissent devenir, sous la plume de cet auteur, un objet de cohésion sociale pour lequel on se mobilise et qu'on investit d'une charge affective.

MICRO RÉCIT OÙ L'ŒUVRE EST UN OUTIL ENSEIGNANT

Notre troisième ensemble comprend des discours où l'œuvre sert au prêtre-historien de support idéologique ou d'instrument d'enseignement religieux.

L'abbé Moreau, auteur de plusieurs monographies paroissiales, s'emploie à relier tableaux et paroissiens en orientant la lecture du tableau. Dans l'extrait suivant, la patronne de la paroisse veille sur l'ensemble des membres de la communauté figurés par le groupe d'agneaux :

Ce tableau d'environ 7 pieds de largeur sur onze de hauteur, représente Ste-Geneviève un genou sur un rocher, les mains jointes sur la poitrine et le regard au Ciel. Elle tient entre sa poitrine et son bras gauche sa houlette pastorale, et est entourée d'agneaux, qui brouettent autour du rocher, ou qui lèvent la tête vers elle. À son cou pend une médaille (Van-Loo l'a peinte avec cette médaille, au 17^e siècle), rappelant celle qui lui a donnée St-Germain D'Auxerre. Les agneaux qui sont à ses pieds, figurent les paroissiens de Berthier suppliant Ste-Geneviève d'intercéder pour eux auprès de Dieu. Son attitude montre qu'elle est attentive à leurs prières [...] (Moreau, 1889 : 76).

Plus éloquent, l'abbé Caron, commence son chapitre sur la décoration intérieure de l'église d'Yamachiche en in-

troduisant le lecteur dans l'église et en lui suggérant les impressions qu'il ressentirait comme visiteur :

Mais quels sont ces objets que j'aperçois à travers un demi jour ?

Se dira le visiteur, encore engagé sous les galeries [...]. Quels sont ces personnages qu'il aperçoit dans le lointain, qu'il croit voir à travers la voûte même de l'Eglise, comme si elle n'existait pas par endroits ? Ne lui semble-t-il pas qu'il ait cessé, pour le moment, d'occuper un point de la terre ? [...]

Ah ! C'est qu'il a aperçu les peintures qui décorent les pendentifs, qu'il a devant lui le grand sujet que Signor Cappello a traité, de main de maître, au haut de la grande coupole.

Mais, soyons plus positif et rendons au lecteur un compte détaillé de ce qui fait la beauté de l'église d'Yamachiche (Caron, 1892 : 90).

Après cette introduction, l'abbé Caron procède effectivement à une description de l'intérieur de l'église. Une description formelle détaillée précède l'interprétation iconographique où l'intervention divine est saluée dans le geste de l'artiste. Ainsi, sur la représentation de la Création dans la grande peinture du dôme, l'abbé Caron écrit :

N'avons-nous pas, dans tout cet ensemble une image fidèle à la Création ?

Vienne après cela, nous ne savons quel esprit détraqué nous dire : Toute cette histoire de la création n'est qu'une pure fiction. Tous les phénomènes de la nature ne sont dus qu'au déplacement des atomes. Mais comment ! Le déplacement des atomes aurait inspiré l'idée de ce tableau ? Le mouvement indélibéré des atomes aurait guidé la main de l'artiste dans le tracé de ces

lignes, dans le choix de l'application des couleurs, qui me font voir ces nobles figures où respirent, soit la Majesté Divine, ou l'humilité de la Vierge Incomparable [...], ou la sévérité de l'Archange Michel, ou la frayeur et le désespoir de Lucifer ? [...] Ô Athée ! Ô Matérialiste ! Nous ne comprenons rien à votre langage [...]. Reconnaissons ici l'Intelligence Suprême [...]. Et voyons comment ce tableau qu'a tracé la main de l'homme nous redit, dans un langage éloquent, et la Toute-Puissance et la Sagesse Infinie du Créateur du monde, de l'homme et de l'Ange (Caron, 1892 : 90-91)

Sous la plume de l'abbé Caron, l'œuvre prend la forme d'une preuve de l'existence divine. Sa description et, surtout, son interprétation permettent à l'auteur de transmettre un message et un enseignement aux paroissiens, premiers lecteurs de son ouvrage.

Les micro récits des abbés Moreau et Caron ont en commun le fait de placer le paroissien au centre de l'image, même si leurs approches diffèrent. Ainsi, en entrant dans l'église de Yamachiche, c'est le paroissien qui pense se trouver soudainement dans la Jérusalem céleste, complètement ébahi, voire subjugué, par la beauté de la représentation¹⁶. Moins spectaculaire, chez l'abbé Moreau, la suggestion est d'un autre ordre : on invite les paroissiens à se substituer aux agneaux représentés et à se mettre sous la protection de sainte Geneviève ; à intégrer une scène codifiée, dont la compréhension de l'iconographie détermine, ou du moins suggère, un comportement au dévot. Ces remarques nous permettent de nous éclairer sur la fonction de l'œuvre, c'est-à-dire sur l'usage pédagogique auxquelles elles sont destinées, à la fonction qu'elles doivent assumer dans le lieu du culte¹⁷.

Au terme de ce court survol, la monographie paroissiale nous apparaît comme un matériau doublement révélateur. Premièrement, la monographie paroissiale révèle l'existence de sources anciennes (livres de comptes, inventaires, correspondance) pouvant servir à la constitution de l'histoire des œuvres. Dans plusieurs cas, elle est aussi une des seules sources permettant de restituer des ensembles (architecture, décor peint et sculpté) détruits par le feu. En second lieu, tout en s'insérant dans une pratique historique particulière, elle révèle un discours multiforme sur l'art : des liens semblent se tisser entre interprétation des œuvres et idéologies véhiculées, entre fonction des œuvres et conceptions sur l'art : histoire des mentalités, histoire des idées, histoire littéraire, histoire de l'art semblent s'enchevêtrer. La monographie paroissiale présente donc un caractère polysémique indéniable qu'il importe d'étudier dans ses différentes profondeurs. Il ne s'agit plus, bien sûr, de juger de la valeur littéraire du discours, mais de construire une nouvelle perspective analytique sur ce matériau, dans un va-et-vient herméneutique entre le récit de l'auteur et la pratique historique qui lui est contemporaine, entre interprétation des œuvres et idéologies véhiculées, entre fonction des œuvres et conceptions sur l'art.

Cette nouvelle mise en perspective, nous permettra, nous l'avons souligné dès le départ, de contribuer à reculer les limites historiographiques de l'histoire de l'art québécois. Nous souhaiterions arriver à renouveler l'intérêt pour un matériau qui nous semble révélateur (dans le sens photographique du terme, c'est-à-dire capable de rendre visible une image latente) susceptible de générer d'autres recherches et pouvant s'inscrire dans notre l'histoire de l'art à une époque où cette discipline émerge

MÉLANGES SUR L'ART AU QUÉBEC HISTORIQUE

et où la conscience d'une tradition artistique est à peu près
inexistante au Québec.

BIBLIOGRAPHIE

- BAXANDALL, Michael (c1972 1985), *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- CARON, Napoléon, François LESIEUR DESAULNIERS et Benjamin SULTE (1892), *Histoire de la paroisse d'Yamachiche*, Trois-Rivières, V. Ayotte.
- CHOUINARD, Édouard-Pierre (1906), *Histoire de la paroisse de Saint-Joseph de Carleton (Baie des Chaleurs) : 1755-1906*, Rimouski, l'Imprimerie Générale.
- FERRETTI Lucia (1999), *Brève histoire de l'Église catholique au Québec*, Montréal, Boréal.
- GAGNON, Serge (1978), *Le Québec et ses historiens de 1840 à 1920 : la Nouvelle-France de Garneau à Groulx*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Les Cahiers d'histoire de l'Université Laval », n° 23).
- HYMAN, Harold (1988), *L'idée d'un ministère des Affaires culturelles du Québec des origines à 1966*, mémoire, Université de Montréal, p. 18-25.
- HARVEY, Fernand (2001), « L'historiographie régionaliste des années 1920-1930 au Québec », *Cahiers des Dix*, n° 55, p. 53-102.
- LACROIX, Laurier (1998), *Le fonds de tableaux Desjardins : nature et influence*, thèse, Québec, Université Laval.
- LACROIX, Laurier (1981), « Gérard Morisset et l'histoire de l'art au Québec », in *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Musée du Québec, Ministère des Affaires culturelles, p. 133-149.
- MAGNAN, Hormisdas (1912), *Monographies paroissiales : esquisses des paroisses de colonisation de la province de Québec. Paroisses, missions, centres industriels, renseignements*

divers, etc., Québec, Département de la colonisation, mines et pêcheries.

MAILLOUX, Alexis (1879), *Histoire de l'Île-aux-Coudres*, Montréal, La Compagnie de lithographie Burland-Desbarats.

MOREAU, Stanislas-Albert (1889), *Précis de l'histoire de la seigneurie, de la paroisse et du comte de Berthier, P.Q., (Canada): dédié a la grande et belle paroisse de Ste. Geneviève de Berthier*, Berthier, Cie d'imp. de Berthier.

PORTER, John R. (1986), « L'histoire de l'art québécois et la défense des valeurs collectives », dans MATHIEU, Jacques (dir.), *Étude de la construction de la mémoire collective des Québécois au xx^e siècle : approches multidisciplinaires*, Québec, CELAT, p. 31-42. (Coll. « Cahiers du CÉLAT », n^o 5.)

RÉGIMBALD, Patrice (1997), « La disciplinarisation de l'histoire au Canada français 1920-1950 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 51, n^o 2 (automne), p. 163-200.

ROY, Joseph-Edmond (1899-1902), *Histoire du notariat au Canada depuis la fondation de la colonie jusqu'à nos jours*, Lévis, imprimé à la revue du notariat.

SAINT-JACQUES, Denis, et Maurice LEMIRE (dir.) (2005), *La vie littéraire au Québec*, vol. 5 « Sois fidèle à ta Laurentie », Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.

WEBER, Max (1965), *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon. (Coll. « Recherches en sciences humaines », n^o 19.)

Pour citer cet article : Guillaume SAVARD, « L'œuvre peinte du passé dans l'écrit religieux : discours, mémoire, histoire », dans Nathalie MIGLIOLI et Pierre-Olivier OUELLET (dir.), *Mélanges sur l'art au Québec historique (XVII^e-XIX^e siècles)*, URL : <http://www.crilcq.org/publications/melanges.pdf>

L'ŒUVRE PEINTE DU PASSÉ
DANS L'ÉCRIT RELIGIEUX :
DISCOURS, MÉMOIRE, HISTOIRE¹

Guillaume Savard

Dans l'article qu'il publia en 1961 intitulé *Les archives paroissiales, sources principales de l'histoire de nos arts plastiques*, l'historien d'art Gérard Morisset (1898-1970) affirma ce qui suit :

Parmi les sources principales de l'histoire de nos arts plastiques, les plus importantes sont sans contredit les archives paroissiales et conventuelles. Elles contiennent sans doute un certain déchet, des redites, des omissions inexplicables. Bien sûr ! Mais que de richesses insoupçonnées dans les livres de comptes des paroisses ! [Je les ai consultées] afin d'y trouver des notes sur les artistes que je connaissais déjà et ceux qui m'étaient inconnus [...] Mes fiches comprenaient un grand nombre de noms d'artistes et de mentions d'œuvres d'art, mais il y manquait la vie qui anime des faits superposés, ou placés côte à côte (1961 : 6-7).

Ce qui se trouve mis en valeur par ce passage, c'est le rapport traditionnel qu'entretient l'historien d'art avec les

écrits religieux et les sources monastiques susceptibles de renfermer des occurrences d'œuvres d'art et d'artistes, comme les annales institutionnelles, les livres de comptabilité et les registres de dons et aumônes. En effet, mobilisé par l'histoire de l'art ancien au Québec, le matériau textuel produit par une communauté religieuse n'intéresse fréquemment que dans sa capacité à livrer une somme d'informations historiques capables d'alimenter les biographies d'artistes et les nomenclatures des œuvres peintes qui font l'objet de son étude : auteur, donateur, dates de production et d'acquisition. Appropriées par l'historien, ces données sont d'abord extraites d'un récit institutionnel ayant sa propre cohérence narrative, et sont ensuite réinsérées dans le mécanisme d'une narration historique qui a sa propre unité de sens : monographies d'artiste, synthèses rétrospectives, etc. Cependant, et par-delà sa qualité de source de connaissance des vies d'artiste et de leurs productions, l'écriture de l'œuvre par une communauté monastique constitue l'un des principaux lieux où s'expriment les représentations spécifiques qu'elle s'en fait à différents stades de son histoire. Plus encore, ces écrits déploient dans le temps des données qui, de par leur nature, échappent à la construction historique et ne se laissent pas insérer dans de telles narrations sans perdre une part importante de leur sens. Fixées par l'écriture, les œuvres y reçoivent effectivement des significations procédant d'une logique de discours propre à la communauté qui les met en récit ; de même, la communauté se les approprie, se les représente et les interprète selon des modalités variables dans le temps².

Fondé sur ces prémisses, le propos de cet essai concerne l'écriture institutionnelle de l'œuvre peinte dans

la longue durée, telle qu'elle s'est pratiquée par les Augustines de l'Hôpital Général de Québec depuis l'arrivée des fondatrices en 1693 jusqu'à 1933³. L'objectif est double : il consiste d'abord à proposer un modèle d'analyse et de caractérisation de ces sources écrites, en faisant appel à des unités de réflexion théorique empruntées à la philosophie de l'histoire de Michel Foucault et de Paul Ricoeur. Il s'agit ensuite de valider la performance de ces concepts théoriques dans le cadre d'un questionnement portant sur la spécificité du statut et la variabilité des significations que confère une communauté religieuse à ses propres œuvres du passé, selon une perspective diachronique et dans le strict champ de son écriture⁴.

DISCOURS ET RÉTROSPECTION

Une première étape de la démarche consiste à caractériser le statut particulier des récits institutionnels à l'intérieur desquels surviennent les occurrences et les mentions d'œuvres, et ce, selon deux principaux paramètres : d'une part, en identifiant les règles de construction narrative auxquelles ils obéissent, et de l'autre, en explicitant la complexité de leur relation au temps.

Dans le contexte de réflexions portant sur la représentation des œuvres du passé dans les écrits communautaires, les récits institutionnels peuvent être (ré)envisagés dans la double perspective d'une source d'information alimentant substantiellement l'historicité et la nomenclature des œuvres, mais surtout dans le sens d'une opération de configuration narrative impliquant une production de discours⁵. En effet, le *Règlement* constitutionnel acquis de la maison mère de Dieppe au tout début du XVIII^e siècle

prescrivait à la Communauté un ensemble de règles et de catégories énonciatives devant réguler et structurer le contenu des annales des divers monastères affiliés à l'ordre des Religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus. Entre autres, ce *Règlement* dictait les types de livres devant être rédigés par la Secrétaire du Chapitre de la Communauté et formulait des taxinomies régulant le contenu des informations qui devaient y être consignées. Conséquemment, le contenu des récits institutionnels devait être homologué aux modèles historiographiques prescrits par le *Règlement* :

1° La Secrétaire du chapitre pour bien observer ce que les Constitutions luy prescrivent, aura plusieurs Livres, registres, et autres choses déclarés cy après

2° Le 1^{er} Livre Sera celui des annales du monastere auquel Sera deduit Le commencement et le progres de la maison, Les noms du fondateur ou fondatrices, du premier Superieur et de la premiere Superieure dicelle, et les autres Religieuses qui L'ont accompagné pour faire Letablissement, les autres personnes qui y ont le plus aydé les choses memorables qui S'y Sont passé, les divers monasteres qui en Sont Sortis les religieuses de-cedées en la maison ou en fondation qui auroient excellé en vertu et Sainteté de vie [...] et autres choses dignes detre laissé a la posterite.⁶

Incidemment, l'historiographie communautaire empruntera la trajectoire prescrite par ces règles de construction discursive. De même, et parce que modulée dans ces préceptes constitutionnels, la mention de l'œuvre dans le texte sera invariablement liée à la description d'une expérience communautaire telle que la réception d'offrandes et de dons, l'octroi de privilèges sociétaux, les

incursions du spirituel dans le temporel, ou encore la relation des travaux de construction et d'ornementation du lieu de culte, etc. Pour illustrer la modulation effective de l'écriture de l'œuvre dans cette matrice discursive, il suffit de se reporter à la narration de l'épisode de la (ré)ornementation du lieu de culte que les Augustines ont entreprise en 1697. L'extrait se subdivise en deux principaux segments dont la morphologie semble pré-réglée par les catégories énonciatives prescrites par le paradigme constitutionnel. Premièrement, l'annaliste du monastère devant déduire « le commencement et le progrès de la maison », le récit empruntera la trajectoire d'une téléologie implicite, articulée selon les principes organisateurs de développement et d'évolution. Suivant cette trame évolutive, les œuvres désignées se succéderont et se juxtaposeront au fil d'une énumération devant être le signe d'un progrès. Les tableaux de *Saint Augustin* (1697) et de *Sainte Madeleine* (1697), au même titre que les « peintures » ornant les panneaux des bas-lambris des murs latéraux de l'église, ne font irruption dans le tissu documentaire qu'en tant qu'unités constitutives de cette énumération :

Ce qui donnoit le plus de lieu au monde de S'emerveiller Sur leur depece, c'estoit de voir la maniere dont elles accomoderent leur Eglise. Car ce fut cette meme année qu'on y fit un lambris tout a l'entour, La Chaire du Predicateur, Le Ceintre du retable deux Tableaux qui Sont aux Cotez du meme Retable, L'un dest. Augustin, et l'autre deste. Magdeleine Le Balustre du Sanctuaire, et qu'on fit rasper le Retable en la maniere dont il paroît aujourd'huy, aussy bien que faire des peintures dans Les panneaux du lambris.⁷

En second lieu, l'exploitation d'un champ sémantique articulé autour du concept de *métamorphose* permet à la Secrétaire du Chapitre de donner coordination, unité de sens et cohérence à une population d'événements dispersés dans le temps, en identifiant une origine et un terme, un avant et un après : de l'état originel de délabrement et de dépouillement dans lequel l'avaient laissé les Récollets en 1692, l'église se voit restaurée et (re)parée de manière convenable et propre à stimuler la dévotion des fidèles, conséquence et signe du zèle apostolique des fondatrices de la nouvelle communauté :

Car il faut savoir que Les Peres Recollets avoient tout emporté, et n'avoient laissé que le Retable tout nud Sans Tableau ny Tabernacle, et Sans doute parce qu'il leur paroissoit Si vieux et Si mauvais qu'ils ne daignent pas le deffaire pour l'emporter le plancher etoit tout enpièce de pourriture, les murailles si noires et si sales que l'Eglise ne Ressembloit dans ce delabrement qu'à une vieille maison ruinée, les dedans du Couvent etoient la meme chose. Il est aisé de Juger l'effet que fit une telle Reparation. On venoit par curiosité voir cette agréable Metamorphose.⁸

Ce que tout cela implique, c'est qu'une fois réinvestie dans une stratégie narrative, l'écriture de l'œuvre se révèle modulée et préréglée par une matrice discursive qui organise son irruption au sein du récit institutionnel. Elle ne sera désignée dans les écrits qu'à condition de pouvoir être thématiquement rattachée à l'une ou l'autre des catégories d'énoncés prescrites par le *Règlement*. Dans ce contexte, il n'y a pas de discours sur l'œuvre ; l'œuvre fait plutôt événement dans un discours qui ne la concerne

qu'indirectement, et c'est l'action racontée qui devient la condition de possibilité de l'occurrence de l'œuvre dans le tissu documentaire. Dans le cadre d'une réflexion référant à la spécificité et la variabilité des statuts de l'œuvre dans la longue durée, l'établissement de la nature discursive de ces écrits soulève une double problématique. D'une part, et dès lors que l'œuvre ne fait qu'irruption dans un récit qui ne la concerne qu'indirectement, comment déceler la représentation que s'en faisait la communauté ? D'autre part, comment rendre compte de la variabilité de ses statuts, si son écriture procède invariablement d'une série de lois stables qui en fixent les conditions d'apparition dans le texte, et régulent l'enveloppe verbale et thématique qui en intègre la désignation ?

L'une des manières d'y répondre est de caractériser et de distinguer ces récits selon la complexité du rapport au temps qu'induit le présent de leur rédaction. À l'Hôpital Général, et dans son rapport au temps historique, l'ensemble des écrits communautaires renfermant des occurrences d'œuvres susceptibles de faire l'objet d'une représentation ou d'une interprétation par les religieuses peut être subdivisé en deux catégories. On distingue, d'une part, des écrits de type rétrospectif, c'est-à-dire des récits configurés selon une narration continue, où l'annaliste cherche à lier des événements, à la fois dispersés et antérieurs au temps de rédaction, dans le but de faire sens⁹. Ils constituent une part importante de l'historiographie communautaire pour la période qui s'étend du début du xviii^e siècle jusqu'au dernier quart du xix^e siècle (Tableau 1). Subdivisés en plusieurs volumes, ces récits ouvrent généralement sur la narration des origines de l'institution, depuis l'établissement des fondatrices en 1693, et se clôturent par une

date symbolique, comme les jubilés communautaires, le décès de l'évêque fondateur de l'institution, ou encore celui d'une Supérieure.

TABLEAU 1
CHRONOLOGIE DES PRINCIPAUX ÉCRITS RÉTROSPECTIFS
RENFERMANT DES OCCURRENCES D'ŒUVRES AVANT 1933

TITRE	DATE DE RÉDACTION	PÉRIODE NARRÉE
<i>Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges</i> (série 1, vol. 1)	1709	1693 -1708
<i>Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges</i> (série 1, vol. 2)	v.1785-1786	1709 -1729
<i>Vie de Monseigneur de Saint-Vallier</i>	v. 1837	1686 -1727
<i>Notes diverses</i>	1849	1686-1846
<i>Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges</i> (série 2, vol. 1-3)	1854	1693-1843
<i>Journal de l'administration</i>	1860-1865	1692-1864
<i>Histoire du Monastère de Notre-Dame des Anges et de l'Hôpital Général de Québec</i> (vol. 1-3)	1870-1876	1692-1825

Parallèlement à ces récits rétrospectifs, on recense, depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à 1960, des sources de type journalier ou originel, c'est-à-dire des documents dont

le temps effectif de rédaction est contemporain de l'événement rapporté. De façon générale, il faut attendre 1867 avant que les religieuses n'entreprennent la rédaction du *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*, qui relatera, sur une base quotidienne ou périodique, les principaux événements rattachés à l'histoire de leur institution. Ces événements seront consignés jour par jour, année par année, dans l'ordre où ils se produisent. Envisagées selon un axe diachronique, ces capsules journalières ont pour caractéristique définissante de faire se suivre, sans transition, des notices discontinues d'événements dépourvus de tout lien intrinsèque, dispersés dans le temps et l'espace, faisant intervenir des acteurs différents, et dont le voisinage dans le texte ne résulte que de leur ordre d'arrivée à la connaissance de l'annaliste ou de la secrétaire chargée de les rédiger.

Ce qu'il importe de retenir à ce stade, c'est que la condition de rétrospection, caractéristique de la majorité des écrits des XVIII^e et XIX^e siècles, identifie d'emblée cette écriture religieuse de l'œuvre à une opération de représentation du passé. Cet axiome est fondamental : en effet, dès lors qu'un intervalle de temps sépare l'événement narré auquel l'œuvre est reliée, de l'instant effectif de sa mise en écriture, c'est tout le problème philosophique de la représentation du passé et, par extension, celui de la représentation écrite de l'œuvre du passé qui s'impose et se trouve au cœur de la réflexion¹⁰. La problématique de la représentation de l'œuvre du passé dans les écrits communautaires peut donc être reportée et traitée dans le champ philosophique de la représentation du passé, induite par la position nécessairement rétrospective de toute opération historiographique.

DEUX MODES DE REPRÉSENTATION DU PASSÉ : LA MÉMOIRE ET L'HISTOIRE

La seconde étape de la démarche consiste à qualifier et moduler l'interprétation des différents types d'écrits rétrospectifs qui mettent successivement l'œuvre en récit dans la longue durée. À cette fin, il s'avère particulièrement approprié de faire appel à la philosophie de l'histoire, dans la mesure où elle traite de la configuration des rapports entre passé et présent convoqués par l'histoire, et plus particulièrement parce qu'elle permet d'élargir la description des différents modes de représentation du passé, en proposant une classification des différentes opérations historiographiques. En effet, telle qu'élaborée par Paul Ricœur (1998 : 7-31 ; 2000 : 292-301) et Krzysztof Pomian (1998 : 63-110), la philosophie de l'histoire distingue deux principaux modes de représentation du passé : la mémoire et l'histoire.

Mémoire et histoire ont une commune condition de rétrospection, et sont avant tout liées par un lien de dépendance : chacune prétend instaurer un rapport de similitude ou de ressemblance entre le passé et sa re-présentation par l'écrit. Elles constituent donc des variations similaires mais néanmoins distinctes de la *mimêsis*¹. Elles se distinguent d'abord au registre de leur relation aux multiples orientations de la temporalité. La mémoire construit des analogies et des continuités entre le passé et le présent. Elle s'efforce de composer un présent qui reproduit intégralement le passé, de manière à abolir la distance temporelle qui les sépare. Elle veut créer l'illusion que le passé perdure et demeure dans le présent. Elle est portée par un groupe pour qui la transposition du premier dans le

second est une composante existentielle de leur être collectif. Elle entretient donc un rapport simultané au passé et au présent. L'histoire, pour sa part, n'a que le passé pour objet. Elle ne s'intéresse qu'aux continuités, aux analogies, aux rapports entre choses passées, plutôt qu'aux relations entre passé et présent : elle revendique relativité et différence entre l'un et l'autre.

Mémoire et histoire divergent aussi au registre de leurs procédures de production. La première élabore ses représentations du passé à partir du témoignage des individus qui la pratiquent. Ces derniers actualisent le passé sur le mode du souvenir, c'est-à-dire de manière directe et immédiate. Elle a pour points d'appui rétrospectifs des objets et des images présents dans l'environnement visuel au moment de mettre le passé du groupe par écrit. L'histoire procède plutôt de la connaissance médiata ou indirecte du passé. Elle élabore ses représentations du passé à partir de documents qui en proviennent. Elle oppose au témoignage des individus, le témoignage des documents, qu'elle soumet au régime de l'indice et de la trace. L'histoire oppose donc à la structure fiduciaire du témoignage des individus, la structure indiciaire du document. Mémoire et histoire se dissocient également au niveau du rapport de similitude qu'elles prétendent instaurer entre la chose antérieurement survenue et sa présentification sur le mode de l'écriture. L'individu qui fait acte de mémoire représente le passé en fidélité à ce qu'il croit avoir vu ou entendu. Il suppose que son dire soit tenu pour recevable, et c'est la crédibilité de sa parole qui témoigne pour les faits. L'histoire, pour sa part, prétend représenter le passé en vérité. À cette fin, elle s'emploie à fournir la preuve, sous forme de documents contemporains des événements

qu'elle représente, des affirmations ou des négations qu'elle émet à leur endroit.

À l'Hôpital Général, ce sont précisément ces concepts philosophiques de mémoire et d'histoire qui permettent de qualifier, globalement, les deux principaux types d'opérations historiographiques qui mirent successivement l'œuvre en récit. Depuis le début du XVIII^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e siècle, l'écriture du passé communautaire relève de la mémoire. Pour en rendre compte, il suffit de se reporter aux textes à l'intérieur desquels les annalistes décrivent le rapport de similitude qu'elles prétendent instaurer entre le passé et sa re-présentation dans les écrits qu'elles produisent. Rédigée en 1709, l'introduction au premier volume des annales institutionnelles est particulièrement révélatrice de cet état de fait. Après avoir explicitement constaté la trajectoire rétrospective qu'allait emprunter son récit, l'annaliste formule précisément son mandat à partir d'un champ sémantique de la mémoire et de la représentation du passé en fidélité :

C'est donc pour Suivre l'Esprit de nos Sainte Regles qu'on a entrepris ce petit recueil, Les quelles au Chapitre 15^o du Reglement manuscrit de la Secetaire du Chapitre paragraphe premier parlant des Livres qui luy Sont ncessaires, il est dit que Le premier Livre Sera celuy des annales du Monastere, auquel Sera deduit [...] Les choses memorables qui S'y Sont passées [...] et autres choses dignes d'être Laissées a la posterité, fidellement rapportées, et La Coppie fidellement Cottée. C'est ce que L'on a taché de faire icy ; Rapportant fidellement les principales faveurs Reçeuës de Dieu pour le Soutien de cette Communauté, et hopital naissant.¹²

À la jonction des XIX^e et XX^e siècles toutefois, la représentation du passé communautaire procédera davantage de l'histoire. Les annalistes vont fonder leurs propos sur des documents d'archives issus de leur propre fonds institutionnel¹³, documents dont elles tireront des ingénérences, des affirmations et des négations sur les faits survenus antérieurement. Par exemple, dès 1893, les religieuses s'employèrent à dater les peintures ornant les panneaux des bas-lambris des murs latéraux de leur église par l'intermédiaire de documents anciens rédigés par leurs devancières, en plus de souligner l'intérêt artistique que leur reconnaissaient les amateurs d'art externes à la communauté. Procédant de la connaissance médiate, elles allaient ainsi se représenter les œuvres du passé selon un mode historique, comme en témoigne la référence implicite au premier volume des annales institutionnelles, désigné par l'expression « notre vieux récit » :

Dès le commencement de novembre dernier, nous le [sanctuaire] retrouvions tout embelli, sous le même cachet antique dont aucun trait n'a été effacé. Notre vieux récit nous apprend qu'en 1697, la mère Saint-Augustin présida aux réparations de l'église du monastère. C'est alors que les murs furent lambrissés jusqu'à la hauteur des fenêtres, et les panneaux des bas-lambris ornés de peintures.¹⁴

La question qui s'impose dès lors est la suivante : comment cette refondation cognitive du rapport au passé s'est-elle opérée ? Rappelons-le, il faut attendre 1867 avant que les religieuses ne coordonnent à l'écriture rétrospective du passé, un système d'enregistrement journalier des événements qui leurs étaient contemporains. À cette fin, elles

entreprirent la rédaction de volumes constitués de rubriques ponctuelles et discontinues, significativement dénommés *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Ces écrits devaient désormais relater, selon un rythme journalier, les principaux « faits » et événements rattachés à l'histoire de leur institution et jugés susceptibles d'édifier, d'intéresser ou de concerner les générations claustrales à venir.

Pour bien comprendre les motifs ayant incité les Augustines à entreprendre la rédaction du *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges* en 1867, il faut se reporter à un autre volume, celui des *Correspondances*, entamé la même année. En effet, simultanément au démarrage du *Journal*, les moniales s'étaient engagées à retranscrire en un même volume les correspondances éparses qu'elles avaient accumulées depuis 1707. D'orientation prospective, les principaux objectifs ayant généré cette double entreprise de retranscription des lettres anciennes et de régularisation de la fréquence d'écriture sont clairement exprimés dans une lettre datée du 4 juin 1869 insérée en introduction au volume des *Correspondances*. Fait important à l'égard de notre hypothèse, ces correspondances devaient être préservées afin d'être transmises aux futures générations claustrales, afin que celles-ci puissent éventuellement procéder à la connaissance indirecte ou médiate de ce même passé :

On ne peut mettre trop de soin pour conserver soigneusement tout ce qui peut contribuer à enrichir nos annales, et à faire connaître à celles qui viendront après nous mille détails intimes qui acquièrent avec le temps, je ne sais quel charme indicible.¹⁵

Désormais, et ce, en conformité à une série de recommandations formulées dès 1786 par l'abbé Thomas Laurent Bédard¹⁶ (1747-1795), les religieuses projetaient de munir les générations de moniales à venir de documents qui allaient leur permettre de se représenter le passé communautaire à l'aide de sources qui en proviennent. Elles affirmaient ainsi leur distanciation avec une représentation du passé relevant du souvenir ou de la transmission orale. Plus encore, elles entendaient explicitement opérer un travail de fusion des mémoires au service de l'histoire :

Ce n'est pas tout. [La correspondance] sert encore en maintes occasions à jeter un jour lumineux sur des faits dont il ne reste plus qu'un faible souvenir. C'est là principalement ce qui nous a portées à recueillir des lettres qui, laissées éparses çà et là, pourraient être oubliées ou détruites. En 1786, M. Thomas Laurent Bédard Prêtre, Supérieur du Séminaire de Québec, écrivait les remarques suivantes, en tête d'un manuscrit précieux qu'il tenait à conserver : « Comme nous touchons encore quasi à la fondation de la province, que quelques uns même qui vivaient encore parmi nous ont vu le premier évêque, ont entendu parler ceux qui l'ont vu, on se persuade sans façon qu'il en sera toujours de même. C'était aussi le sentiment de nos bons pères, et en conséquence on néglige tous les jours de tenir actes des faits dans les formes, ou si on en dresse ou qu'on en trouve de dressés, on les laisse périr, on les brûle, on les donne [...] Nous y perdons plus que nous y croyons, et par malheur, les remèdes ne seront plus de saison quand on s'apercevra du mal ».¹⁷

Tout cela revenait à admettre que le passé – et, par extension, les œuvres qui en proviennent – pouvait faire

l'objet d'une connaissance par l'intermédiaire de sources anciennes qu'il convenait de préserver, pratique caractéristique de l'histoire et non de la mémoire. C'est là un renversement de la représentation mémorielle à la représentation historique du passé. Plus encore, cette refondation cognitive du rapport au passé s'accompagnait d'une redéfinition du rapport de similitude que les religieuses prétendaient instaurer entre l'antériorité de la chose souvenue et sa présence sur le mode de l'écriture, en ce qu'elle marque une transition corrélative, celle de la représentation en *fidélité* vers la représentation en *vérité* du passé. Alors qu'auparavant, l'annaliste chargée de rédiger l'histoire de la communauté n'avait manifestement qu'à mettre par écrit ses souvenirs en fidélité à ce qu'elle croyait avoir vu ou entendu, celle-ci devait désormais légitimer et fonder la véracité de ses propos en exploitant des documents issus du passé. C'est précisément selon ces termes que se clôt la narration des motifs ayant conduit au démarrage de la relation journalière du quotidien communautaire en 1867. Celle-ci instaurait explicitement une rupture avec la mémoire, qui laissait place à une saisie du passé par l'histoire :

L'expérience nous a appris en effet que faute de soins et de précautions, une foule de documents précieux ont été perdus pour nous, sans ressource. C'est ce qui explique pourquoi nos Annales sont parfois si dépourvues d'intérêt et présentent tant de lacunes en différents endroits. Les lettres que nous recueillons dans ce premier volume ont presque toutes rapport aux affaires temporelles de la Communauté et ont pour la plupart été conservées au dépôt. Le second volume [des correspondances], commencé au mois d'octobre 1867, servira de

complément au journal commencé dans le même temps. *L'un fera connaître les faits, l'autre les personnes. À l'aide de tous les deux, il sera assez facile par la suite de se rendre compte des choses, et de les consigner dans les annales d'une manière correcte et intéressante.*¹⁸

Il semble dès lors permis d'affirmer que le démarrage de cette écriture journalière constituait une condition préalable au retournement de la mémoire vers l'histoire et, par extension, à l'élaboration d'une représentation historique et non plus uniquement mémorielle du passé. Plus encore, c'est par le croisement et l'articulation conjointe des deux régimes d'écriture rétrospective et journalière que ce retournement de la mémoire vers l'histoire a pu s'effectuer. En effet, et parce qu'il relève d'un principe de solidarité intergénérationnelle, l'impact de la mise en place d'un système d'enregistrement journalier sur la représentation du passé par les religieuses doit être mesuré selon une double trajectoire temporelle¹⁹. Selon un axe synchronique, la génération présente devait rédiger des rubriques contemporaines des événements relatés, et ce, au fur et à mesure qu'ils se produisaient, de manière à conserver le passé au présent. Selon un axe diachronique, c'est-à-dire de façon prospective, il convenait de munir les générations à venir de documents leur permettant de reconstituer rétrospectivement le passé, selon un mode historique. C'est donc la visée du futur, en 1867, qui a incité les religieuses à mettre en place un tel système d'écriture.

DE L'ŒUVRE COMME OBJET DE MÉMOIRE À L'ŒUVRE
COMME OBJET D'HISTOIRE

La troisième étape de la démarche consiste à montrer que, dans une certaine mesure, ce que représente l'œuvre pour la communauté est indissociable des modalités variables de l'opération historiographique qui la met en récit. Selon cette hypothèse, l'œuvre recevrait une signification différente selon que son écriture procède de la mémoire ou de l'histoire, dans la mesure où chacune imprime à l'œuvre une relation particulière au temps qui en détermine le statut et la fonction au sein même de l'historiographie communautaire.

Mobilisée par la mémoire, qui s'emploie à reproduire le passé dans le présent, l'œuvre se verra invariablement attribuer une double relation au passé et au présent. Cette double appartenance au temps lui confère un statut d'objet de mémoire, une identité de substrat d'un passé qu'il réactive et entretient sur fond de permanence²⁰. Il semble que ce soit précisément avec cette hypothèse qu'il faille investir l'écriture de l'œuvre dans les récits rétrospectifs des XVIII^e et XIX^e siècles. En effet, l'œuvre s'y voit constamment imprimer une double trajectoire qui l'oriente à la fois vers le passé et le présent. Cette compréhension particulière de l'œuvre chez les religieuses devient clairement intelligible au moment où l'on constate que les annalistes, pour la désigner dans leurs récits, utilisent explicitement les deux temps du verbe que sont le passé simple et le présent de l'indicatif. C'est notamment le cas du tableau représentant *Saint Augustin en docteur* (fig. 8), peint en 1697 pour orner le retable de l'église. Sa première occurrence dans les écrits survient en 1709, de sorte que



FIGURE 8

la référence à l'œuvre dans le texte procède de la représentation mémorielle du passé. On remarque que ce qui intéresse l'annaliste, c'est la capacité de l'image de s'étendre à la fois au passé et au présent de la communauté. Relatant en 1709 un épisode survenu en 1697, elle imprègne précisément l'œuvre de ce rapport dialectique au passé et au présent, constitutif des objets de mémoire :

Car ce fut cette meme année qu'on y fit un lambris tout a l'entour, La Chaire du Predicateur, Le Ceintre du retable, deux Tableaux qui *sont* aux Cotez du meme Retable, L'un dest. Augustin, et L'autre deste. Magdeleine [...] en la maniere dont il *paroit* aujourd'huy [...] ²¹

Au moment de la rédaction, l'œuvre du passé est ainsi prise dans un rapport double, unissant les deux dimensions de la temporalité que sont le passé et le présent. Dans ce contexte, l'objet de l'annaliste n'est pas seulement ce qui a été, mais aussi ce qui est, perdure et demeure : fonctionnant comme objet de mémoire, l'œuvre intéresse tant par son historicité que par sa présence au moment de sa mise en récit. Cette double perception du temps, définissante de la représentation mémorielle du passé, parcourt la majorité des écrits de type rétrospectif produits par les moniales aux XVIII^e et XIX^e siècles. Dans le second volume des *Annales du monastère de Notre-Dame des Anges* (1709-1729) entamé vers 1785-1786, la référence à l'œuvre du passé s'effectue toujours selon la dialectique d'une mémoire orientée vers le présent et le passé. Ainsi, au moment de relater l'épisode de l'érection de la chapelle latérale du Saint-Cœur-de-Marie en 1724, de même que celui de l'installation du tableau qui en surplombait l'autel représentant *Monseigneur Jean-Baptiste de Lacroix de*

Chevrières de saint Vallier en prières devant le saint Cœur de Marie percé d'un glaive, l'annaliste semble avoir assigné à l'œuvre cette même fonction d'objet de mémoire. Suivant une trajectoire mémorielle, le lien entre le passé et le présent s'ancre dans l'exhibition et la visibilité d'une présence constante offerte aux yeux, celle de l'œuvre, convertie en témoin d'un passé vivant et réactualisé. Envisagée dans ses fonctions narratives, l'œuvre supporte ainsi une opération mémorielle d'actualisation du passé. Le contenu de souvenir dont elle est porteuse y est en acte, et non virtuellement, ou en puissance :

La dévotion Spéciale de notre fondateur Envers La mere de Dieu l'engagea à faire Ériger dans notre Eglise une chapelle dediée au Sacré Cœur de Marie, un Enfoncement qui si trouva lui parut propre à Son dessein, il y fit travailler diligemment, Et comme Elle Etoit fort petite Elle fut achevée En peu de tems. Sa voute fut faite En pierre, Et le tableau *représentoit* le Sacré Cœur de marie transpersé d'un glaive, Et Monseigneur à genoux lui rendant Ses hommages, ainsi qu'on le *voit* Encore à présent [...]²²

Selon une dynamique similaire, et bien qu'acquis simultanément en 1735 de Monseigneur Dosquet (1691-1777), les tableaux de la *Madeleine au désert* (fig. 9) et de *Saint Jérôme* ne feront irruption dans les écrits communautaires qu'en 1860, dans le *Journal de l'administration*, où il est rapporté qu'en l'an 1735 :

Mgr Dosquet repassa en France il nous donna en parlant de grandes marques de son affection paternelle et nous fit présent de deux tableaux à l'huile, celui de St Jérôme et celui de Ste Madeleine qui furent placés au

Chœur. (Ils sont maintenant – 1860 – dans la salle du Chapitre).²³



FIGURE 9

Ici encore, dans le champ sémantique du discours, l'annaliste utilise les deux temps du verbe. L'œuvre y reçoit toujours une fonction d'objet de mémoire qui, de par son appartenance simultanée au passé et au présent, opère une abolition de la distance temporelle, tout en

agissant comme témoin vivant d'un passé qu'elle présentifie en permanence. Inversement, dans le présent de la rédaction, l'œuvre du passé constitue un point d'appui rétrospectif, présent dans l'environnement visuel de la religieuse chargée de mettre le passé du groupe par écrit, assumant par le fait même une fonction historiographique.

En revanche, mobilisée par une écriture du passé qui procède de l'histoire, l'œuvre du passé se verra attribuer une relation différente au temps. Après que la Communauté se soit dotée d'un système d'écriture double en 1867, elle accédera progressivement au statut d'objet d'histoire, c'est-à-dire d'un objet digne d'une connaissance historique et que l'on interprète par l'intermédiaire de documents anciens. Indépendamment de sa relation au présent, les moniales l'interrogeront dans son autonomie, en dresseront elles-mêmes l'historique, cherchant même à lui attribuer un auteur, des origines, une provenance, des dates d'acquisition et de production, et ce, par l'intermédiaire de documents rédigés par leurs devancières.

Ce phénomène de conversion de l'œuvre en objet d'histoire peut être analysé à partir de la reconstitution partielle de l'historicité du retable de *l'Assomption de la Vierge* (fig. 10) peint par le frère Luc (Claude François, 1614-1685) en 1671. De fait, c'est à travers la conjonction des régimes journalier et rétrospectif d'écriture que va s'opérer cette mutation. En effet, après 1867, l'écriture de l'œuvre s'inscrit dans la mouvance de la temporalité. Elle s'effectue selon une dialectique de l'écriture présente et de la visée du futur : les épisodes auxquels elle se rattache vont être relatés sur une base quotidienne en vue de leur récupération anticipée par les générations à venir ; ultérieurement, ces mêmes générations seront en mesure

d'interpréter l'œuvre du passé selon un mode historique. Ainsi, en 1892, à l'approche des célébrations du second centenaire de l'arrivée des Augustines à l'Hôpital Général de Québec pour desservir et administrer l'institution, la communauté entreprit de (re)parer l'église de manière convenable aux solennités qui allaient y être déployées. Le nettoyage de surface du tableau du maître-autel par les religieuses du Bon Pasteur, ainsi que la décoration du couronnement du retable par Charles Huot (1855-1930), furent rapportées dans le *Journal de l'administration* en date de juillet 1892. L'œuvre est désignée au fil de l'énumération de l'ensemble des modifications apportées au décor intérieur de l'église. Contemporaine de l'événement qu'elle relate, cette écriture journalière de l'œuvre exclut toute forme de représentation du passé :

Depuis longtemps, nous pensions à faire certaines réparations dans notre église [...] Le lambris fut dépouillé de ses épaisses couches de peinture brune [...] la décoration du bas-relief qui surmonte le tableau du maître-autel fut l'œuvre de Monsieur Charles Huot, artiste distingué. La réparation, ou plutôt le lavage du tableau du maître-autel fut confié aux religieuses du Bon Pasteur.²⁴

La conversion du retable de l'*Assomption* en objet d'histoire devient clairement intelligible le 6 mai 1923, date à laquelle les religieuses entreprirent de le restaurer de nouveau. En introduction à la rubrique du *Journal du Monastère* consacrée à la relation de cet événement, l'annaliste effectua un renvoi implicite aux informations recueillies dans le *Journal de l'administration* en juillet 1892. Comme ces données avaient été antérieurement consignées en vue de leur usage futur, l'annaliste de 1923



FIGURE 10

se trouva en mesure de dresser l'historique partiel de l'œuvre par l'intermédiaire des sources du passé, tout en (ré)investiguant le premier volume des annales institutionnelles (1709) afin d'en retracer l'auteur. Structurée selon un mode historique, l'écriture de l'œuvre ne se veut plus une abolition de la distance temporelle séparant le passé du présent, mais devient une écriture de la temporalité même :

Lors de la réparation de l'Église, à l'occasion des fêtes de notre deuxième centenaire de fondation, le grand tableau de l'Assomption de la Sainte Vierge qui orne le fond de notre Chapelle avait été notablement réparé par les religieuses du Bon Pasteur à Québec. Il y a de cela trente et un ans. – En plusieurs circonstances on nous a demandé, « qui avait peint ce tableau ? » Ce dont nos Annales ne font aucune mention. Cette année, ayant été obligées de réparer des déchirures faites à cette toile, celles qui, au milieu de nous, étaient chargées de ce travail ont constaté en la lavant que le tableau porte au bas, (côté gauche) en deux lignes, ce qui suit : « Je prie que l'on ne lave ce tableau, d'huile ni de cendre, mais bien de lessive ». Quelques lettres en-dessous de ces mots semblent indiquer le nom du peintre, – mais malgré des recherches attentives à l'aide d'une loupe, il a été impossible de se renseigner, la toile ayant été détériorée a été recouverte de peinture en cet endroit²⁵

La conversion de l'œuvre en objet d'histoire, à la jonction des XIX^e et XX^e siècles, devient donc intelligible au moment où les religieuses procèdent à la connaissance médiate de celle-ci. En amont, ce phénomène avait pour condition préalable une refondation cognitive du rapport au passé induit par les écrits produits par les religieuses,

qui marquait le passage de la représentation mémorielle à la représentation historique du passé. Le système d'écriture journalière, par ses visées prospectives, avait été mis en place à cette fin.

Ce qu'il importe de retenir, en dernière instance, c'est que dans la mesure où l'histoire admet que les œuvres du passé peuvent faire l'objet d'une connaissance par l'intermédiaire de documents qui en proviennent, la philosophie met à la disposition de l'historien d'art des outils conceptuels qui lui permettent de renouveler ses modalités d'exploitation et d'interprétation des documents écrits de la culture monacale des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. D'une part, elle autorise une restitution de son statut particulier à l'écriture religieuse de l'œuvre, dont la compréhension repose essentiellement sur des règles discursives et des opérations historiographiques qui en fixent et en régulent le contenu ; d'autre part, la typologie des différents modes de représentation du passé qu'elle formule permet de distinguer ces mêmes opérations, et ce faisant, d'explicitier la particularité et la variabilité des significations assignées à l'œuvre par ses propriétaires immédiats. C'est ainsi que ce matériau de première importance peut être réinvesti à l'intérieur de la sphère du groupe qui le rédige.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1893), *Souvenir des fêtes du second centenaire de la fondation de l'Hôpital Général de Québec*, Québec, Elz. Vincent.
- CHARTIER, Roger (2002), « Le passé au présent », *Le Débat*, n° 122 (nov.-déc.), p. 4-11.
- D'ALLAIRE, Micheline (1970), *L'Hôpital Général de Québec 1692-1764*, Montréal, Fides.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- GADAMER, Hans Georg (2000), « Historicité », dans André COMTE-SPONVILLE (dir.), *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Albin Michel, p. 725-735.
- MORISSET, Gérard (1961), « Les archives paroissiales, sources principales de nos arts plastiques. Texte de la conférence prononcée le 12 avril 1961 lors de la remise officielle du Prix Duvernay », *L'Administration paroissiale*, vol. 1, n° 4 (mars-avril), p. 6-7.
- NORA, Pierre (1984), « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, vol. 1, p. XVII-XLII.
- POMIAN, Krzysztof (1998), « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 1, p. 63-110.
- POMIAN, Krzysztof (2002), « Sur les rapports entre la mémoire et l'histoire », *Le Débat*, n° 122 (nov.-déc.), p. 32-40.
- RICCEUR, Paul (1998), « La marque du passé », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 1, p. 7-31.
- RICCEUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil.

- SAVARD, Guillaume (2005), *Du monastère au musée : statuts et fonctions de l'œuvre peinte à l'Hôpital Général de Québec (1693-1960)*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- TANGUAY, Cyprien (1868), *Répertoire général du clergé canadien. Par ordre chronologique depuis la fondation de la colonie jusqu'à nos jours*, Québec, C. Darveau.
- TRÉPANIÉ, Paul (2000), « Le patrimoine des Augustines du monastère de l'Hôpital Général de Québec. Étude de l'architecture », Québec, Ministère de la Culture et des Communications du Québec.

L'IMAGE MISE EN CIRCULATION

LES HUILES SUR CUIVRE EN NOUVELLE-FRANCE

Ariane Généreux

À l'aube du xvii^e siècle, d'importants changements s'opèrent dans les courants de spiritualité française. Avec la mise en pratique des décrets du concile de Trente (1563), un besoin d'images pour instruire et appuyer la dévotion se fit sentir. Celles-ci prirent différentes formes et de nouvelles iconographies virent le jour. Profitant de cette conjoncture, la production européenne de peinture à l'huile sur support de cuivre connut son apogée entre 1575 et 1650 (Bowron, 1999 : 25). Au cours de ces soixante-quinze années, on importa en France quantité d'œuvres d'art, des Flandres et de l'Italie, parmi lesquelles des peintures sur cuivre qui trouvèrent des amateurs auprès des dévots. Anvers était alors l'un des centres les plus florissants de la production et de la diffusion de l'imagerie de la Contre-Réforme catholique. Les milieux artistiques anversoïses de la gravure et de la peinture sur cuivre se côtoyaient : les plaques de cuivre utilisées par les peintres étaient semblables à celles destinées à la gravure¹, c'est-à-dire qu'elles rencontraient dans plusieurs cas les mêmes standards de dimension, d'épaisseur et de finition de la surface de métal (Horovitz, 1999 : 64-65). Toutefois, c'est

principalement comme agents de diffusion de la foi catholique que les huiles sur cuivre et les estampes ont joué en terrain commun.

Tout comme les estampes, les huiles sur cuivre que l'on trouve en Nouvelle-France sont des articles d'importation. On note d'ailleurs une quantité significative de peintures sur cuivre, pour le régime français, disséminées par l'intermédiaire des différentes sphères de l'activité missionnaire et coloniale. Pourtant, peu d'études se sont penchées sur la question des huiles sur cuivre. *La conversion par l'image* (Gagnon, 1975) fait mention de l'utilisation par les missionnaires jésuites d'huiles sur cuivre comme matériel didactique. De même, dans *Le trésor du Grand Siècle* (Noppen/Villeneuve, 1984), les deux œuvres peintes sur cuivre qui y sont reproduites sont reliées au contexte missionnaire par les auteurs. À notre connaissance, Denis Martin est le seul historien de l'art à avoir écrit sur les huiles sur cuivre importées en Nouvelle-France. Son intérêt pour ce sujet bien que timide est néanmoins présent dans sa thèse sur l'estampe (1990) où il s'applique à établir quelques parallèles entre les estampes et des tableaux sur cuivre. Martin est également l'auteur d'un tapuscrit qui porte sur quelques-uns des tableaux de ce genre qui se trouvèrent dans la colonie (2002). Dans ce document sont soulignés, une fois de plus, les liens étroits entre l'imagerie gravée de la Contre-Réforme et les huiles sur cuivre, deux formes d'art massivement diffusées à partir d'Anvers. Comme beaucoup d'œuvres datant du Régime français ont disparu, les principaux outils pour reconstituer l'histoire de leur présence dans la colonie sont les sources écrites. Les études actuelles qui se penchent sur cette question ont contribué à l'élaboration d'une terminologie pour la

reconnaissance des mentions d'œuvres sur cuivre dans les documents d'archives. Ainsi, nous retenons de l'ouvrage de Noppen et Villeneuve (1984) que le cuivre utilisé comme support à une couche picturale est issu de la lignée des émaux. Denis Martin (2002) confirme cette filiation puisqu'il insère dans son étude des peintures sur cuivre en Nouvelle-France un exemple tiré du *Journal des Jésuites*, en date du 1^{er} janvier 1646, qui fait état du don de « deux images de St Ignace & de St Fr Xavier en email » envoyées en étrennes aux Ursulines de Québec (Casgrain/Laverdière, 1871 : 24-25). De surcroît, on doit comprendre, lorsque des documents d'archives mentionnent des tableaux « de bronze » ou « d'airain », qu'il s'agit bien souvent d'œuvres peintes sur du cuivre, qui peuvent également être confondues avec des peintures sur « cuir », voire avec des huiles sur toile.

En souhaitant étudier ce corpus, il nous est d'abord paru nécessaire de dresser l'inventaire des tableaux peints sur cuivre présents en Nouvelle-France². Le recensement proposé, bien qu'il soit toujours en chantier, vise à esquisser un panorama afin de mieux cerner cet ensemble d'œuvres. À cette fin, plusieurs mentions d'archives concernant des tableaux sur cuivre sont mises en relation avec les informations recueillies sur les œuvres conservées par les communautés religieuses et les musées du Québec. Ces rapprochements nous permettent d'entrevoir l'étendue de la diffusion des huiles sur cuivre auprès des missionnaires ou des particuliers et de mettre en évidence la place qu'elles occupaient dans les premières chapelles et autres bâtiments. Dans cette optique, il apparaît que plusieurs caractéristiques propres à la peinture sur cuivre, nommément la durabilité, la portabilité, la polychromie et le

format réduit, s'accordaient avec les usages auxquels on destinait ces tableaux dans les missions, les paroisses et les communautés religieuses naissantes. Ainsi, en plus de participer à une entreprise globale de diffusion des images et des nouvelles dévotions du début du xvii^e siècle, les huiles sur cuivre importées en Nouvelle-France forment un groupe d'œuvres cohérent et tout à fait unique dans le paysage artistique de la jeune colonie.

LE CONTEXTE MISSIONNAIRE

Dans les premières décennies du xvii^e siècle, l'importation d'œuvres en Nouvelle-France était justifiée par l'objectif d'évangélisation des peuples autochtones. François-Marc Gagnon (1975), qui a contribué à l'histoire de l'art par son étude hautement documentée sur l'utilisation de l'imagerie européenne à des fins de conversion, a souligné qu'un matériel d'instruction, portatif et durable, était alors requis par les missionnaires. L'imperméabilité et la meilleure résistance aux fluctuations climatiques que le bois ou la toile sont des facteurs qui ont pu influencer la demande pour des huiles sur cuivre par les missionnaires jésuites. Illustrant cette prédilection, le jésuite Charles Garnier (1606-1649) exprime ouvertement dans une lettre de 1645 adressée à Henri de St Joseph, son désir de recevoir des images portatives. Il les décrit ainsi :

Il seroit souhaitable quelles [que les images] fussent enluminées ou mesme qu'au lieu d'Images ce fussent des tableaux sur cuivre ou sur de la toille, et quelles fussent accompagnées d'une petite bouette de fer blanc renforcée pour les mettre. Laquelle bouette fût ronde si les Images ou tableaux se rouloient pour être trop

grandes, ou quelque bouette Quarée si elles ne se rouloient point par exemple si cetoit des tableaux de Cuivre.³

Bien que nous ignorions si la demande du père Garnier fut honorée, sa missive souligne sans équivoque le rôle des tableaux sur cuivre comme éléments destinés à la conversion. Elle laisse croire que le missionnaire connaissait les avantages du support de cuivre pour la peinture. La demande explicite du missionnaire pour des images « enluminées » ou peintes laisse supposer qu'étant colorées, elles offraient un effet plus impressionnant pour l'évangélisation que l'on souhaitait faire en pays autochtone. Denis Martin, pour sa part, décèle dans la description des thèmes iconographiques et des spécificités formelles que le père Garnier souhaite voir peintes, l'appréciation particulière des jésuites pour les formats et les qualités plastiques la peinture sur cuivre issue des ateliers flamands (2002 : 2).

En plein cœur du xvii^e siècle, le territoire couvert par les missionnaires s'étendait aux villages situés aux alentours des bourgs principaux, dont certains comptaient une chapelle. La lettre du père Garnier, comme le remarque Gagnon, permet de marquer cette distinction entre « les images qu'on pourrait "porter" et d'autres qu'on pourrait "mettre dans nos chapelles" » (1975 : 46). Aussi, les œuvres sur cuivre offraient l'avantage d'être facilement transportables grâce aux boîtes étanches qui les accompagnaient et qui servaient à les préserver des accidents éventuels lors des voyages en canot.

Par ailleurs, nous savons que la chapelle de la mission montagnaise de Tadoussac pouvait s'enorgueillir d'un

décor composé en partie d'huiles sur cuivre. L'année suivant la lettre du père Garnier, soit en 1646, les pères de Tadoussac choisirent d'utiliser les aumônes reçues pour se procurer en France « une tapisserie de quatre pièces qui coûta bien 60 livres. [...] Ils reçurent aussi quatre tableaux de médiocre grandeur » (Roy, 1889 : 136-137), ainsi que d'autres objets dont une cloche et des livres compris dans le même arrivage. On peut supposer que ces quatre tableaux, dont on spécifie les dimensions réduites, correspondent aux « quatre tableaux sur le cuivre avec leurs cadres » (Roy, 1889 : 141) que relève le père jésuite François de Crépieulx (1638-1702) dans l'inventaire des biens de la chapelle de Tadoussac, dont la cure lui fut confiée en 1671⁴. Si nous avons perdu la trace de ces objets d'art, l'exemple de la chapelle de Tadoussac, qui fut ornée pendant au moins vingt-cinq années de ces quatre tableaux, démontre que les huiles sur cuivre n'étaient pas uniquement appréciées des missionnaires pour leur portabilité caractéristique, mais qu'elles s'intégraient également au décor de leurs premières chapelles. Parmi d'autres objets modernes datant du xvii^e siècle que les missionnaires présentaient aux Amérindiens non-convertis ainsi qu'aux catéchumènes, les huiles sur cuivre constituent une véritable « Europe portative »⁵. L'image colorée qu'elles présentent a fort probablement contribué à leur conversion à la foi catholique.

LES CUIVRES DANS LES PREMIÈRES PAROISSES

Bien que les peintures sur cuivre aient été appréciées des missionnaires en raison de leur polychromie, de leur durabilité et de leur taille réduite, nous avons vu que les

cuivres ont également intégré le décor d'une chapelle, voire même celui d'une église dont les dimensions demeurent cependant modestes. La paroisse Notre-Dame, à Québec, fournit un premier exemple de la présence d'huiles sur cuivre intégrées au décor des églises paroissiales au début du XVII^e siècle. À l'origine, la chapelle de Notre-Dame-de-Recouvrance fut enrichie, après sa construction en 1633, d'œuvres d'art offertes par de généreux donateurs et qui furent pour la plupart répertoriées à même le *Catalogue des bienfaiteurs*⁶. On y fait état du don de deux tableaux sur cuivre « de médiocre grandeur, l'un de la Nativité de Nostre Seigneur, l'autre qui représente Nostre Dame, St Joseph, et l'enfant Jésus au milieu », tous deux offerts en 1634 par Charles du Plessis-Bochart, commis général de la Compagnie des Cent-Associés. Malheureusement, ces deux œuvres ont brûlé dans l'incendie qui rasa Notre-Dame-de-Recouvrance en 1640 et qui, du même coup, fit disparaître deux autres tableaux sur cuivre qui représentaient « Notre-Dame et sainte Anne » (Charland, 1924 : 156) et une « Ste Agnès tenant un petit mouton »⁷. Avant que l'église ne soit reconstruite, soit de 1645 à 1651, les offices religieux de la paroisse avaient lieu dans la maison des Cent-Associés que l'on prit soin d'orner de nouveaux tableaux. C'est à cet emplacement que le père jésuite Barthélemy Vimont (1594-1667) note la présence de : « deux tableaux sur cuivre de Notre-Seigneur et de Notre-Dame ; une Notre-Dame tenant Notre-Seigneur et saint Jean-Baptiste qui l'adore, de cuivre ; un saint Nicolas, de cuivre ; un saint Ignace et un saint Xavier, de cuivre »⁸.

Notre-Dame de Québec n'est pas la seule paroisse à avoir possédé des huiles sur cuivre. En effet, on sait, grâce à l'inventaire des biens de la fabrique rédigé en 1709, que

la paroisse Saint-Pierre de l'Île d'Orléans comptait quatre œuvres peintes sur cuivre⁹. Les saintes *Catherine* et *Luce*, et les saints *Ignace* et *François Xavier* qui figurent à cet inventaire, sont également manquants. Par contre, les 14 œuvres sur cuivre dénombrées dans les documents d'archives de ces deux paroisses laissent supposer que d'autres églises, parmi les premières de la Nouvelle-France, en possédaient aussi puisque la « médiocre grandeur » de ces œuvres s'accordait à l'exiguïté des premiers bâtiments religieux de la colonie.

LES COLLECTIONS DES COMMUNAUTÉS RELIGIEUSES

Parmi ces bâtiments primitifs, on compte également ceux des communautés religieuses qui s'installèrent au cœur des principales villes. La période de fondation de ces communautés en Nouvelle-France correspondant à l'apogée de la popularité des huiles sur cuivre en Europe, il n'est pas étonnant de retrouver parmi leurs collections des pièces de ce genre en quantité non négligeable.

Au moment de leur arrivée à Québec en 1639, les trois sœurs hospitalières détachées de l'Hôtel-Dieu de Dieppe se joignirent aux pères jésuites à la mission de Sillery et elles y sont restées jusqu'à la construction de leur hôpital en 1644. Peu après leur arrivée en Canada, la duchesse d'Aiguillon (1604-1675) fit parvenir aux augustines un précieux don de fondation, dont la trace est consignée dans les *Annales* qui indiquent pour l'année 1640 :

Madame la Duchesse Daiguillon nous envoya cette même année le grand tableau du crucifix, ou elle est dépeinte avec Monseigneur le Cardinal de Richelieu et six autres petits tableaux de bronze dans des cadres,

avec une chasuble et un parement d'autel noir » (Juchereau/Duplessis, 1939 : 29-30).

Cet ensemble de peintures sur cuivre qui accompagne le tableau de plus grande dimension, probablement destiné à être placé au-dessus de l'autel, devait constituer le décor de la première chapelle des augustines nouvellement arrivées.

Bien que le musée de l'Hôtel-Dieu de Québec conserve toujours six tableautins sur cuivre, il est impossible de les associer de manière irréfutable à l'envoi de la duchesse d'Aiguillon. Marie-Nicole Boisclair a fait ressortir le problème épineux de cette filiation (1977 : 97). D'abord, cette série de six tableaux sur cuivre n'est pas la seule qui fut offerte à l'Hôtel-Dieu. En effet, en révélant une notice d'archives, prêtant au seigneur Michel Leneuf du Hérisson (1601-1672) le don de « si[x] tableaux de bronze¹⁰ » en 1649, Boisclair remis en cause la provenance des six tableaux conservés. Il y aurait donc eu chez les augustines pas moins de 12 œuvres peintes sur cuivre, données à deux occasions différentes, en 1640 et en 1649. Mais Boisclair doute qu'il y ait pu y avoir autant d'huiles sur cuivre et que la moitié de ces œuvres aient disparu. On remarque dans le catalogue des œuvres peintes que pas moins de sept tableaux de la collection des augustines, par leurs inscriptions à l'endos ou sur un papier collé sur le cadre, renvoient au don de 1640, accentuant la confusion autour de ce corpus d'œuvres. Parmi ces sept peintures se glisse un tableau peint sur bois, représentant la *Madeleine pénitente* (Fig. 11), portant les inscriptions « Duchesse d'Aiguillon » et « 1640 » à son revers. Selon nous, ce tableau pourrait être rapproché de cette série d'œuvres et être la

copie d'un tableau sur cuivre aujourd'hui disparu
(Boisclair 1977 : 101).

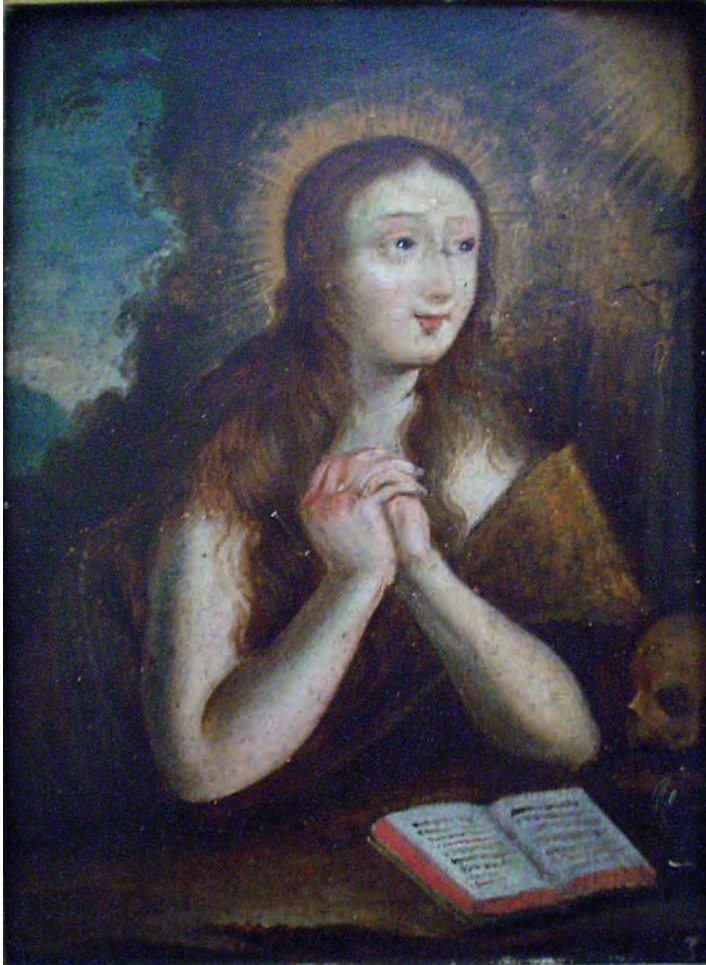


FIGURE 11

En fait, cette hypothèse s'appuie sur le fait que les dimensions de la *Madeleine* (22,7 × 16,7 cm) sont semblables à celles de *L'Enfant-Jésus portant les instruments de la Passion* (22,9 × 17,4 cm) (Fig. 12) que nous reconnaissons comme son pendant. En prenant en considération les dimensions des œuvres, il est possible de former deux autres paires : une *Nativité aux anges* (17,1 × 23 cm) et une *Adoration des Mages* (17,3 × 22,8 cm) et d'autre part, un tableau représentant *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant-Jésus* (16,9 × 13,4 cm) avec celui de *Saint Joseph et l'Enfant-Jésus* (16,8 × 13,4 cm). Les tableaux, ainsi rassemblés, semblent se répondre en fonction du thème iconographique qui y est représenté et en raison de leur facture picturale. Conséquemment, l'huile sur cuivre qui était considérée comme la sixième de cette série se détache de ces trois paires. Cette septième œuvre présente une *Visitation* et, à son revers, *Un portrait d'ecclésiastique* qui, selon Boisclair (1977 : 98), aurait été peint par un artiste canadien, une hypothèse que nous considérons fragile. Par ailleurs, la tradition orale, qui rapporte l'existence d'un tableautin sur cuivre dans une collection particulière ayant appartenu à l'Hôtel-Dieu de Québec (Boisclair, 1977 : 97), alimente l'espoir que d'autres tableaux puissent être rapprochés de ceux que conservent toujours les augustines.

Les ursulines de Québec conservent deux cuivres de dimensions plutôt grandes (environ 40 × 30 cm chacune) et qui ont respectivement pour sujet le *Christ* et une *Mater Dolorosa*. Cependant, ces deux tableaux n'ont rien en commun avec ceux envoyés en 1663 et dont la description dans les archives du monastère se lit comme suit : « par la mère du St-Esprit Carmelite a Chartres 2 tableaux sur du cuivre lun de Ste Anne et lautre de Ste Magdeleine¹¹ ».



FIGURE 12

De ces deux œuvres anciennes, on ne conserve aucune trace ; il en est de même du précieux don à l'Hôtel-Dieu de Montréal de cuivres ayant appartenu à sa fondatrice. En effet, on sait grâce à l'inventaire des biens de Jeanne Mance (1606-1673) que celle-ci offrit en legs à l'hôpital « cinq petits tableaux de cuivre avec bordure représentant saint Jean-Baptiste, saint Joseph, sainte Anne, la Vierge Marie et saint François de Salle », ainsi qu'« un petit portrait sur cuivre de Notre-Seigneur Jésus-Christ »¹². Ces tableautins ont disparu, mais le Musée des Hospitalières de Saint-Joseph de Montréal a néanmoins toujours en sa possession trois œuvres sur cuivre. Les deux premiers tableaux, de dimensions presque identiques (environ 23 × 17 cm), représentent respectivement *Le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste* et *La Vierge des Douleurs*. Ils datent assurément de la première moitié du xvii^e siècle selon l'historien de l'art Denis Martin (2002 : 3). Les figures, empreintes d'un réalisme typiquement flamand, sont rehaussées par le contraste avec l'arrière-plan ténébreux sur lequel elles se juxtaposent¹³. Leurs têtes nimbées de rayons d'or amènent Martin à voir les éléments caractéristiques d'un travail d'atelier par les connaissances artisanales de l'application de la poudre d'or que cela nécessite. De surcroît, nous remarquons à l'endos de *La Vierge des Douleurs* de nombreuses stries verticales sur le cuivre laissé nu que nous interprétons comme les marques du roulage de la plaque. Les procédés de fabrication du support (martelage, roulage et ces deux techniques combinées) fournissent un outil d'analyse pertinent afin de déterminer la provenance de la plaque de cuivre utilisée et permettent aussi, dans certains cas, de déduire la date de production du tableau. Bien que nous ne

soyons pas en mesure d'en arriver à de telles conclusions, il est cependant certain que les informations concernant la plaque de cuivre elle-même ne sont pas à négliger dans le processus d'analyse et de datation de l'œuvre. De tous les tableautins de cuivre que nous avons pu examiner, jamais encore les traces du procédé de fabrication n'apparaissent de manière aussi évidente que sur cette œuvre.

L'Hôtel-Dieu de Montréal conserve un troisième cuivre, *La Vierge du Rosaire et l'Enfant Jésus apparaissant à saint Dominique et à sainte Catherine*, sur lequel une première inscription à l'endos nous renseigne sur l'un de ses propriétaires. En effet, Martin voit dans l'inscription, « patribus / [Franciscus] S.J. », l'indication que cette œuvre a appartenu à un père jésuite (2002 : 4). Dessous, apparaît une seconde inscription à l'encre noire qui peut se déchiffrer comme suit : « [17 ?] / pour faire la / de la Confrérie / de Nre Dame du St Rosaire dont la feste se celebre et la procession se faite toutes les festes de la Fte Dieu / et les premiers dimanches / du mois + [croix] aoust + [croix] »¹⁴. En rapport à cette confrérie, Martin souligne une grande similitude entre le tableau sur cuivre de l'Hôtel-Dieu de Montréal et une estampe représentant la *Vierge donnant le Rosaire à saint Dominique et à sainte Catherine de Sienne* qui orne la partie supérieure des lettres patentes du bref d'érection de la confrérie de Notre-Dame du Rosaire, dans la paroisse de Saint-Jean de l'Île d'Orléans, lettres maintenant conservées aux archives de la fabrique Saint-Charles-Borromée de Charlesbourg (1990 : 177).

À l'exception de l'inventaire des biens de Mademoiselle Mance et des documents faisant état des dons de Charles du Plessis-Bochart et Michel Leneuf du Hérisson, rares sont les sources indiquant que des particuliers de la

Nouvelle-France aient eu en leur possession des huiles sur cuivre. Il semblerait que le coût de telles œuvres ait été relativement élevé, leur valeur se comparant à celle de tableaux sur toile de plus grandes dimensions (Martin, 2002 : 2-3). C'est ce que nous permet de confirmer l'inventaire après décès d'un marchand de Québec, Robert Drouard (1672-1717), qui recense parmi les objets trouvés dans le magasin « une samaritaine peinte sur du Cuivre estimee trois Livres¹⁵ ». Le coût plus élevé des huiles sur cuivre explique sans doute le fait que peu de particuliers en aient eu en leur possession. Pourtant, en raison de son format réduit caractéristique, l'appréciation de l'œuvre peinte sur cuivre est principalement confinée à la contemplation individuelle. Ces images étant utilisées dans un contexte privé et quotidien, leur petit format permettait à son propriétaire d'admirer l'objet de près en le tenant dans ses mains¹⁶.

UNE ICONOGRAPHIE RÉCURRENTÉ

Étant essentiellement des articles d'importation, les huiles sur cuivre sont le reflet de dévotions majeures en Europe. La France du Grand Siècle fut particulièrement sensible aux nouvelles dévotions adoptées par l'Église post-tridentine et, par conséquent, les courants de piété transmis aux dévots de la colonie s'en ressentirent. Parmi les œuvres sur cuivre inventoriées, le thème de l'enfance du Christ ressort par sa récurrence. L'Enfant-Jésus y est souvent représenté dans les bras de la Vierge avec un troisième personnage, soit sainte Anne ou saint Jean-Baptiste, ou bien dans les bras de saint Joseph, patron du Canada. Par chance, deux exemples de tableaux sur cuivre qui

représentent *Saint Joseph et l'Enfant-Jésus* sont toujours conservés à l'Hôtel-Dieu de Québec et au Musée national des beaux-arts du Québec.

Le thème iconographique de l'Enfant-Jésus portant les instruments de la Passion appartient aussi à cette dévotion nouvelle à l'enfance du Christ. Cette dévotion spécialisée et intériorisée connut une grande popularité dans la France du XVII^e siècle grâce, entre autres, au cardinal Pierre de Bérulle et à la circulation d'une vision de la mystique provençale Jeanne Perraud (1631-1676) qui fut mise en image à de nombreuses reprises après 1658. Mais, il semble que cette iconographie était déjà bien installée en Europe comme en France dès le début du siècle grâce à des gravures de Jérôme Wierix (1553-1619) représentant ce thème et à des livres de piété flamands (Simard, 1976 : 42-45). De plus, Émile Mâle indique que d'autres mystiques, dont Osanne de Mantoue (1449-1505), ont eu une vision analogue à celle de Jeanne Perraud (1984 : 287). *L'Enfant-Jésus portant les instruments de sa Passion future* est l'une des déclinaisons iconographiques issue de la réflexion spirituelle portant sur l'état d'enfance du Christ qui s'est manifestée, surtout chez les théologiens français, dès le début du XVII^e siècle (Mâle, 1984 : 286). Denis Martin, dans sa thèse sur l'estampe importée, insiste sur la récurrence de ce thème dans l'imagerie dispersée à travers le territoire de la Nouvelle-France. Il pointe, notamment, une estampe enluminée sur vélin qui se trouve dans les archives du monastère de l'Hôtel-Dieu de Québec. Cette estampe présente une iconographie très similaire à celle peinte sur cuivre qui est conservée dans la même collection (1990 : 245). De plus, les bas-reliefs présentant l'Enfant-Jésus aux instruments de la Passion observés sur les portes de taber-

nacles de quelques maîtres-autels anciens par John R. Porter et Jean Bélisle dans leur ouvrage *La sculpture ancienne au Québec* (1986 : 239, 352, 412 et 435) démontrent une fois de plus l'assimilation et la popularité de cette dévotion dans la colonie. Aussi, il est étonnant de constater que, malgré le nombre restreint d'huiles sur cuivre conservées, deux d'entre elles présentent cette iconographie, et ce de manière similaire.

À la lumière de ce panorama des huiles sur cuivre en Nouvelle-France, il est possible de mettre en évidence quelques conclusions. D'abord, nous déplorons évidemment la perte de la majorité des œuvres sur cuivre importées aux XVII^e et XVIII^e siècles. Seule la trace de leur existence subsiste dans les documents d'archives. Par ailleurs, la majorité des tableaux conservés sont malheureusement orphelins d'un passé écrit. Des recherches approfondies permettront certainement de mieux les documenter.

Ensuite, ce portrait montre que la diffusion des petits tableaux sur cuivre s'est opérée dans toutes les sphères de la jeune colonie. Nous les trouvons autant dans les missions amérindiennes, dans le décor des premières églises paroissiales, dans celui des communautés religieuses, de même que chez des particuliers. Il apparaît que l'art de la peinture sur cuivre en est un qui s'adressait à plusieurs publics bien que, comme le souligne Martin, le coût plus élevé de ces œuvres ait pu être un facteur freinant leur achat par des particuliers. Or, il existe peu d'estimés contemporains dans les sources datant de la Nouvelle-France parce que l'acquisition de plusieurs de ces œuvres s'est faite par le biais de dons. Cette dernière observation demande de considérer, d'une manière globale, l'importation et la diffusion des huiles sur cuivre en Nouvelle-

France dans leur relation avec les personnes responsables de ces dons, voire avec le phénomène de « mécénat laïc » tel qu'il existait en France au xvii^e siècle (le Pas de Sécheval, 2004), et tel qu'on le rencontrait dans la colonie.

De plus, nous avons remarqué que les huiles sur cuivre sont rarement des œuvres isolées, c'est-à-dire qu'elles apparaissent généralement en nombre pair dans les inventaires. Aussi, leur sujet respectif, de même que leurs dimensions, lorsque celles-ci sont suggérées, nous amènent à les regrouper par paires, ce qui leur assure un certain impact dans le décor des chapelles ou des églises primitives. Les dimensions réduites de ces tableaux permettaient assurément de les tenir contre soi et de les porter dans ses mains. Les questions que soulève ce rapport intime avec l'œuvre d'art de petit format, utilisée à des fins culturelles, nous semblent du plus haut intérêt.

Aussi, à diverses occasions – avec la description détaillée du père Garnier ou l'iconographie des tableaux conservés à l'Hôtel-Dieu de Montréal par exemple – l'art flamand est à plusieurs reprises évoqué. Œuvres anonymes de l'école flamande ou inspirées de cette influence majeure, elles ont été choisies et envoyées comme émissaires d'une culture européenne qui tente d'implanter ses premières racines en sol d'Amérique. Le cuivre, en raison de ses spécificités – portabilité, durabilité, polychromie et format réduit – a offert à la peinture du xvii^e siècle un moyen privilégié de diffusion des images en territoire français, territoire qui se prolonge jusque dans sa colonie. Le sentiment religieux du xvii^e siècle, matérialisé en cette « Europe portative », fut par elle véhiculé. En ce sens, l'étude des huiles sur cuivre permettra non seulement de jeter un regard nouveau sur l'importation de tableaux,

mais également de nourrir et de documenter l'histoire religieuse de la Nouvelle-France.

BIBLIOGRAPHIE

- BOISCLAIR, Marie-Nicole (1977), *Catalogue des œuvres peintes conservées au Monastère des Augustines de l'Hôtel-dieu de Québec*, Québec, Ministère des affaires culturelles.
- BOWRON, Edgar Peters (1999), « A Brief History of European Oil Paintings on Copper », *Copper as Canvas : Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*, New York, Oxford University Press, p. 9-30.
- CASGRAIN, Henri-Raymond, et Charles-Honoré LAVERDIÈRE (1892), *Journal des jésuites 1646-1668*, Archives du Monastère de l'Hôtel-Dieu de Québec, Montréal, Chez J. M. Valois.
- CHARLAND, Paul-Victor (1924), « Les ruines de Notre-Dame. L'ancien intérieur », *Le Terroir*, vol. 5, n° 7 (novembre), p. 153-157.
- GAGNON, François-Marc (1975), *La conversion par l'image, un aspect de la mission des jésuites auprès des indiens du Canada au XVII^e siècle*, Montréal, Bellarmin.
- HOROVITZ, Isabel (1999), « The material and techniques of european paintings on copper supports », *Copper as Canvas : Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*, New York, Oxford University Press, p. 63-92.
- HOROVITZ, Isabel (2000), « "To those who like pictures in their pristine condition". Some Thoughts on the appearance of European paintings on copper from the sixteenth to the eighteenth century. », sous la direction de Clara Bargellini, *Historia del Arte y Restauración, 7^o Coloquiodel Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, conservación, restauración y defensa*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 177-194.

- JUCHEREAU DE ST-IGNACE, Jeanne-Françoise et Marie Andrée DUPLESSIS DE STE-HÉLÈNE (1939), *Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec, 1650-1723*, Québec, Hôtel-Dieu de Québec.
- KOMANECKY, Michael K., Isabel HOROVITZ et Nicholas EASTAUGH (1999), « Antwerp Artists and the Practice of Painting on Copper », *Journal of Scientific Art Research*, vol.1, p. 1-7.
- LE PAS DE SÉCHEVAL, Anne (2004), « Le mécénat laïc dans les églises de Paris au XVII^e siècle : quelques réflexions », *Rives nord-méditerranéennes*, L'édifice religieux : lieu de pouvoir du lieu, URL : <http://rives.revues.org/document63.html>. Consulté le 16 novembre 2007.
- MÂLE, Émile ([1951] 1984), *L'Art religieux du XVII^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, A. Colin.
- MARTIN, Denis (1990), *L'estampe importée en Nouvelle-France*, thèse, Québec, Université Laval.
- MARTIN, Denis (2002), *Tableaux sur cuivre en Nouvelle-France*, tapuscrit, Montréal, Hôtel-Dieu de Montréal.
- NOPPEN, Luc, René VILLENEUVE et Denis CASTONGUAY (1984), *Le trésor du Grand Siècle : L'art et l'architecture du XVII^e siècle à Québec*, Québec, Musée du Québec.
- PORTER, John R., et Jean BÉLISLE (1986), *La sculpture ancienne au Québec : trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- ROY, Joseph-Edmond (1889), *Au royaume du Saguenay. Voyage au pays de Tadoussac*, Québec, Imprimerie générale A. Coté et cie.
- SIMARD, Jean (1976), *Une iconographie du clergé français au XVII^e siècle : les dévotions de l'école française et les sources de l'imagerie religieuse en France et au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval (Travaux du laboratoire d'histoire religieuse de l'Université Laval).

Pour citer cet article : Pierre-Olivier OUELLET, « La constitution du marché de l'art et le goût au XVIII^e siècle en Nouvelle-France », dans Nathalie MIGLIOLI et Pierre-Olivier OUELLET (dir.), *Mélanges sur l'art au Québec historique (XVII^e-XX^e siècles)*, URL : <http://www.criicq.org/publications/melanges.pdf>

LA CONSTITUTION DU MARCHÉ DE L'ART ET LE GOÛT AU XVIII^E SIÈCLE EN NOUVELLE-FRANCE¹

Pierre-Olivier Ouellet

La formation de collections d'objets d'art constitue en Europe, au début du xvii^e siècle, une nouvelle pratique de la part des mécènes et des connaisseurs. Le roi Louis XIV (1638-1715), en acquérant la collection d'Everhard III Jabach (1618-1695) en 1661, enracine cette pratique en France qui devient une habitude chez les élites fortunées. La diffusion sociale de la pratique du collectionnisme en France au tournant du xvii^e siècle, de même que le développement d'un marché de l'art favorisant l'accessibilité des œuvres, contribuent ensuite au développement du goût des particuliers, même chez les moins fortunés, pour la possession de tableaux et d'estampes (Pardailhé-Galabrun, 1988 : 377).

Au xviii^e siècle, en Nouvelle-France, plusieurs membres de l'élite laïque coloniale, tant les officiers que les hauts fonctionnaires et les marchands, nobles ou roturiers, accrochent quelques tableaux aux murs de leur domicile, prolongeant en Amérique ce goût pour les œuvres d'art

(Desloges, 1991 : 161, tableau 37). Une étude de Luce Vermette, sur la décoration des intérieurs domestiques montréalais entre 1740 et 1760, signale d'ailleurs la présence de « 119 tableaux, 23 images, 8 estampes, 25 “cadres”, 5 cartes, auxquels on peut ajouter 9 représentations du Christ ainsi que 5 niches, [...] sur les murs de 77 demeures » (1983 : 238). Cet échantillonnage souligne évidemment une présence non négligeable d'œuvres d'art chez les particuliers. Cependant, cette accumulation d'objets d'art soulève également des questions relatives à la circulation et à la distribution de ces objets au XVIII^e siècle. En effet, quels intermédiaires et quels réseaux permettaient aux membres laïcs de l'élite coloniale d'acquérir des œuvres d'art ? Quelques travaux, à commencer par ceux de l'historien Antoine Roy (1905-1997), offrent certains indices relatifs à cette question, pointant à la fois la production locale et la mobilité transatlantique d'œuvres d'art produites en Europe. Ce dernier mit au jour, en 1930, l'édit de février 1748 qui impose un droit d'entrée aux tableaux provenant de France². En 1990, l'historien de l'art Denis Martin, qui approfondit davantage la question de l'importation, relève la présence d'estampes chez les marchands de la colonie dès la fin du XVII^e siècle, constituant un nouveau réseau d'approvisionnement au Canada (1990 : I, 216). Nous devons toutefois constater que l'étude proprement dite du marché de l'art et de ses différents circuits de distribution n'a pas encore soulevé beaucoup d'intérêt.

Dans cet essai, nous tenterons donc d'effectuer un premier portrait de la constitution du marché de l'art destiné aux laïcs en Nouvelle-France au XVIII^e siècle, soit la période historique allant de 1700 au traité de Paris, ratifié en

1763. L'examen de l'organisation de ce marché sera structuré en fonction des circuits directs et des circuits secondaires de distribution. Alors que les premiers se définissent par l'implication *directe* de l'artiste dans le processus d'acquisition d'une œuvre par un individu, et cela sans intermédiaire, les circuits secondaires, pour leur part, « suivent les transactions à partir des individus ou des organisations à qui les artistes ont vendu ou donné leurs œuvres » (Montias, 1996 : 30). Autrement dit, le producteur est absent de la transaction, laissant place aux différents intermédiaires qui veillent au négoce.

Notre objectif, outre de mettre en place différents éléments relatifs au marché de l'art de la colonie, est également de démontrer que les propriétaires d'œuvres font office d'interface dans ce marché qu'ils configurent par leurs demandes et auquel ils participent directement, jouant ainsi un rôle d'interface.

CIRCUITS DIRECTS

En Nouvelle-France, au XVIII^e siècle, peu d'individus exercent le métier de peintre tout en subsistant grâce à leur production. Si, d'une part, on a parfois attribué ce manque criant d'artistes locaux à la politique mercantile de la métropole, où le but de la colonie était l'extension des activités commerciales françaises, on peut se demander, d'autre part, quelle était la demande des civils pour les productions canadiennes.

À son décès en 1707, le peintre Pierre Le Ber (1669-1707) possède bien un atelier où quelques toiles entassées témoignent d'une certaine activité artistique (Cloutier, 1976 : 138-139). Toutefois, par ses affiliations avec les

communautés religieuses – tant les Frères hospitaliers de la Croix et de Saint-Joseph, dont il est le cofondateur, que la Congrégation de Notre-Dame où sa sœur Jeanne (1662-1714) prononce ses vœux solennels de réclusion en 1695 –, on peut avancer que sa production était destinée à l'embellissement des lieux de culte, ou aux demandes particulières des religieux et religieuses, plutôt qu'à une mise en marché à l'intention des laïcs. Rappelons également l'obscur et très courte présence du peintre Jean Berger (vers 1681-après 1709) dans la colonie au début du XVIII^e siècle³ ou, encore, l'échec du peintre Michel Dessailant (act. 1701-1710) qui, après être demeuré en Nouvelle-France entre 1701 et 1710, plie bagages et retourne en France endetté (Gagnon, 1976 : II, 121). Paul Beaucourt (1700-1756), pour sa part, après une carrière militaire, se déclare artiste-peintre en 1740 (Karel, 1992 : 52). Malgré toutes les œuvres qui lui ont été attribuées, on constate que les archives demeurent muettes quant à sa véritable activité artistique. À ces maigres informations, ajoutons que les peintres de la colonie ne semblent pas précéder la demande en ouvrant un commerce. Ils se contentent donc, selon toute vraisemblance, de l'exécution de commandes ponctuelles... ce qui ne leur garantit pas, pour autant, des revenus convenables.

Nous pourrions penser que le portrait (de famille) aurait pu constituer un genre favorisant l'artiste établi dans la colonie. En effet, contrairement à la nature morte ou aux tableaux religieux qui présentent une iconographie courante, comme une Vierge à l'Enfant, le portrait répond à des exigences précises du client, nécessitant la rencontre entre ce dernier et l'artiste. En Nouvelle-France, le peintre Michel Dessailant exécute, en 1701, le portrait de madame

de Repentigny⁴ pour Raymond Martel (1663-1708) (Gagnon, 1976 : II, 111). En 1708, il réalise également le portrait posthume de la première supérieure de l'Hôpital Général de Québec, soit mère Louise Soumande de Saint-Augustin (1664-1708)⁵. Cependant, à la même époque, soit vers 1707 ou 1708, lors d'un séjour à Paris, François-Madeleine-Fortuné Ruelle d'Auteuil de Monceaux (1657-1737) fait peindre le portrait de son épouse, Marie-Anne Juchereau (1653-1716), par un artiste de la métropole française⁶.

À la fin du régime français, et malgré la présence du peintre Paul Beaucourt à Québec entre 1740 et 1756, les membres de l'élite préfèrent miser sur un séjour en France pour se faire portraiturer plutôt que de s'en remettre à un artiste local. Par exemple, évoquons le cas de madame Bégon, née Marie-Élisabeth Robbert de La Morandière (1696-1755). Native du Canada, elle émigre en France à l'automne de 1749 en compagnie de sa petite-fille Marie-Catherine-Élisabeth. À La Rochelle, en juillet de l'année suivante, elle commande le portrait de sa petite-fille et l'expédie aussitôt, par les soins du marchand Denis Goguet (1704-1778), à son gendre Honoré Michel de Villebois de la Rouvillière (1704-1752), mobilisé en Louisiane (Bégon, 1935 : 107).

En 1757, le peintre français Pierre Jouffroy (act. 1742-1786) « peint pour l'exportation » (Réau, 1931 : IV, 218) le portrait de Charles-Denis Regnard Duplessis de Moramont (1704-après 1759), grand prévôt de la Maréchaussée au Canada. Frère du célèbre jésuite François-Xavier Regnard Duplessis (1694-1771) et de la mère de Sainte-Hélène, née Marie-Andrée Regnard Duplessis (1687-1760), supérieure à l'Hôtel-Dieu de Québec, Charles-Denis réside

à Paris depuis 1751. Avant l'envoi de l'œuvre dans la colonie, des experts sont même appelés à constater si ce portrait, ainsi qu'un portrait de Monseigneur Dubreuil de Pontbriand (1708-1760), « sont faits selon l'art, ressemblants et de peinture propre à supporter sans se gâter le trajet de mer pour être transportés à Québec dans le Canada » (Réau, 1931 : IV, 218).

Par-delà ces quelques exemples, un coup d'œil aux portraits de la fin du régime français conservés dans nos institutions révèle plusieurs œuvres présentant une facture européenne, réalisées par la main d'artistes français dont nous ignorons encore l'identité. On pense, par exemple, aux portraits de Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry (1682-1756), ingénieur du roi en Nouvelle-France (fig. 13), et de son épouse, née Marie-Renée Legardeur de Beauvais (1697-1743), conservés au Musée national des beaux-arts du Québec ou, encore, aux portraits de Pierre Rigaud de Vaudreuil de Cavagnial, marquis de Vaudreuil (1698-1778), et de son épouse, née Jeanne-Charlotte de Fleury Deschambault (1683-1763), à la Bibliothèque et Archives Canada, à Ottawa. Des œuvres révélatrices de l'intérêt des Canadiens pour les portraits qui présentent une belle maîtrise des techniques picturales par l'artiste.

En considérant qu'il n'existe pas, pour l'élite, de blocage culturel entre la colonie et la mère patrie, que la Nouvelle-France constitue une extension américaine de la France, et que les cercles où l'on discute des beaux-arts sont « aussi brillants, qu'il y en ait ailleurs » (Charlevoix, 1744 : V, 117), on pourrait avancer que l'élite établie au pays entretient un goût qui s'identifie naturellement à la culture de la métropole et à ses productions artistiques. Ce goût, cependant, ne trouve pas toujours écho dans la



FIGURE 13

production locale, laquelle présente souvent une faible maîtrise académique de la peinture⁷. Ainsi, comme le soulignait l'historien de l'art Gérard Morisset (1898-1970) au sujet des peintres canadiens de la première moitié du XVIII^e siècle, « une élite hésiterait à recourir à leur talent : car s'ils ont une certaine adresse manuelle, ils manquent en général de savoir et de virtuosité, ils sont souvent brouillés avec les lois de la composition et de l'anatomie » (1936 : 8).

Afin de répondre à leurs besoins, les membres de l'élite canadienne ne se limitent donc pas au circuit colonial pour s'approvisionner en œuvres d'art. Même lorsqu'il s'agit de la commande aussi spécifique qu'un portrait, ils ne sont pas dépendants du marché local. Ils font le choix entre un peintre établi dans la colonie ou l'attente d'une occasion de séjourner en France, leur assurant les services d'un portraitiste accompli, tel que Pierre Jouffroy, lequel effectue des portraits d'une certaine qualité, « faits selon l'art, ressemblants ». Toutefois, tous n'ont pas l'occasion, l'envie ou les moyens, de traverser l'Atlantique. Des circuits secondaires, basés essentiellement sur la vente des objets d'art provenant d'Europe, permettent donc aux particuliers d'acquérir des œuvres sans quitter la colonie.

LES CIRCUITS SECONDAIRES

Les circuits secondaires, qui écartent la relation directe avec l'artiste pour faire place aux transactions entre les individus, révèlent la présence d'un marché de l'art non spécialisé en Nouvelle-France. Ce marché est composé de différents intermédiaires : des boutiquiers qui offrent des œuvres dans leur magasin, des marchands forains ou

colporteurs qui font l'aller et le retour entre un port français et Québec, ou encore des agents de compagnies françaises qui demeurent en Nouvelle-France. À ces différents acteurs qui s'activent sur le marché artistique de la colonie, se greffent les ventes aux enchères publiques. Enfin, rappelons l'existence des simples ventes à l'amiable entre les particuliers, selon une pratique sans doute fort courante, mais difficile à documenter. En effet, cet acte de commerce est si fugitif, puisqu'il s'agit généralement d'un accord verbal, qu'il laisse peu de traces pour étayer notre propos. Pour cette raison, nous n'allons pas nous y attarder plus longuement.

La présence d'œuvres d'art dans les boutiques n'est pas un fait nouvellement documenté dans l'historiographie. Dès 1974, l'historienne Louise Dechêne note qu'à Montréal, à partir du « début du XVIII^e siècle, quelques marchands offrent à leur clientèle des images » ([1974] 1988 : 476). Les œuvres sont proposées en boutique aux côtés d'une diversité de marchandises, qu'il s'agisse de clous, de tissus ou de peignes. Parmi les marchands, mentionnons le montréalais Jacques Le Ber (vers 1633-1706). L'inventaire dressé après son décès en 1706 révèle la présence, dans son magasin, de « quarante deux Estampes de papier a 5 sols piece » ainsi que de « neuf autres Estampes Enluminées fors petites a 2 [livres pièce]⁸ ».

Denis Martin, dans sa thèse de doctorat, fait également état de différents marchands de Québec qui, à la fin du XVII^e et au début du siècle suivant, conservent des gravures destinées à la vente. Charles Aubert de Lachenaye (1632-1702), par exemple, fils d'un marchand-peintre de Paris (Zoltvany, 1969 : II, 27), possédait à son décès pas moins de 146 images à 7 sols pièce dans son magasin (Martin,

1990 : I, 218). En 1710, le marchand bourgeois Dominique Bergeron (1666-1710), qui est également grand prévôt et capitaine de milice, conserve même quelques peintures profanes dans sa boutique. En plus des 34 images de grand format, des 79 images de format moyen, des 63 images de papier, grandes et petites, etc., se trouvent six tableaux à cadre doré représentant des personnages de la cour, estimés chacun à sept livres (Martin, 1990 : I, 219).

Au contraire des commandes des particuliers, les objets d'art offerts dans ces boutiques se caractérisent par un art de marché, c'est-à-dire par une production spéculative (Montias, 1996 : 33-37). Autrement dit, ils constituent essentiellement le fruit de l'offre d'un produit abordable, basée sur une demande présumée. Par exemple, le tirage des images sur papier en plusieurs exemplaires, que rend possible l'art mécanique de la gravure, diminue considérablement le prix de ces objets d'art. Les estampes étant relativement bon marché, en raison de leur entreposage et de leur transport faciles et peu dispendieux, leur vente éventuelle à une clientèle encore inconnue s'en trouve favorisée. Il en est de même pour la peinture qui se présente sous la forme d'un tableau déjà « tout fait », résultat de la répétition d'éléments communs à plusieurs ouvrages. Ce travail en série, réalisé à la grosse ou « à la douzaine », selon les expressions, permet la production d'une multitude d'œuvres à bas prix qui seront écoulées sur le marché. Ces objets, offerts par les marchands de Québec et de Montréal au début du xviii^e siècle, viennent évidemment moduler le marché de l'art colonial en assurant l'accessibilité des œuvres.

Au lendemain de la guerre de la succession d'Espagne (1701-1713), une série de mesures royales visant à faciliter

les liens commerciaux entre la France et la colonie, favorisent par conséquent la diversification du marché de l'art en Nouvelle-France et de ses intermédiaires (Young, 1995 : 1). Parmi les transformations notables, mentionnons que les boutiquiers, décédés après 1713, conservent (d'après les inventaires) des quantités de moins en moins importantes d'objets d'art en magasin. De même, il ne s'agit plus de lots d'images représentant un même sujet, mais d'œuvres particulières. Par exemple, au décès du marchand Robert Drouard (1672-1717), le notaire ne recense qu'une vingtaine d'œuvres d'art dans son magasin, parmi lesquels « une samaritaine peinte sur du Cuivre estimee trois Livres [...] Un tableau de Ste marie madeleine et quadre doré et en papier estimé huit livres [et] Le portrait de nostre seigneur en un petit cadre de paille estime quatre livres⁹ ». Il semble, alors, que les marchands forains et même les particuliers se chargent dorénavant d'introduire dans la colonie des lots considérables d'œuvres issues d'un art de marché, d'une production spéculative.

Les marchands forains ou colporteurs d'origine française demeurent au Canada quelques mois, au cours de l'été, afin d'écouler leurs marchandises (Dechêne, [1974] 1988 : 215). Nous n'aurions possédé que des informations très vagues sur les articles proposés par ces aventuriers, n'eût été l'inventaire après décès de certains d'entre eux au moment de leur séjour en Nouvelle-France. Ainsi, l'inventaire dressé à Québec le 27 juillet 1747 par le notaire Claude Barolet (vers 1690-1761), rend compte des différentes marchandises vendues par un certain Pierre Binet dit Le Gascon :

Item cinquante neuf Images de moyenne Grandeur et en papier représentant diverses figures prisées et Estimées a un sol piece fait cinquante neuf sols cy... 2¹19s

[...] Item Quatorze petits Cadres de Bois avec des Estampes representant differents personnages avec leurs verres prises et Estimées ensembles Trente Sols cy... 1¹10s

Item dix huit petits Cadres d'Etain avec des Estampes representants differents personnages prisés et estimés Ensembles Quinze Sols cy... 15s

[...] Item neuf petit Cœurs ornés dor et argt faux prises et estimés Ensembles un sol six deniers Cy... 1s6d

[...] deux petites figures et peintes representans des oiseaux et autres figures¹⁰.

Avec ces objets hétéroclites, à l'iconographie parfois profane, un colporteur tel que Binet dit Le Gascon représente un autre maillon dans la chaîne d'approvisionnement des particuliers qui vient, inévitablement, modifier le marché de l'art. En effet, le statut saisonnier de leurs activités introduit dans la colonie de nouvelles pratiques commerciales. Ainsi, misant sur des objets à prix modiques, les marchands forains liquident également leurs marchandises à vil prix avant de retourner en France. Cette situation est alors préjudiciable aux marchands domiciliés qui ne peuvent être aussi compétitifs. Comme ces derniers l'expliquent vers 1724 dans une demande adressé à Charles-Jean-Baptiste de Fleuriau, comte de Morville (1686-1732), secrétaire d'État aux affaires étrangères, ils « ne peuvent donner au même prix que les forains les marchandises qu'ils ont fait venir de France à grands frais par les Commissions, avance Dargent, frets et assurances qu'ils

sont obligés de passer¹¹ ». Cette plainte relative aux pratiques marchandes des forains ne sera toutefois pas considérée par Versailles.

À ces forains ou colporteurs, ajoutons l'initiative de certains particuliers, comme François Mion (vers 1704-1754), qui se livrent à un petit commerce d'objets. L'inventaire dressé après son décès révèle, parmi ses effets personnels, 21 éventails, 16 colliers, huit bagues, 25 étuis, un grand choix de rubans et une trentaine d'estampes (Gallat-Morin et Pinson, 2003 : 338-339).

L'accessibilité de ces productions spéculatives ne s'avère pas, toutefois, un gage de succès auprès des amateurs de la colonie. À l'Hôtel-Dieu de Québec, la mère de Sainte-Hélène, se procure des Vierges, des crucifix et des croix d'ivoire auprès d'un apothicaire de Dieppe. Après avoir essayé vainement d'en faire le commerce, elle précise dans une lettre destinée à son fournisseur et datée du 30 octobre 1738 : « je nay pu presque rien vendre jay voulu céder a un marchand la pacotille mais il ma dit que ces sortes de choses ne se vendoit guerre en ce païs » (Roy, 1930 : 279). Le fait que les œuvres proviennent de la mère patrie ne suffit évidemment pas à en assurer la vente. De plus, la lecture de cet extrait nous apprend qu'un choix des objets doit être opéré par le marchand. Celui-ci, en sachant que « ces sortes de choses ne se vendoit guerre en ce païs », concentre alors son attention sur les besoins de sa clientèle en créant un marché en fonction des goûts et des moyens financiers de celle-ci. De fait, un commerçant établi en Nouvelle-France ne peut pas être un simple agent local d'un réseau avec l'ancienne France, soucieux d'écouler des surplus de marchandises envoyées dans la colonie. D'autant plus que l'amateur d'art, qui n'est pas en

situation de simple dépendance passive face à ce marché, procède à un choix parmi les objets d'art proposés à la vente. Comme l'a expliqué le sociologue Antoine Hennion en 1993, les intermédiaires, comme les amateurs d'art et les marchands, ne sont pas des « agents ou [des] instruments passifs de causes supérieures [...] ils sont devenus véritablement médiateurs, définissant les rapports entre l'art et la société [...] autant qu'ils sont définis par eux, établissant leurs causes [...] autant qu'ils sont causés par elles » (1993 : 233). En appliquant cette notion à la situation prévalant en Nouvelle-France, l'amateur, par ses choix et son appropriation d'œuvres d'art, s'avère être un catalyseur à la fois du goût et du marché en même temps qu'inversement, la présence d'un marché rend accessible des œuvres qui permettent à l'amateur d'être présent, d'être actif, bref d'exercer son goût. On assiste ainsi à une co-construction du marché et de l'amateur d'art.

La réciprocité entre le marché de l'art et le goût des amateurs de la colonie devient encore plus évidente lorsque l'on tient compte des activités des agents établis dans la colonie. Contrairement à l'offre d'œuvres « toutes faites » par les boutiquiers canadiens et les forains, des agents travaillant pour des sociétés françaises se chargent même de répondre à des commandes précises. Par exemple, François Havy (1709-1766) et Jean Lefebvre (1714-1760), employés de Robert Dugard et Cie de Rouen, s'établissent à Québec en 1732 et développent des réseaux avec différents marchands, notamment Pierre Guy (1701-1748), négociant de Montréal. Parmi les marchandises envoyées du Havre par Dugard et destinées à ses agents, se trouvent des œuvres d'art (Dardel, 1963 : 153). Ces œuvres, toutefois, ne constituent pas nécessairement des lots numéri-

quement importants. En fait, comme en atteste un reçu signé en 1742 par le capitaine du navire *Le Centaure*, François Vangellikom Vandelle, faisant état d'un seul et unique tableau parmi les diverses marchandises¹², les envois de Robert Dugard et Cie sont parfois organisés à la pièce, répondant avant tout à des demandes particulières. Autrement dit, les agents offrent à leurs clients l'opportunité d'obtenir une œuvre européenne correspondant à leurs besoins, sans que ces derniers aient l'inconvénient de franchir l'Atlantique.

Lorsque Robert Dugard et Cie cesse ses activités au Canada en octobre 1747 (Miquelon, 1975 : 17), Havy et Lefebvre demeurent dans la colonie où ils s'associent et poursuivent le commerce d'objets d'art. Ils organisent, notamment, la vente et le transport de tableaux provenant de France afin de garnir deux églises de la colonie. En effet, la fabrique Saint-Charles-Borromée de Bellechasse verse en 1755 un paiement de 405 livres à Havy et Lefebvre pour un tableau représentant le saint patron de la paroisse (Côté, 1930). De même, la fabrique Saint-François-du-Sud de Montmagny remet aux deux associés « une lettre de change de quatre-vingt quatre livres pour faire venir de France, au nom de la fabrique, un tableau représentant saint François de Sales¹³ ». Cependant, le navire *La Saintonge* qui transporte ce tableau, parti de La Rochelle en direction de Québec le 16 mai 1756, sera pris quatre jours plus tard par la frégate anglaise le *Scafort* lors de la traversée (Garnault, 1898 : IV, 141-142), avant même que ne débute officiellement la guerre de Sept-Ans (1756-1763). Néanmoins, ces deux cas nous démontrent que les associés Havy et Lefebvre reçoivent ou acceptent, à tout le moins, la commande d'œuvres devant se conformer aux

exigences du client. Il s'agit alors d'une image peinte (un tableau), d'un sujet précis (le saint patron de la paroisse), d'une dimension appréciable (assez grand pour orner le maître-autel) et d'une qualité souhaitée (réalisé par un peintre français). Havy et Lefebvre prennent ensuite en charge l'achat ou l'exécution de ces objets, en s'assurant qu'ils correspondent à la commande, puis en assument le transport vers la colonie. Ce volet du marché de l'art permet ainsi de pressentir les efforts d'adaptation des intermédiaires aux exigences de la clientèle coloniale désireuse d'obtenir une œuvre unique qui répond particulièrement à leurs besoins et que l'on ne retrouve pas sur le marché colonial¹⁴.

VENTES PUBLIQUES

L'interaction entre l'amateur et le marché de l'art en Nouvelle-France se manifeste également lorsque l'on examine le phénomène des ventes publiques. En effet, ces enchères – qui ne constituent pas comme telles des entreprises commerciales réalisées par des marchands désireux d'écouler de nouveaux produits sur le commerce local – sont en réalité un marché de revente de biens privés ayant appartenu à un particulier. Comme dans les boutiques où l'on vend des objets d'art parmi d'autres marchandises, cet aspect du marché de l'art n'est pas spécialisé. Ainsi, les œuvres d'art sont vendues en même temps que d'autres biens mobiliers, que ce soient des articles de luxe ou des vieilles perruques. Également, les enchères, qui se déroulent à la suite d'un décès ou d'une saisie, sont conduites non pas par des experts-marchands, mais par des repré-

sentants de la loi qui prélèvent des honoraires fixes à même les recettes de la vente.

Les ventes aux enchères, dont la plus ancienne retracée eut lieu à Québec en 1642¹⁵, semblent relativement rares au XVII^e siècle – ou peut-être peu documentées –, de même qu'au cours des trente premières années du XVIII^e. En 1730 et 1731, la vente publique des biens saisis de l'ancien intendant Claude-Thomas Dupuy (1678-1738) marque un tournant dans cette pratique qui deviendra, par la suite, de plus en plus fréquente. Il s'agit alors de la vente des biens d'un amateur averti comme en témoigne sa riche bibliothèque (Dubé, 1969 : 361-374). On y retrouve, entre autres, l'*Abrégé de la vie des peintres* rédigé par Roger De Piles (1636-1709)¹⁶, les *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* en soixante volumes¹⁷, plusieurs livres sur les antiquités ainsi que l'*Iconologie* de Cesare Ripa (1560-1625)¹⁸. En outre, Claude-Thomas Dupuy avait apporté avec lui, lors de sa traversée en Nouvelle-France, un buste de madame Dupuy – représentant probablement la mère de l'intendant et réalisé par le grand sculpteur Antoine Coysevox (1640-1720) –, un tableau de famille peint par le célèbre portraitiste Nicolas de Largillière (1656-1746), ainsi qu'une peinture religieuse représentant une Vierge à l'Enfant attribuée à l'un des Coppel (fig. 14) (Dubé, 1969 : 177). À l'exception de cette dernière œuvre que l'intendant donnera au père jésuite Pierre De la Chasse (avant 1703-après 1741) en 1728 et qui est maintenant conservée à l'Hôtel-Dieu de Québec, ces objets d'art, qui font partie du patrimoine familial de l'intendant, lui sont remis avant la vente aux enchères qui débute le 9 octobre 1730 et qui se poursuivra, dans un second temps, le 27 juin de l'année suivante (Boisclair,

1977 : 65). À ces occasions, 13 autres objets d'art (tableaux, cadres, Christs d'ivoire, têtes), certainement introduits dans la colonie par Dupuy, sont mis en vente¹⁹. Les minutes des actes notariés de cet événement constituent une source de premier plan pour apprécier les activités commerciales qui s'y produisent, repeuplant du même coup le monde de l'art de ses différents acteurs. On y décrit, entre autres, le type d'objet, le nom de l'acquéreur, la valeur estimée et le prix de vente. À titre d'exemple, le procès-verbal des enchères de Dupuy indique que « deux tableaux un du Roy L'autre de la Reine estimés [à] quinze livres la piece [sont] adjudés a Monsr hiché a trente trois Livres quinze sols pieces²⁰ ». De même, « un Tableau représentant trois amours avec son Cadre Doré estimé vingt Cinq livres [est] adjudé à Monsieur Cugnet a Cinquante Livres²¹ ». Enfin, « deux tetes de marbre avec leurs cadres dorés representants notre Seigneur et la Ste Vierge estimées dix écus piece [sont] adjudger a M Cugnet a soixante dix livres²² ».

Le prix élevé des ventes, correspondant au double et, même, à plus du triple de l'estimation, indique une forte demande pour ces œuvres ayant appartenu à un membre important de l'élite coloniale. En effet, il semble que les qualités d'amateur d'art et, surtout, d'intendant de la Nouvelle-France, rejaillissent sur les œuvres mises en vente, comme garants de leur valeur artistique ou de leur prestige²³. À ceci se conjugue, de plus, une compétition publique, ostentatoire, entre les différents enchérisseurs. Parmi ces derniers, le document notarié dévoile le nom des acquéreurs. Henry Hiché (1672-1758) fait partie de l'élite administrative et commerciale de la société canadienne. À son décès en 1758, il possède toujours « deux



FIGURE 14

tableaux represent[ant] le Roy et la Reine avec leurs Cadres dorés²⁴». François-Étienne Cugnet (1688-1751), pour sa part, est un citoyen éminent appartenant à la haute société, à la fois entrepreneur, directeur du Domaine d'Occident et conseiller au Conseil supérieur (Nish, 1974). De plus, Cugnet a été reconnu, avec les études d'Antoine Roy, comme le principal amateur d'art sous le régime français (1930 : 247 ; 1953 : 238). On sait que les revenus de ses fonctions lui permettaient de mener grand train. À son décès en 1751, il possède 27 objets d'art disséminés dans les différentes pièces de sa résidence²⁵. Le tableau représentant les trois amours, acquis au cours de la vente de Dupuy, ne figure alors plus parmi ces objets, probablement revendu à un autre amateur. Par contre, les deux autres œuvres acquises en 1730-1731, soit les deux têtes de marbre, sont toujours accrochées aux murs de son domicile. Elles retourneront de nouveau sur le marché lors des enchères des biens de Cugnet²⁶. À cette occasion, elles seront adjudgées pour cent une livres la paire.

Les ventes publiques tiennent un rôle encore plus évident dans le marché de l'art colonial au milieu du XVIII^e siècle. Par exemple, en 1747 et en 1748 à Montréal, on note les importantes ventes des biens des défunts Jacques Charly (1702-1746), négociant, Claude-Michel Bégon de la Cour (1683-1748), chevalier de Saint-Louis et gouverneur des Trois-Rivières, et Pierre Guy, négociant. Ces ventes aux enchères présentent toutes des œuvres d'art en quantité plus ou moins importante, provenant des biens privés accumulés par ces amateurs.

Selon la procédure habituelle, un inventaire comportant la description et l'estimation de tous les biens est en premier lieu réalisé à la demande de la veuve ou des

héritiers. Puisque Montréal à cette époque ne compte pas de jurés priseurs, le tout est souvent évalué par différents négociants de la ville, généralement deux ou trois choisis par les partis, tels que Toussaint Pothier (1704-1755) et Ignace Gamelin (1698-1771). Ceux-ci effectuent alors l'estimation « en leur âme et conscience²⁷ » sous la supervision, tout de même, d'un notaire et, parfois, du sieur Jacques-Joseph Guiton de Monrepos (avant 1740-après 1764), conseiller du roi et lieutenant général de la juridiction royale de Montréal. L'évaluation devient, en réalité, l'occasion de fixer un prix de départ à l'encan, les objets étant vendus « sur le pied de leur prisée », « sur le pied de l'inventaire²⁸ ». Ainsi, la valeur donnée à l'objet d'art est souvent sous-estimée afin de tenir compte de la crue, c'est-à-dire de la montée des prix lors des enchères. Notons toutefois que ces sous-estimations s'avèrent parfois exagérément basses, comme le démontre, par exemple, la vente d'un petit tableau dont le sujet n'est pas spécifié et qui appartenait au négociant Jacques Charly. L'œuvre prisée à peine trente sols, soit une livre et dix sols, est finalement adjugée après plusieurs enchères au sieur de Couagne pour la somme de soixante livres²⁹ !

À la suite de cet inventaire après décès, la veuve ou les héritiers décident de procéder ou non à la vente de tous les biens estimés pour différentes motivations, que ce soit pour le remboursement des créanciers ou encore pour faciliter le partage de l'héritage. Avant la tenue de la vente publique, une requête est d'abord déposée au lieutenant général de la juridiction royale de Montréal, soit Jacques-Joseph Guiton de Monrepos. Après l'acceptation de la requête par ce dernier, selon la coutume de la prévôté de Paris, la vente est annoncée à l'issue de la messe devant la

principale porte de l'église de la paroisse où le défunt demeurait (Carleton, 1773 : 140). Cette annonce publique de l'événement, nommée la publication, est d'ailleurs prise en charge et facturée par les autorités judiciaires et est accompagnée du roulement de tambour³⁰. De plus, une affiche est apposée contre la porte de la maison du défunt où la vente aux enchères aura lieu. Enfin, le jour prévu, le lieutenant général de la juridiction de Montréal, accompagné d'un huissier et d'un greffier, procède à la vente aux enchères des meubles au fur et à mesure qu'ils sont présentés à l'assistance.

C'est donc à la suite de ces procédures judiciaires que sont mis en vente, le 13 mars 1747, les biens meubles du défunt Jacques Charly³¹. Au moins 40 objets d'art, dont des natures mortes, deux cartes représentant les papes et les empereurs ainsi qu'une niche avec une Vierge, trouvent alors des acquéreurs. Les 28 tableaux qui se trouvaient auparavant dans le cabinet de Jacques Charly, estimés à 12 livres lors de l'inventaire³², sont vendus séparément et en petits lots de deux ou quatre pièces. Parmi les acheteurs, on retrouve les noms des familles formant l'élite de la colonie, comme les demoiselles de La Corne, de Ramezay, de L'Espérance, puis les sieurs de St-Ours et Chaumont. On note également une dame de Verchères qui achète neuf tableaux. Le sieur Godefroy acquiert six natures mortes pour 125 livres alors que, chose intéressante, Monsieur François Piquet, p.s.s. (1708-1781), surnommé l'« apôtre des Iroquois », se porte acquéreur des portraits du roi et de la reine pour 60 livres.

Une vente aux enchères comportant un nombre d'œuvres d'art encore plus considérable aura lieu à Montréal à compter du 23 décembre 1748. Guiton de Monrepos pro-

cède alors à la vente des biens du défunt chevalier Claude-Michel Bégon de la Cour³³ à la requête de son épouse qui prévoit passer en France au printemps suivant, mais qui doit auparavant rembourser quelques dettes (Bégon, 1935 : 26). Fils du célèbre collectionneur Michel Bégon (1638-1710) – qui possédait des milliers d'estampes en plus de tableaux de Raphaël (Raffaello Sanzio, 1483-1520), du Tintoret (Jacopo Robusti, 1518-1594), de L'Albane (Francesco Albani, 1578-1660), de Charles Le Brun (1619-1690) et de Pierre Mignard (1612-1695) (Bezard, 1932 : 160) –, Claude-Michel Bégon de La Cour conserve en Amérique une collection cependant beaucoup plus modeste qui constitue, néanmoins, la plus importante de la colonie au temps du régime français. Comme le précise le procès-verbal, c'est en tout 67 tableaux, trois vieux cadres, un *Ecce Homo*, un crucifix à cadre doré et un Christ à cadre doré qui sont alors mis aux enchères. Dans une lettre à son gendre datée du 14 juin 1750, madame Bégon précise toutefois que la vente n'a pas connu le succès escompté : « j'ai vendu ce que j'ai pu en Canada, écrit-elle, et assez mal vendu pour en être fâchée » (Bégon, 1935 : 101). En ce qui concerne plus particulièrement les 67 tableaux, on note en effet que les recettes atteignent à peine 221 livres et 10 sols, pour une moyenne équivalente à 3 livres et 6 sols la pièce. Lors de cette vente à rabais, plusieurs marchands se portent acquéreur de différents objets d'art, tels que le sieur de Couagne, François Foucher (1699-1770), négociant et procureur du roi, qui achète notamment des tableaux représentant les quatre éléments pour 24 livres et 5 sols, et le sieur de l'Échelle qui acquiert dix tableaux. Peut-être y avait-il collusion entre les différents marchands ? On sait que ce type de manœuvre

était courante en France à la même époque (Beurdeley, 1988 : 38). Cela dit, notons que neuf tableaux sont acquis au cours de la vente par nul autre que le marchand François Havy. Ce dernier n'est plus un employé de la firme Dugard et C^{ie} depuis 1747 et poursuit, avec son associé Jean Lefebvre, ses activités commerciales de manière indépendante. Les ventes aux enchères ne constituaient-elles pas, pour Havy et Lefebvre, tout comme pour les autres marchands, une alternative ponctuelle et locale à leur approvisionnement, les œuvres achetées sur le marché colonial étant probablement destinées à la revente, créant par là même une chaîne d'opérations multiples entre le marchand et le particulier ?

En somme, l'examen du goût et du marché de l'art en Nouvelle-France repeuple l'histoire de l'art de différents intermédiaires (particuliers, boutiquiers, marchands forains, agents) dont les interactions et les activités (commande, mise en vente, acquisition et collectionnisme) créent et transforment le marché de l'art colonial. De fait, on aura noté que les relations entre les différents intermédiaires ne se résument pas à l'actualisation d'un marché de l'art qui était déjà là, mais que les marchands et les particuliers le construisaient réciproquement en cours d'action. En effet, si les marchands domiciliés donnent peut-être l'impression d'imposer certains objets d'art au marché local, ils tentent à tout le moins, comme l'a révélé la lettre de mère de Sainte-Hélène, de s'approvisionner en marchandises qui répondent aux goûts des amateurs. De son côté, l'amateur, par son acquisition d'œuvres d'art, n'est pas qu'un simple consommateur passif. Au contraire, il est un catalyseur d'un marché qu'il module par l'exercice de

son goût, par le choix d'une qualité d'exécution et par le choix de ses sources d'acquisitions.

D'abord limités aux artistes-peintres et aux marchands, les réseaux d'approvisionnement se diversifient après la guerre de la succession d'Espagne, tout comme la qualité des œuvres d'art mises en circulation sur le marché colonial. Diverses pacotilles, telles que des gravures à quelques sols la pièce, sont offertes par des marchands forains. Toute une variété d'objets d'art, autant des tableaux de valeur que des vieux cadres auparavant conservés par des particuliers, sont remis en circulation au cours de ventes aux enchères. Des agents de compagnies françaises offrent même l'opportunité de commander des œuvres exclusives réalisées en France. Finalement, bien qu'encore fragmentaire, cet examen du marché de l'art en Nouvelle-France rend ainsi compte d'un commerce parallèle à un marché de l'art européen basé sur des œuvres d'exception. Ce survol permet d'entrevoir comment circulaient et étaient acquises des œuvres d'art, d'une valeur modeste, par le biais de réseaux non-spécialisés, dans lesquels interviennent autant les marchands que les particuliers.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉGON, Marie-Élisabeth (1935), « Correspondance de madame Bégon, née Robbert de La Morandière », *Le rapport de l'archiviste de la province de Québec pour 1934-1935*, Québec, Rédempti Paradis, p. 1-186.
- BEURDELEY, Michel (1988), *Trois siècles de ventes publiques*, Fribourg, Office du Livre.
- BEZARD, Yvonne (1932), *Fonctionnaires maritimes et coloniaux sous Louis XVI : les Bégon*, Paris, Albin Michel.
- BOISCLAIR, Marie-Nicole (1977), *Catalogue des œuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Ministère des Affaires Culturelles.
- CARLETON, Guy (1773), *The Sequel of the Abstract of Those Parts of the Custom of the Viscountry and Provostship of Paris, Which Were Received and Practised in the Province of Quebec, in the Time of the French Government*, London, Charles Eyre and William Strahan.
- CHARLEVOIX, Pierre-François-Xavier de (1744), *Journal d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, Paris, Chez la veuve Garneau.
- CLOUTIER, Nicole (1976), « Pierre Le Ber », *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, Ministère des Affaires culturelles vol. I, p. 135-160. (Coll. « Civilisation du Québec », n° 16).
- CÔTÉ, Georges (1930), *La vieille église de Saint-Charles-Borromée sur rivière Boyer (Comté de Bellechasse) en 1928 à l'occasion de son centenaire, son histoire, ses sculptures, son trésor, d'après le livre des comptes-rendus et délibérations de la Fabrique*, Québec, L'action sociale.
- DARDEL, Pierre (1963), *Navires et marchandises dans les ports de Rouen et du Havre au XVIII^e siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N.

- DECHÊNE, Louise ([1974] 1988), *Habitants et marchands de Montréal au XVII^e siècle*, Montréal, Éditions du Boréal.
- DESLOGES, Yvon (1991), *Une ville de locataires : Québec au XVIII^e siècle*, Ottawa, Parcs Canada.
- DUBÉ, Jean-Claude Dubé (1969), *Claude-Thomas Dupuy : intendant de la Nouvelle-France 1678-1738*, Montréal/Paris, Fides.
- GAGNON, François-Marc (1976), *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 2 vol. (Coll. « Civilisation du Québec », n^{os} 16 et 17).
- GALLAT-MORIN, Élisabeth, et Jean-Pierre PINSON (2003), *La vie musicale en Nouvelle-France*, Sillery, Septentrion.
- GARNAULT, Émile (1898), *Le commerce rochelais au XVIII^e siècle d'après les documents composant les anciennes archives de la Chambre de commerce de la Rochelle*, Paris/La Rochelle, Augustin Challamel/E. Martin, vol. 4 (Marine et colonies : de 1749 au traité de paix de 1763).
- HENNION, Antoine (1993), *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Édition Métailié. (Coll. « Leçons et choses »).
- KAREL, David (1992), *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec/Sainte-Foy, Musée du Québec/Les Presses de l'Université Laval.
- MARTIN, Denis (1990), *L'estampe importée en Nouvelle-France*, thèse, Québec, Université Laval, 2 vol.
- MIQUELON, Dale (1975), « Havy and Lefebvre of Quebec : A case study of metropolitan participation in canadian trade, 1730-1760 », *The Canadian Historical Review*, vol. LVI, n^o 1 (mars), p. 1-24.
- MORISSET, Gérard (1936), « L'art français en Nouvelle-France au XVIII^e siècle », *Le Droit*, 15 août 1936, p. 8.

- MONTIAS, John Michael (1996), *Le marché de l'art aux Pays-Bas*, Paris, Flammarion.
- NISH, Cameron (1974), « Cugnet, François-Étienne », *Dictionnaire biographique du Canada*, Sainte-Foy/Toronto, Les Presses de l'Université Laval/University of Toronto Press, 1974, vol. 3, p. 162 à 166.
- PARDAILHÉ-GALABRUN, Annick (1988), *La naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France.
- RÉAU, Louis (1931), *Histoire de l'expansion de l'art français*, Paris, Henri Laurens Éditeur, vol. 4 (pays scandinaves, Angleterre, Amérique du Nord).
- ROY, Antoine (1930), *Les lettres, les sciences et les arts au Canada sous le régime français*, Paris, Jouve & Cie, éditeurs.
- ROY, Antoine (1953), « Le coût et le goût des meubles au Canada sous le régime français », *Les cahiers des dix*, n° 18, p. 227-239.
- VERMETTE, Luce (1983), « Le décor mural dans les intérieurs montréalais entre 1740 et 1760 », *La vie quotidienne au Québec : histoire, métiers, techniques et traditions*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, p. 233-245.
- YOUNG, Kathryn (1995), *Kin, Commerce, Community. Merchants in the Port of Quebec, 1717-1745*, New York, Peter Lang.
- ZOLTVANY, Yves F. (1969), « Aubert de La Chesnaye, Charles », *Dictionnaire biographique du Canada*, Sainte-Foy/Toronto, Les Presses de l'Université Laval/University of Toronto Press, vol. 2, p. 27-36.

L'IMAGE MISE EN MÉMOIRE

Pour citer cet article : France SAINT-JEAN, « La typologie formelle du monument commémoratif : complément tangible du discours mémoriel à travers quelques monuments érigés à la mémoire des Rébellions (1836-1837) », dans Nathalie MIGLIOLI et Pierre-Olivier OUELLET (dir.), *Mélanges sur l'art au Québec historique (XVII^e-XIX^e siècles)*, URL : <http://www.crilq.org/publications/melanges.pdf>

LA TYPOLOGIE FORMELLE
DU MONUMENT COMMÉMORATIF :
COMPLÉMENT TANGIBLE
DU DISCOURS MÉMORIEL À TRAVERS
QUELQUES MONUMENTS ÉRIGÉS
À LA MÉMOIRE DES RÉBELLIONS (1836-1895)

France Saint-Jean

La matérialisation de la geste mémorielle à travers le monument public offre au regard une typologie formelle diversifiée. Ainsi, retrouve-t-on, sur les places publiques, les parcs ou les cimetières, quantité de colonnes, d'obélisques, de tumulus ou de statues représentant quelque personnage célèbre. Déclinées en multiples dimensions, ces traces tangibles contribuent à la volonté de garder vivant, dans le présent et pour la postérité, le souvenir d'êtres chers, de héros de la patrie ou de faits historiques fondateurs de la nation. Nombre d'études abordant la commémoration au Québec ont d'ailleurs permis de connaître, de quantifier, de qualifier et de contextualiser ces monuments publics¹.

Toutefois, malgré l'abondance des études portant sur la commémoration au Québec, bien peu se sont attardées aux premières traces tangibles de cet art historique dans le Québec d'avant 1900. Pourtant, déjà en 1923, Pierre-Georges Roy (1870-1953) démontrait dans son inventaire publié par la Commission des monuments historiques de la province de Québec que ce mode de mise en mémoire était utilisé sur le territoire du Canada français depuis le XVIII^e siècle et, plus couramment, dès le début du XIX^e siècle. Parmi ces premières inscriptions mnémoniques, on trouve au moins quatre œuvres qui réfèrent aux Rébellions menées par les patriotes dans les années 1837-1838. Il s'agit du monument à Louis Marcoux (1798-1834) érigé en 1836 à Saint-Denis-sur-Richelieu, du Mai à Louis-Joseph Papineau (1786-1871) élevé en 1837 à Saint-Charles-sur-Richelieu, du monument funéraire aux Patriotes de 1837-1838 inauguré en 1858 au cimetière Notre-Dame-des-Neiges à Montréal, ainsi que du monument Chénier dévoilé en 1895 dans le square Viger, aussi à Montréal.

MONUMENT À LOUIS MARCOUX

Le tout premier monument à s'être inscrit dans la démarche de mise en mémoire des événements 1837-1838 est le monument à Louis Marcoux. Érigé le 24 juillet 1836 sur la place du Marché (aujourd'hui le parc des Patriotes), à Saint-Denis-sur-Richelieu, il est dédié à la mémoire de ce patriote qui perdit la vie lors des élections de 1834 dans le comté de William-Henry (connu aussi sous le nom de Sorel). Bien que cette trace mémorielle fut vandalisée en décembre 1837 par les soldats de l'armée britannique², il est fort probable qu'elle ait ressemblé à la reconstitution

qu'en fit le Dr Jean-Baptiste Richard (1862-1954) en 1915 et que l'on peut toujours voir au cœur de la municipalité de Saint-Denis (fig. 15). Ce monument, en granit, prend la forme d'un petit obélisque couronné d'un pyramidion, le tout reposant sur un socle quadrangulaire qui se décline en trois parties : base, fût et corniche. La facture est sobre, les seules décorations étant les doucines et les tores qui composent la base et la corniche du socle. Une inscription, presque entièrement effacée, se trouve sur une des faces du socle. Par sa forme et sa dimension – il mesure un peu plus de deux mètres (huit pieds) – le monument à Louis Marcoux s'apparente aux modèles de monuments funéraires largement répandus dans les cimetières européens comme en fait foi le frontispice du premier tome de *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris* de Louis-Marie Normand³, paru en 1832, ou encore le *Guide to Highgate Cemetery* de William Justyne⁴, dans les mêmes années. Toutefois, faut-il le rappeler, le monument à Louis Marcoux fut élevé sur une place publique et non dans un cimetière.

Un retour sur les événements qui ont prélué à la volonté de garder vivant le souvenir d'un homme ayant donné sa vie pour la patrie permettra de mieux saisir la portée symbolique attachée au monument à Louis Marcoux et dont le modèle a été emprunté à l'art funéraire en vogue au XIX^e siècle. Les élections qui se sont déroulées à l'automne 1834 furent fortement marquées par le dépôt des 92 résolutions devant la Chambre d'assemblée du Bas-Canada, en février de la même année. Les patriotes entendaient alors faire élire un grand nombre de députés favorables aux dites résolutions. Cependant, rappelons que le processus électoral en vigueur à cette époque était loin de



FIGURE 15

correspondre à notre expérience contemporaine. Fréquemment houleuses, voire même violentes, les élections pouvaient durer des jours, parfois des mois. L'achat de votes n'était pas non plus inhabituel. Nourriture, alcool, argent ou autre servaient de monnaie d'échange. À Sorel en 1834, on ne comptait que 140 personnes habilitées à voter ou, pour reprendre l'expression populaire, tenant « feu et lieu ». Une expression qui illustre bien les obligations de l'électeur pour qui il ne s'agissait pas seulement d'être propriétaire d'un immeuble, encore lui fallait-il l'occuper. De plus, cette propriété devait disposer d'une « vraie » cheminée et non d'un simple tuyau de poêle. Or, 140 votes c'était bien peu pour déterminer qui, de John Pickels, candidat patriote ou de John Jones, candidat bureaucrate, assumerait la députation de William-Henry. Aux dernières heures de l'élection, le patriote Pickels menait avec quatre voix sur son opposant bureaucrate. Désireux d'obtenir un vote additionnel, les partisans de Jones se mirent donc en frais, le 5 novembre, de construire une cheminée pour « un espèce de hangar, ou de maison inhabitée dans le village⁵ » appartenant à un certain Dumas (Richard, *ca*1943 : 105). Toutefois, l'aventure tourna mal et Louis Marcoux (1798-1834) y trouva la mort. Dans les pages du journal *La Minerve* du 10 novembre 1834 l'évènement fut rapporté comme suit :

Il était entre 9 et 10 heures du soir, lorsque Marcoux reparut monté dans sa calèche, sur la place où était le bâtiment dans lequel on avait pratiqué la cheminée en question. Au moment où il passait, trois coup (sic) de feu furent immédiatement tirés. Marcoux sauta par dessus la défense qui entourait l'emplacement, allant dans la direction où (sic) il avait entendu les coups, et

ce fut alors, qu'il rencontra Isaac Jones, qui stationnait au coin des lieux, avec un fusil à deux coups dans les mains. Il dérigea (sic) le bout de son arme vers Marcoux, qui immédiatement lui demanda si il voulait le tuer. Jones avança portant la bouche de son fusil sur le malheureux Marcoux et déchargea son arme, à bout portant, dans le ventre du brave citoyen sans défense.⁶


Dans l'année qui suivit le décès de Marcoux, Wolfred Nelson (1791-1863) que l'on disait être un proche du défunt, proposa de rendre un hommage tangible et permanent à celui qui « a[vait] perdu la vie en défendant le Droit sacré d'Élection au Bourg de Wm Henry⁷ ». C'est notamment dans ce but que, le 6 août 1835, il s'adressa à monseigneur Jean-Jacques Lartigue (1777-1840), évêque de Montréal, afin de s'instruire d'une quelconque objection à élever une « Pierre Monumentale » sur la tombe de son ami dans le cimetière de Sorel⁸. À cet égard, la correspondance⁹ qu'échangèrent ultérieurement Mgr Lartigue, Jean-Baptiste Kelly, curé de Sorel, et François-Xavier Demers, grand vicaire et curé de Saint-Denis, fait état de leurs réticences à permettre l'érection de ce « trophée¹⁰ » dans le « champ du repos¹¹ » éternel. La référence aux événements ayant entraîné la mort de Marcoux de l'inscription proposée par les médiateurs de cette mise en mémoire semble en avoir été la cause. L'épithète suggérée par Lartigue : « Ci-gît Louis Marcoux décédé le [...] novembre 1834, il mourut en chrétien et pardonna¹² » soutient d'ailleurs cette hypothèse, d'autant qu'elle est fort différente de celle que l'on peut lire sur le document de souscription : « Passant / Rend Hommage / à la Mémoire / du / Patriot (sic) / Louis Marcoux / tué en défendant / le Droit sacré / d'Élection / à Sorel le [...] Nov 1834 / agé de ___/ ses dernières


Paroles / « Vive la Patrie » », ou encore de celles rapportées à Mgr Lartigue par le curé Demers¹³ : « Marcoux, mort pour la défense des droits de la patrie » et « Marcoux est mort ! Vive la Patrie ! » De plus, les craintes formulées par le curé de Sorel¹⁴ – ce dernier redoutait qu'un tel monument dans « le cimetière de son Église » transforme « le lieu du repos des morts » en « un lieu de trouble et d'exaspération de la part de l'autre parti, les Bureaucrates » – ont certainement nourri les réticences du clergé quant à l'érection de ce monument. Cette trace mémorielle fut finalement érigée sur la place du Marché au bourg de Saint-Denis, le 24 juillet 1836¹⁵, avec l'inscription suivante : « Passant / rends hommage à la mémoire du Patriote Louis Marcoux / tué à Sorel le 6 nov. 1834 / en défendant la cause sacrée du Pays / âgé de 34 ans. Ses dernières paroles furent : Vive la patrie !¹⁶ ». Une inscription qui, somme toute, diffère peu de celle proposée dans le document de souscription. Le choix de l'épithaphe permet-il, à lui seul, d'expliquer la présence sur la place publique d'un monument dont la forme s'apparente aux modèles de monuments érigés dans les cimetières ? Probablement pas. Et ce, même si la matérialisation de l'hommage mémoriel rendu au patriote Marcoux diffère de la « Pierre Monumentale » suggérée dans le document de souscription (fig. 16). Le monument proposé, voire même dessiné par le Dr Nelson, se composait d'un socle cubique, garni d'antéfixes et d'un pyramidion ; forme qui semble, à l'examen attentif du document, avoir été privilégiée par rapport à celle de l'obélisque, plus élancée. Tout comme pour le monument réalisé, l'épithaphe devait être gravée sur une des faces du socle. Ce modèle de monument était tout aussi répandu dans les cimetières que celui qui fut finalement réalisé. Cette


typologie qui fait référence aux rites égyptiens et qui a été privilégiée par les médiateurs de la mise en mémoire du patriote Marcoux n'est peut-être pas aussi anodine que l'on pourrait le penser. Au-delà de la fascination qu'aurait pu avoir Nelson¹⁷ ou tout autre instigateur de ce geste mémoriel pour l'Égypte ancienne, il importe de s'arrêter sur les formes elles-mêmes : la pyramide et l'obélisque.

Selon Jean-Marcel Humbert (1998), l'usage dans les rites funéraires occidentaux de la pyramide, « le » symbole de la dernière demeure mais aussi celui de l'intégration et la convergence de la collectivité, remonterait au xvi^e siècle. On peut lire dans le *Dictionnaire des symboles* (Chevalier/Gherbrant, 1969 : 631), que dès sa construction, la pyramide « jou[e] au regard des Égyptiens le rôle d'une image motrice, renforçant en chacun les tendances à la prise de conscience individualisatrice et socialisatrice. » Quant à l'obélisque, grand bloc de pierre en forme d'aiguille à quatre faces couronné d'un pyramidion, il était, au milieu du xix^e siècle, la forme égyptienne la plus répandue dans les cimetières (Humbert, 1998). Érigé généralement en paire en hommage au dieu soleil Rê dans l'Égypte ancienne, l'obélisque est devenu depuis, notamment en raison de sa grande élévation, le « point de convergence des yeux et des idées » (Humbert, 1999 : 127). Qu'il s'agisse de l'ébauche présentée aux souscripteurs ou de la matérialisation de cette volonté de « perpétuer à jamais la mémoire du vertueux citoyen Marcoux¹⁸ », la typologie formelle du monument qui fut privilégiée pouvait soutenir le discours sous-jacent à la démarche mnémonique entreprise. Appelés à discourir le jour de l'érection du monument à Louis Marcoux, Wolfred Nelson et Siméon Marchessault (1806-1855), un autre

(Copie)
M. B. de La Roche







Certains Propriétaires et autres du Comté de Richelieu ont vu que plusieurs zélés Patriotes des Comtés voisins se proposent de faire élever une Nefe solennelle pour feu M^r Louis Marcoux qui a perdu la vie en défendant le Droit sacré d'Élection au Bourg de Wood Henry, et au sujet après lequel sur ses cendres une Pierre monumentale, comme hommage de respect à sa Mémoire et regret de ses Compatriotes à ces causes est ouverte la souscription suivante


ARCHIVES L. T. B.

Argent provenant du surplus des dépenses du dîner de St. Jean-Baptiste L 1. 0. 4.

Argent donné par plusieurs personnes présentes au même dîner L 3. 10. 0.

Vois - feu feu l'inscription qui lui fut faite pour son monument. Les souscriptions ont été faites par les personnes qui furent de leur avis, et ont été faites.

Par
Monsieur Marcoux
à la Mémoire
du
Patriote
Louis Marcoux
qui en défendant
le Droit sacré
d'Élection
mourut le 6 Juin 1834.



M. B. de La Roche

ARCHIVES L. T. B.

Collection
M. B. de La Roche

FIGURE 16

leader de la cause patriote, entretenirent l'assemblée de l'état du pays. Bien que leurs discours ne se soient pas rendus jusqu'à nous, il est plausible que ces orateurs aient profité de cette tribune pour rappeler que leur compatriote défunt avait été la cinquième victime aux mains des bureaucrates dans la seule année de 1834, et dont les auteurs du crime étaient restés impunis¹⁹ ; que, nonobstant le décès de Marcoux, la victoire du candidat patriote en novembre 1834 confirmait que « la cause de la réforme a[vait] remporté là une victoire d'autant plus grande que Sorel a[vait] de tout temps été regardé comme un bourg pourri et que le parti populaire [celui des patriotes] a[vait] triomphé sous les yeux mêmes du gouverneur.²⁰ »

Ainsi donc, la volonté d'élever un monument à la mémoire de Marcoux, tout en attestant pour « [les] générations futures le courage et le dévouement de cet honnête citoyen » qui avait perdu la vie au moment où il exerçait « son droit le plus sacré de citoyen, celui de choisir un membre honnête et indépendant pour soutenir ses intérêts dans le parlement²¹ », relevait moins de l'hommage d'un ami que de l'inscription dans l'espace d'un repère confirmant l'importance des revendications patriotes. Jean-Baptiste Allaire (1866-1943), dans son ouvrage sur Saint-Denis, avançait même l'idée que l'érection de ce monument découlait de la seule volonté de Nelson d'« attiser le mécontentement populaire » (1905 : 364-365), participant en cela à l'agitation politique et au désir d'une lutte armée. L'obélisque dédié à Louis Marcoux, malgré sa faible élévation, devenait donc le point de convergence du regard posé sur une énième victime du pouvoir britannique mais aussi de l'idéal poursuivi par les patriotes. Il s'agit là, nous en conviendrons, d'un discours symbolique qui trouve

difficilement sa place dans le dernier lieu de repos des morts.

MAI À LOUIS-JOSEPH PAPINEAU

Un an après l'érection du monument à Louis Marcoux à Saint-Denis, les patriotes élevèrent un « Mai » en l'honneur de Louis-Joseph Papineau. L'événement eut lieu lors de l'Assemblée de la Confédération des comtés de Richelieu, de Saint-Hyacinthe, de Rouville, de Chambly, de Verchères et de l'Acadie qui se tint dans une grande prairie, un peu en dehors du village de Saint-Charles²², le 23 octobre 1837. Il s'agit d'un moment que l'on dit décisif, voire annonciateur, des rébellions de 1837-1838²³.

C'est en présence de plus de 5 000 personnes²⁴ dont, entre autres, Wolfred Nelson de Saint-Denis, Joseph-Toussaint Drolet (1786-1838) de Saint-Marc, François Chicou-Duvert (ca1789-1841) de Saint-Charles²⁵, Armury Girod (?-1837) de l'Acadie et Louis-Michel Viger (1785-1855) de Chambly, tous des leaders patriotes, que cet hommage fut rendu à Louis-Joseph Papineau. L'assemblée terminée, Papineau aurait été conduit devant « une superbe colonne surmontée du "bonnet de la liberté"²⁶ » et sur laquelle on pouvait lire : « À Papineau, ses compatriotes reconnaissants, 1837 ». Après la remise officielle et les discours d'usage, « des jeunes gens chantèrent un hymne populaire et jurèrent solennellement d'être fidèles à leurs pays, de vaincre ou de mourir ». Les miliciens présents, sous le commandement des capitaines Lacaille et Jalbert clôturèrent la cérémonie par un coup de canon et des tirs de mousquets. Bien que l'événement eut lieu en automne, il est fort possible que cet hommage à Papineau se déroula

dans l'esprit de la tradition de l'arbre de mai. Tradition qui, depuis l'époque de la Nouvelle-France jusqu'au milieu du XIX^e siècle, voulait que le premier jour de mai, les miliciens plantent un arbre devant la maison de leur capitaine de milice en signe de fidélité²⁷. Nous en convainc, l'adresse lue devant la foule assemblée, par le représentant du comté de l'Acadie :

Concitoyens, Vous devez reconnaître l'homme du peuple L[ouis]-J[oseph] Papineau, le défenseur des droits canadiens. Sous sa conduite, sous son égide le pays se relèvera du précipice où il est maintenant englouti par les machinations machiavéliques d'un gouvernement despote. En attendant concitoyens, le jour où paraîtra la nouvelle étoile pour le bonheur du Canada, nous formons des vœux sincères que tout nous soit prospère dans l'œuvre saint que nous avons entreprise.²⁸

Détruit par les soldats britanniques lors de la bataille de Saint-Charles le 25 novembre 1837, cet hommage à Papineau fait de nouveau parti du paysage mnémonique des rébellions de 1837-1838 (fig. 17). En effet, dans le cadre de la journée des Patriotes, le 21 novembre 1982, une réplique de la « colonne » de 1837 fut dressée sur le site de l'Assemblée des six comtés par les membres du Comité de la fête des Patriotes Saint-Charles, Saint-Denis (maintenant la Société d'histoire des Riches-Lieux). Cependant, il importe de souligner que la portée symbolique qui fut attachée au Mai dressé en l'honneur de Papineau n'est plus la même. La « colonne » élevée par les commémorateurs en 1982, en tant qu'inscription dans le paysage charlerivain, se veut, non plus une preuve de fidélité au leader des patriotes, mais un rappel de l'importance qu'eut cette Assemblée sur les événements ultérieurs : les Rébellions.



FIGURE 17

MONUMENT FUNÉRAIRE DES PATRIOTES DE 1837-1838

Le monument funéraire des Patriotes de 1837-1838 est le premier monument érigé après les Rébellions. Il fut inauguré le 14 novembre 1858 au cimetière Notre-Dame-des-Neiges à Montréal. Cette trace tangible de la mise en mémoire des Rébellions et des patriotes se décline sous la forme d'un obélisque aux arêtes brisées, monté sur un socle et couronné d'un pyramidion. Un monument qui, dans sa forme, s'apparente au monument à Louis Marcoux de Saint-Denis-sur-Richelieu, exception faite, évidemment, de sa taille. La hauteur du monument funéraire des Patriotes de 1837-1838 est d'environ 20 mètres (65 pieds). Cette monumentalité tout comme le modèle privilégié par les médiateurs de cette mise en mémoire correspondent largement, eux aussi, aux monuments funéraires des nouvelles nécropoles européennes et américaines (fig. 18). Toutefois, à la lecture des procès-verbaux et rapports du *Comité du monument aux Victimes de 1837-1838-1839*²⁹ mis sur pied par l'Institut Canadien, on constate que la réalisation de celui-ci est fort différente de celle qui avait été prévue au plan initial. Adopté le 15 décembre 1857, le plan de T. Fahrland faisait état d'« une colonne octogone de cinquante pieds de hauteur surmontée d'un chapiteau³⁰ » et d'un aigle en guise de couronnement. Le parcours de cette matérialisation mnémonique aurait débuté le 5 juin 1853. Dans sa première résolution, l'Institut Canadien déclarait alors :

Qu'il [était] du devoir des habitants du Bas-Canada qui, en 1837 et 1838, ou depuis, ont sympathisé pour ceux qui ont perdu la vie sur l'échafaud, à la suite de l'insurrection de cette époque, d'exprimer leurs sympathies



VUE DU MONUMENT DES PATRIOTES APRÈS LA DÉPOSITION DES COURONNES
LA GRANDE DÉMONSTRATION DU 21 JUIN AU CIMETIÈRE DE LA CÔTE-DES-NEIGES
Photographie J. N. Lapérouse—Photogravure Armstrong

FIGURE 18

d'une manière durable, et qu'il est en conséquence convenable de prendre les mesures nécessaires pour faire élever sur les tombes des victimes de l'échafaud, des pierres tumulaires ou des monuments, propres à transmettre à la postérité le souvenir de leur dévouement à la Patrie, et en témoignage de la reconnaissance de leurs compatriotes³¹.

Cette volonté de rendre un hommage tangible aux patriotes fit suite, selon Jean-Paul Bernard (1983 : 24), à une conférence sur les « héros de 1837 » prononcée l'année précédente par Charles Laberge (1827-1874)³² devant les membres de l'Institut. À ce moment, le *Comité du monument*, sous la présidence de Édouard-Raymond Fabre (1799-1854), proche des Louis-Joseph Papineau, Ludger Duverney (1799-1852) et Edmound Bailey O'Callaghan (1797-1880), tous des acteurs importants des Rébellions, projetait d'élever au moins trois monuments : un premier à Saint-Denis-sur-Richelieu rappelant la mort du beau-frère de Fabre, Charles Ovide Perreault (1809-1837), ainsi que des patriotes tués lors des batailles de Saint-Denis, de Saint-Charles et de Lacolle ; un deuxième à Saint-Eustache en mémoire de Jean-Olivier Chénier (1806-1837) et de ses compagnons ; enfin, un troisième à Montréal commémorant les 12 patriotes exécutés à la prison du Pied-du-Courant à l'hiver 1838-1839³³. Aucun de ces projets ne se réalisa, à tout le moins dans ces années. Comme nous l'avons mentionné, ce n'est qu'en 1858 que la volonté de mise en mémoire exprimée par l'Institut Canadien voyait le jour à travers l'érection du monument funéraire des Patriotes de 1837-1838. Le faible enthousiasme de la population à l'égard d'un tel hommage – le 20 octobre 1857, après cinq ans de campagne de souscription, le comité

n'avait ramassé que £293 sur les £400 encore espérés – explique sans doute le changement dans le programme commémoratif de même que le long intervalle entre le vœu exprimé et sa matérialisation. Il est d'ailleurs fort possible qu'au moment de son inauguration, le monument fut loin d'être complété. On peut lire dans le procès-verbal du 20 juillet 1865 que les membres du comité adoptaient de nouveaux plans afin « que le Monument aux Victimes soit achevé »³⁴. Soulignons également que des 30 000 personnes attendues, elles ne furent qu'un millier à se rendre au pied du monument le 14 novembre 1858.

Le discours prononcé alors par Euclide Roy affirmait que le monument « sera[it] pour nos enfants comme une page toujours ouverte où ils puiser[ai]ent tous les beaux sentiments qu'inspire le patriotisme. Ce sera[it] comme un de ces tableaux où l'on a retracé quelque grand drame et devant lequel on s'est senti animé des sentiments qui y sont peints. » (Dumont, 1897 : 88)

Ce désir de garder vivante la mémoire de ceux qui s'étaient exposés « aux derniers périls pour défendre le sol menacé ou des principes compromis » (Dumont, 1897 : 88), de même que les événements qui les y avaient poussés se trouve gravé dans la pierre du monument. En plus des noms des patriotes ayant perdu la vie tant au combat que sur l'échafaud, on peut lire sur une des quatre plaques du piédestal³⁵ : « Aux victimes politiques / de / 1837-1838 / Religieux souvenir / Les 92 résolutions / adoptées par la Chambre d'assemblée / du Bas-Canada le 1^{er} mars 1834 / Subsidés refusés / par la Chambre d'assemblée du Bas-Canada le 23 février 1836 / Lord Gosford / dispose des deniers publics / malgré le refus des subsidés ». L'inscription se termine par « Ce monument religieux et

historique / a été érigé sous les auspices / de L'Institut Canadien en 1858 ». Toutefois, il importe de le souligner, les inscriptions apparaissant sur le monument ont été revues et corrigées par le clergé, par monseigneur Ignace Bourget (1799-1885) et le supérieur du Séminaire de Montréal notamment³⁶. Ainsi, l'inscription « Religieux Souvenir » remplaça « La Patrie reconnaissante » proposée par l'Institut Canadien et « Ce Monument religieux et historique a été érigée sous les auspices de l'Institut Canadien », fut substituée par « Cette colonne a été érigée sous les auspices de l'Institut Canadien ». Ce dernier changement fut sans doute justifié par les modifications apportées au programme architectural. Finalement, l'épithète « C'est une sainte et salutaire pensée de prier pour les morts / M.L.II.C. XII.V.46 » fut ajoutée sur la plaque gravée des noms des patriotes morts dans les batailles de Saint-Eustache et d'Odelltown. Ces variations dans le discours mémoriel dictées par le clergé semblent relever de la volonté d'évacuer toute velléité de glorifier les gestes posés par les patriotes qu'auraient pu entretenir les médiateurs de cette mise en mémoire. Enfin, si l'Église avait permis d'ériger sur son domaine³⁷ un monument « propre[...] à transmettre à la postérité le souvenir [...du...] dévouement [des victimes politiques de 1837-1838] à la Patrie³⁸ », il devait sans doute rester de l'ordre du compte-rendu historique, voire même du témoignage du drame ainsi provoqué. Bref, le monument funéraire aux patriotes de 1837-1838 se devait d'être, pour le fidèle, un objet de réflexion sur la pertinence même des gestes posés. En ce sens, la typologie formelle du monument érigé par l'Institut Canadien, semblable aux « aiguilles de Cléopâtre »³⁹ convient assez bien au discours qui lui fut associé.

Plus que le gardien du dernier repos des patriotes et de leur histoire, l'obélisque élevé à la mémoire des « héros de 37 » – il s'agit du deuxième monument érigé au cimetière Notre-Dame-des-Neige – devait servir d'incitateur à la translation des restes du cimetière Saint-Antoine⁴⁰ au nouveau lieu de sépulture ouvert extra-muros. Ainsi, comme l'écrivait Dumont (1897 : 85), le monument funéraire aux Patriotes de 1837-1838, telle « une sentinelle bien placée en évidence [...], paraît veiller au repos de tous les êtres qui ont terminé ici-bas le cours plus ou moins long de leur vie, et qui sont venus goûter dans ce lieu la sombre et triste quiétude du cimetière. »

MONUMENT CHÉNIER

En 1895, la population de Montréal voyait ériger trois nouveaux monuments qui sont, aux dires d'Alan Gordon (2001 : xi-xvi), la transposition matérielle de la négociation entre les communautés francophone et anglophone pour l'élaboration d'une conscience historique représentante de leur idéologie respective. Une matérialisation qui se déploie, toujours selon Gordon, à travers trois mythes fondateurs du Canada : la Nouvelle-France, la Confédération canadienne et... les *rébellions* de 1837-1838.

Inauguré le 24 août 1895, le monument Chénier rappelle la mémoire du Dr Jean-Olivier Chénier (1806-1837), ce patriote tué lors de la bataille de Saint-Eustache, le 14 décembre 1837. Le vocabulaire de ce nouveau repère dans le paysage mémoriel rébellien utilise non plus la typologie du monument funéraire ou celui de l'hommage ponctuel mais le vocabulaire formel de la statuaire publique. D'une hauteur de 4,33 mètres (14 pieds), il est

constitué d'un piédestal de granit rose et d'une statue de bronze et de cuivre représentant le « héros de Saint-Eustache⁴¹ ». C'est au sculpteur Alfonzo Pelzer (?-1904) de la firme W.-H. Mullins (Salem, Ohio) que fut confiée la réalisation de la statue et à Joseph Brunet de la rue Côte-des-Neiges, le piédestal. Initialement situé en bordure de l'ancien Square Viger, il est maintenant, suite à la construction de l'autoroute Ville-Marie, isolé sur l'Îlot Chénier, rue Saint-Denis au nord de Saint-Antoine. Près de 3 000 personnes (dont 1 000 lors du dévoilement du monument) assistèrent aux discours inauguraux déclamés par les dignitaires au Monument National et ce, malgré le mauvais temps⁴². L'idée d'honorer la mémoire d'« un des plus braves enfants du Canada français⁴³ » remonterait selon Roy (1923 : 245) à juin 1887. C'est à cette époque que le Dr David Marcil obtient les autorisations nécessaires à l'exhumation des restes de Chénier, enterrés à Saint-Eustache, afin de les transporter au cimetière Notre-Dame-des-Neiges et de les déposer sous le monument funéraire aux Patriotes de 1837-1838, élevé, rappelons-le, en 1858. Le retour de monseigneur Édouard-Charles Fabre (1827-1896)⁴⁴ compromit toutefois la réalisation de ce projet, obligeant Marcil à conserver les cendres de Chénier chez lui, dans une urne⁴⁵.

En 1893, à la suite, semble-t-il, d'une initiative d'Honoré Mercier (1840-1894), la volonté d'ériger un monument à Jean-Olivier Chénier refit surface⁴⁶. L'année suivante, le comité d'organisation⁴⁷ présenta dans *le Monde Illustré* (fig. 19) une maquette signée Louis-Philippe Hébert (1850-1917). Montée sur un piédestal portant l'inscription « Au / Dr Chénier / ses / concitoyens / 1894 » ainsi qu'un bas-relief avec « Vive / la liberté / 1837 », la statue de Chénier



FIGURE 19

apparaît comme la matérialisation du portrait brossé par Laurent-Olivier David de ce « héros de Saint-Eustache » qui était

... peu grand, mais robuste, les épaules larges, la tête imposante, un peu renversée en arrière, les membres musculeux, une physionomie franche, ouverte, le regard fier et hardi, des traits pleins de virilité, des manières vives, la parole véhémence, un esprit prompt et logique, une âme enthousiaste, faite pour le sacrifice et le dévouement. [Bref, u]ne figure de maréchal de France, une nature de soldat (1893 : 5).

Ce premier projet aurait suscité une vive controverse⁴⁸. Toutefois, comme le rappelle le journal *La Minerve* au lendemain du dévoilement du monument, ce ne fut pas tant la maquette d'Hébert qui suscita la polémique mais bien « le but poursuivi [par les commémérateurs qui] n'était pas tant d'honorer la mémoire de Chénier que de se venger du clergé⁴⁹ ». D'ailleurs, poursuivait *La Minerve*, « le monument qu'on a élevé au jardin Viger indique assez le nombre restreint d'adhésions qu'il a requis. Il suffit de le regarder pour voir qu'il est plutôt une œuvre de quelques personnes, qu'une manifestation du sentiment public ». Le monument réalisé par Pelzer est, contrairement au projet de Hébert, d'une facture beaucoup plus sobre. Si Chénier y porte la redingote coupée dans l'« étoffe du pays » ainsi que la ceinture fléchée, leur traitement vise la simplicité voire la retenue. Les traits du visage affirment toute la « témérité » et la détermination dont aurait fait preuve le patriote lors de la bataille de Saint-Eustache. Suivant sans doute les enseignements du sculpteur David d'Angers (1788-1856)⁵⁰, pour qui l'identification « du » moment représentatif de la

vie du personnage à immortaliser était d'une grande importance (Prével-Montagne, 2003), Pelzer choisit de représenter Chénier au moment où, arme à la main, il encourageait ses hommes à le suivre dans un combat qui, de toute évidence, était déjà perdu. Il fut sans doute inspiré de la déclaration du patriote et rendue célèbre par David (1893 : 15) : « Dans tous les cas [...] je suis décidé à mourir les armes à la main, plutôt que de me rendre ». Contrairement aux monuments élevés à Saint-Denis et au cimetière Notre-Dame-des-Neiges, il est difficile, à ce point de nos recherches, d'établir une adéquation entre la typologie formelle de ce monument et les discours véhiculés. Néanmoins, il importe de souligner que l'œuvre sculptée, issue de la volonté de mettre en mémoire celui qui « a[vait] été longtemps conspué [...] et... » qui fut le martyr de la plus sainte des causes⁵¹, et dont la mort représentait la prise d'armes tant décriée, s'inscrit dans le renouveau de l'art statuaire⁵² qui avait cours en Europe, particulièrement en France, en cette fin du XIX^e siècle (fig. 20).

Ce trop bref tour d'horizon⁵³ ne prétend pas brosser un portrait détaillé des monuments commémorant les rébellions de 1837-1838. Néanmoins, exception faite du monument Chénier, nous avons démontré qu'il y avait une concordance entre la typologie formelle privilégiée lors de la matérialisation des hommages rendus aux acteurs de ce moment dit fondateur de l'histoire du Québec et les discours qu'ont voulu transmettre les instigateurs de ces mises en mémoire. De plus, le regard posé sur ces quatre monuments érigés entre 1836 et 1895 nous permet de penser que, malgré les contraintes politiques, sociales et économiques rencontrées par ses médiateurs, la mise en mémoire des Rébellions aura contribué à l'évolution des

formes monumentales destinées à garder toujours vivant le souvenir des disparus.



FIGURE 20

BIBLIOGRAPHIE

- ALLAIRE, Jean-Baptiste-Arthur (1905), *Histoire de la paroisse de Saint-Denis-sur-Richelieu*, Saint-Hyacinthe, Imprimerie du Courrier de Saint-Hyacinthe.
- BERNARD, Jean-Paul (1983), *Les Rébellions de 1837-1838 : Les patriotes du Bas-Canada dans la mémoire collective et chez les historiens*, Montréal, Boréal Express.
- BOWIE, Karen (1998), « Les recueils d'architecture funéraire », dans Catherine HEALEY, Karen BOWIE et Agnès BOS (sous la dir.), *Le Père-Lachaise*, Paris, Action Artistique de la ville de Paris. (Coll. « Paris et son Patrimoine ».)
- CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANT (1969), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont.
- CURL, James Stevens (1993), *A Celebration of Death*, London, B.T. Batsfor Ltd.
- DAVID, Laurent-Olivier (1893), *Jean-Olivier Chénier : Le héros de St-Eustache*, Montréal, Émile Demers libraire éditeur. Disponible sur le site de *La Bibliothèque électronique du Québec*, <http://jydupuis.apinc.org/pdf/david1.pdf>, consulté le 26 octobre 2006.
- DUMONT, G.-A. (Georges-Alphonse) (1897), « Monument des Patriotes de 1837-38 au cimetière de la Côte des Neiges », dans Ant. (Antoine) BISSENETTE, *Soixante Ans de Liberté : 1837-97, Souvenirs patriotiques, par nos meilleurs écrivains*, Montréal, Déom et frères.
- GORDON, Alan (2001), *Making Public Pasts : The Contested Terrain of Montréal's Public Memories, 1891-1930*, Montréal, Kingston, McGill-Queen's University Press.
- HUMBERT, Jean-Marcel (1998), « L'Égypte et l'au-delà », dans Catherine HEALEY, Karen BOWIE et Agnès BOS (dir.), *Le Père-Lachaise*, Paris, Action Artistique de la ville de Paris, p. 196-200. (Coll. « Paris et son Patrimoine ».)

MÉLANGES SUR L'ART AU QUÉBEC HISTORIQUE

- HUMBERT, Jean-Marcel (1999), « L'obélisque, place de la Concorde », dans Geneviève BRESCH-BAUTIER et Xavier DECTOT (dir.), *Art ou politique ? Arcs, statues et colonnes de Paris*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, p. 127-129. (Coll. « Paris et son patrimoine ».)
- MESSIER, Alain (2002), *Dictionnaire encyclopédique et historique des patriotes 1837-1838*, Montréal, Guérin.
- PRÉVEL-MONTAGNE, Corinne (2003), *La représentation des grands hommes dans la sculpture publique commémorative en Bretagne 1685-1945. Les pratiques, les sculpteurs et les œuvres*, thèse de doctorat, Rennes, Université de Rennes II Haute Bretagne.
- RICHARD, Jean-Baptiste (ca1943), *Saint-Denis-sur-Richelieu, 1900 à 1945 : avec notes supplémentaires jusqu'à 1943*, Saint-Hyacinthe, Société d'histoire régionale de Saint-Hyacinthe. (Documents mas-koutains, n° 15.)
- ROY, Pierre-Georges (1923), *Les monuments commémoratifs de la province de Québec*, Québec, Commission des monuments historiques de la province de Québec, 2 vol.

Pour citer cet article : Anne-Élisabeth VALLÉE, « *L'apothéose de Christophe Colomb* de Napoléon Bourassa et l'essor de l'intérêt pour l'histoire et la commémoration au Québec », dans Nathalie MIGLIOLI et Pierre-Olivier OUELLET (dir.), *Mélanges sur l'art au Québec historique (XVII^e-XIX^e siècles)*, URL : <http://www.crilcq.org/publications/melanges.pdf>

L'APOTHÉOSE DE CHRISTOPHE COLOMB
DE NAPOLÉON BOURASSA
ET L'ESSOR DE L'INTÉRÊT POUR L'HISTOIRE
ET LA COMMÉMORATION AU QUÉBEC

Anne-Elisabeth Vallée

Au début des années 1860, l'artiste canadien Napoléon Bourassa (1827-1916) entreprend des recherches afin de se procurer les portraits de divers personnages ayant marqué l'histoire universelle ou plus spécifiquement canadienne, dans le but d'exécuter une œuvre ambitieuse qu'il intitulerait *l'Apothéose de Christophe Colomb* (fig. 21). Après un séjour d'études de deux ans en France et en Italie, Bourassa tente par cette œuvre de se situer dans la lignée des peintres éminents ayant représenté par la peinture divers panthéons, notamment Raphaël et son *École d'Athènes* et Ingres avec son *Apothéose d'Homère*. Cependant, si l'on s'intéresse au contexte culturel bas-canadien dans lequel naît l'œuvre de Bourassa, force est de constater que *l'Apothéose de Christophe Colomb* s'inscrit dans l'essor d'un intérêt pour l'histoire et sa commémoration, intérêt qui se développe à partir des années 1840 environ. À cette époque, les élites intellectuelles du Bas-Canada se regroupent



FIGURE 21

au sein d'associations qui visent la promotion de la culture et, dans certains cas, la redécouverte de l'histoire canadienne. Le goût pour l'histoire locale et ses héros se propage principalement par la publication d'ouvrages généraux et de biographies, de même que par l'entremise de conférences prononcées par des historiens « amateurs ». Cet intérêt pour l'histoire culmine entre 1880 et 1930, période durant laquelle se multiplieront les monuments commémoratifs et sera réalisée la décoration de l'Hôtel du Parlement à Québec. Bourassa participe à ce mouvement non seulement par la création de son *Apothéose de Christophe Colomb*, mais aussi entre autres par la parution de son roman historique *Jacques et Marie* (1865-1866), par son projet d'ériger un monument à la mémoire de Maisonneuve (1879), de même que sa participation indirecte à

l'élaboration du programme sculpté du Palais législatif à Québec (1883-1887), ainsi que par ses propositions (refusées) de décoration picturale intérieure du même édifice. Dans cet article, nous nous proposons d'étudier l'*Apothéose de Christophe Colomb* de Bourassa à la lumière de cet intérêt pour l'histoire canadienne et des diverses interprétations de ce mouvement fournies par les historiens.

L'INTÉRÊT POUR L'HISTOIRE ET LA COMMÉMORATION AU QUÉBEC

À partir de la décennie 1840 environ, le Bas-Canada voit croître un intérêt de plus en plus prononcé parmi l'élite intellectuelle pour tout ce qui touche l'histoire du Canada. Des amateurs érudits font des recherches, retracent des documents d'archives et rédigent des ouvrages sur différents sujets. Le collectionneur et mécène Jacques Viger (1787-1858) s'intéresse à plusieurs thèmes dont l'histoire des communautés religieuses canadiennes-françaises (Robert, 1985). Michel Bibaud (1782-1857) publie en 1837 son *Histoire du Canada sous la domination française*, puis en 1844, son *Histoire du Canada et des Canadiens, sous la domination anglaise* (Cyr, 1985). Mais, l'ouvrage le plus marquant demeure sans contredit l'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau (1809-1866), dont le premier volume paraît en 1845 (Gagnon, 1978). Alors que l'intérêt pour l'histoire est en plein essor, les Canadiens français, à l'instar de leurs concitoyens anglophones, se regroupent de plus en plus au sein d'associations créées pour stimuler la culture (phénomène si bien expliqué par Yvan Lamonde, 1975). Dans cette mouvance, la Société littéraire et historique de Québec voit le jour en 1824, alors que la

Société historique de Montréal n'est fondée qu'en 1858. Dirigée durant quelques mois par Jacques Viger, puis par la suite par l'abbé Hospice Verreau (1828-1901), la Société historique de Montréal se propose de « collectionner et de publier des documents concernant l'histoire du Canada » (Lamonde, 1979 : 71-72). De plus, des conférences sur l'histoire canadienne sont présentées par les différentes associations culturelles. À Montréal, le Cabinet de lecture paroissial, l'Institut canadien et l'Institut canadien-français encouragent la diffusion de l'histoire du Canada. À partir de 1858, l'abbé Verreau, principal de l'École normale Jacques-Cartier, organise avec l'aide du Surintendant de l'Instruction publique Pierre-Joseph-Olivier Chauveau (1820-1890), une série de cours publics dans les locaux de l'école normale, où seront prononcées des conférences sur l'histoire canadienne (Sabourin, 2003).

Dans son ouvrage sur *Le Québec et ses historiens, de 1840 à 1920*, Serge Gagnon (1978) montre bien comment cet engouement pour l'histoire se traduit, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, par la publication d'ouvrages sur des thèmes historiques et par la multiplication, à partir de 1880, de monuments commémoratifs à la mémoire de personnages canadiens. En plus de publier des ouvrages sur l'histoire générale du Canada, fait remarquer Gagnon, les premiers historiens s'intéressent à la vie des missionnaires et des membres du clergé ayant vécu dans les premiers temps de la colonie française. À partir de 1850, plusieurs « hagiographies » de ces personnages perçus comme des saints sont publiées par des historiens locaux, dont le plus prolifique est sans doute le sulpicien Étienne-Michel Faillon (1799-1870) qui fait paraître la vie de Marguerite D'Youville en 1852, celle de Jeanne Mance deux ans plus

tard, celle de Jeanne Le Ber en 1860, et enfin celle du fondateur du Séminaire de Saint-Sulpice M. Olier en 1873 (Gagnon, 1978 : 43-61). Après 1880, les historiens s'intéressent de plus en plus à la vie des personnages laïcs ayant marqué l'histoire nationale, dont de Maisonneuve (en 1882 par Honoré Chouinard), Jacques Cartier (1889 par Narcisse Dionne), Samuel de Champlain (en 1891 par le même) et le Marquis de Montcalm (en 1911 par Thomas Chapais) (Gagnon, 1978 : 123-125). Ce panthéon de personnages fondateurs se voit augmenté par le *Dictionnaire historique des hommes illustres du Canada et de l'Amérique* publié en 1857 par Maximilien Bibaud (1824-1887) ainsi que par les travaux généalogiques de Cyprien Tanguay (1819-1902) (Tanguay, 1871-1890).

Cette même élite intéressée à l'histoire nationale encourage l'érection, entre 1880 et 1930, de nombreux monuments à la mémoire de figures clés de l'histoire canadienne. À l'instar du mouvement contemporain en France appelé statuomanie (Agulhon, 1978), la vogue de la statuaire commémorative se développe au Québec à la fin du siècle principalement autour du sculpteur Louis-Philippe Hébert (1850-1917). Ancien élève de Napoléon Bourassa, Hébert avait été initié à la statuaire commémorative par son maître lors de l'élaboration de leur projet de monument en l'honneur de Maisonneuve en 1879¹. Selon Daniel Drouin dans son essai sur « Les monuments commémoratifs au Québec (1880-1930) » (2001), publié dans le catalogue d'exposition sur *Louis-Philippe Hébert*, Hébert aurait réalisé à lui seul pas moins de 25 statues commémoratives sur un total d'environ 150 monuments érigés durant la période faste de 1880 à 1930. Hébert participe au plus important contrat de l'époque que constitue le décor

de la façade de l'Hôtel du Parlement de Québec, qui comporte une vingtaine de statues représentant des personnages ayant marqué l'histoire canadienne.

Impliqué dans plusieurs associations culturelles montréalaises telles que le Cabinet de lecture paroissial et l'Institut canadien-français, Napoléon Bourassa a plus d'une fois participé à ce mouvement visant la redécouverte et la diffusion de l'histoire canadienne. À l'Exposition provinciale de 1858, Bourassa présente un buste de *Jacques Cartier*², probablement exécuté à partir du célèbre tableau de son maître Théophile Hamel (1817-1870). En 1865 et 1866, alors qu'il est président de la *Revue canadienne*, Bourassa publie en feuilleton un roman historique intitulé *Jacques et Marie*, qui raconte les événements entourant la déportation des Acadiens au XVIII^e siècle. Comme il a été mentionné plus haut, l'artiste, en 1879, lance un appel de souscription populaire pour financer l'érection d'un monument à la mémoire du fondateur de la ville de Montréal, de Maisonneuve³. Comme bien d'autres projets de monuments à l'époque, celui de Bourassa sera abandonné faute de moyens financiers. En 1883, Bourassa soumet un projet de décoration du Palais législatif de Québec à son ami et commissaire des travaux publics Siméon Lesage (1835-1909). L'architecte Eugène Etienne Taché (1836-1912) prendra en considération les opinions de l'artiste, mais préférera élaborer lui-même le programme sculpté de la façade. Bourassa ne sera cependant pas écarté totalement du projet, car il sera invité par Lesage en 1887 à juger les sculptures réalisées par Louis-Philippe Hébert.

L'année précédente, en 1886, Bourassa prononçait un discours intitulé « Nos Grand'Mères » devant la Société des

Dames de la Charité de Montréal. Dans ce discours, l'auteur retrace la contribution des femmes dans l'histoire canadienne depuis les débuts de la colonie, en présentant les rôles joués par des héroïnes telles que Jeanne Mance et Marguerite Bourgeois (Bourassa, 1887). En 1896, Bourassa fera partie du comité chargé de juger les maquettes présentées dans le cadre du concours pour l'érection du monument à Champlain à Québec. Puis, en 1902, il sera encore invité à donner son avis artistique cette fois sur le projet de monument à la mémoire de Mgr Ignace Bourget élaboré par Hébert.

LES DIVERSES HYPOTHÈSES EXPLIQUANT CET INTÉRÊT POUR L'HISTOIRE ET LA COMMÉMORATION

Cet intérêt pour l'histoire et la commémoration, présent dans l'œuvre de Napoléon Bourassa comme dans celle de plusieurs de ses contemporains, a été signalé et interprété de diverses façons par des historiens canadiens depuis une trentaine d'années. S'intéressant au cas particulier des Canadiens français, des historiens tels que Serge Gagnon (1978) dans son ouvrage *Le Québec et ses historiens, de 1840 à 1920*, Bruno Hébert (1980) avec *Monuments et Patrie*, ainsi que Denis Martin (1988) et *Portraits des héros de la Nouvelle-France* ont perçu dans ce mouvement une conséquence de leur sentiment d'isolement géographique et linguistique. Selon eux, le désir de contredire les conclusions du rapport Durham et de se donner une identité propre aurait mené l'élite cultivée à redécouvrir son passé, principalement la période de la Nouvelle-France, afin d'y redécouvrir des héros religieux et laïques et, ainsi, de se doter d'une histoire nationaliste idéale.

Cette interprétation a été par la suite nuancée pour prendre en compte l'existence d'un mouvement semblable chez les élites canadiennes-anglaises. L'ouvrage de Henry Nelles (1999) sur les fêtes du tricentenaire de Québec, celui d'Alan Gordon (2001) sur les monuments commémoratifs montréalais, et celui de Ronald Rudin (2003) sur la commémoration des personnages de Champlain et de Mgr de Laval mettent en lumière la contribution des Canadiens anglais dans les projets d'érection de monuments. Dans *L'histoire spectacle : le cas du tricentenaire de Québec*, Henry Nelles (1999) démontre que la supervision des préparatifs en vue des fêtes du tricentenaire passe des mains des Canadiens français membres de la Société Saint-Jean-Baptiste à celles des autorités britanniques. Ce faisant, la fête en l'honneur de la naissance de la société canadienne-française se transforme en une commémoration des rapports entre le Canada et la couronne britannique. Dans *Making Public Pasts*, Alan Gordon (2001) s'intéresse aux caractéristiques distinguant les monuments érigés par les Montréalais francophones et anglophones entre 1891 et 1930. Selon lui, les distinctions s'expliquent par la coexistence de deux principales interprétations de l'histoire canadienne, l'une défendue par les Canadiens français et l'autre professée par les Canadiens anglais. Dans *L'histoire dans les rues de Québec : la célébration de Champlain et de Mgr de Laval, 1878-1908*, Ronald Rudin (2003) étudie les étapes ayant mené à l'érection des monuments de Champlain et de Mgr de Laval, en évoquant la participation des Canadiens anglais dans ces deux projets, de même qu'en s'intéressant aux conflits existant entre membres d'une même communauté linguistique.

S'inspirant de la réflexion d'auteurs tels que Benedict Anderson (1983), John Bodnar (1992) et Pierre Nora (1984), ces trois historiens rapprochent cet engouement pour l'histoire et sa commémoration à la naissance du sentiment nationaliste. Apparue en Europe à la fin du XVIII^e siècle, l'idée de nation prend forme au Canada durant le siècle suivant. Le désir de légitimer leur sentiment nationaliste expliquerait le but des recherches historiques entreprises par les élites cultivées et le goût pour la commémoration des personnages devenus par le fait même héroïques. Dans son ouvrage mentionné précédemment, Alan Gordon ajoute au sentiment nationaliste l'inquiétude entourant le progrès industriel rapide et la crainte de la perte des valeurs traditionnelles comme explications du mouvement. Comme Nelles, et Rudin après lui, Gordon démontre la coexistence, non sans friction, de deux cultures hégémoniques au Canada : d'une part les Canadiens francophones qui forgent leur nationalisme sur le mouvement patriote et la religion catholique, d'autre part les Canadiens anglophones dont le nationalisme est fondé sur la loyauté à la couronne britannique (Gordon, 2001 : 168-171).

UNE CEUVRE AMBITIEUSE

Vers 1860, Napoléon Bourassa exécute une première esquisse au pastel de son œuvre qu'il intitulerait *l'Apothéose de Christophe Colomb*, dans l'espoir d'en orner l'un des murs de la nouvelle salle du Cabinet de lecture paroissial de Montréal⁴. Malgré le soutien d'un ami et citoyen d'influence Côme-Séraphin Cherrier (1798-1885), Bourassa ne verra jamais ce projet se concrétiser⁵. L'artiste reprend néanmoins son esquisse sur un carton à grandeur

d'exécution, qui sera présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1867 sur l'invitation de son ami Joseph-Charles Taché (1820-1894), le commissaire du Canada. L'œuvre est alors reçue avec enthousiasme par les journalistes montréalais et québécois, qui désirent voir la composition orner l'une des salles du Palais législatif d'Ottawa⁶. Le carton abîmé à son retour de l'exposition sera mis de côté par l'artiste jusqu'en 1883, au moment où Bourassa propose au gouvernement de la province de Québec de reproduire l'*Apothéose de Christophe Colomb* pour la Chambre du Conseil du nouvel Hôtel du Parlement à Québec (Béland et Bourassa, 1992). Une fois de plus, ce projet ne sera pas retenu par les autorités. En 1904-1905, l'artiste entreprend de reporter sur toile la composition de son œuvre datant du début de sa carrière, en y apportant des modifications substantielles⁷. Vers 1911, le peintre octogénaire offre une dernière fois de vendre son œuvre, moyennant une somme de 10 000 \$, à la Galerie nationale du Canada, qui refuse sous prétexte que la composition relève plutôt de « la décoration murale que du tableau de musée » (Béland et Bourassa, 1992). Cette version inachevée de l'œuvre sur toile sera exposée dans l'atelier de l'artiste l'année suivant son décès. En 1942, Henri Bourassa fera don des œuvres de son père (et de l'immense toile) au gouvernement du Québec pour le musée provincial. L'œuvre ne sera pourtant présentée au public qu'en 1983, lors du cinquantième anniversaire du Musée du Québec. Depuis 2002, l'*Apothéose de Christophe Colomb* fait partie de l'exposition permanente intitulée « "Je me souviens". Quand l'art imagine l'histoire » au Musée national des beaux-arts du Québec.

La composition complexe de l'*Apothéose de Christophe Colomb*, une toile monumentale qui mesure 4,84 × 7,34 mètres, met en scène quelque soixante-neuf personnages historiques et allégoriques disposés sur trois plans principaux. La partie supérieure du tableau illustre le « temple de l'immortalité », selon les termes mêmes de l'artiste, dont l'architecture s'apparente à celle d'un arc de triomphe (Vézina, 1976 : 213). Vis-à-vis l'entrée principale du temple, Bourassa a représenté l'accueil de Christophe Colomb (vers 1451-1506) par des figures allégoriques personnifiant entre autres le Génie de la Marine, la Gloire et la Religion, qui correspondent à trois des thèmes principaux de l'œuvre. De part et d'autre du groupe central, les immortels, issus de diverses périodes et de différents pays, assistent au couronnement du célèbre navigateur. La partie médiane de la composition présente, sous le personnage principal, trois figures allégoriques symbolisant les vertus de Christophe Colomb ou de l'Amérique, soit la Constance (ou la Patience), la Force, et la Vigilance (ou la Prudence). Le groupe de gauche montre les renommées vengeresses chassant les ennemis de Colomb, parmi lesquels Amerigo Vespucci, usurpateur de la gloire de Colomb, est représenté tentant de se hisser au niveau des immortels.

À droite des figures allégoriques illustrant les vertus de Colomb, Bourassa a disposé le groupe qui nous intéresse davantage ici, c'est-à-dire le groupe des « continuateurs » de l'œuvre de l'explorateur. Ainsi se côtoient Jacques Cartier, « découvreur » du Canada, Samuel de Champlain, fondateur de la ville de Québec, William Penn, quaker britannique ayant rédigé la constitution de la Pennsylvanie, Mgr Bartolomé de Las Casas, premier évêque du Mexique ayant défendu les droits des Amérindiens, Mgr François de

Laval, premier évêque du Canada, le Marquis de Montcalm, général français défait lors de la bataille des Plaines d'Abraham en 1759, James Wolfe, général anglais vainqueur de la même bataille, ainsi que le Duc de Lévis, officier français ayant remporté la bataille de Sainte-Foy en 1760⁸. À l'avant-plan, Bourassa a représenté des personnages ayant marqué l'histoire des États-Unis et de l'Amérique, soit George Washington, premier président des États-Unis, le Marquis de La Fayette, colonel français ayant participé à la Guerre d'Indépendance des États-Unis, Benjamin Franklin, l'un des pères de la Révolution américaine, Samuel Morse, inventeur de la télégraphie, et Robert Fulton, inventeur du bateau à vapeur⁹. Au début du xx^e siècle, Bourassa a complété la liste des successeurs de Colomb en ajoutant certaines figures canadiennes plus contemporaines. Bourassa prend alors soin d'illustrer le même nombre d'hommes politiques provenant du Haut et du Bas-Canada. De gauche à droite figurent les portraits de John A. Macdonald, George-Étienne Cartier, Robert Baldwin, Louis-Hippolyte La Fontaine, Louis-Joseph Papi-neau, son beau-père, et William Lyon MacKenzie.

NAPOLÉON BOURASSA ET LA PEINTURE D'HISTOIRE AU QUÉBEC

Lorsque Napoléon Bourassa exécute les premières esquisses de son *Apothéose de Christophe Colomb*, l'artiste débute sa carrière et désire se tailler une place dans la société montréalaise en tant que peintre de tableaux historiques et de murales d'églises. En effet, le jeune peintre, qui est reconnu pour ses talents de portraitiste, désire délaissier les « petits genres » pour se spécialiser dans le

« grand genre » qu'est la peinture d'histoire. Toutefois, contrairement à la sphère artistique française, où la tradition de la peinture d'histoire remonte à la fondation de l'Académie, ce genre pictural ne connaît ses premiers balbutiements au Bas-Canada qu'à partir de 1830 environ. À cette époque, le collectionneur et historien « amateur » Jacques Viger fait appel à plusieurs artistes dont James Duncan (1806-1881) afin de garnir son fameux *Album* de portraits des héros ayant marqué l'histoire nationale (Martin, 1988 : 4). Par la suite, Joseph Légaré (1795-1855), Théophile Hamel¹⁰, Napoléon Bourassa, de même que certains artistes de la génération suivante, tels que Eugène Hamel (1845-1932) et Charles Huot (1855-1930), exécuteront les premières peintures représentant des événements se rapportant à l'histoire canadienne.

Ce n'est qu'au tournant du siècle que ce genre pictural deviendra prisé par les autorités canadiennes qui désireront en orner les murs des édifices publics. Après de nombreuses propositions de la part de différents artistes, dont Napoléon Bourassa, le comité en charge de la décoration intérieure du nouveau Palais législatif de Québec lancera un concours national pour la réalisation de tableaux historiques, qui seront finalement signés par Henri Beau (1863-1949) et Charles Huot (1855-1930) (Derome, 1976). Durant la même période, Suzor-Coté (1869-1937) se voit chargé de la décoration intérieure du Parlement à Ottawa, alors que George A. Reid (1860-1847), un artiste ontarien, peint deux murales à sujets historiques pour le nouvel hôtel de ville de Toronto (Nelles, 1999 : 279-281).

L'APOTHÉOSE DE CHRISTOPHE COLOMB :
UN PANTHÉON DES GLOIRES
DU CONTINENT AMÉRICAIN

Avec son *Apothéose de Christophe Colomb*, Bourassa opte pour une catégorie particulière de la peinture d'histoire, celle de la représentation d'un panthéon imaginaire et anachronique mettant en scène une galerie de personnages célèbres. Si l'origine de ce genre remonte à la Renaissance et plus particulièrement aux fresques de Raphaël intitulées *La Dispute du Saint-Sacrement* et *L'École d'Athènes* (que Bourassa a sans doute admirées au Palais du Vatican durant son séjour d'études en Italie), la représentation de panthéons connaît une nouvelle vogue au XIX^e siècle. En 1827, Dominique Ingres peint une *Apothéose d'Homère*, qui sera présentée (et vue par Bourassa) à l'Exposition universelle de Paris en 1855. En 1840, le peintre allemand tant louangé par Bourassa, Friedrich Overbeck, exécute dans le même genre son œuvre intitulée *Le Triomphe de la Religion dans l'Art*. L'année suivante, Paul Delaroche réalise son *Hémicycle de l'école des Beaux-Arts*, tableau connu au Canada grâce à la lithographie et qui sera mentionné par les journalistes dans leurs critiques de l'*Apothéose de Christophe Colomb*¹¹. Enfin, en 1848, l'artiste Paul Chenavard propose de décorer le Panthéon français d'une œuvre qu'il intitule *La Palingénésie sociale* ; ce projet ne sera pas retenu.

À l'exception de la fresque de Raphaël, toutes ces œuvres s'inscrivent dans le mouvement étudié précédemment et visant la commémoration de l'histoire et des héros du passé. L'interprétation de chaque œuvre dépend évidemment de l'identité des élus représentés au sein de ces

panthéons. Toutefois, ces tableaux partagent certaines caractéristiques communes. À l'instar des autres œuvres, l'*Apothéose de Christophe Colomb* réunit des personnages provenant de lieux et d'époques différentes. De cette réunion anachronique de héros émane une conception de l'histoire qui se retrouve également dans les biographies de « saints » et de laïcs, dans les histoires générales ainsi que dans les dictionnaires des personnages illustres, si populaires à l'époque. En effet, l'histoire y est perçue comme une succession de biographies héroïques formant un panthéon. Tel un arbre généalogique, le panthéon regroupe les personnages historiques devenus immortels. Dans l'œuvre de Bourassa, ce caractère généalogique du panthéon est perceptible dans le mouvement ascendant donné à la composition. Au palier supérieur, Christophe Colomb a rejoint les figures immortelles issues des plus grandes civilisations de l'histoire : Moïse y côtoie Platon, Galilée, Gutenberg, Raphaël, etc. Ses successeurs, ou en quelque sorte sa descendance, le suit sur le palier médian : Jacques Cartier, Mgr de Las Casas, James Wolfe, etc. Enfin, les personnages canadiens plus contemporains, ajoutés par l'artiste au début du xx^e siècle, émergent à peine de la partie inférieure pour faire leur entrée dans le panthéon.

Dans *Le Triomphe de la Religion dans l'Art*, Friedrich Overbeck illustre, aux côtés de personnages bibliques, des peintres, des architectes et des sculpteurs s'étant fait connaître par leurs œuvres à caractère religieux. Le panthéon représenté dans *L'Hémicycle de l'école des Beaux-Arts* de Paul Delaroche regroupe les plus grands artistes provenant d'époques et de civilisations diverses. En ce qui concerne l'*Apothéose de Christophe Colomb*, le principe conducteur de l'œuvre semble reposer sur l'histoire du

Nouveau Monde et sur la définition d'une identité qui serait propre aux habitants des Amériques. Dans l'œuvre de Bourassa, cette histoire trouve ses origines dans la découverte du nouveau continent par Colomb, alors que l'identité commune à tous les peuples américains semble être puisée dans la personnalité même du découvreur. Comme l'explique Hugh Honour dans son article intitulé « L'image de Christophe Colomb », au XIX^e siècle, le découvreur de l'Amérique est perçu comme « l'archétype de l'homme de génie, l'explorateur ayant révélé un monde totalement nouveau, le visionnaire qui avait su dépasser le simple bon sens, incompris de ses contemporains mais reconnu à sa juste valeur par la postérité » (Honour, 1976 : 260). En effet, dans la courte biographie de Colomb contenue dans *Les grandes lignes de l'histoire du Canada : à l'usage des écoles primaires*, l'explorateur est décrit comme « un caractère fier et entreprenant, d'une énergie indomptable, modéré dans le succès, plein de courage dans le malheur, et en tout pénétré d'un grand esprit de foi et de religion » (Cassegrain, 1894? : 13). Dans *l'Apothéose de Christophe Colomb*, certaines des célèbres qualités de Colomb sont personnifiées par les figures allégoriques occupant le second palier et représentant la Constance, la Force et la Vigilance. Ces allégories qui mettent en lumière les principales vertus du héros paraissent veiller sur les successeurs de l'explorateur.

Dans son ouvrage intitulé *Artistes-peintres canadiens-français*, Georges Bellerive consacre un chapitre à la carrière de Napoléon Bourassa. Traitant de *l'Apothéose de Christophe Colomb*, l'auteur déclare que l'œuvre « ne représente pas autre chose que la progression indéfinie, à travers les siècles, de l'idée scientifique et religieuse du

découvreur de l'Amérique » (Bellerive, 1927 : 109). En effet, parmi les successeurs de Colomb se retrouvent des navigateurs et des explorateurs (Jacques Cartier, Samuel de Champlain), de même que quelques inventeurs (Samuel Morse, Robert Fulton, Benjamin Franklin). L'héritage catholique de Colomb, légué à l'Amérique, est signifié par la présence de Mgr de Las Casas et de Mgr François de Laval. Les deux évêques côtoient des représentants des peuples amérindiens du Mexique et du Canada, sans doute en référence aux tentatives d'évangélisation des Autochtones par l'Église catholique¹². Cependant, dans la toile de Bourassa, l'héritage de Colomb ne se limite pas à une tradition scientifique et religieuse. Plusieurs personnages militaires et politiques représentés par l'artiste partagent un grand courage et un fort sentiment patriotique (ou nationaliste). Ne mentionnons à titre d'exemples que le Marquis de Montcalm, James Wolfe, le Duc de Lévis, le Marquis de Lafayette. Toutefois, de façon plus spécifique, la présence de certains successeurs de l'explorateur, surtout parmi les Américains, semble faire référence à des idéaux de démocratie et de liberté qui seraient caractéristiques au Nouveau Monde. Reconnu pour ses principes d'égalité et de liberté, William Penn a rédigé la constitution de la Pennsylvanie, qui a fortement influencé les auteurs de la Constitution des États-Unis. Faisant partie des auteurs de la déclaration d'indépendance des États-Unis et des signataires de la Constitution américaine, Benjamin Franklin a lutté, tout comme William Penn, contre l'esclavage, et a défendu les idéaux de liberté et de démocratie. Par son titre de père de l'Indépendance américaine et sa participation à la rédaction de la Constitution des États-Unis, George Washington peut aussi être perçu comme un

symbole de l'importance des principes de liberté et de démocratie en Amérique.

Les figures politiques canadiennes ajoutées par Bourassa au début du xx^e siècle s'inscrivent également dans la lignée des représentants des idéaux de l'Amérique. Par leur rôle d'instigateurs de la rébellion de 1837, William Lyon MacKenzie et Louis-Joseph Papineau peuvent être considérés comme des défenseurs de la liberté civile (Béland et Bourassa, 1992). De la même manière, Louis-Hippolyte La Fontaine et Robert Baldwin reçoivent le même titre pour leur implication dans la mise en place d'un gouvernement responsable. Enfin, George-Étienne Cartier et John A. Macdonald défendent les mêmes principes lorsqu'ils appuient l'Acte de l'Amérique du Nord britannique et deviennent les « pères de la Confédération ». Cet ajout tardif ne s'explique toutefois pas uniquement par l'appartenance idéologique de ces personnages. Dès 1867, les journalistes déplorent l'absence de certaines figures canadiennes. L'un d'eux affirme : « Parmi les grands hommes d'Amérique, on peut trouver qu'il y en aurait bien quelques-uns encore à ajouter. Mais Mr. Bourassa, travaillant pour l'Exposition de Paris, devait songer d'abord à ceux dont les noms sont mieux connus en Europe¹³ ». Cette lacune pourrait peut-être expliquer le rejet de l'œuvre par les autorités responsables de la décoration de l'Hôtel du Parlement à Québec.

En conclusion, cette réflexion sur l'*Apothéose de Christophe Colomb* de Napoléon Bourassa a servi de prétexte à l'étude de l'engouement pour l'histoire et sa commémoration que connaît le Bas-Canada au xix^e siècle. Acteur important de l'élite cultivée montréalaise, Bourassa promeut la redécouverte de l'histoire de la nation par ses activités

littéraires, ses conférences, ainsi que par ses œuvres picturales et sculpturales. Par son projet d'installer son *Apothéose* dans l'un des édifices publics les plus prestigieux de la province et même du pays, l'artiste désire inspirer la population à s'intéresser davantage à l'histoire nationale, à la culture, et surtout à l'art. Le but ultime et certes utopiste visé par Bourassa consistait à inaugurer une école nationale des beaux-arts dont les œuvres, appartenant nécessairement au grand genre, rivaliseraient avec celles des plus glorieuses civilisations de l'histoire mondiale. Cependant, en optant pour la représentation de l'accession au panthéon de Christophe Colomb, Bourassa ne limite pas son œuvre à la commémoration des gloires canadiennes. L'histoire de l'Amérique tout entière doit y être évoquée. Par le choix des personnages illustrés, Bourassa présente une conception idéalisée de l'histoire du Nouveau Monde, qui, à l'instar de la personnalité de son découvreur, est marquée par l'inventivité, l'héroïsme, le patriotisme, le catholicisme et la défense des principes de liberté et de démocratie. Compte-tenu de l'omniprésence au Canada de cet intérêt pour l'histoire et sa commémoration durant la seconde moitié du XIX^e siècle, le fait que l'œuvre de Bourassa n'ait jamais trouvé preneur paraît révélateur. La représentation de l'histoire du Canada comme étant étroitement liée à celle du continent américain serait-elle en contradiction avec les principes du nationalisme canadien naissant ? Par comparaison, la façade de l'Hôtel du Parlement de Québec, qui est en quelque sorte l'équivalent sculptural de *l'Apothéose de Christophe Colomb*, n'inclut aucun personnage américain, mais présente plutôt une majorité de héros tirés de l'histoire de la Nouvelle-France. Dans ce cas, une apothéose de Jacques Cartier laissant de

côté les héros américains aurait-elle été mieux reçue? Quoi qu'il en soit, si Bourassa n'est pas parvenu à obtenir une offre pour son œuvre de la part des autorités de l'époque, l'artiste a sans aucun doute participé à l'essor d'un intérêt pour la peinture d'histoire et la statuaire commémorative au Québec.

BIBLIOGRAPHIE

- AGULHON, Maurice (1978), « La “statuomanie” et l’histoire », *Ethnologie française*, vol. 8, n° 2-3, p. 145-172.
- ANDERSON, Benedict ([1983] 2002), *L’imaginaire national. Réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme*, Paris, La Découverte.
- BÉLAND, Mario, et Paul BOURASSA (1992), *L’Apothéose de Christophe Colomb*, Musée du Québec, Québec, non paginé.
- BELLERIVE, Georges (1927), « Napoléon Bourassa », *Artistes-peintres canadiens-français. Les anciens*, Montréal, Librairie Beauchemin.
- BODNAR, John (1992), *Remaking America : Public Memory, Commemoration, and Patriotism in the Twentieth Century*, New Jersey, Princeton University Press.
- BOURASSA, Napoléon (1862), « Discours d’introduction au cours de dessin pratique à l’École normale Jacques-Cartier », *Le Journal de l’Instruction publique*, vol. VI, n° 1 (janvier), p. 4-6 ; vol. VI, n° 2 (février), p. 27-29.
- BOURASSA, Napoléon (1887), *Nos Grand’Mères. Discours prononcé devant la Société des Dames de Charité de Montréal*, Montréal, E. Senécal & fils.
- CASSEGRAIN, J.O. (1894?), trad., *Les grandes lignes de l’histoire du Canada : à l’usage des écoles primaires*, Montréal, D. & J. Sadlier.
- CYR, Céline (1985), « Bibaud, Michel », dans George W. BROWN (dir.), *Dictionnaire biographique du Canada*, Sainte-Foy, Les Presses de l’Université Laval, vol. VIII, p. 97-99.
- DEROME, Robert (1976), « Charles Huot et la peinture d’histoire au Palais législatif de Québec », *Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, vol. XXVII, p. 2-44.

- DROUIN, Daniel (2001), « Les monuments commémoratifs au Québec (1880-1930) », dans Daniel DROUIN (dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée du Québec, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, p. 146-155.
- GAGNON, Serge (1978), *Le Québec et ses historiens, de 1840 à 1920. La Nouvelle-France de Garneau à Groulx*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- GORDON, Alan (2001), *Making Public Pasts. The Contested Terrain of Montréal's Public Memories, 1891-1930*, MontréalKingston, McGill-Queen's University Press.
- HÉBERT, Bruno (1980), *Monuments et patrie. Une réflexion philosophique sur un fait historique. La célébration commémorative au Québec de 1881 à 1929*, Québec, Les Éditions Pleins Bords.
- HONOUR, Hugh (1976), « L'image de Christophe Colomb », *Revue du Louvre et des Musées de France*, vol. XXVI, n° 4, p. 255-267.
- LAMONDE, Yvan (1975), « Les associations au Bas-Canada : de nouveaux marchés aux idées (1840-1867) », *Histoire sociale/Social History*, vol. 8, n° 16 (novembre-décembre), p. 361-369.
- LAMONDE, Yvan (1979), *Les bibliothèques de collectivités à Montréal : 17^e-19^e siècle : sources et problèmes*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec.
- MARTIN, Denis (1988), *Portraits des héros de la Nouvelle-France. Images d'un culte historique*, Québec, Hurtubise HMH.
- NELLES, Henry Vivian (1999), *L'histoire spectacle : le cas du tricentenaire de Québec*, Montréal, Boréal, 2003 (1999).
- NORA, Pierre (1984), « Entre Mémoire et Histoire », dans Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, vol. 1, p. XV-XLII.

- ROBERT, Jean-Claude (1985), « Viger, Jacques », dans George W. BROWN (dir.), *Dictionnaire biographique du Canada*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, vol. 8, p. 1010-1015.
- RUDIN, Ronald (2003), *L'histoire dans les rues de Québec : la célébration de Champlain et de Mgr de Laval, 1878-1908*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005 (2003).
- SABOURIN, Hélène (2003), *À l'école de P.-J.-O. Chauveau : éducation et culture au XIX^e siècle*, Montréal, Leméac.
- TANGUAY, Cyprien (1871-1890), *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes depuis la fondation de la colonie jusqu'à nos jours*, Montréal, E. Senécal, 7 volumes.
- VÉZINA, Raymond (1976), *Napoléon Bourassa (1827-1916) : introduction à l'étude de son art*, Montréal, Élysée.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

David BUREAU

Étudiant au baccalauréat en histoire de l'art à l'Université Laval de 2000 à 2003, David Bureau s'intéresse très tôt aux relations entre le récit de voyage et l'illustration. Son intérêt se concrétise dans la rédaction d'une maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, de 2005 à 2007, sous la direction de Laurier Lacroix, portant sur les carnets d'esquisses de Elisabeth Posthuma Gwillim, Lady Simcoe (1762-1850). Il est aujourd'hui animateur spécialisé pour le Service de la vie culturelle du Centre d'histoire de Montréal.

Ariane GÉNÉREUX

Depuis 2004, Ariane Généreux est auxiliaire de recherche pour le projet *La peinture en Nouvelle-France. Entre prosélytisme et mercantilisme : réseaux et fonctions des œuvres*, dirigé par Laurier Lacroix. Sa participation à ce projet lui a permis de nourrir son intérêt pour les peintures sur support de cuivre importées dans la colonie française au cours du xvii^e siècle. Ariane poursuit actuellement ses recherches sur ce sujet dans le cadre de sa maîtrise en études des arts (UQÀM).

Nathalie MIGLIOLI

Nathalie Miglioli a complété des études de deuxième cycle au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches de maîtrise portent sur les monographies paroissiales publiées entre 1854 et 1925. Pour ses

recherches, elle a obtenu des bourses du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Elle est également auxiliaire de recherche au sein du projet *La peinture en Nouvelle-France. Entre prosélytisme et mercantilisme : réseaux et fonctions des œuvres*, dirigé par Laurier Lacroix. Depuis 2009, elle poursuit des études doctorales sous la direction de M. Didier Prioul.

Pierre-Olivier OUELLET

Après l'obtention de baccalauréats en arts visuels (2000) et en histoire de l'art (2003), il a réalisé en 2004 l'exposition « Art et dévotion : les reliquaires à paperoles » présentée au Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal, en plus d'en rédiger le catalogue. Il a obtenu, la même année, sa maîtrise en muséologie. En 2008, son essai intitulé « François Baillairgé : le détail académique » est paru dans le catalogue de l'exposition « Québec, une ville et ses artistes » tenue au Musée national des beaux-arts du Québec. Étudiant au doctorat en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, sa thèse traite des collections d'œuvres d'art en Nouvelle-France.

Guillaume SAVARD

Entre 2002 et 2005, Guillaume Savard a complété un mémoire de maîtrise traitant des *Statuts et fonctions de l'œuvre peinte à l'Hôpital Général de Québec (1693-1960)*. Développant une approche qui privilégie les croisements entre philosophie et histoire de l'art, il est l'auteur de plusieurs publications sur le sujet (dont une étude de cas intitulée « Mémoire plurielle en représentation au Musée de l'Hôpital Général de Québec » parue en 2005 dans *Le patrimoine religieux du Québec : entre le cultuel et le culturel*). Boursier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), il mène depuis l'automne 2005,

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

sous la direction du professeur Didier Prioul, une thèse sur *Le sujet artiste au 19^e au Québec*. Parallèlement à sa formation académique, il œuvre comme auxiliaire de recherche au sein du projet *Lire l'exposition : art et institutions muséales au Québec* dirigé par Didier Prioul.

France ST-JEAN

Sous la direction de Lucie K. Morisset et de Luc Noppen, elle a complété en 2008 ses études doctorales à l'Université du Québec à Montréal. France St-Jean est associée à la Chaire de recherche du Canada sur le patrimoine urbain ainsi qu'au CÉLAT. Ses recherches portent sur la commémoration en tant qu'élément constitutif de l'identité collective. Elle s'intéresse particulièrement aux images de Patriotes en tant que vecteur de la mise en mémoire des rébellions bas-canadiennes de 1837-1838 de même qu'aux repères visuels qui composent son patrimoine commémoratif. Elle a déjà publié quelques articles et prononcé des communications au Québec, en Ontario, aux États-Unis ainsi qu'en France, abordant quelques facettes de ses recherches.

Anne-Elisabeth VALLÉE

En automne 2001, alors qu'elle débute sa maîtrise en études des arts sous la direction de Laurier Lacroix, elle choisit l'art canadien du XIX^e siècle comme champ de spécialisation. Portant sur *L'art de la miniature au Bas-Canada entre 1825 et 1855 : Gerome Fassio et ses contemporains*, ses recherches entourant son mémoire l'amènent à publier en 2005 dans la revue *RACAR* un article intitulé « L'intérêt et les limites de la recherche sur l'art de la miniature au Canada. La collection de la Bibliothèque et Archives Canada ». Depuis 2003, elle se consacre à la rédaction d'une thèse de doctorat sur *La contribution artistique, pédagogique et théorique de Napoléon Bourassa à la vie culturelle montréalaise entre 1855 et 1890*, projet qui lui a valu la *Bourse de recherche au doctorat du FQRSC*.

NOTES

INTRODUCTION

1. PORTER, John R. (2003), « Savoir actualiser le passé et lui redonner un avenir », *Questions de sculpture ancienne. Hommage à Gérard Lavallée*, Québec, Musée du Québec, p. 5.

L'ILLUSTRATION DU RÉCIT DE VOYAGE : UN CAS DE LA FIN DU XVIII^E SIÈCLE, ÉLISABETH POSTHUMA GWILLIM, LADY SIMCOE (1762-1850)

1. Le journal auquel nous référons est en fait une réunion des journaux écrits par Lady Simcoe lors de son séjour au Canada. Voir ROBERTSON, J. Ross, [1911] 2001.

2. ROBERTSON, [1911] 2001 : 82. Toutes les citations sont du texte de J.R. Robertson et sont écrites telles que nous les retrouvons dans son ouvrage aux pages indiquées.

3. Pour les descriptions de bals, de soirées mondaines et même de la représentation de deux pièces de théâtre, on peut consulter le journal aux mois de janvier et février 1792. Dans ROBERTSON, [1911] 2001 : 73-78.

4. 15 octobre 1791 : « The waves, rising like mountains, have the grandest and most terrific appearance [...] I viewed this tempestuous scene with astonishment. » (ROBERTSON, [1911] 2001 : 45).

14 février 1792 : « [...] the people who come to market from the opposite shore pass in canoes, which they quit when they come to one of these large body of ice, and carry their canoes across the ice on their shoulders and launch them back again in the water [...] The mode of

crossing the river appears so difficult and dangerous that it seems hardly credible till it has been seen. » (ROBERTSON, [1911] 2001 : 77).

5. Une source intéressante pour la compréhension du pittoresque serait le Révérend William Gilpin (1724-1804) qui a réuni ses observations sur les causes et effets du pittoresque dans plusieurs ouvrages. Voir plus particulièrement GILPIN, [1792] 1982 : 13-34. Consulter aussi l'ouvrage de SOURIAU, Étienne et Anne (dir.), (1990), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 1136, ainsi que TURNER, Jane (édit.), (1996), *The Dictionary of Art*, N.Y., Groves Dictionaries inc., vol. 24, p. 740-743.

6. On accorde à Lady Simcoe autant d'égards que possible au Canada, vu sa fortune personnelle et la position politique de son mari. Cette situation est sujette à certaines critiques par des membres de la colonie. Dans l'ensemble, toutefois, l'accueil que l'on réserve à la femme du lieutenant-gouverneur est plus que chaleureuse. Consulter Innis, [1965] 1971 : 11-14.

7. Robertson signale que Lady Simcoe parlait français, allemand et même, à un degré moindre, espagnol. ROBERTSON, [1911] 2001 : 10-11. Consulter aussi INNIS, [1965] 1971 : 2-3.

8. Le carnet « Panorama » contient environ une centaine d'images pour autant de pages. Comme nous l'expliquons plus loin dans notre texte, les dessins s'insèrent de différente façon dans le carnet. Certains sont génériques, d'autres spécifiques à un détail à l'œuvre dans l'ensemble d'une vue. L'espace utilisé pour un dessin varie considérablement de l'un à l'autre. Le second carnet est sans titre, mais il est désigné comme « Niagara », mot que l'on retrouve aussi sur la couverture. Dans les deux cas, il est impossible de dire si ces titres sont de Lady Simcoe ou ajoutés pour des fins d'archive. Au moment d'écrire ce texte, le carnet « Niagara » n'avait pas encore été le sujet d'une observation rigoureuse comme pour le premier carnet.

9. 30 juillet 1796 : « The distant view was fine ; on one side the mountain of Montreal and the town extending below, the island of St. Helen's opposite the east of Montreal, and near to us, that of St. Paul's, with some ruins of a burnt houses upon it. » (ROBERTSON, [1911] 2001 : 346).

10. Par exemple, pour cette même journée (30 juillet 1796) John G. Simcoe demande à son épouse de réaliser un dessin de leur descente des Rapides de La Chine : « The Governor desired me to sketch the rapids of La Chine. I believed he wished to take off my attention from the rapids » (ROBERTSON, [1911] 2001 : 346).

11. 12 octobre 1791 : « I copied some prints of ships Capt. Murray lent me. » (ROBERTSON, [1911] 2001 : 45).

20 octobre 1791 : « [...] I began to draw a map of the Genesee River, New York State – falls into Lake Ontario. » (ROBERTSON, [1911] 2001 : 46).

12. Lady Simcoe ne peut être plus explicite quant à faire le dessin seulement de ce qui l'intéresse. Elle note le 10 juin 1792 : « I take no sketch of a place I never wish to recollect. » (ROBERTSON, [1911] 2001 : 91).

13. Sur l'élévation de l'âme, voir GILPIN, [1792] 1982 : 44-46. Voir aussi BIRMINGHAM, 2000 : 104-105.

14. Le « sense » est l'expression la plus exacte possible du paysage, dans un désir de recensement, et se rapproche beaucoup de la topographie. Le « sensibility » met l'accent sur l'unification idéale des parties variées de la nature, pratiquée surtout par le pittoresque. Le « sensation » vise le naturel absolu, c'est-à-dire un réalisme avant la lettre qui tente surtout d'exposer les conditions qui font le paysage : pluie, soleil, nuage, saison, ou autres variations.

15. Cette affirmation se fonde sur le titre qui est donné à l'église sur la page de droite, au centre. Cette même architecture semble réapparaître de face sur les vues plus larges des pages de gauche et de droite.

LES MONOGRAPHIES PAROISSIALES : UNE SOURCE POUR L'HISTOIRE DE L'ART AU QUÉBEC ?

1. Sincères remerciements à Serge Allaire, premier lecteur du manuscrit, et à Alain Pratte pour la correction finale.

2. Nous faisons notamment référence au colloque sur l'historiographie de l'histoire de l'art au Québec qui a eu lieu à l'UQAM le 4 novembre 2005. La rencontre a réuni plusieurs historiens de l'art autour de problématiques liées à l'écriture des « premières pages de l'histoire de l'art au Québec (avant 1925) ». Ce colloque a fait le point sur l'état des recherches permettant de jeter un nouveau regard sur des corpus littéraires traitant d'art (articles de revues, monographies paroissiales, histoires institutionnelles, concours littéraires, allocutions) qui ne trouvent guère leur place dans l'historiographie traditionnelle de l'histoire de l'art au Québec.

3. À notre connaissance, seul Laurier Lacroix a évoqué la place occupée par les monographies de paroisse dans l'histoire de l'art au Québec. Les auteurs de *La vie littéraire au Québec* ont, pour leur part, procédé à une définition sommaire du genre. (LACROIX, 1998, LACROIX, 1981 : 133-149) ; voir aussi SAINT-JACQUES/LEMIRE, 2005 : 266-268, 421-423).

4. L'influence de Rameau de Saint-Père (1820-1899) semble de toute première importance dans les écrits de cette période. En effet, les préfaces de plusieurs monographies font référence à cet écrivain français particulièrement attaché à la vie des Français d'Amérique.

5. On dénombre 736 paroisses en 1898 et 1182 en 1931. Cette augmentation « tient pour les deux tiers au mouvement de colonisation et pour le tiers au mouvement d'urbanisation ». (HAMELIN/GAGNON, 1984 : 259).

6. À la fin de chaque monographie on indique ce dont la paroisse a besoin (de courageux colons, d'un médecin, d'industrie, mais par dessus tout, on demande des agriculteurs).

7. L'ouvrage de Ferland connaît une réédition en 1863. Le deuxième volume de celui de Langevin paraît également en 1863.

8. Il s'agit de l'ouvrage d'Odilon Paradis, *Notes historiques sur la paroisse et les curés de St-Anne de la Pocatière, depuis les premiers établissements*, Ste-Anne de la Pocatière, s.n., 1869, 30 p.

9. « L'encouragement qu'un grand nombre d'hommes éclairés, et particulièrement Nos Seigneurs les Évêques de la Province de Québec ont accordé à la publication des Études Historiques de M. le Grand-Vicaire Mailloux, [...] nous a engagé à faire paraître un autre travail [...]. Félix GATIEN, *Histoire de la paroisse du Cap-Santé*, Québec, Imprimerie Léger Brousseau, 1884, p. 5.

10. À titre d'exemple, voir CARON, 1892. L'ouvrage comporte 43 petites sections autonomes, de petits articles, qui abordent un aspect ou l'autre de l'histoire de la paroisse.

11. L'influence de l'ouvrage de Joseph-Edmond Roy sur le canevas de la monographie est certain. Nous ne pouvons cependant affirmer qu'il s'installe comme un modèle qui en fait un genre monolithique. L'ouvrage que l'abbé Sirois publie en 1903 sur le Cap St-Ignace perpétue la façon de faire précédemment décrite : les 119 pages de sa monographie se repartissent en 27 sections !

NOTES

12. Selon Régimbald, « l'essor des sociétés savantes est à mettre en relation avec l'épanouissement d'une sociabilité urbaine, dont elles constituent l'une des formes essentielles depuis le milieu du XIX^e siècle » (RÉGIMBALD, 1997 : 191).

13. Soulignons que cet ouvrage de Camille Roy a connu des rééditions jusque dans les années 1950, l'ouvrage a donc connu une diffusion très étendue.

14. Cette œuvre figure dans le document *Bancs et comptes de l'église de Carleton de 1795 et suiv. jusqu'à 1830*, « 1800 dec. 30 ... Don gratuit fait à l'église » (cité dans *l'Inventaire des œuvres d'art*).

15. Joseph-Napoléon Théodule SIROIS, *Monographie de St-Ignace, du cap St-Ignace : depuis 1672 à 1903*, Lévis, La Revue du notariat, 1903, 119 p.

16. « Ne lui semble-t-il pas [...] qu'il ait été transporté, instantanément dans un endroit enchanté ? Qu'il y soit arrivé au moment même où devait se dérouler sous ses regards des scènes qui n'appartiennent pas à ce monde, mais qui sont plutôt une image de ce qui ne se voit que dans la Jérusalem Céleste ? » (CARON, 1892 : 90).

17. À cet égard, les études de Michael Baxendall s'avèrent un modèle pertinent pour prolonger l'analyse de ce type de récit (BAXENDALL, 1985).

L'ŒUVRE PEINTE DU PASSÉ DANS L'ÉCRIT RELIGIEUX : DISCOURS, MÉMOIRE, HISTOIRE

1. La problématique de cet article s'inscrit dans le cadre d'un questionnement plus vaste traité au chapitre 1 de notre mémoire de maîtrise réalisé sous la direction de Didier Prioul, professeur à l'Université Laval. Voir Guillaume Savard. « Les écrits communautaires et la référence à l'œuvre du passé : d'objet de mémoire à objet d'histoire ». *Du monastère au musée : statuts et fonctions de l'œuvre peinte à l'Hôpital Général de Québec (1693-1960)*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2005, p. 22-75.

2. Admettre l'instabilité et la mobilité du statut assigné à une même œuvre dans le temps revient à en reconnaître l'historicité : selon un axe diachronique, le sens qu'elle revêt aux yeux de ses propriétaires n'est pas fixe et homogène, mais se construit plutôt selon un continuum temporel impliquant variations et modifications. Tel qu'entendu ici, ce

concept d'historicité provient directement de la terminologie de la philosophie de l'histoire. Il est d'abord le propre d'une histoire critique, c'est-à-dire d'une science consciente d'elle-même et de ses distorsions dans le temps. Cela implique que la signification foncière d'un objet historique ne saurait être appréhendée d'un seul regard par l'historien, mais que ce dernier doit plutôt prendre conscience de la situation variable des sujets qui l'interprètent à divers moments de l'histoire. Voir Gadamer, 2000 : 725-735.

3. Muni de lettres patentes du roi Louis XIV datées du 30 mars 1692, monseigneur de Saint-Vallier (1653-1727), second évêque de Québec, fonde l'Hôpital Général la même année. Ces lettres furent communiquées au Conseil souverain de la Nouvelle-France le 24 octobre 1692. Le 30 octobre, une dame de la Congrégation Notre-Dame, sœur Anna Hiou, conduisait les pauvres à Notre-Dame-des-Anges, couvent qui abrita les Récollets de 1671 à 1692, et de qui monseigneur de Saint-Vallier obtint l'échange et l'abandon. Le 1er avril 1693, quatre religieuses de l'Hôtel-Dieu de Québec furent détachées de leur communauté puis déléguées pour desservir l'institution nouvellement fondée, de même que pour administrer le bien des pauvres. Pour une synthèse des principaux événements concernant la fondation de l'institution, se reporter à l'étude sociologique de Micheline D'Allaire, *L'Hôpital Général de Québec 1692-1764*, Montréal, Fides, 1970, p. 11-12. À l'Hôpital Général, il faut attendre 1933 avant que les religieuses ne produisent un document exclusivement consacré aux œuvres peintes de leur collection, et ce sous la forme d'une « liste des tableaux » qu'elles destinaient à Gérard Morisset, alors en cours de rédaction de sa thèse de doctorat ès arts à l'École du Louvre. À ce moment précis, l'œuvre entre dans une mécanique d'écriture propre à l'histoire de l'art, celle des inventaires, qui en consacrent l'autonomisation et l'inscrivent à l'intérieur d'un système de valorisation basé sur la figure de l'auteur. Voir Bibliothèque et Archives nationales du Québec, « Liste des tableaux peints à l'huile possédés par l'Hôpital Général de Québec en 1933 ». *Inventaire des œuvres d'art*, dossier *Hôpital Général de Québec*. Auparavant, et tel que saisissable à travers le parcours des archives du monastère, l'écriture de l'œuvre ne se développe pas de manière exclusive et continue. Elle se construit plutôt de façon fragmentaire, et fait ponctuellement irruption dans des récits plus vastes consacrés à l'histoire de la Communauté. C'est sur ce type de récit que porte notre problématique, dans la mesure où la signification qu'y revêt l'œuvre ne peut être dégagée que moyennant l'analyse de l'enveloppe verbale et thématique qui habille

son occurrence au fil de la narration d'un événement qui ne la regarde qu'indirectement.

4. L'expression « œuvre du passé » signifie que notre investigation porte sur des œuvres acquises ou produites avant l'instant de rédaction du texte qui en intègre la désignation, le commentaire ou la réception. En ce sens, pour qu'il y ait représentation ou interprétation de l'œuvre du passé, un intervalle de temps doit séparer l'instant d'acquisition de l'œuvre de celui de sa mise en écriture par les religieuses.

5. Le concept de discours s'entend ici selon la définition qu'en donne Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir* : une pratique pré-réglée d'écriture rendant compte d'un certain nombre d'énoncés, dont la formation obéit à un ensemble prédéfini de règles qui en fixent et en régularisent la production. FOUCAULT, 1969 : 105.

6. Archives des augustines du Monastère de l'Hôpital Général de Québec (dorénavant AAMHGQ), *Règlement des religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec. Quelques articles d'anciens règlements – 18^e siècle*. Chapitre 15, article premier. Cet extrait du *Règlement* est intégralement cité dans l'*Avertissement* prescrit en introduction au premier volume des annales institutionnelles, ce qui en confirme la connaissance effective par les religieuses à l'époque de leur rédaction et son application avant 1709.

7. AAMHGQ, *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*, 1709, série 1, vol. 1 (1693-1708), année 1697, p. 41-42.

8. *Ibid.*, p. 42.

9. Conscient du caractère rétrospectif de la narration historique, Paul Ricoeur consacre une importante partie de sa phénoménologie de la mémoire et de l'histoire sur cette question qui, appliquée à notre objet d'étude, incite à une remise en perspective critique de la pertinence heuristique des écrits rétrospectifs produits par la communauté. Selon les termes du philosophe, l'exercice du principe de « cohérence narrative » permet à un auteur de pratiquer une synthèse de l'hétérogène, c'est-à-dire qu'il offre la possibilité de dire rétrospectivement la coordination entre des événements multiples et disparates, entre des causes, des intentions passées, et de les réunir dans une même unité de sens. Il nomme « opération de mise en intrigue » la forme littéraire qu'adopte cette coordination. L'intrigue « consiste à conduire une action complexe d'une situation initiale à une situation terminale par le moyen de transformations réglées qui se prêtent à une formulation appropriée

dans le cadre de la narration ». Voir le chapitre que le philosophe réserve aux rapports entre la représentation historique du passé et l'épistémologie dans RICŒUR, 2000 : 302-320.

10. Roger Chartier, à la suite de Louis Marin et de Paul Ricœur, reconnaît une double dimension à la notion de représentation : l'une, transitive, où la représentation, en tant qu'objet, représente quelque chose, et se veut en cela le signe de schèmes d'appréciation et de perception par lesquels s'élaborent et se tissent les identités et le lien social ; l'autre, réflexive, où la représentation, en tant qu'opération, se livre comme représentant quelque chose adéquatement, prétendant instaurer un rapport de similitude entre la chose représentée et sa représentation. C'est dans sa dimension réflexive, celle de la *mimêsis*, que la notion de représentation est entendue ici. Voir CHARTIER, 2002 : 4-11.

11. La philosophie de l'histoire, et plus spécifiquement dans le sens où la pratiquent Paul Ricœur, distingue deux types de mémoire : d'une part, une mémoire passive, celle du retour spontané et subit d'un souvenir, de l'immédiateté et de la réminiscence ; de l'autre, une mémoire active, celle de la quête et de la représentation du passé. C'est à la dimension active de la mémoire que réfère notre problématique, en tant qu'opération et de présentification et d'appropriation du passé. Sur la caractérisation des écarts entre mémoire et histoire tels que déclinés par Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, de même que sur leur commune dépendance à l'égard de l'opération de représentation, se reporter aux comptes-rendus analytiques qu'en proposent Roger CHARTIER (2002 : 4-11) et Krzysztof POMIAN (2002 : 32-40).

12. AAMHGQ, « Avertissement ». *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*, 1709, série 1, vol. 1 (1693-1708), p. 2-3.

13. Dès 1822, les religieuses firent ériger un corps de bâtiment autonome dénommé « voûte de l'infirmerie », au rez-de-chaussée duquel fut disposée une pièce voûtée en maçonnerie avec portes de fer, spécifiquement affectée à recevoir les archives institutionnelles. Paul TRÉPANIÉRIER. *Le patrimoine des Augustines du monastère de l'Hôpital Général de Québec. Étude de l'architecture*. Québec, Ministère de la Culture et des Communications du Québec, 2000, p. 32.

14. *Souvenir des Fêtes du second centenaire de la fondation de l'Hôpital Général de Québec*, Québec, Elz. Vincent, 1893, p. 5.

15. AAMHGQ, « Avertissement ». *Correspondances avec les Messieurs du clergé, les Communautés religieuses, les parents et amis des*

religieuses du Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec, 1867, vol. 1 (1707-1867), p. 1-2.

16. Thomas Laurent Bédard fut ordonné prêtre le 23 septembre 1775, avant d'accéder à la charge de Supérieur du séminaire de Québec. Il décède à l'Hôpital Général de Québec le 27 mai 1795, âgé de 48 ans. Il fut inhumé dans la chapelle du séminaire. Abbé TANGUAY, 1868 : 126.

17. AAMHGQ, « Avertissement ». *Correspondances avec les Messieurs du clergé, les Communautés religieuses, les parents et amis des religieuses du Monastère de Notre-Dame des anges, Hôpital Général de Québec*. 1867, vol. 1 (1707-1867), p. 1-2.

18. *Ibid.*, p. 2. (Nous soulignons).

19. Lorsqu'il interroge les rapports entre les documents d'archives et leur exploitation à posteriori par les historiens, Paul Ricœur dénonce la tendance de ces derniers à appréhender les sources du passé comme des localités isolées de leur relation au futur. Cette disposition est imputable à une conception particulière des sources du passé, celle de les appréhender comme les gardiennes de la distance temporelle. En dépit de la posture obligatoirement rétrospective de l'historien, le philosophe résout cette aporie en lui donnant pour cadre théorique et thématique une dialectique des trois instances de la temporalité : passé, présent, futur. En ce sens, inscrire le document historique dans le mouvement de la temporalité permet à l'historien de se rapporter en imagination à un moment du passé comme ayant été vécu par les gens d'autrefois, à titre de présent de leur passé et de présent de leur futur. Les conséquences épistémologiques de cette phénoménologie de la mémoire et de l'histoire sont considérables à l'égard de notre problématique. Elle permet de concevoir la visée du futur comme une constituante thématique de l'écriture journalistique entamée par les religieuses en 1867. Voir RICŒUR, 1998 : 7-31.

20. Tel que le comprend Pierre Nora, l'objet de mémoire est un élément d'ancrage concret et présent dans l'environnement visuel de ses détenteurs permettant à la mémoire d'enraciner ses souvenirs. Il permet au passé de demeurer toujours vécu et porté par des groupes qui le réactualise sans cesse. Dans le champ sémantique du discours, l'objet de mémoire s'étend donc à la fois au passé et au présent de la communauté. Incidemment, l'œuvre y agit comme objet concret issu du passé, par et à partir duquel la communauté enracine ses souvenirs dans le présent (NORA, 1984 : XVII-XLII).

21. AAMHGQ, *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, vol. 1 (1693-1708), année 1697, p. 40. (Nous soulignons).

22. AAMHGQ, *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. v. 1785-1786, série 1, vol. 2 (1709-1729), année 1724, chap. 17, p. 46-47. (Nous soulignons).

23. AAMHGQ, *Journal de l'administration*. 1860-1865, vol. 1 (1692-1864), année 1735, p. 44.

24. AAMHGQ, *Journal de l'administration*, vol. 1, juillet 1892, p. 355-357.

25. AAMHGQ, *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*, vol. 9 (1923-1935), 6 mai 1923, p. 11.

LES HUILES SUR CUIVRE EN NOUVELLE-FRANCE

1. Cependant, la plaque destinée à recevoir la couche picturale était préparée différemment. Souvent moins polie que la plaque de gravure, de légères aspérités permettaient à l'huile de mieux adhérer au métal. Sur la question de la technique de la peinture à l'huile sur cuivre, voir HOROVITZ, 1999 : 63-92 ; HOROVITZ 2000 : 177-194 ; KOMANECKY 1999 : 1-7.

2. Nos recherches s'inscrivent dans le projet *La peinture en Nouvelle-France. Entre prosélytisme et mercantilisme : réseaux et fonctions des œuvres* (subvention CRSH) dirigé par Laurier Lacroix.

3. *Lettre du P. Garnier au P. Henri de Saint-Joseph, (1645)*, dans *Rapport de l'archiviste de la province de Québec*, 1929-30, p. 35-37 (cité dans GAGNON, 1975 : 42-44).

4. Joseph-Edmond Roy indique que les précieux documents concernant la mission de Tadoussac sont conservés aux Archives du Séminaire de Québec.

5. L'expression « Europe portable » nous semble appropriée pour traiter des huiles sur cuivre importées en Nouvelle-France. Elle est empruntée à Clara Bargellini qui, lorsqu'elle écrit « This "portable Europe" », désigne pour sa part la gravure (1999 : 35).

6. Archives du Séminaire de Québec, *Catalogue des bienfaiteurs de Notre-Dame de Recouvrance de Kébec, pour qu'il faut prier de les recommander aux prières du peuple* cité dans Pierre-Georges ROY, *La Ville de Québec sous le Régime français*, Québec, Rédempti Paradis, imprimeur de Sa Majesté le Roi, 1930, vol. 2, p. 406.

7. Archives des augustines du Monastère de l'Hôtel-Dieu de Québec, *Inventaire général des biens meubles appartenants à la paroisse Notre-Dame de Recouvrance de Kébec*, année 1640, tiroir 2, carton 99 a n^o 6, p. 5.

8. *Inventaire du Père Vimont, entre 1645 et 1651* (Ct. 12, no 80), (cité par CHARLAND, 1924 : 156).

9. Archives paroissiales de Saint-Pierre (I.O.), Livre de comptes I (1680-1789), *Inventaire dressé entre 1708 et 1713 par l'abbé Augustin Dauric*, Section « Tableaux, Reliquaires, Images », folio 21. Pour une retranscription complète de l'inventaire, voir MARTIN, 1990 : 166-169.

10. Archives des augustines du Monastère de l'Hôtel-Dieu de Québec, Chroniques de l'Hôtel-Dieu, 1639-1930. Registre no. 3 : Dots et pensions. Première partie : 1639-1674, p. 6.

11. Archives des augustines du Monastère de l'Hôtel-Dieu de Québec, *Registre des Bienfaiteurs du Monastère des Ursulines de Québec, commencé dès le début de la fondation*, manuscrit, folio 3, année 1663, p. 3.

12. Bibliothèque et Archives nationales du Québec (dorénavant BAnQ), greffe de Bénigne Basset, *Inventaire des biens de Jeanne Mance, 19 juin 1673*, cité par E.-Z. MASSICOTTE, « Tableaux, portraits et images d'autrefois », *Bulletin de recherches historiques*, 1934, p. 117-118.

13. On retrouve très souvent cette couleur noire très matte sur les cuivres ; il s'agit là d'un des effets qu'il était possible de créer à partir d'une plaque non polie. À ce sujet, voir HOROVITZ, 2000 : 180.

14. Cependant, un document qui nous fut remis à la réserve de l'Hôtel-Dieu propose une transcription différente : « Patribus... Pour l'autel de la confrerie de Ntre Dame du St Rosaire dont la feste se celebre et la procession se fait toutes les festes de la ste Vierge et les premiers dimanches du mois (3 croix potencées) Pour Canada ».

15. BAnQ, greffe de Florent Lacetière, *Inventaire des biens de Robert Drouard*, le 4 mars 1717, p. 347.

16. En réalité, la taille des œuvres sur cuivre était nécessairement limitée par des considérations physiques. Certes, quelques artistes européens ont peint sur des plaques de cuivre plus grandes. Cependant, il s'agissait là d'une entreprise plutôt risquée puisque, dépassant une certaine dimension, la plaque ne peut plus supporter son propre poids et se met alors à gondoler, voir KOMANECKY, 1999.

LA CONSTITUTION DU MARCHÉ DE L'ART ET LE GOÛT AU XVIII^e SIÈCLE EN NOUVELLE-FRANCE

1. L'auteur remercie chaleureusement Mario Béland, conservateur de l'art ancien (1850-1900) au Musée national des beaux-arts du Québec, Laurier Lacroix, professeur à l'Université du Québec à Montréal, et Nathalie Miglioli pour leur lecture attentive du manuscrit et leurs conseils inestimables.

2. Antoine Roy écrivait qu'en « 1748, les tableaux formaient à l'importation un des articles ordinaires du commerce avec la France. On les taxait de droits à l'entrée. Ce n'était point d'après leur valeur artistique qu'on les tarifait, mais d'après leurs bordures, plus ou moins précieuses, plus ou moins communes » (1930 : 245-246). Toutefois, contrairement à ce qu'affirme ce dernier, les tableaux ne sont pas taxés selon leur cadre. Cet édit précise plutôt que :

« Tableaux de prix avec leurs cadres enrichis d'or, argent et cuivre doré, payeront à l'estimation.

« Tableaux communs avec leurs cadres en bois, la pièce payera trois sols, cy, ... 0 [livres] 3 [sols] 0 [deniers] ». Voir « État et tarif des droits que le roi a ordonné être levés en Canada, sur toutes les marchandises qui y entreront ou qui en sortiront, en exécution de l'édit du mois de février 1748 », *Édits, ordonnances Royaux, Déclarations et arrêts du conseil d'état du roi concernant le Canada*, Québec, E. R. Fréchette, 1854, p. 602.

On distingue, ainsi, les « tableaux de prix » des « tableaux communs », dont la qualité des bordures peut constituer un indice important de la valeur. De plus, il est révélateur que les « tableaux de prix » fassent partie des rares objets de cet édit qui sont taxés selon une estimation.

3. Selon Bazin, Jean Berger est arrivé en Nouvelle-France comme soldat entre 1700 et 1704. Vers 1706, il débuta, selon toute vraisemblance, sa pratique artistique alors qu'il peint un devant d'autel pour l'église de la Sainte-Famille, à l'Île d'Orléans. Il s'établit comme peintre dans la ville de Montréal en 1707, puis est expulsé de la colonie deux ans plus tard. Sa production en Nouvelle-France se serait donc limitée à trois années de travail. Jules BAZIN (1969), « Berger, Jean », *Dictionnaire biographique du Canada*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval et Toronto, University of Toronto Press, vol. 2, p. 56-57.

4. Il s'agit peut-être de madame Jean-Baptiste Legardeur de Repentigny, née Marguerite Nicolet (1642-1722) ou, comme le propose

François-Marc Gagnon (1976 : II, 112), de madame Pierre Legardeur de Repentigny, née Agathe de Saint-Père (1657-1747/1748).

5. John R. Porter, « Mère Louise Soumande de Saint-Augustin, 1708 », *Le Grand héritage : l'Église catholique et les arts au Québec* (cat.), Québec, Musée du Québec, 1984, p. 114-115.

6. Roland Martin mentionne que : « nous savons, avec certitude, qu'un portrait à l'huile a été fait, que les traits de Marie-Anne Juchereau ont été fixés sur une toile par un artiste-peintre de Paris, vers les années 1707 ou 1708, c'est-à-dire au cours des premières années que vécurent à Paris les époux d'Auteuil. Il s'agit probablement d'un cadeau d'anniversaire de naissance ». Roland MARTIN (1973), *Les premiers seigneurs de Sainte-Anne-de-la-Pocatière*, La Pocatière, Société historique de la Côte-du-Sud, p. 98-99.

7. La mère Marguerite d'Youville (1701-1771), qui désire savoir le prix d'un tableau de saint Joseph peint en France, manifeste son appréciation pour la peinture européenne qui, dans sa facture, s'avère plus réussie que les œuvres peintes par les artistes locaux. Dans une lettre datée du 31 septembre 1771, elle écrit que « ce sont des ouvrages que l'on fait ici, mais très mal ». Bien qu'écrit au début du régime anglais, ce commentaire devait être tout aussi pertinent dans les dernières années du régime français. Albertine FERLAND-ANGERS (1945), *Mère d'Youville*, Montréal, Librairie Beauchemin, p. 262.

8. Bibliothèque et Archives nationales du Québec (dorénavant BAnQ), greffe de Pierre Rimbault, « Inventaire des biens de feu Jacques Lebert, écuyer et seigneur de St-Paul », 1^{er} décembre 1706.

9. BAnQ, greffe de Florent de Lacetière, « Inventaire des biens de la communauté des défunts Robert Drouard et Marie-Madeleine Pagé », 4 mars 1717.

10. BAnQ, greffe de Claude Barolet, « Inventaire des effets mobiliers délaissés par Pierre Binet dit Legascon, marchand colporteur », 27 juillet 1747.

11. France, Centre des archives d'outre-mer, Fonds des Colonies, *Correspondance générale, Canada, C11A 46*, « Placet adressé à Charles-Jean-Baptiste de Fleuriau, comte de Morville, ministre et secrétaire d'État, par les marchands et les négociants du Canada se plaignant des marchands forains, vers 1724 ».

12. Bibliothèque et Archives Canada (dorénavant BAC), fonds Robert-Dugard, « Reçus signés par le capitaine du navire Le Centaure avec longues listes de marchandises », 15 juin 1742.

13. BANQ, Inventaire des biens culturels du Québec, fonds Gérard-Morisset (Inventaire des Œuvres d'Art), *Dossiers paroisses*, « Premier cahier des Comptes de la Paroisse de St. François du Sud, Depuis 1731 à 1762 ».

14. En ce qui concerne les associés Havy et Lefebvre, la guerre de Sept-Ans sonne ensuite le glas de leurs activités commerciales. François Havy retourne en France en 1756. Il effectue, depuis La Rochelle, l'envoi de quelques gravures, comme le confirme une facture de Havy à Baby et compagnie datée du 24 juin 1758 (BAC, fonds Pierre-Guy, « Facture de Havy à Baby et compagnie », 24 juin 1758). Il est alors fait mention, parmi les marchandises envoyées, de lots de gravures à trois livres pièce, ainsi qu'à 35 et à 25 sols la pièce. Cependant, la Conquête du Canada accule les associés à la faillite. Jean Lefebvre décède en 1760, alors que Havy rend son dernier souffle à Bordeaux six ans plus tard.

15. Le 7 décembre 1642, les biens personnels de l'explorateur et interprète Jean Nicollet (1598-1642), mort noyé le 27 octobre, sont vendus aux enchères. Voir BANQ, greffe de Martial Piraupe, « Vente des biens meubles du défunt Jean Nicollet, commis général de la Compagnie de la Nouvelle-France, et Marguerite Couillard, son épouse », 7 décembre 1642.

Jonathan Franklin proposait que la plus ancienne vente aux enchères au Canada eut lieu à Ville-Marie (Montréal) le 21 septembre 1651. À cette occasion, les biens d'un certain Léonard Lucault, dit Barbeau, sont mis en vente par Lambert Closse (1618-1662). Il s'agit, en réalité, de la plus ancienne vente aux enchères documentée à Montréal, et la seconde au Canada. Jonathan FRANKLIN (2000), *Œuvres d'art vendues aux enchères : liste bibliographique de catalogues canadiens du XIX^e siècle*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, p. 9, (Coll. « Document hors série », n^o 4).

16. Roger De Piles, *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages*, Paris, Jacques Estienne, 1699 (première édition).

17. Connues aussi sous le nom des *Mémoires de Trévoux*, les *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* seront publiées mensuellement à partir de 1701 jusqu'en 1767.

18. Publié à Rome en 1593, l'ouvrage est traduit en français par Jean Baudoïn dans le deuxième quart du XVII^e siècle.

19. France, Centre des archives d'outre-mer, fonds des Colonies, *Correspondance générale, Canada, C11A 55*, « Procès-verbal de la vente

des meubles et effets de Claude-Thomas Dupuy », 9 octobre 1730, fol. 118-158 v ; et 27 juin 1731, fol. 312-348 v.

20. *Ibid.*, 27 juin 1731, fol. 320.

21. *Ibid.*, 9 octobre 1730, fol. 143.

22. *Ibid.*, 27 juin 1731, fol. 323.

23. Dans une étude sur la valeur des œuvres d'art au xvii^e siècle, les historiens de l'art Neil De Marchi et Hans J. Van Miegroet extraient des « Six Dialogues », rédigés par Bernard Mandeville dans la première moitié du xviii^e siècle, quatre facteurs qui expliquent comment la valeur d'une œuvre est fixée. Parmi ceux-ci, les auteurs traitent de la qualité, du rang, de ceux qui possèdent les œuvres. Ils écrivent : « Mandeville's fourth factor – the “Quality of the Persons” owning the work and “the length of Time” the work has been in the possession of “great Families” – implies that paintings from famous collections enjoy increased demand by acquiring a reputation of their own ». Neil DE MARCHI et Hans J. VAN MIEGROET (1994), « Art, value, and market practices in the Netherlands in the seventeenth century », *Art Bulletin*, vol. LXXVI, n^o 3 (septembre), p. 457.

24. BAnQ, greffe de Claude Barolet, « Inventaire des biens mobiliers demeurés après le décès de M. Me Henry Hiché conseiller au Conseil Supérieur de Québec », 18 juillet 1758.

25. BAnQ, greffe de Claude Barolet, « Inventaire des biens de la communauté d'entre feu M. Me François-Etienne Cugnet premier conseiller au Conseil supérieur et de Louise Magdelaine Dusautoy Sa veuve », 30 août 1751.

26. BAnQ, greffe de Jean-Claude Panet, « Procès-verbal des biens de la communauté de Louise-Madeleine Dusautoy, veuve de François-Etienne Cugnet, premier conseiller au Conseil supérieur de la Nouvelle France et receveur du domaine du Roi », 26 novembre 1751.

27. Expression retrouvée dans l'inventaire des biens de Pierre Guy. BAnQ, greffe de Louis-Claude Danré de Blanzay, « Inventaire des biens de la communauté de Jeanne Trullier, veuve de Pierre Guy, négociant, de la ville de Montréal », 25 avril 1748.

28. À ce sujet, l'historien de l'art Antoine Schnapper remarquait, à partir d'exemples de ventes publiques françaises du xvii^e ou xviii^e siècle, que certains documents mentionnent explicitement que les objets sont vendus « sur le pied de leur prisée » ou « sur le pied de l'inventaire ». Ces découvertes lui permettent de souscrire à l'idée énoncée par Micheline

Baulant en 1980, à savoir que les évaluations sont réalisées afin de constituer le point de départ à l'encan. Antoine SCHNAPPER (1998), « Probate inventories, Public sales and the Parisian art market in the seventeenth century », dans Michael NORTH et David ORMROD, *Art Markets in Europe 1400-1800*, Aldershot, Ashgate, 1998, p.135.

29. BANQ, greffe de Louis-Claude Danré de Blanzly, « Vente des biens de feu Jacques Charly, de la ville de Montréal », 3 mars 1747.

30. Un exemple intéressant de facture se trouve à la fin du procès-verbal de vente des biens de Pierre Guy, dont les frais s'élèvent à 157 livres et 8 sols, avec une note de 2 livres « pour la publication d'un banc au tambour ». BANQ, greffe de Louis-Claude Danré de Blanzly, « Vente des meubles de la communauté des défunts Pierre Guy, négociant et Elisabeth Garau, son épouse, de la ville de Montréal, rue St Jacques », 2 juillet 1748.

31. BANQ, greffe de Louis-Claude Danré de Blanzly, « Vente des biens de feu Jacques Charly, de la ville de Montréal », 3 mars 1747.

32. BANQ, greffe de Louis-Claude Danré de Blanzly, « Inventaire des biens de feu Jacques Charly, de la ville de Montréal », 10 octobre 1746.

33. BANQ, greffe de Louis-Claude Danré de Blanzly, « Vente des meubles de la communauté de Marie-Elisabeth Roberth, veuve de Claude-Michel Begon, gouverneur des Trois-Rivières et chevalier de l'Ordre militaire de Saint-Louis, de la ville de Montréal, rue St Paul », 23 décembre 1748.

LA TYPOLOGIE FORMELLE DU MONUMENT COMMÉMORATIF : COMPLÉMENT TANGIBLE DU DISCOURS MÉMORIEL À TRAVERS QUELQUES MONUMENTS ÉRIGÉS À LA MÉMOIRE DES RÉBELLIONS (1836-1895)

1. À titre d'exemple, mentionnons Gordon, 2001. Groulx, Patrice (2001), « La commémoration de la bataille de Sainte-Foy : du discours de la loyauté à la 'fusion des races' », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 55, n° 1 (été), p. 45-83 ; Groulx, Patrice (1998), *Pièges de la mémoire. Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Vents d'Ouest ; Hébert, Bruno (2001), « L'art de la commémoration », dans Daniel Drouin (sous la dir.), *Louis-Philippe Hébert*, Québec, Musée du Québec, p. 157-174 ; Malack, Dominique-Valérie (2003), *Identités*,

mémoires et constructions nationales : la commémoration extérieure à Québec, 1889-2001, thèse de doctorat, Québec, Université Laval. [<http://www.theses.ulaval.ca/2003/20942/20942.html>] ; Roy, Alain (1995), *Le Vieux-Québec, 1945-1963. Construction et fonctions sociales d'un lieu de mémoire nationale*, mémoire de maîtrise en histoire, Québec, Université Laval et Noppen, Luc et Lucie K. Morisset (1997), « De la production des monuments : Paradigmes et processus de la reconnaissance », dans Jocelyn Létourneau, Khadiyatoullah Fall et Laurier Turgeon (sous la dir.), *Les espaces de l'identité*, Sainte-Foy/Québec, Presses de l'université Laval, p. 23-52.

2. Humiliés par leur défaite du 23 novembre 1837, les soldats de l'armée anglaise revenaient à Saint-Denis aux premiers jours de décembre dans le but de piller et d'incendier le village.

3. Reproduit dans Bowie, 1998.

4. Reproduit dans Curl, 1993.

5. « Élection de Sorel : Assassinat d'un Citoyen », *La Minerve*, 10 novembre 1834, p. 2.

6. *Ibid.*

7. Document annonçant la tenue d'une campagne de souscription dans le but d'ériger un monument à la mémoire de Marcoux. Archives du Séminaire de Trois-Rivières, Collection Montarville, cote 0032-01887.

8. Lettre datée du 6 août 1835, adressée à Mgr Lartigue et signée Wilf. Nelson. Citée par l'Abbé Isidore Desnoyers dans Cahier 4 – Saint-Denis (suite), p. 33, Archives du Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe, Fonds Isidore Desnoyers, CH 187.

9. Cette correspondance est relatée dans les notes de l'Abbé Desnoyers, *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 34.

11. Lettre de Mrg Lartigue au curé Demers, datée du 7 août 1835, *Ibid.*, p. 33.

12. *Ibid.*

13. Lettre du curé Demers à Mgr Lartigue, datée du 14 août 1835, *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. Bien que l'ensemble des auteurs ayant abordé la question du monument Marcoux mentionne que l'érection du monument en présence du public ait eu lieu le 23 juin 1836, la lecture des comptes-

rendus « Monument Marcoux » parus dans l'édition du journal *Le Canadien* du 25 juillet 1836 et dans *La Minerve*, également du 25 juillet 1836, nous font penser que son dévoilement aurait eu lieu le dimanche 24 juillet. Il importe également de souligner que, dans son cahier de notes sur Saint-Denis, l'abbé Desnoyers écrivit qu'il ignorait si l'inauguration se tiendrait le 23 juin 1836 ou plus tard. Voir Allaire (1905), p. 367, Richard (ca 1943), p. 101 et 103 ; Lettre de Jean-Baptiste Richard adressée à Jean-Baptiste-Arthur Allaire, datée du 24 octobre 1915, Archives du séminaire de Saint-Hyacinthe, Fond Jean-Baptiste Richard, CH365, Bg12, dossier 13 ; et une autre adressée à Montarville de la Bruyère, datée du 3 décembre 1915, Archives du Séminaire de Trois-Rivières, Collection Montarville, document 0032-03884.

16. « Monument Marcoux », *La Minerve*, 25 juillet 1836.

17. Il est fort plausible de penser que Nelson connaissait ces nouvelles pratiques funéraires. Peu avant les Rébellions de 1837, il visita l'Europe, particulièrement la Grande-Bretagne, où déjà de grands cimetières jardins avaient été créés. Voir John Beswarick Thompson, « Nelson, Wolfred », Dictionnaire biographique du Canada en ligne, http://www.biographica.ca/009004-119.01-f.php?id_nbr=4624&&PHPSESSID=mch8bhggbj4gjmqjm54p5ofl72

18. *Le Canadien* et *La Minerve*, 25 juillet 1836.

19. « Élection de Sorel – Encore le sang canadien versé ». *L'Écho du Pays*. 13 novembre 1834.

20. *Ibid.*

21. *Le Canadien* et *La Minerve*, 25 juillet 1836.

22. Aujourd'hui, ce lieu est inclus dans le village de Saint-Charles-sur-Richelieu.

23. En 1891, à la demande de Raymond Préfontaine puis d'Honoré Mercier, le peintre Charles Alexander, alors à Paris, traduisit cette épisode pré-rébellienne dans *Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837* dite aussi *L'Assemblée des six comtés*. L'œuvre est conservée au Musée national des beaux-arts de Québec.

24. « Confédération des six comtés », *La Minerve*, 26 octobre 1837.

25. C'est sur le terrain de ce dernier qu'eut lieu l'Assemblée des six comtés.

26. *La Minerve*, 26 octobre 1837.

27. Voir « Le caractère de la milice », *Patrimoine militaire canadien*, vol. 1, Annexe B La vie quotidienne en Nouvelle-France, La Milice, adresse URL : http://phmc.gc.ca/cmh/fr/page_213.asp. Cette tradition était aussi partagée par les habitants qui, le 1^{er} mai, plantaient un arbre ébranché devant le manoir seigneurial, le noircissant à coup de fusil devant leur seigneur.

28. *La Minerve*, le 26 octobre 1837. À noter également que c'est lors de cette Assemblée que des patriotes du comté de l'Acadie demandèrent de rejoindre les comtés de Richelieu, de Verchères, de St-Hyacinthe, de Chambly et de Rouville, formant ainsi la Confédération des six comtés.

29. Cahier du Comité du monument aux Victimes de 1837-1838-1839, Fonds d'archives Institut Canadien, Fraser Hickson Library's, cote 5.10-7.11 I.C. L'Institut Canadien de Montréal a été fondé le 17 décembre 1844 par un groupe de jeunes professionnels libéraux. La bibliothèque mise à la disposition de ses membres suscita les foudres du clergé, notamment à cause du contenu mis à l'Index de l'Église catholique.

30. Ce plan est le troisième, après ceux de M. Footner et M. Bourgeau, qui fut adopté par le comité du monument aux victimes de 1837-1838. Pour chacun d'eux, les soumissions dépassaient les dispositions financières du comité. Le plan de Fahrland fut retenu conditionnellement au respect d'un budget de réalisation de £400.

31. Extrait des *Procédés de l'Institut Canadien*, réunion du 7 juin 1853, Cahier du Comité du monument aux Victimes de 1837-1838-1839.

32. Charles Laberge était un des membres fondateurs de l'Institut Canadien.

33. Lettre circulaire datée du 20 juin 1853, signée par Edouard-Raymond Fabre, président du comité nommé par l'Institut Canadien pour organiser les moyens d'élever des monuments aux victimes de 1837 et 1838.

34. Les plaques portant les noms des patriotes exilés aux Bermudes et en Australie n'auraient été installées qu'en 1891. Voir *Le monument funéraire des Patriotes de 1837-1838 du cimetière Notre-Dame-des-Neiges : une histoire montréalaise inédite* à l'adresse URL : http://ecomuseedelau-dela.net/actualites/Nouveaux/2004-nouveaux_dossiers_patriotes.htm, consulté de 23 février 2005.

35. Il n'est question ici que des plaques installées en 1858.

36. Séance du 11 avril 1858, Cahier du Comité du monument aux Victimes de 1837-1838-1839, Fonds d'archives Institut Canadien.

37. La concession fut cédée gracieusement par la Fabrique de la paroisse Notre-Dame de Montréal. Rapport du Comité permanent de l'Institut Canadien pour l'érection d'un monument aux victimes de 1837-38, 20 octobre 1857.

38. Réunion du 5 juin 1853 du Comité du monument aux Victimes de 1837-1838-1839.

39. Obélisques de Thoutmôsis III qui, à l'époque romaine, se trouvaient devant l'entrée du Caesarium. Il est intéressant de mentionner que déjà en 1897, Dumont (85) souligne cette similitude entre le monument du cimetière Notre-Dame-des-Neige et les *Aiguilles de Cléopâtre*.

40. Une résolution du Comité du monument aux Victimes de 1837-1838-1839, datée du 13 septembre 1861, mentionne que la translation des restes des patriotes auraient débutée dès ce jour et au fur et à mesure qu'ils furent exhumés du cimetière catholique de la ville de Montréal, où il était désormais interdit de procéder à des sépultures.

41. Nous faisons référence ici à l'ouvrage que consacra Laurent-Olivier David à Jean-Olivier Chénier.

42. « Chénier », *La Patrie*, 26 août 1895, p. 1.

43. *Ibid.*

44. Durant l'absence de Mgr Fabre, Marcil obtint les autorisations nécessaires à la réalisation de ce projet du grand vicaire du diocèse de Montréal, l'abbé Maréchal. Autorisations qu'à son retour de Rome, Mgr Fabre refusa d'entériner. Lire aussi Marcil, Tancrede, « Où sont les restes de Chénier ? », *Le Jour*, 30 octobre 1937, p. 8.

45. L'urne contenant les cendres de Chénier fut par la suite conservée dans les bureaux de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal jusqu'en 1987. L'Église ayant alors accordé son pardon aux patriotes, le patriote put enfin recevoir la bénédiction chrétienne et être enterré dans le cimetière où il avait trouvé la mort quelques 150 ans plus tôt.

46. À la suite du refus de l'Église de translater les restes de Chénier sous le monument des Patriotes, le Dr Marcil tenta, encore sans succès, de faire élever un monument à celui qui avait « bravement » mené la bataille de Saint-Eustache.

47. En 1894, le comité d'organisation pour l'érection du monument Chénier était composé de l'Honorable Dr Marcil, président d'honneur ; de Louis Fréchette, premier vice-président d'honneur ; de l'Honorable

Honoré Mercier, deuxième vice-président d'honneur ; du Dr J. M. Beau-soleil, vice-président d'honneur ; de L. Forget, secrétaire ; de J. O. Pelland, secrétaire ; de L. J. Hérard, trésorier ; de G. A. Dumont, sous-trésorier ; de P. E. Paquette ; de J. G. Héroux ; de L. J. Lamontagne ; et du Dr Alf. Savard. *Le Monde Illustré*, vol. 2, n° 545, 13 octobre 1894, p. 282-283.

48. C'est à tout le moins ce qui est inscrit sur le panneau informatif installé près du monument Chénier.

49. « Le Monument Chénier », *La Minerve*, 26 août 1895.

50. Corinne Prével-Montagne affirme dans sa thèse de doctorat que David d'Angers aurait, à travers sa pratique, établi une codification de la statutaire publique, notamment pour le style didactique des œuvres commémoratives.

51. *La Patrie*, 26 août 1895.

52. Les monuments dédiés à sir John A. Macdonald (George Edward Wade) et à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve (Louis-Philippe Hébert) inaugurés la même année sont d'une facture beaucoup plus élaborée.

53. Cet article s'inscrit dans des recherches doctorales portant sur l'image des patriotes et leur utilisation dans la constitution du patrimoine commémoratif rébellien.

L'APOTHÉOSE DE CHRISTOPHE COLOMB DE NAPOLÉON BOURASSA ET L'ESSOR DE L'INTÉRÊT POUR L'HISTOIRE ET LA COMMÉMORATION AU QUÉBEC

1. « Informations générales », *La Minerve*, 24 février 1879, p. 2.

2. « Exposition provinciale », *La Minerve*, 7 octobre 1858, p. 2.

3. « Informations générales », *La Minerve*, 24 février 1879, p. 2.

4. Cette esquisse est conservée au Musée national des beaux-arts du Québec.

5. Lors de l'inauguration de la nouvelle salle du Cabinet de lecture paroissial, Côte-Séraphin Cherrier révèle l'intention des directeurs de commander des peintures murales représentant « quelques événements de notre histoire, ou le portrait de quelques-uns des hommes célèbres du Canada », et se permet de suggérer le nom de Bourassa comme candidat potentiel. Anonyme, « Discours de M. C. S. Cherrier, Conseil de la

Reine », *Écho du Cabinet de Lecture paroissial*, vol. 2, n° 3 (2 février 1860), p. 38-40.

6. ANONYME, « Bulletin des arts », *Journal de l'instruction publique*, vol. XI, n^{os} 2-3 (février-mars 1867), p. 33-34. Précédant l'annonce de l'envoi de l'œuvre à Paris, l'idée d'en orner l'une des salles du Palais législatif est déjà mentionnée dans un article de *La Minerve* en janvier 1866. ANONYME, « Décoration des salles du parlement », *La Minerve*, 27 janvier 1866, p. 2. L'idée est reprise par Hector Fabre dans « Écrivains canadiens. M. N. Bourassa », *Revue canadienne*, vol. 3, n° 12 (décembre), p. 750.

7. Si l'on se fit à la description de l'œuvre publiée en janvier 1867 dans *La Minerve*, la composition du carton envoyé à l'Exposition universelle de Paris s'apparente davantage à la version inachevée sur toile qu'au pastel initial. ANONYME, « Un Tableau Canadien », *La Minerve*, 31 janvier 1867, p. 2.

8. Dans la version de 1867, Bourassa avait représenté la figure de Daniel Lienhart de Beaujeu, commandant vainqueur des troupes françaises et canadiennes lors de la bataille de Monongahela en 1755, plutôt que celle de Mgr de Laval.

9. Sur le carton envoyé à l'Exposition universelle, Bourassa avait ajouté à ce groupe les Américains Washington Irving, écrivain, et Cyrus Field, responsable de l'installation du premier câble télégraphique transatlantique.

10. Mieux connu pour ses portraits, Théophile Hamel a également exécuté des tableaux à sujets religieux et des œuvres à caractère historique, notamment son portrait de *Jacques Cartier, d'après François Riss* (1847), et son œuvre représentant *Le Typhus* (vers 1849). Raymond VÉZINA (1975), *Théophile Hamel, peintre national (1817-1870)*, Montréal, Élysée.

11. ANONYME, « Un Tableau Canadien », *La Minerve*, 31 janvier 1867, p. 2.

12. En effet, l'Amérindien représenté aux côtés de Mgr de Laval semble consulter le livre que lui tend l'évêque.

13. ANONYME, « Un Tableau Canadien », *La Minerve*, 31 janvier 1867, p. 2.

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1, p. 24

Lady Simcoe, sans titre, dans le carnet *Panorama*, 1796 ; mine de plomb et lavis sur papier, 12,5 × 20 cm, Montréal, Bibliothèque David M. Stewart.

Inscriptions : « Montréal » et « Ste Helen », pages 56-57.

Photo : David Bureau

FIGURE 2, p. 26

Lady Simcoe, sans titre, dans le carnet *Panorama*, 1796 ; encre, mine de plomb et lavis sur papier, 12,5 × 20 cm, Montréal, Bibliothèque David M. Stewart.

Inscription : « 1st day encampment from Kingston, 1000 Isles, July 26 1796 », pages 18-19.

Photo : David Bureau

FIGURE 3, p. 30

Lady Simcoe, sans titre, dans le carnet *Panorama*, 1796 ; mine de plomb et lavis sur papier, 12,5 × 20 cm, Montréal, Bibliothèque David M. Stewart.

Inscription : « Castle Frank », pages 0-1.

Photo : David Bureau

FIGURE 4, p. 31

Lady Simcoe, sans titre, dans le carnet *Panorama*, 1796 ; mine de plomb et lavis sur papier, 12,5 × 20 cm, Montréal, Bibliothèque David M. Stewart.

Inscription : « Castle Frank », pages 4-5.

Photo : David Bureau

FIGURE 5, p. 34

Lady Simcoe, sans titre, dans le carnet *Panorama*, 1796 ; mine de plomb et lavis sur papier, 12,5 × 20 cm, Montréal, Bibliothèque David M. Stewart.

Inscriptions : « Pt Plato », « Cap Santé », pages 78-79.

Photo : David Bureau

FIGURE 6, p. 35

Lady Simcoe, sans titre, dans le carnet *Panorama*, 1796 ; mine de plomb et lavis sur papier, 12,5 × 20 cm, Montréal, Bibliothèque David M. Stewart.

Inscriptions : « R. Batiscan », « from the curé's house at St Pierre le Becquet », pages 70-71.

Photo : David Bureau

FIGURE 7, p. 37

Lady Simcoe, sans titre, dans le carnet *Panorama*, 1796 ; mine de plomb et lavis sur papier, 12,5 × 20 cm, Montréal, Bibliothèque David M. Stewart.

Inscriptions : « Isle Perrot », « Isle Montreal », pages 42-43.

Photo : David Bureau

FIGURE 8, p. 81

Anonyme, *Saint Augustin en docteur*, 1697 ; huile sur toile, 158,3 × 92,3 cm, Québec, Hôpital Général de Québec, retable de l'église Notre-Dame-des-Anges.

Photo : Centre de conservation du Québec, 1984.

FIGURE 9, p. 84

Anonyme, *Sainte Madeleine au désert*, xvii^e siècle ; huile sur toile, 66,7 × 52,1 cm, Québec, Musée du monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec.

Photo : Yves Perrault, 2005.

FIGURE 10, p. 87

Frère Luc, *Assomption de la Vierge*, 1671 ; Huile sur toile, 205,7 × 157,5 cm, Québec, Hôpital Général de Québec, retable de l'église Notre-Dame-des-Anges.

Photo : Centre de conservation du Québec, 1984.

LISTE DES FIGURES

FIGURE 11, p. 104

Anonyme, *Madeleine pénitente*, avant 1640 ; huile sur bois, 22,7 × 16,7 cm, Québec, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec.

Photo : Ariane Généreux

FIGURE 12, p. 106

Anonyme, *Enfant Jésus portant les instruments de la Passion*, avant 1640 ; huile sur cuivre, 22,9 × 17,4 cm, Québec, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec.

Photo : Ariane Généreux

FIGURE 13, p. 123

Anonyme, *Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry*, vers 1745 ; huile sur toile, 81,3 × 65,5 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.

Photo : Musée national des beaux-arts du Québec

FIGURE 14, p. 135

Attribué à l'un des Coypel, *La Vierge à l'oiseau*, entre 1700 et 1728 ; huile sur toile, 54 × 43,6 cm, Québec, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec.

Photo : Pierre-Olivier Ouellet

FIGURE 15, p. 150

Monument à Louis Marcoux, parc des Patriotes, Saint-Denis-sur-Richelieu.

Source : Société d'histoire des Riches-Lieux.

FIGURE 16, p. 155

Document de souscription.

Source : Archives du Séminaire de Trois-Rivières, Collection Montarville, cote 0032-01887

FIGURE 17, p. 159

Colonne de la Liberté, chemin des Patriotes, Saint-Charles-sur-Richelieu.

Photo : France St-Jean.

FIGURE 18, p. 161

Vue du monument aux Patriotes de 1837-1838 après la déposition de couronnes, le 21 juin 1891.

Source : *Le Monde illustré*, vol. 8, n° 374, 4 juillet 1891, p. 145.

MÉLANGES SUR L'ART AU QUÉBEC HISTORIQUE

FIGURE 19, p. 167

Maquette du monument Chénier par Louis-Philippe Hébert.

Source : *Le Monde Illustré*, vol. 11, n° 545, 13 octobre 1894, p. 282-283.

FIGURE 20, p. 170

Souvenir de l'Inauguration du Monument Chénier.

Source : Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Fonds Famille Mercier, cote P74, S9, P5.

FIGURE 21, p. 174

Napoléon Bourassa, *L'Apothéose de Christophe Colomb*, 1904-1912 ;
huile sur toile, 484 × 734 cm, Québec, Musée national des beaux-
arts du Québec, Don de madame Augustine Bourassa en 1928.

Photo : Musée national des beaux-arts du Québec

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION Nathalie Miglioli et Pierre-Olivier Ouellet	5
---	---

L'IMAGE MISE EN RÉCIT

L'ILLUSTRATION DU RÉCIT DE VOYAGE : UN CAS DE LA FIN DU XVIII ^E SIÈCLE, ÉLISABETH POSTHUMA GWILLIM, LADY SIMCOE (1762-1850) David Bureau	15
LA MONOGRAPHIE DE PAROISSE, UNE SOURCE POUR L'HISTOIRE DE L'ART ? Nathalie Miglioli	41
L'ŒUVRE DU PASSÉ DANS L'ÉCRIT RELIGIEUX : DISCOURS, MÉMOIRE, HISTOIRE Guillaume Savard	63

MÉLANGES SUR L'ART AU QUÉBEC HISTORIQUE

L'IMAGE MISE EN CIRCULATION

LES HUILES SUR CUIVRE EN NOUVELLE-FRANCE Ariane Généreux	95
LA CONSTITUTION DU MARCHÉ DE L'ART ET LE GOÛT AU XVIII ^E SIÈCLE EN NOUVELLE-FRANCE Pierre-Olivier Ouellet	117

L'IMAGE MISE EN MÉMOIRE

LA TYPOLOGIE FORMELLE DU MONUMENT COMMÉMORATIF : COMPLÉMENT TANGIBLE DU DISCOURS MÉMORIEL À TRAVERS QUELQUES MONUMENTS ÉRIGÉS À LA MÉMOIRE DES RÉBELLIONS (1836-1895) France St-Jean	147
<i>L'APOTHÉOSE DE CHRISTOPHE COLOMB</i> DE NAPOLÉON BOURASSA ET L'ESSOR DE L'INTÉRÊT POUR L'HISTOIRE ET LA COMMÉMORATION AU QUÉBEC Anne-Elisabeth Vallée	173
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	197
NOTES	201
LISTE DES FIGURES	223