

GUILLAUME SAVARD

**DU MONASTÈRE AU MUSÉE : STATUTS ET
FONCTIONS DE L'ŒUVRE PEINTE À L'HÔPITAL
GÉNÉRAL DE QUÉBEC (1693-1960)**

TOME I

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en histoire de l'art
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

DÉPARTEMENT D'HISTOIRE
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2005

RÉSUMÉ

Notre mémoire se concentre sur la collection d'œuvres peintes des Augustines du Monastère de l'Hôpital Général de Québec (1693-1960). À travers l'examen de l'historicité de l'œuvre, il explicite la pluralité de ses statuts et les fonctions multiples que les religieuses lui attribuèrent dans la durée. Il repose sur l'hypothèse principale que l'entrée de l'œuvre au musée en 1930 marque l'aboutissement d'un processus évolutif impliquant à la fois des transformations de sens et des superpositions de plusieurs strates de valorisation.

Trois chapitres examinent ce processus. Le premier s'attarde à la triple transition de l'œuvre dans le temps : objet de mémoire, objet d'histoire puis d'esthétique. Le second interroge les motivations ayant déterminé sa (re)contextualisation au musée en 1930. Le troisième évalue les enjeux de cette (re)fondation de l'œuvre en objet de collection sur ses représentations par la Communauté et, ultimement, sur ses modalités actuelles de transmission.

AVANT-PROPOS

Une telle recherche n'aurait pu être menée à terme sans l'apport de nombreuses personnes et organismes. À cet égard, nous remercions le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), qui nous a octroyé une bourse d'étude sans laquelle ce travail n'eût été possible.

Nous aimerions avant tout exprimer la reconnaissance que nous devons à l'ensemble de la Communauté des Augustines du Monastère de l'Hôpital Général de Québec. Nous les remercions de l'accueil généreux tout au long des phases de la recherche historique et de l'examen des œuvres dispersées dans leurs espaces de vie. Elles ont beaucoup aidé à l'accomplissement de ce projet, non seulement en nous autorisant l'accès aux collections communautaires, mais aussi en nous faisant bénéficier de leur inconditionnel soutien. Sans elles, ce mémoire n'aurait pu être accompli. À ce titre, un merci tout spécial s'adresse à Sœur Hélène Marquis, Supérieure de la Communauté, qui nous accorda généreusement l'accès aux collections privées de l'institution et nous en facilita l'étude. Nous ne saurions exprimer à Sœur Rita Caron, Gardienne du Musée, à quel point nous lui sommes redevable. La première, elle nous fit découvrir les collections de l'Hôpital Général, en nous accordant dès 2001 le privilège de la seconder occasionnellement dans ses fonctions. Soucieuse de contribuer activement à notre cheminement, elle veilla à l'accomplissement de ce mémoire, en nous faisant bénéficier de l'étendue de ses connaissances, de son aide charitable, de son hospitalité et de son inconditionnel soutien moral. Sa sagesse, sa gentillesse et sa générosité ont constitué et constitueront toujours de précieux appuis. Nous sommes particulièrement redevable envers l'archiviste de la Communauté, Sœur Juliette Cloutier, que nos recherches ont mobilisée durant plusieurs mois. Gardienne de la mémoire communautaire, ce travail doit beaucoup à son érudition et son dévouement, de même qu'à la confiance qu'elle a su nous témoigner. Consciente de l'importance que revêtent les sources archivées au sein de notre problématique, et désireuse d'encourager le progrès de la recherche universitaire, elle s'employa à porter à notre connaissance l'ensemble des ressources dont elle disposait. En parcourant les pages de ce mémoire, le lecteur constatera de lui-même tout ce que nous lui

devons. C'est bien souvent grâce à ses seules initiatives, sa générosité et son dévouement que notre enquête documentaire fut bonifiée.

L'expression de ma plus profonde gratitude s'adresse par-dessus tout au professeur Didier Prioul, qui s'engagea à diriger et à mener à terme ce projet d'envergure. Son savoir, ses conseils éclairés et sa constante disponibilité ont été des appuis essentiels. Il nous est impossible d'expliquer ici tout ce que nous lui devons et ce que nous avons appris sous sa direction. Nous l'en remercions sincèrement, et espérons que ce travail en témoignera. Nous adressons un merci tout spécial au professeur Laurier Lacroix qui, par son évaluation attentive du mémoire et les suggestions qu'il a émises à son endroit, a contribué à en enrichir le contenu, de même qu'à en solidifier la structure. Enfin, nous remercions nos proches de leur écoute et de leur compréhension, ainsi que du soutien moral et matériel qu'ils ont su nous apporter lorsque les circonstances l'exigeaient.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	II
AVANT-PROPOS.....	III
TABLE DES MATIÈRES.....	V
ABRÉVIATIONS.....	VII
INTRODUCTION.....	I
CHAPITRE 1: LES ÉCRITS COMMUNAUTAIRES ET LA RÉFÉRENCE À L'ŒUVRE DU PASSÉ : D'OBJET DE MÉMOIRE À OBJET D'HISTOIRE.....	22
1.1 Les écrits rétrospectifs du 18 ^e siècle : événement discursif et fonction mémorielle ..	29
1.1.1 L'occurrence de l'œuvre dans le discours	29
1.1.2 La fonction de l'œuvre comme objet de mémoire.....	34
1.2 Les écrits rétrospectifs et la réécriture de l'œuvre (1854-1876).....	39
1.3 1867 : l'écriture journalière et le passage de la mémoire à l'histoire.....	47
1.3.1 De la mémoire à l'histoire dans le <i>Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges</i>	48
1.4 Le 20 ^e siècle et l'appropriation du discours professionnel sur l'art.....	56
1.4.1 L'élargissement du corpus documentaire	57
1.4.2 Les inventaires de 1933 : l'œuvre comme objet d'histoire de l'art.....	60
1.4.3 L'attribution de l' <i>Assomption de la Vierge</i> au frère Luc : le prestige de l'auteur et l'esthétisation de l'œuvre.....	67
CHAPITRE 2: LES ORIGINES DU MUSÉE DE 1930 : DES ŒUVRES QUI DÉRANGENT	76
2.1 Des objets rares et précieux dans un monastère	77
2.2 La genèse du musée	84
2.2.1 Fragilité et transmission du passé.....	84
2.2.3 Le trésor et son appropriation communautaire.....	97
2.3 Le musée : une nécessité née de l'expérience quotidienne (1927-1930).....	103
2.3.1 La perte du 16 décembre 1927 comme rappel mémoriel	103
2.3.2 Espaces et fonctions.....	105
2.3.2.1 Le complexe architectural.....	107
2.3.2.2 Des espaces soumis à la règle de clôture conventuelle.....	108
2.3.3 Un espace claustral réglé par les visites	113
2.3.3.1 La fondation de légations françaises à Montréal et Ottawa.....	113
2.3.3.2 Une mémoire sollicitée.....	118
2.3.5 Inventer un cadre disciplinaire dialectique.....	127
2.4 Le lieu du musée : l'aile Notre-Dame des Anges	138
2.4.1 Un quadrillage stratégique du visiteur.....	140
2.4.2 Implantation de l'aile Notre-Dame des Anges et circulations internes.....	143
2.4.3 Un visiteur mobile sous contrôle.....	146
2.4.4 Le musée : un espace autonome	148

CHAPITRE 3: DE L'OBJET DE CULTE À L'OBJET DE MÉMOIRE PLURIELLE.....	153
3.1 Protéger et exposer : la fondation d'une « collection »	154
3.1.1 Des objets artificiels en mouvement.....	155
3.1.2 Collection et représentation.....	162
3.2 Modélisation et appropriation du trésor ecclésiastique	167
3.2.1 Un amas d'objets hétéroclites.....	167
3.2.2 Prélever et qualifier.....	170
3.2.2.1 Un concept polysémique sous appropriation.....	173
3.2.2.2 La vénération antiquaire de l'objet.....	178
3.2.2.3 Le trésor comme concept normé.....	182
3.2.3 Réunir et exposer	184
3.2.3.1 Le musée de 1930 : l' <i>ornamentum</i> et l' <i>apparatus ecclesiae</i>	184
3.2.3.2 Accumuler et diviser : du trésor communautaire au Musée d'antiquités canadiennes de 1960-1961.....	189
3.2.4 Le musée comme espace public circonstancié	192
3.2.4.1 Le champ sociétal	194
3.2.4.1.1 Le cercle de proximité : les dignitaires, les proches.....	197
3.2.4.1.2 Un « public » circonstanciel : les particuliers et les historiens de l'art	200
3.2.4.2 Le microcosme institutionnel	203
3.2.4.3 L'échelle interprétative.....	205
3.3 Le musée et la mémoire plurielle en représentation : le cas du tableau de la <i>Bonne mort de saint Joseph</i>	207
3.3.1 Image culturelle et apologie institutionnelle.....	208
3.3.2 L'œuvre dans sa représentation écrite du passé communautaire.....	213
3.3.2.1 Un objet de mémoire	214
3.3.2.2 Un objet d'histoire	216
3.3.3 De l'image culturelle au trésor d'antiquité et son transfert au musée.....	219
3.3.4 Du trésor d'antiquité au trésor artistique et la qualification de son auteur.....	222
3.3.5 L'œuvre comme objet de mémoire plurielle en représentation	225
CONCLUSION.....	227
LISTE DES FIGURES.....	242
FIGURES.....	247
BIBLIOGRAPHIE.....	264

ABRÉVIATIONS

AAMHGQ	Archives des Augustines du Monastère de l'Hôpital Général de Québec
AAHDQ	Archives des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec
AIMNBAQ	Archives institutionnelles du Musée national des beaux-arts du Québec
AMC	Archives du Musée de la civilisation du Québec
ANQQ	Archives nationales du Québec, Québec
Rép. no	Cette abréviation renvoie au <i>Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes</i> constituant l'Annexe 2 du présent mémoire. Le chiffre qui la suit renvoie au numéro de la rubrique du <i>Répertoire</i> consacrée au tableau désigné.

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Le fait que la collection de peintures de l'Hôpital Général de Québec constitue, dans le champ de l'histoire de l'art ancien du Québec, l'une des plus importantes en termes historique, quantitatif et qualitatif, est reconnu depuis longtemps. Elle suscite, depuis le dernier tiers du 19^e siècle, l'intérêt des érudits et des professionnels de l'art et il ne s'agira donc pas d'en reprendre la discussion¹. Il convient cependant de remarquer que ces derniers l'ont jusqu'ici abordé selon une perspective fragmentaire et sélective. Dès 1935, Gérard Morisset publiait une série d'articles, exclusivement consacrés à deux des trois célèbres portraits de religieuses augustines peints par Antoine Plamondon en 1841, ceux de *Sœur Saint-Joseph* (1841) et de *Sœur Sainte-Anne* (1841), qui ornent les murs du musée du monastère depuis son aménagement interne en juillet 1930². Au terme de son second article, en date du 31 août 1935, l'historien de l'art les érigeait non seulement en joyaux de la collection des Augustines, mais les élevait aussi à la dignité de « plus belles œuvres de Plamondon », voire même en pièces maîtresses de l'École canadienne :

[...] Telles sont les deux plus belles œuvres de Plamondon. Dans le petit musée que les Hospitalières de l'Hôpital Général ont établi au premier étage d'un pavillon récemment construit de leur monastère, les effigies des Mères Saint-Joseph et Sainte-Anne sont comme deux pièces précieuses qui éclipsent par leurs solides qualités toutes les œuvres d'art qui les environnent. Et pourtant, il y a de jolies choses dans ce musée trop peu connu [...] Les deux peintures de Plamondon attirent le regard mieux que les autres pièces du musée. Même l'Ecce Homo, de Ségué, qui est une belle chose de l'École française du XVII^e siècle, pâlit devant les portraits des deux Hospitalières. Pourquoi?

¹ Dès le mois de septembre 1892, A.C. De Léry MacDonald, Secrétaire honoraire de la Société numismatique et d'Archéologie à Montréal, sollicitait le prêt pour exposition de portraits à l'huile conservés et exposés à la salle de Communauté du cloître de l'Hôpital Général de Québec, à l'occasion du 250^e anniversaire de la fondation de Ville-Marie. Parmi ceux-ci figuraient des portraits de Mères Supérieures et d'évêques diocésains de l'époque coloniale, la plupart peints au 18^e siècle. Le catalogue de l'exposition confirme que les portraits de *Mgr Jean François Hubert* (rép. no 47), de *Mgr Charles François Bailly de Messein* (rép. no 45) et de *Mgr Bernard Claude Panet* (rép. no 49) furent effectivement empruntés pour l'occasion. Voir A.C. de Léry MacDonald. *A Record of Canadian Historical Portraits and Antiquities*. Montréal, The Numismatic and Antiquarian Society, 1892, p. 7.

² Les quatre portraits connus de religieuses augustines de l'Hôpital Général de Québec peints par Antoine Plamondon sont les suivants : *Sœur Sainte-Claire* (1834), *Sœur Saint-Joseph* (1841), *Sœur Sainte-Anne* (1841) et *Sœur Saint-Alphonse* (1841); les trois premiers font partie de la collection du musée du monastère de l'Hôpital Général de Québec, alors que le dernier entra dans les collections de la Galerie nationale du Canada en 1937. Pour un inventaire des tableaux exposés au musée aux lendemains immédiats de son aménagement interne en juillet 1930, voir A.M.C. *Liste des tableaux peints à l'huile possédés par l'Hôpital Général de Québec communiquée à Monseigneur François Pelletier*. Musée de la civilisation du Québec, fonds Séminaire de Québec, Université 211 no 69, avril 1933, 3 fol.

Tout simplement parce qu'elles sont vivantes, parce que l'artiste les a portraiturées après les avoir longuement observées [...] Jetez un coup d'œil sur les ouvrages de l'École canadienne. Que constatez-vous? Absence d'observation [...]³

En hiérarchisant de la sorte les œuvres exposées au musée des religieuses, l'auteur fixait les bases d'une histoire de l'art qui, dans ses rapports à la collection de peintures de l'Hôpital Général de Québec, allait s'employer à (ré)interpréter ces mêmes portraits en accord constant avec un jeu de promotion esthétique, qui les érige en figures emblématiques de la collection dont ils forgent désormais l'image. Dans le bref descriptif du musée qu'il publia dans la *Revue populaire* d'octobre 1938, le notaire et *connaisseur* Aimé Plamondon adopta une attitude analogue à celle de Morisset. Des seize œuvres peintes qui s'y trouvaient alors accrochées, c'est le *Portrait de Sœur Sainte-Anne* qui reçut le statut de « réussite » technique :

[...] Le musée de l'Hôpital, dont la tenue et l'ordonnance sont ce que l'on peut rêver de plus parfait, renferme des pièces très variées, aussi nombreuses qu'intéressantes. On y trouve nombre de toiles dont quelques unes sont vraiment réussies, tel le portrait de sœur Sainte-Anne exécuté par le peintre canadien Antoine Plamondon. On y voit également de curieuses statues anciennes, en particulier, un Saint-Joseph tenant l'Enfant-Jésus dans ses bras, œuvre de genre dit « paysan », dont le modelé tout à fait primitif et d'une naïveté amusante est loin d'être sans charme [...]⁴

Bénéficiant depuis lors d'une impressionnante quantité d'articles de périodiques et de monographies, tout en figurant dans plusieurs catalogues d'exposition produits par des musées d'état, ces portraits tiennent assurément une position de premier plan au sein de l'historiographie de l'art canadien. En 1975, John R. Porter leur consacre une monographie, à l'occasion de la publication du quatrième numéro de la série des *Chefs-d'œuvre de la Galerie nationale du Canada*, institution propriétaire du célèbre *Portrait de Sœur Saint-Alphonse* depuis 1937, également peint par Plamondon en 1841⁵. Cette publication favorise un premier rapprochement des quatre portraits de religieuses connus de Plamondon;

³ Gérard Morisset. « Deux chefs-d'œuvre de Plamondon (2) ». *La Renaissance*, vol. 1, no 11 (31 août 1935), p. 5.

⁴ Aimé Plamondon. « Une visite à l'Hôpital Général de Québec. Une institution vieille de deux cents ans. Les trésors de son musée : toiles, gravures, manuscrits, objets divers de l'ancien régime ». *La Revue populaire*, no 11 (octobre 1938), p. 5.

⁵ John R. Porter. *Antoine Plamondon. Sœur saint Alphonse*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975.

l'auteur établit entre eux des analogies tout en les contrastant. Comparant le chef-d'œuvre de la Galerie nationale au *Portrait de Sœur sainte Claire* (1834) acquis par l'Hôpital Général en 1937, il émet effectivement à leur endroit une somme de jugements et d'appréciations critiques qui tendent à les hiérarchiser à l'intérieur même de l'ensemble de l'œuvre peint de l'artiste. Mobilisés par l'histoire de l'art, ces portraits apparaissent depuis lors sous le signe d'un progrès, et témoignent avant tout de la virtuosité de l'artiste :

[...] Ce portrait [celui de sœur sainte Claire] ne manque pas de qualités mais on n'y retrouve pas la maîtrise qui se dégage du tableau Sœur saint Alphonse : la structure est plus faible; les manches semblent raides et on dirait que le peintre a éprouvé des difficultés à rendre les volumes en peignant le rochet. Quant au visage, il est timide, assez neutre et le modèle en est peu accusé. Le trois portraits de religieuses que peindra Plamondon en 1841 font preuve de plus grandes qualités. Cette année-là, le peintre était au sommet de son art [...] ⁶

En 1991, dans le catalogue de l'exposition *La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, réalisé sous la direction de Mario Béland, John R. Porter les (re)qualifie même d'apogée de l'évolution de l'art au Québec, évoquant du même coup l'ampleur du corpus historiographique dont ils bénéficient à ce jour : « On ne se lasse pas d'examiner, de comparer et d'admirer les trois portraits de religieuses de l'Hôpital Général de Québec que Plamondon peignit pour leurs parents en 1841, car ils constituent un incontestable sommet dans le développement de l'art au Québec [...] » ⁷

Ce qui tend à dominer, ce sont surtout des problèmes de corpus d'artistes et d'analyse plastique, d'appréciation critique et de situation dans un contexte général de développement, d'évolution et de progrès. Comment justifier, dès lors, la (ré)ouverture du dossier en marge de cette double problématique de l'esthétisation de l'objet et de l'« œuvre unique »? Sans ignorer l'apport de ces recherches à l'histoire de l'art du Québec, nous y

⁶ John R. Porter. *Antoine Plamondon. Sœur saint Alphonse*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975, p. 17-18.

⁷ Mario Béland, dir. *La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 16 octobre 1991 – 5 janvier 1992; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 31 janvier – 29 mars 1992; Vancouver, Vancouver Art Gallery, 29 avril – 23 juin 1992; Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1^{er} août – 27 septembre 1992; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 29 octobre 1992 – 3 janvier 1993). Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 1991, p. 433.

répondrons en déplaçant de l'unicité de l'objet vers la collection, appréhendée non seulement dans sa globalité, mais aussi dans sa durée et à travers son espace de présentation actuel. Notre recherche se concentrera donc sur l'ensemble d'une collection d'œuvres peintes dans un espace balisé – l'Hôpital Général de Québec – depuis l'arrivée des religieuses Augustines à Notre-Dame des Anges le 1^{er} avril 1693 pour administrer et desservir l'institution nouvellement fondée par Monseigneur de Saint-Vallier, jusqu'au réaménagement du musée en 1960, érigé pour la première fois en 1930⁸.

Parcourant aujourd'hui ce musée, le visiteur s'aperçoit d'emblée que l'œuvre présentée revendique une intention : son emplacement précis découle d'une pratique circonspecte et méditée, qui distribue consciemment les œuvres, établit entre elles des clivages et les répartit en îlots thématiques, empiriquement délimités par des cimaises mobiles. En témoigne, spontanément, l'articulation des trois célèbres portraits de religieuses de Plamondon. En 1960, si les effigies de *Sœur Sainte-Claire d'Assise* et de *Sœur Sainte-Anne* occupaient conjointement la section des *Souvenirs de la Communauté*, subdivision du « beau », où elles côtoyaient un ensemble de tableaux anonymes à sujets religieux, celle de *Sœur Saint-Joseph*, en dépit de ses propriétés plastiques, s'insérait dans la section des *Souvenirs du Pensionnat* qui lui fait face. Les religieuses procédaient ainsi à l'éclatement d'un groupe d'œuvres que l'historiographie tend à appréhender en bloc, formant unité et cohérence, articulé à la figure de l'artiste. Le recueil dactylographié des *Notes sur l'organisation du musée 1960-1961*, exprime ce rapport spécifique reliant l'œuvre à son environnement immédiat : « Section du Pensionnat [...] Les articles les plus intéressants sont sans contredits le portrait de Sr Tourangeau de St. Joseph, peint par M. Antoine Plamondon, portraitiste réputé. Ce portrait est placé là parce que la brève carrière religieuse

⁸ Muni de lettres patentes du roi Louis XIV datées du 30 mars 1692, Monseigneur de saint Vallier, 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 1^{er} 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 qu'administrer le bien des pauvres. Il s'agit des quatre fondatrices de la Communauté : Mère Marguerite Bourdon, Mère Louise Soumande de saint Augustin, première Supérieure, Mère Geneviève Gosselin, et Sœur Marie-Madeleine Bacon. 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.

de cette édifiante Sœur s'est écoulée au milieu des élèves à qui elle savait faire un grand bien et qui l'ont beaucoup regrettée [...] »⁹

Appréhendé dans sa synchronie, le musée affiche donc des œuvres lues, exposées et distribuées selon des critères non exclusivement esthétiques, mais bien selon des systèmes de renvois (pré)conçus dont les religieuses détiennent elles-mêmes les clés. Dès lors se pose la question fondamentale : ces œuvres ont-elles un statut immuable ou variable, absolu ou relatif? La fonction que leur assignent leurs propriétaires séculaires est-elle fixe ou instable, homogène ou hétérogène?

Si le musée offre aujourd'hui une collection *in situ*, on peut (pré)supposer, en toute légitimité, que le visiteur qui y circule appréhende des œuvres *décontextualisées*. Avant d'intégrer l'espace d'exposition à une époque donnée, elles ont été retirées d'un environnement antérieur ou originel, à l'intérieur duquel elles assumaient un rôle effectif dans les pratiques quotidiennes du culte. Une fois (re)localisées dans cet espace de présentation, elles remplissent une fonction différente : celle de s'offrir au regard des publics extracommunautaires.

Ces constats et intuitions nous inciterent d'emblée à formuler deux postulats de départ : d'une part, l'œuvre peinte n'aurait ni un statut immuable, ni une fonction absolue, mais appartiendrait tout autant à une logique de classement et de discours propre à la Communauté des Augustines; d'autre part, les religieuses se les approprieraient, se les représenteraient et les interprèteraient selon des modalités variables dans le temps. C'est précisément ce double problème de la pluralité des statuts conférés à l'œuvre peinte, et de la discontinuité des fonctions qui lui sont assignées dans la durée par ses propriétaires qui, dès le départ, allait orienter tout le mémoire.

À notre connaissance, et sans dénier le poids, le mérite et le caractère essentiel des réalisations antérieures, l'historiographie du sujet n'offre guère de modèles sur lesquels

⁹ A.A.M.H.G.Q. *Notes sur l'organisation du Musée*. 1960-1961, section II, p. 11.

s'appuyer, pas plus qu'elle ne comporte d'études articulées selon une problématique similaire. Seul Paul Trépanier, dans le domaine de l'architecture, propose une brève étude de cas spécifique qui rejoint passablement nos préoccupations¹⁰. Dans le cadre d'une étude réalisée en 2002 portant sur l'ensemble du patrimoine bâti des Augustines de l'Hôpital Général, l'auteur signale effectivement l'intérêt précoce qu'investit la Communauté dans la reconnaissance des propriétés historiques des ailes et pavillons constitutifs de son propre espace de vie. Il identifie à cette fin le moment où, au milieu du 19^e siècle, les Augustines superposèrent à la seule préoccupation de la valeur d'usage des lieux qu'elles habitent, l'exaltation de leurs propriétés « antiques », attitude qu'il assimile à l'« éveil » d'une conscience patrimoniale. Quoiqu'il en soit, la relation intime unissant l'œuvre peinte à ses propriétaires immédiats est généralement contournée ou simplement évitée. De même, la question des normes d'appréciation par lesquelles les religieuses leur octroient un statut et en règlent le fonctionnement reste ouverte, et ce riche matériau artistique, si dense et diversifié soit-il, n'a toujours pas été pensé à l'intérieur de la sphère du groupe qui en assure la propriété depuis plus de trois siècles. Dès lors, comment expliciter, interroger et analyser ce statut et cette fonction de l'œuvre peinte dont on pose comme hypothèse principale qu'ils sont instables dans le temps?

Pour répondre à cette question, il convenait d'abord de sortir du strict cadre analytique de l'image unique pour (ré)investir diachroniquement l'écriture de l'œuvre par ses propriétaires et ses localisations successives à l'intérieur du microcosme institutionnel, uniques lieux permettant d'appuyer la compréhension des variations qui vont s'exprimer dans le discours qu'elles élaborent à son endroit. En d'autres termes, une telle problématique imposait la nécessité d'associer étroitement l'étude de l'œuvre à son écriture et à sa mise en espace par les religieuses. Cette démarche ne pouvant s'appuyer sur une historiographie déjà constituée exigeait de mettre en place un outil de travail conséquent pour nous permettre d'ancrer et de valider nos analyses. D'où la constitution préalable d'un *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* où, pour chaque œuvre, se trouve recueilli un maximum de sources primaires qui en intègrent la

¹⁰ Paul Trépanier. « La conservation, la mémoire et la commémoration ». *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, 2002, p. 144-146.

désignation et en indiquent ponctuellement les déplacements à l'intérieur du complexe monastique, parfois même depuis leur acquisition au 18^e siècle jusqu'à leur entrée au musée entre 1930 et 1960 comme ultime espace de localisation.

L'intérêt et la pertinence d'un tel recensement, au regard de la problématique, n'ont de sens qu'en raison des deux principales entrées constitutives de chacune des rubriques du *Répertoire*¹¹. La première, intitulée *Sources*, retranscrit intégralement les sources primaires à l'intérieur desquelles surviennent les occurrences, les irrptions ou les mentions de chaque œuvre, tout en procédant à leur remise en ordre chronologique. Lorsqu'il investit ces écrits, le chercheur constate d'emblée la trajectoire rétrospective qu'emprunte généralement la narration des origines de l'établissement. De ce fait, il se voit immédiatement confronté au problème de la relation complexe au temps, induite par le présent de la rédaction. Dans son rapport au temps historique, l'ensemble des écrits communautaires, renfermant des occurrences d'œuvres susceptibles de faire l'objet d'un discours par les religieuses, peut être subdivisé en deux catégories. On distingue, d'une part, des écrits de type rétrospectifs, c'est-à-dire des récits configurés selon une narration continue, où l'annaliste cherche à lier et coordonner des événements, à la fois dispersés et antérieurs au temps de la rédaction. Elle juxtapose, pour ainsi dire, des fragments, des éclats de souvenirs, et s'emploie à les relier par l'imaginaire pour les conjoindre et reconstituer une image intégrale d'un passé communautaire, selon un schème (pré)déterminé. Ces vastes récits occupent une part importante de l'historiographie communautaire pour la période qui s'étend du début du 18^e siècle jusqu'au troisième quart du 19^e siècle. Subdivisés en plusieurs volumes, ils ouvrent généralement sur le narré 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 Supérieure¹².

¹¹ Pour le détail de l'organisation interne du *Répertoire* et la déclinaison des entrées qui en constituent les rubriques, se reporter à l'introduction qui le précède (Annexe 2).

¹² Par exemple, le premier volume de la première série des *Annales* institutionnelles (1709) couvre la période qui s'étend de 1693 à 1708. Il se termine par une retranscription de la lettre circulaire de la Mère Louise Soumande de saint Augustin, l'une des quatre fondatrices et première Supérieure de la Communauté, suivie de son panégyrique. De même, le second volume de cette première série des *Annales* (v. 1785), qui traite de la

Ce problème de l'instant effectif d'écriture de l'histoire communautaire par les religieuses ne semble toujours pas avoir été pris en compte par les historiens de l'art. Pourtant, dès 1970, la sociologue Micheline D'Allaire soulevait la question, en reconnaissant explicitement le caractère rétrospectif des *Annales* institutionnelles, sans toutefois tenir compte, dans ses analyses, des répercussions épistémologiques générées par l'intervalle de temps séparant les événements relatés, de l'instant effectif de leur mise en récit¹³. Plus récemment, l'historienne de l'architecture Nicole Denis, dans son mémoire de maîtrise consacré aux bâtiments érigés à l'Hôpital Général sous l'épiscopat de Monseigneur de Saint-Vallier, dénonçait l'absence de documentation substantielle contemporaine à la période couverte par son objet d'étude (premier quart du 18^e siècle), sans pour autant percevoir les répercussions de cette distanciation temporelle sur la pertinence heuristique des *Annales* : « Nous attendions tellement des archives des Augustines de l'Hôpital Général qui n'avaient jamais eu à souffrir les affres d'un incendie [...] Nous avons dû nous reposer sur les Annales et le Journal du Dépôt qui, selon Micheline D'Allaire, auteur de L'Hôpital Général de Québec, sont respectivement des retranscriptions de 1870 et 1860 [...] »¹⁴

À l'opposé de ces écrits rétrospectifs, on recense, depuis le milieu du 19^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. Mis à part quelques cas ponctuels, comme le *Journal du Noviciat* et les *Actes de la Consulte des Discrètes* entamés en 1838, des échanges épistolaires et les deux séries de *Livre des comptes* démarrées respectivement en 1693 et en 1718, il faut attendre 1867 avant que les religieuses n'entreprennent, sur fond de permanence, la tenue 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.

période allant de 1709 à 1727, se clôt par une élogieuse biographie de l'évêque fondateur de l'institution, Monseigneur de Saint-Vallier, décédé en 1727.

¹³ Micheline D'Allaire. *L'Hôpital Général de Québec 1692-1764*. Montréal, Fides, 1971, p. XIX-XXI

¹⁴ Nicole Denis. *L'Hôpital Général de Mgr de Saint-Vallier*. Mémoire de maîtrise (M.A.), Université Laval, janvier 2002, p. 4.

Pour nous contraindre à penser l'écriture de l'œuvre par la Communauté selon cette double dynamique – contemporaine et rétrospective, discontinue et linéaire – l'entrée *Sources* de chacune des rubriques du *Répertoire* a été subdivisée en deux sections bien distinctes, respectivement désignées par les intitulés *Sources rétrospectives* et *Sources journalières ou originelles*. De même, afin d'explicitier et de valider ce double rapport au temps caractéristique de l'écriture de l'œuvre, il convenait encore de constituer une *Chronologie des principaux écrits communautaires (1693-1876) renfermant des occurrences d'œuvres*, en guise d'annexe préliminaire à celle du *Répertoire*. Elle offre, d'une part, la (re)datation effective ou approximative de chacun des récits rétrospectifs, rédigés par les moniales depuis la première série des *Annales* institutionnelles entamée en 1709 jusqu'au démarrage de l'*Histoire du Monastère de Notre-Dame des Anges* en 1876, ultime synthèse rétrospective configurée selon une narration continue¹⁵. D'autre part, en plus de mesurer l'interstice séparant le temps de rédaction de celui des épisodes relatés, cette *Chronologie* indique l'intervalle de temps rétrospectivement couvert par chacun de ces écrits, et livre intégralement le ou les documents sur lesquels s'appuie leur (re)datation.

La seconde entrée fondamentale des rubriques du *Répertoire* concerne essentiellement la circulation et les (re)contextualisations ponctuelles des œuvres, dans le cadre interne du microcosme institutionnel. Les catalogues de collections, produits par l'historiographie traditionnelle, ne procurent cependant pas de modèles méthodiques sur lesquels s'appuyer. En effet, la rubrique conventionnelle, intitulée *historique* ou *provenance*, considère l'œuvre

¹⁵ Cette *Chronologie* ne prétend guère à l'exhaustivité; elle vise plutôt à caractériser une mécanique d'écriture du passé communautaire par les Augustines elles-mêmes, à l'intérieur de laquelle surviennent les principales occurrences d'œuvres avant 1900. Correctement datés et envisagés dans leur rapport au temps historique, ces écrits se scindent en deux catégories, distinguant d'une part, des écrits de type journalier ou périodique, contemporains des événements enregistrés, et de l'autre, des écrits de type rétrospectifs, dont le temps de rédaction est postérieur à celui des épisodes narrés. Comme la quasi-totalité de ces derniers ont été produits avant 1900, borner la chronologie au 19^e siècle suffit à démontrer l'effectivité de cette bipolarité constitutive de l'écriture du passé communautaire. Aussi, cette chronologie n'intègre que des volumes ou des séries de documents formant une suite continue, ordonnée et cohérente; les correspondances éparées, les documents administratifs, les testaments et autres types d'unités autonomes ne sauraient y être joints, puisqu'ils représentent des événements ponctuels, dispersés dans le temps et l'espace, qu'il serait impossible de répertorier ici. Pour un inventaire sommaire du fonds d'archives du Monastère de l'Hôpital Général de Québec, se reporter à Hélène Bernier. *Le patrimoine des Augustines du monastère de l'Hôpital Général de Québec. Archives et livres anciens*. Québec, Ministère de la Culture et des Communications du Québec, 2002, p. 39-52.

depuis le moment de sa réalisation jusqu'à son entrée dans une institution, comme dernier propriétaire connu. Ce qu'elle devient par la suite n'est jamais pris en compte. Afin d'en faire état, il semblait donc pertinent de créer une nouvelle entrée intitulée *Mouvements internes*, le substantif *mouvement* s'accordant ici à la définition qu'en offre le *Robert* : « Changement de position dans l'espace en fonction du temps, par rapport à un système de références »¹⁶. L'identification de ces déplacements s'alimente à même les sources primaires, qui en révèlent parfois l'emplacement exact au moment de leur mention dans le texte, tout en faisant appel aux quelques rares archives photographiques recensées dans les archives institutionnelles qui, prises avant 1960, permettent de nommer l'espace antérieur ou originaire de localisation de l'œuvre avant son transfert au musée.

Il est un point que la compilation de ces sources et mouvements internes établit sans équivoque : le statut et la fonction de l'œuvre à l'Hôpital Général de Québec ne sont guère fixes et homogènes, mais se modifient dans le temps. Nous sommes réellement confrontés à une succession de changements, de continuités et de surgissements, qui s'additionnent et s'amplifient. En témoignent les positions divergentes occupées par l'œuvre peinte dans les écrits à diverses époques. Alors qu'au 18^e siècle, elle ne fait qu'irruption dans un récit qui ne la concerne qu'indirectement, elle devient progressivement, à la jonction des 19^e et 20^e siècles, l'objet d'un discours qui en interroge l'auteur, la provenance, la date d'exécution, et porte même sur elles des jugements critiques. Cette attitude marque la variabilité de ses modalités d'écriture et semble culminer par la production, en février-mars 1933, d'une première *Liste des tableaux peints à l'huile conservés à l'Hôpital Général*, qui marque l'ouverture d'un champ d'écriture qui leur est spécifiquement alloué et en consacre l'autonomisation¹⁷.

¹⁶ Josette Rey-Debove et Alain Rey, dir. « Mouvement ». *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2004, p. 1685.

¹⁷ A.N.Q.Q. « Liste des tableaux peints à l'huile possédés par l'Hôpital Général de Québec communiquée à Gérard Morisset ». *Inventaire des œuvres d'art*, dossier *Hôpital Général de Québec*, février-mars 1933. Cet inventaire, ainsi que celui que les Augustines communiquèrent à Monseigneur François Pelletier au mois d'avril de la même année, est intégralement retranscrit en Annexe 3 du présent mémoire, intitulée *Listes des tableaux peints à l'huile possédés par l'Hôpital Général de Québec (1933)*.

L'émergence, à l'aube du 20^e siècle, d'une nouvelle terminologie spécifiquement employée pour désigner l'œuvre, rend également compte de cet état de fait. Celle-ci attire par ailleurs l'attention sur l'extrême diversité des statuts qu'elle est susceptible de revêtir : *relique du passé*, *trésor historique*, *antique* ou *artistique*, *souvenir* ou *richesse de famille*, etc. De même, le transfert de seize œuvres au « musée » en 1930, pour une bonne part extraites du monastère et de l'hôpital, constitue un puissant indicateur de leur mobilité à l'intérieur du microcosme institutionnel lorsque observées dans la durée. Ces déplacements s'exercent nécessairement à la faveur d'une mutation de la manière de s'y intéresser, qui place hors du champ utilitaire initial l'image produite antérieurement pour mieux la réaffecter dans un espace muséal où elle côtoie de nouvelles œuvres, s'offre au regard de nouveaux publics et se soumet à l'interprétation des professionnels de l'art.

Ce que la mise en forme de ce *Répertoire* a généré, au niveau conceptuel, est donc fondamental. Elle a permis de (re)fonder ce qui n'était qu'une intuition de départ en énoncé axiomatique : ces œuvres ont des histoires. Une fois accrochées au musée, elles ont déjà été dissociées, parfois même à plus d'une reprise, d'un contexte original dans lequel elles disposaient d'un statut et d'une fonction antérieurs ou originaires. Or, reconnaître l'historicité d'une œuvre revient à admettre que 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 modifications¹⁸. Elle est le résultat combiné de son écriture, de ses (re)mises en contexte successives et de son interprétation rétrospective à différents moments de l'histoire, selon des modalités variables faisant intervenir une pluralité d'acteurs et de délégués de diverses collectivités prises en corps : les religieuses, des membres du clergé et des professionnels de l'art. C'est donc cette (re)découverte de l'historicité de l'œuvre, qui exprime l'instabilité de son mode d'être, que la constitution du *Répertoire* a suscitée.

¹⁸ 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 une science consciente d'elle-même et de ses distorsions dans le temps. Cela implique que la signification foncière et plénière 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 Pierre Nora. « Mémoire de l'historien, mémoire de l'histoire ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 15 (printemps 1977), p. 221-231; Voir, également, Hans Georg Gadamer. « Historicité ». Dans *Dictionnaire de la philosophie*, éd. par André Comte-Sponville, Paris, Albin Michel, 2000, p. 725-735.

Élaboré sur ces constats et prémisses, le mémoire se fixera donc pour objectif principal d'explicitier, à travers l'examen de l'historicité de l'œuvre, la pluralité des statuts conférés à celle-ci et les fonctions multiples que les religieuses lui assignèrent dans la durée. Il prend pour hypothèse principale que la fondation du musée, en 1930, marque l'aboutissement d'un processus, durable dans le temps, impliquant transformations, modifications, additions et superpositions de strates de valorisation ayant généré son éléction au rang d'objet de collection. Dès lors, il s'agit de s'intéresser moins aux œuvres prises individuellement, comme unités disjointes, qu'au processus générique de leur promotion statutaire. L'importance de l'œuvre ne sera donc absolument pas niée par cette approche *historiciste*. Elle sera en quelque sorte déplacée pour concerner non plus exclusivement une dimension iconographique, plastique et esthétisante, mais plutôt statutaire et fonctionnelle, à l'intérieur d'un système relationnel rattachant l'œuvre à ses propriétaires séculaires. Mise au service des significations plurielles que revêt l'œuvre aux yeux des générations claustrales, l'approche historiciste opposera ainsi à la synchronie de son investigation habituelle par l'historien de l'art, la diachronie des représentations qu'élaborèrent les Augustines à son endroit.

Pour réfléchir sur les modalités d'écriture de l'œuvre et ses espaces de localisation successifs, à l'intérieur du complexe monastique, notre objet d'étude s'inscrira dans un cadre théorique qui fait appel à cinq concepts majeurs, empruntés aux domaines conjoints de la philosophie de l'histoire, de la typologie des collections et de l'histoire du contrôle social¹⁹. Les trois premiers procurent des outils de réflexion relatifs au problème de l'écriture, les deux autres, à celui de l'espace tant muséal que monacal. Le concept de *discours*, issu de *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault, permettra de traiter le matériau textuel dans sa neutralité première et d'établir les règles de formation auxquelles il obéit, plutôt que de l'insérer dans le mécanisme d'une narration historique traditionnelle, où il n'intéresserait que dans sa capacité à livrer une somme de données positives

¹⁹ Ces niveaux théoriques, tout en étant en continuelle interaction, seront successivement étudiés dans le mémoire.

alimentant un récit qui ne le concerne qu'indirectement²⁰. (Ré)investie dans sa réalité de stratégie discursive, l'écriture de l'œuvre sera ainsi assimilée à une série de séquences d'énoncés, prescrites et normées par un *Règlement*, qui en modélise le contenu. Ces sources écrites répondront donc à une double nécessité : si elles livrent parfois une somme d'informations de nature historique alimentant substantiellement la nomenclature des œuvres (dates de production et d'acquisition, donateur, auteur), elles seront avant tout considérées comme la production d'un ou de discours communautaires projetés à leur endroit, s'inscrivant en quelque sorte dans un champ de régularité propre à la position subjective des religieuses.

Discursifs, ces mêmes récits empruntent également une trame rétrospective, qui imprime à l'œuvre une relation spécifique au temps et, ce faisant, en détermine le statut et la fonction au sein même de l'historiographie communautaire. En effet, et dès lors qu'un écart temporel sépare l'événement narré auquel l'œuvre est rattachée, de l'instant effectif de sa mise en écriture, c'est tout le problème de la représentation du passé et, par extension, celui de la représentation de l'œuvre du passé, qui s'impose et doit se trouver au cœur de la réflexion²¹. Pour caractériser la spécificité de la relation au temps, induite par la nature rétrospective des écrits, nous ferons fréquemment appel aux concepts philosophiques de *mémoire* et d'*histoire* qui, tels que formulés par Pierre Nora et Paul Ricœur, désignent deux types spécifiques de rapport cognitif avec le passé, deux opérations distinctes de

²⁰ Dans l'*Archéologie du savoir*, Michel Foucault distingue explicitement le projet d'une description des événements discursifs, de l'analyse de la langue et de l'histoire des idées. La langue obéit à un ensemble de règles qui autorise un nombre infini de performances; le champ discursif, en revanche, constitue l'ensemble actuellement fini et limité des seules séquences linguistiques qui ont été formulées. L'histoire des idées, quant à elle, s'efforce de reconstituer un autre discours à partir de celui-ci, au-delà ou au-dessous de ce qui est manifeste. L'analyse du discours est orientée tout autrement. Elle s'emploie à saisir les énoncés dans leur singularité événementielle, articulés selon un ensemble de règles préconstruites qui les régulent et les formalisent. Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969, 32-43. Pour une analyse approfondie du concept de discours chez Foucault, et la manière dont l'auteur l'utilise pour expliquer l'histoire et l'historicité, se reporter à Jozef Van de Wiele. « L'histoire chez Michel Foucault. Le sens de l'archéologie ». *Revue philosophique de Louvain*, vol. 81, no 52 (1983), p. 601-633.

²¹ 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 *mimésis*, que la notion de représentation sera entendue dans ce mémoire. Roger Chartier. « Le passé au présent ». *Le Débat*, no 122 (nov.-déc. 2002), p. 4-11.

représentation de celui-ci²². Si *mémoire* et *histoire* ont une commune condition de rétrospection, elles diffèrent cependant au registre de leurs procédures de production : la première s'enracine dans le souvenir, c'est-à-dire dans des vestiges matériels et tangibles, présents dans l'environnement visuel et immédiat au moment de mettre le passé du groupe par écrit; la seconde fait du passé – et de l'œuvre qui en provient – l'objet d'une connaissance médiate, fondée sur le traitement de documents lui donnant accès à des données historiques qui ne relèvent pas du souvenir, mais plutôt de l'indice et de la trace²³. La problématique de la représentation de l'œuvre du passé dans les écrits communautaires, sera ainsi reportée et traitée dans le champ philosophique de la représentation du passé induite par la position obligatoirement rétrospective de toute opération historiographique. La signification de l'œuvre étant indissociable des modalités variables de l'opération historiographique qui la met en récit, elle y recevra une interprétation différente, selon que son écriture par la Communauté procède de la mémoire ou de l'histoire.

Nous exploiterons diverses unités de réflexion théorique issues de la typologie des collections, d'abord pour analyser adéquatement un espace de regroupement d'œuvres d'art que l'historiographie désigne généralement par le substantif « musée »²⁴, ensuite pour le (ré)inscrire en continuité avec une pratique de collection relativement modélisée sur un paradigme médiéval, celui du *trésor ecclésiastique*²⁵. Cela devrait permettre, ultimement,

²² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000. Pierre Nora, dir. « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux ». *Les lieux de mémoire. 1 : La République*. Paris, Gallimard, 1984, tome 1. La philosophie de l'histoire, et plus spécifiquement dans le sens où la pratiquent Paul Ricœur et Pierre Nora, 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, celle du travail de l'anamnèse. Le concept de mémoire, dans le contexte de nos réflexions, sera utilisé et compris dans sa dimension active, en tant qu'opération de présentification et d'appropriation du passé.

²³ Pour une caractérisation des écarts entre mémoire et histoire tels que déclinés par Paul Ricœur, de même que sur leur commune dépendance à l'égard de l'opération de représentation, voir Roger Chartier. « Le passé au présent ». *Le Débat*, no 122 (nov.-déc.), p. 4-11.

²⁴ Voir Guy Boulizon. « Musée de l'Hôpital Général ». *Les Musées du Québec. La Vieille Capitale et l'Est du Québec*, Montréal, Fides, 1976, tome 2, no 2, p. 36.

²⁵ Dans les domaines de l'histoire médiévale et de la typologie des collections, la littérature d'art européenne s'est beaucoup intéressée, durant la dernière décennie, au concept de *trésor* sous sa double espèce sacrée et profane, ecclésiastique et monarchique, médiévale et antique. Il s'agit du premier type de collection pratiqué de l'Occident médiéval au 6^e siècle, qui prolonge des traditions beaucoup plus anciennes dont les origines remontent à l'Antiquité païenne. Pour une bibliographie relativement exhaustive de cette littérature européenne, voir les listes de références disponibles dans les études publiées à l'occasion des colloques suivants : Xavier Kawa-Topor, dir. *Trésors et routes de pèlerinages dans l'Europe médiévale*. Conques,

de restituer sa signification globale et sa fonction originelle à un regroupement extrêmement dense d'objets, à priori hétéroclites et irréconciliables, avec lesquels l'œuvre peinte partagera un commun statut de *trésor artistique* après 1930. Le mémoire fera encore appel au concept de *discipline* développé par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, afin de penser le rapport des individus aux espaces de présentation d'œuvres d'art à l'intérieur d'un complexe architectural monastique, structuré par la règle de clôture conventuelle²⁶. Soulevées au second chapitre du présent mémoire, les questions complémentaires du lieu du musée et des techniques mises en œuvre pour contrôler la mobilité des individus y accédant, devraient y trouver des éléments de réponse.

Le cadre de référence dans lequel s'inscrit le plan du mémoire découle en droite ligne de la visée et de l'orientation historiciste de l'hypothèse de l'instabilité des statuts et fonctions de l'œuvre peinte dans le temps, qui se prête foncièrement à être argumentée sur les bases d'un schème diachronique. Pour cette raison, le mémoire a été subdivisé en une suite de trois chapitres qui, appuyés sur les données recueillies dans le *Répertoire*, se consacrent à la validation de l'hypothèse de travail. Quant au *Répertoire*, en plus de faire exister cette collection, il déploie l'historicité de chaque œuvre, d'abord en compilant la somme des écrits que lui consacrèrent les religieuses dans la durée, ensuite en déclinant ses localisations successives à l'intérieur du complexe institutionnel. L'utilité de ce *Répertoire*, ajouté en annexe au mémoire, est donc double : elle réside d'abord dans sa qualité d'outil de référence complémentaire servant à réunir et dresser les données de base nécessaires à la réflexion; le lecteur pourra s'y référer pour vérifier nos analyses. Il constitue aussi une banque de cas types permettant d'interroger, tout au long des chapitres, des phénomènes génériques s'appliquant à un nombre maximal d'unités. En ce sens, si le *Répertoire* est le point de départ de notre investigation, il ne saurait donc être une fin en soi, et n'a de sens qu'en étant jumelé aux chapitres de l'analyse qui examinent les processus de superposition, de stratification, d'accumulation de degrés de valorisation et de modes de

Centre européen d'art et de civilisation médiévale, 1993; Jean-Pierre Caillet, dir. *Les trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*. Paris, Université de Paris X-Nanterre / Picard diffusion, 1996.

²⁶ Michel Foucault. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975.

promotion statutaire de l'œuvre, depuis les origines de l'institution jusqu'à son transfert au « musée », qui en marque l'ultime élévation à la dignité d'objet de collection²⁷.

Le premier chapitre s'attarde au passage de l'œuvre comme objet de mémoire à l'œuvre comme objet d'histoire et d'esthétique, dans le strict champ de son écriture par les religieuses. Le phénomène y est interrogé à partir d'un cas-type extrait du répertoire, le tableau de l'*Assomption de la Vierge* (rép. no 2)²⁸, depuis sa première irruption dans les récits rétrospectifs du 18^e siècle jusqu'à son attribution au frère Luc par Gérard Morisset en 1935. Comme le révèle le *Répertoire*, et parallèlement au rôle qu'elles tiennent dans les pratiques quotidiennes du culte, les œuvres assument dès le 18^e siècle une fonction précise dans la construction de la mémoire écrite communautaire. Elles agissent à titre de substrat présent d'un passé toujours vécu par le groupe, qui sans cesse le réactive et l'entretient. On constate rapidement que si l'œuvre intéresse d'abord par sa propriété de s'étendre à la fois au passé et au présent des générations claustrales, elle devient progressivement, à la jonction des 19^e et 20^e siècles, un objet digne d'une connaissance historique. Les religieuses cherchent à lui attribuer un auteur, des origines, une provenance, des dates d'acquisition et de production, et ce par l'intermédiaire de documents issus du passé, pratique cognitive relevant de l'histoire, et non de la mémoire. Le chapitre a pour argument principal que ce retournement cognitif de la mémoire vers l'histoire avait pour condition préalable le début de l'écriture journalière des événements communautaires en 1867, car il modifie doublement le rapport de l'écriture de l'œuvre au temps. Si les épisodes auxquels elle se rattache allaient être relatés quotidiennement en vue de leur récupération anticipée par les générations à venir, ces mêmes générations seraient désormais en mesure d'interpréter l'œuvre du passé selon un mode historique, c'est-à-dire par l'intermédiaire de sources anciennes et contemporaines des événements auxquels elle se rattache. Une fois assimilée la connaissance historique de l'œuvre, qui se superpose à l'actualité de son usage

²⁷ Dans ce contexte, c'est bien légitimement que la question des (ré)attributions et des (re)datations de tableaux ont été évacuées du *Répertoire*, tout le discours des chapitres reposant sur des attributions historiques émises avant 1960 (celles de James Purves Carter et de Gérard Morisset, pour l'essentiel), à partir desquelles les religieuses ont repensé leurs propres tableaux. À partir de là, et vu la complexité d'une telle entreprise, revoir ces attributions n'aurait pas de sens dans le cadre de l'actuelle recherche.

²⁸ L'abréviation « rép. no » renvoie au *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* constituant l'Annexe 2 du présent mémoire. Le chiffre qui la suit renvoie au numéro de la rubrique du *Répertoire* consacrée au tableau désigné.

cultuel, les religieuses se trouvaient prédisposées à s'approprier le discours historique et esthétisant, émis à son endroit par les professionnels de l'art, externes à la communauté. Une dernière section s'emploie donc à montrer comment, au terme d'échanges épistolaires avec l'historien de l'art Gérard Morisset entamés en 1933, 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.

Le lien entre cette problématique du passage de l'œuvre comme objet de mémoire à l'œuvre comme objet d'histoire et d'esthétique, et celle de la fondation du musée en 1930, devient évident dès lors que l'on prend conscience que la seconde marque en quelque sorte l'aboutissement de la première. Car, au moment de relater son organisation interne en juillet 1930, c'est par les appellations génériques de trésors *antiques* et *artistiques* que l'annaliste désigne les œuvres transférées dans ce nouvel espace d'exposition²⁹. C'est pourquoi le second chapitre se fixe pour objet d'interroger les motivations – explicites et implicites – ayant généré la fondation du musée en 1930, avec l'hypothèse selon laquelle le redéploiement massif des œuvres qu'il occasionne répondait à une double nécessité : d'une part, protéger et transmettre les objets précieux dont la communauté se veut la dépositaire, en les regroupant à l'intérieur d'un local spécifiquement conçu afin d'en garantir la protection optimale contre la détérioration physique; de l'autre, établir une scission entre d'un côté, les espaces privés du cloître où ces objets étaient antérieurement distribués et de l'autre, la mise à la disposition des collections privées aux visiteurs, dans un espace relativement « public » d'exposition.

En continuité avec le thème de l'esthétisation de l'objet sur lequel se clôt le premier chapitre, la première section du second chapitre postule que ce redéploiement de collection serait d'abord le signe d'une élévation statutaire de l'œuvre à la dignité de *trésor artistique*, fondée sur sa rareté et son attribution à un maître de renom. Apparemment, c'est la conquête préalable de ce statut qui incitera les autorités diocésaines et les religieuses à les

²⁹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 juillet 1930, p. 429-430.

recouvrir d'une protection toute spéciale, en les insérant dans un local aux propriétés ignifuges. Ce phénomène sera étudié en étroite liaison avec le développement d'une nouvelle attitude des religieuses à leur endroit, entre 1909 et 1930, qui place en priorité leur valeur financière, elle-même fondée sur le prestige de l'auteur et leurs propriétés extrinsèques. De toute évidence, limiter la compréhension de la naissance du musée à ce seul élément, revenait à occulter une part importante de la réalité communautaire. À la seule lecture des documents qui en déclinent les circonstances de fondation, cette première motivation – conserver et transmettre le patrimoine communautaire et le capital matériel qu'il représente – n'avait manifestement de sens qu'en étant coordonnée à la prise de conscience, par les religieuses, du besoin de se réapproprier leur cloître en espace strictement communautaire. En effet, reconnus comme appartenant à un passé colonial ayant été commun aux Augustines et à la collectivité, ces mêmes *trésors* et autres *antiquités* commencèrent d'être régulièrement sollicités par les autorités civiles du Dominion entre 1927 et 1929. Dès lors, confrontées à une (sur)affluence imposée de visiteurs séculiers « inadmissibles » dans les espaces du cloître, qui se confondaient alors aux espaces de localisation d'œuvres, les Augustines résolurent d'en extraire leurs *trésors*, pour mieux les redéployer dans un espace hors clôture et non monacal, où ils seraient offerts à la visibilité d'un public séculier dont l'affluence ne cessait de croître. Elles inscrivaient ainsi leur musée, et dès ses origines, dans une logique de médiation entre les pôles privé et public du microcosme institutionnel, donnée de fait dont nous ne pouvions faire abstraction. Dans la seconde section du deuxième chapitre, l'emplacement du musée et son inscription à l'intérieur du dispositif architectural global, par lequel on y acheminait le visiteur, seront donc (re)pensés de manière stratégique, et lus à travers le prisme de tactiques disciplinaires mises en œuvre afin de procéder à la répartition adéquate des visiteurs dans l'espace. Le souci de l'utilité publique du musée s'y réalisant dans un milieu claustral à fortes contraintes sociales, cela implique de mettre en place une réflexion sur la construction d'un espace public à l'intérieur de l'enceinte monastique et privée de la communauté des religieuses, directement liée à l'imposition de la *Règle de clôture* conventuelle. Si la première section de ce second chapitre s'inscrit dans le prolongement direct du schème diachronique esquissé dans le premier, en ce qu'elle traite du processus de superposition d'une couche supplémentaire de valorisation de l'œuvre, la seconde section en interrompt

quelque peu le rythme, et marque un temps d'arrêt. Néanmoins, nous avons cru bon insister sur ce problème de l'utilité publique du musée, afin de mettre à jour un élément essentiel à la fondation du musée en 1930 et par là même, l'un des facteurs déterminants de la (re)contextualisation des œuvres dans ce nouvel espace de présentation.

En découle logiquement un troisième et dernier chapitre qui s'efforce d'évaluer les enjeux de cette (re)fondation de l'œuvre en objet de collection sur ses représentations par la Communauté et, ultimement, sur les modalités de transmission actuelles de leur propre patrimoine peint. Nous y posons comme hypothèse principale que ce transfert marque le passage – définitif ou temporaire – de l'usage cultuel de l'image à sa transformation en objet de mémoire plurielle. Deux principales sections en rythment le parcours et en règlent l'argumentation. La première consiste à interroger cet espace de regroupement d'œuvres d'art et d'objets hétéroclites dans lequel l'œuvre s'inscrit après 1930, à partir d'un concept analytique emprunté à la typologie des collections, celui de *trésor ecclésiastique*. L'objectif consiste à dégager de la pratique de leur collection par les religieuses, les principaux facteurs qui viendront circonscrire le statut et la fonction de l'œuvre peinte, une fois investi cet espace d'exposition : les critères normatifs par lesquels on en règle l'élection ou l'exclusion du musée; les divisions internes du musée et les regroupements d'objets à l'intérieur desquels l'objet de collection sera susceptible d'être inscrit; les voisinages d'objets constituant de nouveaux contextes; la spécificité du lieu social à l'intérieur duquel on l'expose – le musée – et, par extension, la constitution d'un public au regard duquel il s'offrira et à l'interprétation duquel il sera potentiellement soumis³⁰. La deuxième section

³⁰ Il s'agit donc d'aborder le musée par le biais de l'œuvre peinte, selon une perspective diachronique, plutôt que de l'appréhender comme un tout, selon un schème synchronique. Dans ce contexte précis, la notion de *trésor ecclésiastique* sera utilisée non pas comme modèle structural et absolu de l'ensemble de la collection des Augustines, mais plutôt comme concept analytique permettant de décomposer le musée en ses éléments essentiels, afin d'en extraire les principaux paramètres susceptibles de modifier le statut et la fonction de l'œuvre peinte qui s'y trouve (re)contextualisée. En ce sens, l'objectif ne consiste guère à définir comme « trésor » l'ensemble des œuvres peintes réunies au musée par les religieuses. Cela reviendrait à les appréhender comme une série formant unité et cohérence, où elles constitueraient un système à partir duquel la Communauté tenterait de reconstituer un microcosme particulier, une synchronie fermée, une totalité finie ayant sa propre cohésion interne. Pour ce faire, et malgré l'absence d'outils complémentaires appropriés, il faudrait sans doute avoir une vue plus large sur la totalité des objets réunis par la Communauté (incluant les sculptures, les arts décoratifs et les artefacts de diverses natures), ce que l'état actuel de la documentation et de la recherche ne permettent guère d'appuyer. Le problème provient également du fait que de toute évidence, aucune des grandes catégories historiques de collection ne peut être utilisée de manière exclusive pour traiter de ce « musée ». Néanmoins, et comme il en sera fait état au chapitre 3, le concept de trésor ecclésiastique

s'emploiera enfin à reconstituer l'historicité d'un second cas-type, particulièrement représentatif de l'itinéraire subi par la majorité des œuvres converties en éléments de collection, afin de mesurer les répercussions de ces mutations profondes sur les statuts et les fonctions que lui assignèrent les religieuses dans le temps. Nous étudierons le cas de la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3), depuis sa localisation initiale à l'intérieur du sanctuaire de l'église au 18^e siècle, à travers sa saisie par la vénération antiquaire du passé en 1936, qui en détermine l'élection première au « musée », jusqu'à son transfert définitif au « second musée » en 1960. Au terme de ce parcours, nous proposerons une définition du sens qu'il revêt aux yeux de ses propriétaires actuelles, en pratiquant une redistribution des opérations de mémoire dont il préserve synchroniquement la marque. D'où le statut d'objet de mémoire plurielle que nous entendons lui (ré)attribuer.

Nous n'ignorons pas ce qu'une telle démarche peut avoir d'holistique. Il s'agit d'esquisser les linéaments d'une continuité, de délier et d'explicitier un processus générique de variations statutaires et fonctionnelles des œuvres au regard de leurs propriétaires, à l'intérieur d'un intervalle de temps couvrant près de trois siècles. D'où la nécessité et la pertinence de travailler et de réfléchir à partir de cas-types idéaux. En ce sens, la critique devra porter moins sur leur parfaite application à chacune des œuvres de la collection, que sur la logique et la rigueur de leur construction, leur pertinence heuristique et leur capacité à l'intelligibilité d'un phénomène global.

s'avère particulièrement performant dans le cadre d'une analyse du musée des Augustines. Leurs affinités se fondent non seulement sur les bases de leur contenu, mais aussi sur le cadre monacal et spirituel dans lequel ils se déploient, leurs modalités de classification, leurs fonctions, de même que sur leurs critères fondamentalement subjectifs de sélection des pièces : les Augustines y réunissent, à la manière des communautés médiévales, tout ce qu'elles jugent digne d'être conservé. Un trésor n'est donc pas une unité normée, mais un mode de regroupement d'objets hétéroclites, recueillis en fonction de critères aléatoires et variables d'un monastère à l'autre. Il n'a de « cohérence » qu'aux yeux de ses propriétaires, qui élaborent leurs propres paramètres de sélection des objets. À ce niveau seulement, les objets d'un trésor participent d'une même abstraction, et ne renvoient les uns aux autres que dans la mesure où ils renvoient à un même sujet, en l'occurrence la communauté qui en assure la possession. Dans ce contexte, c'est uniquement en fonction des critères présidant à leur sélection que les pièces hétéroclites du musée des Augustines pourraient être rattachées les unes aux autres. Sur cette question, se reporter à la section 3.2.2 du mémoire, intitulée « Prélever et qualifier ». Sur le problème du caractère subjectif et aléatoire des critères de sélection des objets dans les trésors médiévaux, voir Adalgisa Lugli. « Cabinets de reliques et de curiosités ». *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*. Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1998 (1983), p. 44.

CHAPITRE 1
LES ÉCRITS COMMUNAUTAIRES ET LA RÉFÉRENCE À L'ŒUVRE DU
PASSÉ : D'OBJET DE MÉMOIRE À OBJET D'HISTOIRE

1. LES ÉCRITS COMMUNAUTAIRES ET LA RÉFÉRENCE À L'ŒUVRE DU PASSÉ : D'OBJET DE MÉMOIRE À OBJET D'HISTOIRE

Avant la fondation du Musée des Augustines de l'Hôpital Général de Québec en 1930, le statut que les religieuses conféraient à leurs propres œuvres peintes *du passé*³¹, de même que les termes dans lesquels elles les utilisaient par-delà leur fonction culturelle, ne peuvent être appréhendés que dans les écrits produits par celles-ci depuis leur établissement en 1693. Or, l'écriture de l'œuvre, telle que saisissable à travers le parcours des archives du monastère, ne se développe pas de manière exclusive et continue. Au contraire, elle se construit de manière fragmentaire, et fait ponctuellement irruption dans des écrits plus vastes consacrés à l'histoire de la Communauté³². 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 catégories³³. 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 sens³⁴. Ils constituent une part importante de l'historiographie communautaire pour la

³¹ L'expression *œuvre du passé* signifie que notre investigation porte sur les 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 par les moniales, un intervalle de temps doit séparer l'instant d'acquisition de l'œuvre de sa mise en écriture.

³² À notre connaissance, il faut attendre février-mars 1933 avant que les religieuses ne produisent un document entièrement et exclusivement consacré aux œuvres peintes de leur collection, et ce sous la forme d'un inventaire qu'elles destinaient à Gérard Morisset, alors en cours de rédaction de sa thèse de doctorat ès arts à l'École du Louvre, Paris. Voir A.N.Q.Q. «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*. Cette Liste est intégralement retranscrite en Annexe 3 du présent mémoire.

³³ Se reporter à la chronologie de ces écrits en *Annexe 1* du présent mémoire.

³⁴ 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», ou encore de «connexion causale», permet à un auteur de pratiquer une synthèse de l'hétérogène, c'est-à-dire qu'il permet 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 (pré)déterminée. 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 Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 302-320.

période qui s'étend du début du 18^e siècle jusqu'au troisième quart du 19^e siècle³⁵. Subdivisés en plusieurs volumes, ces récits ouvrent généralement sur le narré 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.

Lorsque mise en récit dans de tels écrits, l'œuvre est généralement liée ou intégrée à la description d'une expérience communautaire, telle que la réception d'offrandes et de dons, l'octroi de privilèges sociétaux ou diocésains, les incursions du spirituel dans le temporel, ou encore la relation des travaux de construction, d'érection ou d'ornementation du lieu de culte³⁶. Dans de telles situations, l'action racontée devient la condition de possibilité de l'irruption de l'œuvre dans le tissu documentaire : elle lui est coordonnée, comme en témoigne cet extrait du premier volume des *Annales* institutionnelles rédigées en 1709, à l'intérieur duquel sont énumérées les principales œuvres peintes ajoutées au décor intérieur de l'église lors de sa restauration en 1697, de même que les modifications apportées au retable à la même époque :

[...] Ce qui donnoit le plus de lieu au monde de S'emerveiller Sur leur / depense, c'estoit de voir la maniere dont elles [les religieuses] accomoderent / leur Eglise. Car ce fut cette meme année qu'on 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 / des'. Augustin, et L'autre des^{le}. Magdeleine. Le Balustre du / (p.42) Sanctuaire, et

³⁵ Au registre des sources manuscrites produites par la Communauté consacrées à la narration de sa propre histoire, six volumes ou séries d'écrits rétrospectifs ont été recensés. Il s'agit, dans l'ordre, des deux séries d'*Annales* institutionnelles, respectivement entamées en 1709 et en 1854; de la *Vie de Monseigneur de saint Vallier* (v. 1837), du cahier des *Notes diverses* (v. 1849), du *Journal de l'administration* (1860), et de l'*Histoire du Monastère* (1876). Voir *Annexe 1*.

³⁶ Comme l'explique Krzysztof Pomian, cet état de fait relève du caractère obligatoirement sélectif de toutes formes d'annales monastiques. Subordonnées à l'institution qui les secrète, celles-ci ont un caractère officiel. Elles n'ont pas d'auteur individuel : même si ce sont des individus qui les rédigent, elles émanent de l'institution qui les nomme à cette fin. Elles en gardent donc la mémoire, en expriment le point de vue, en défendent les intérêts. Pour cette raison, elles tendent nécessairement à hiérarchiser les événements en fonction de l'institution dont elles sont l'œuvre, et n'enregistrent que ce qui est susceptible de la concerner. Dans le cas précis d'une communauté monastique, elles enregistrent habituellement : les transactions immobilières, les offrandes et les dons, les privilèges, les travaux de construction d'un bâtiment de culte, les miracles et prodiges qui manifestent l'intervention de l'au-delà dans le monde visible. Voir Krzysztof Pomian, « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire », *Revue de métaphysique et de morale*, no 1 (1998), p. 78-79.

qu'on fit raser le Retable en la maniere / dont il paroît aujourd'huy, aussy bien que faire des peintures / dans Les panneaux du lambris [...]³⁷

À l'opposé de ces récits rétrospectifs, on recense, depuis le milieu du 19^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. Mis à part quelques cas ponctuels comme le *Journal du Noviciat* et les *Actes de la Consulte des Discrètes* entamés en 1838, des échanges épistolaires et les deux séries du *Livre des comptes* démarrées respectivement en 1693 et en 1718, 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 institution³⁸.

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 rédiger³⁹.

Parallèlement à ces compilations, les religieuses semblent avoir développé et projeté, dans le domaine de l'écriture, un regard historique sur les œuvres du passé : elles les interprètent

³⁷ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, tome 1 (1693-1708), année 1697, p. 41-42. Dans ce type d'écrit, comme il en sera fait état dans les sections suivantes du chapitre I, ce que représente l'œuvre du passé pour la Communauté ne peut être mis à jour que moyennant l'analyse de l'enveloppe verbale et thématique qui habille son occurrence, sa désignation, son insertion au fil de la narration d'un événement qui ne la regarde qu'indirectement. En ce sens, sa mention ne fait habituellement irruption dans le récit que dans la mesure où elle peut être rattachée à un événement susceptible de concerner la Communauté, les moniales, les donateurs ou les membres du corps ecclésiastiques qui lui sont affiliés. L'œuvre n'est donc pas objet de discours : elle est objet dans le discours.

³⁸ Se reporter à la chronologie des écrits disponible en *Annexe 1* du présent mémoire.

³⁹ C'est alors que paradoxalement, le *Journal du Monastère* adopte la structure que doivent habituellement emprunter les annales monastiques, qui ont pour caractéristique constitutive de faire se succéder des capsules ou notices d'événements selon un mode discontinu et en cela exemptes de toute formule de *cohérence narrative* ou de *connexion causale* telles que définies par Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 302-320.

aussi à l'aide de documents qui en proviennent, en dressent elles-mêmes l'historique, en leur attribuant des origines, des fonctions, des significations et des valeurs en accord avec un jeu de promotion historique et même, en dernière instance, esthétique⁴⁰. Déjà, en 1893, les religieuses s'employaient à dater les peintures ornant les panneaux des bas-lambris des murs latéraux de leur église par l'intermédiaire de documents anciens conservés aux archives institutionnelles, en plus de souligner l'intérêt artistique que leur reconnaissaient les amateurs d'art externes à la Communauté. Elles allaient ainsi se représenter les œuvres du passé selon un mode historique :

[...] 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 [les *Annales* de 1709] 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. Ce sont les mêmes que l'on voit encore aujourd'hui, et qui, grâce à l'habileté des peintres canadiens, ont repris leur premier éclat, sans qu'il fût besoin d'y ajouter un seul coup de pinceau; les encadrements aussi viennent de recevoir une amélioration propre à faire ressortir ces peintures curieuses où, plus d'une fois, fut attirée l'attention des amateurs.⁴¹

Dans une perspective similaire, au moment de commenter la restauration du retable de l'*Assomption* dans le *Journal du Monastère* en date du 6 mai 1923, l'annaliste se questionne sur son auteur et ce par l'intermédiaire de sources anciennes, opération qui se traduit par une série de renvois explicites ou implicites aux archives institutionnelles. Elle prononce à leur sujet des affirmations et des négations dont elle prétend apporter des preuves sous forme de documents écrits censés fonder ses conclusions, consommant du même coup son identification avec l'histoire :

⁴⁰ Les religieuses procédaient ainsi à la connaissance médiate ou indirecte des œuvres du passé, c'est-à-dire par l'intermédiaire de documents qui en proviennent, pratique définissante de l'histoire dans les termes où la définit K. Pomian. En tant que mode de représentation du passé, l'histoire admet effectivement que le passé peut faire l'objet d'une connaissance par l'intermédiaire des écrits, objets matériels ou images qui ont gardé les « traces » du passé en question, qui fournissent des informations permettant de formuler des constats et de tirer des conclusions. Krzysztof Pomian. « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire ». *Revue de métaphysique et de morale*, no 1 (1998), p. 96-97.

⁴¹ *Souvenir des Fêtes du second centenaire de la fondation de l'Hôpital Général de Québec*. Québec, Elz. Vincent, 1893, p. 5. Il s'agit d'une brochure publiée en 1893 à l'occasion des célébrations du second centenaire de l'arrivée des Augustines à l'Hôpital Général de Québec. De considérables modifications avaient été apportées au décor intérieur de l'église en vue des solennités qui devaient y avoir lieu.

[...] Lors de la réparation de l'Église [1892], à l'occasion des fêtes de notre / deuxième centenaire de fondation [1893], le grand tableau de l'Assomption de la Sainte Vierge qui orne le fond de notre Chapelle avait été notablement ré- / paré 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 [...]⁴²

Durant le second quart du 20^e siècle, la référence écrite à l'œuvre du passé se voit considérablement modifiée. Elle s'effectue toujours selon les modalités propres à l'histoire, mais de nouveaux procédés et intérêts de connaissance s'y greffent et s'y superposent. D'une part, on observe un mouvement d'appropriation du savoir produit par des professionnels de l'art, séculiers et externes à la Communauté, ce qui se traduit fréquemment par une citation explicite des attributions de tableaux émises par Gérard Morisset. D'autre part, l'écriture de l'œuvre semble articulée selon une série d'opérations la reliant à son auteur. Une fois accumulées ces connaissances, les religieuses les mettent en ordre selon une trame chronologique, comme en témoigne cet extrait des *Notes historiques sur notre établissement* rédigé vers 1950 :

Tableaux de l'église [...] / 1671 – Le tableau du maître-autel (l'As- / somption) porte, au bas, la date 1671 et / des armoiries semblables – moins le car- / touche – à celles de l'Intendant Talon / et la signature du peintre, recouverte / de peinture. Néanmoins, M. Gérard Morisset / est sûr d'y avoir reconnu celle du Frère / Luc, Récollet. En 1815, M. l'Abbé Desjardins / a fait réparer ce tableau, à ses frais. Il / a été nettoyé et retouché en 1892 et en 1923. [...] 1697 - Cette année-là, notre première Supérieure, / la vénérée Mère Louise Soumande de St- / Augustin, fit faire des réparations à l'église. / Les lambris des murs (jusqu'aux fenêtres) da / tent de là, ainsi que les peintures qui / ornent leurs panneaux. M. Morisset at- / tribue ces peintures à la Sœur de la Croix, / de l'Hôtel-Dieu. Et il attribue à M. / de la Tour, les tableaux de notre Père / saint-Augustin et de sainte Madeleine / qui furent placés alors de chaque côté / de l'autel [...]⁴³

Dépliée et remise en perspective critique, l'historicité d'une œuvre met donc à jour une double transformation. La première traduit un changement de statut de celle-ci, qui concerne plus spécifiquement la place qu'on lui accorde dans les écrits : dans les récits

⁴² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 6 mai 1923, p. 11; l'épisode de la restauration du retable de l'Assomption (rép. no 2) pratiquée en vue des solennités du second centenaire institutionnel célébrées en 1893, avait été enregistré dans le *Journal de l'administration* en date du mois de juillet 1892.

⁴³ A.A.M.H.G.Q. *Notes historiques sur notre établissement*. 1950, année 1697, p. 49.

rétrospectifs du 18^e siècle, l'œuvre ne fait qu'occurrence dans un discours qui ne la concerne qu'indirectement, alors qu'à la jonction des 19^e et 20^e siècles, elle devient l'objet d'un questionnement historique à part entière qui marque son autonomisation progressive. La seconde, cognitive, traduit un renversement des modalités mêmes de représentation écrite du passé par les religieuses : alors qu'au 18^e siècle, 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, en 1923 et 1950, celle-ci légitime et fonde la véracité de ses propos en exploitant des documents issus du passé, de même qu'en s'appuyant sur l'autorité des professionnels de l'art⁴⁴.

Une fois constaté ce double schème oppositionnel, un ensemble de questions peuvent être soulevées : que représentait l'œuvre pour les religieuses avant qu'elles ne développent, à la jonction des 19^e et 20^e siècles, une attitude historique à leur endroit ? Dans quelles circonstances et en raison de quels facteurs les moniales en vinrent-elles à convertir leurs œuvres en objets d'histoire ? Par quelles voies s'approprièrent-elles les discours, hypothèses et interprétations émises par les historiens ?

Le présent chapitre étudiera l'historicité d'un cas-type – le tableau de l'*Assomption de la Vierge* (rép. no 2; fig. 1) peint par le frère Luc en 1671, qui orne toujours le retable de l'église Notre-Dame des Anges – à partir de l'hypothèse selon laquelle l'hétérogénéité des représentations que se firent les religieuses de l'œuvre dans la durée, dépend des modalités de l'opération historiographique ayant généré sa mise en récit à divers moments de l'histoire⁴⁵. En ce sens, c'est en caractérisant le mode de représentation du passé induit par

⁴⁴ Au 18^e siècle, la fidélité au passé revendiquée par l'auteur d'annales institutionnelles était objet de foi, et relevait du caractère officiel des écrits monastiques. Le problème de la crédibilité ne se posait pas, parce que l'accès à celles-ci était réservé aux membres de l'institution chargée de les rédiger et que leur autorité était indissociable de celle de l'institution même dont elles émanaient, et à ce titre s'en portait garante. La narration des événements passés dans les écrits rétrospectifs du 18^e siècle emprunte donc un ton assertorique, sans que la rédactrice n'ait à valider la véracité de ses propos par l'intermédiaire de documents contemporains des épisodes relatés, ce qui la distingue de la narration historique. Voir Krzysztof Pomian. « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire ». *Revue de métaphysique et de morale*, no 1 (1998), p. 78-80.

⁴⁵ L'historicité du tableau de l'*Assomption* réunit les principaux éléments pour fonder un type abstrait. Il peut ainsi être donné en modèle représentatif de la majorité des œuvres de la collection, et ce en raison de quatre facteurs. D'abord, comme sa désignation survient tout autant dans les écrits rétrospectifs des 18^e et 19^e siècles que dans les écrits journaliers des 19^e et 20^e siècles, la représentation écrite de l'œuvre par les religieuses peut

les différents types d'écrits que seront dégagés et déduits les termes dans lesquels la Communauté concevait ses propres œuvres. À cette fin, le phénomène de conversion de l'œuvre en objet d'histoire sera observé et analysé à partir de quatre principaux paramètres explicitant, dans l'ordre, les principales étapes de notre investigation⁴⁶ :

- ⇒ La fonction mémorielle de l'œuvre dans le discours au 18^e siècle
- ⇒ L'écriture de l'œuvre dans les récits rétrospectifs du troisième quart du 19^e siècle
- ⇒ L'œuvre comme objet d'histoire suite à la (re)fondation cognitive du rapport au passé induit par le démarrage de l'écriture journalière des événements communautaires en 1867
- ⇒ L'appropriation, par voie épistolaire, du discours historique et esthétisant produits sur les œuvres par des spécialistes et professionnels de l'art au début du 20^e siècle

1.1 Les écrits rétrospectifs du 18^e siècle : événement discursif et fonction mémorielle

1.1.1 L'occurrence de l'œuvre dans le discours

La première occurrence d'un retable dans les écrits communautaires survient dans les *Annales* de 1709, récit rétrospectif couvrant la période qui s'étend de 1693 à 1708⁴⁷.

être analysée selon une perspective chronologique couvrant l'ensemble des écrits produits par celles-ci depuis leur établissement jusqu'au milieu du 20^e siècle, tout en répondant aux quatre paramètres méthodologiques fixés en fin d'introduction au présent chapitre. Deuxièmement, elle contraint à tenir compte de la dualité du rapport au temps induit par ces écrits, ce qui l'identifie en totalité aux œuvres enregistrées avant 1867, et partiellement aux œuvres enregistrées après cette date. Ensuite, le premier extrait des *Annales* institutionnelles dans lequel il est question d'un retable, daté de 1709, comporte plusieurs mentions de tableaux ornant toujours le retable de l'église Notre-Dame des Anges, de sorte que nos analyses s'appliqueront simultanément à plusieurs œuvres. Il s'agit en effet des tableaux de *Saint Augustin en docteur* (rép. no 17) et de la *Madeleine repentante* (rép. no 7). En dernière instance, comme le mémoire s'intéresse en priorité à la pluralité des statuts conférés à l'œuvre dans la durée, mentionnons que dès 1935, du fait de son attribution au frère Luc, les Augustines allaient ériger l'*Assomption* en « tableau de maître » le plus prestigieux de leur collection. Voir A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*, Tome I (1930-1957), janvier 1935, p. 18-19.

⁴⁶ Comme l'histoire, en tant que mode de représentation écrite du passé, entend procéder à la connaissance de celui-ci par l'intermédiaire des sources qui en proviennent, la conversion de l'œuvre en objet d'histoire deviendra intelligible au moment où les religieuses procéderont à la connaissance médiate de celle-ci.

⁴⁷ En effet, dans cet extrait, il n'est qu'implicitement question de l'*Assomption*. Le tableau n'y a pas de réalité peinte, ni iconographique. Ce n'est qu'en 1876 que les religieuses associeront explicitement le substantif « retable » survenant dans cet extrait de 1709 au tableau du frère Luc. Pour traiter des modalités variables de l'écriture de l'œuvre dans la durée, il s'avère néanmoins essentiel de s'attarder à cet extrait des *Annales* de 1709. Sur cette question, se reporter aux commentaires rédigés à la toute fin de la notice du *Répertoire* consacrée à l'*Assomption* (rép. no 2).

L'œuvre y fait implicitement irruption dans un extrait relatant l'épisode de la (ré)ornementation du lieu de culte entreprise par les moniales en 1697, où il est rapporté que, sous le direction de la Mère Louise Soumande de saint Augustin, première Supérieure de la Communauté :

[...] ce fut cette meme année qu'on fit un lambris tout à l'entour, la chaire du Predicateur, le Ceintre du Retable, deux tableaux qui sont tout aux cotez du meme Retable, l'un de st Augustin, l'autre de ste 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 [...] les Peres Recollets avoient tout emporté, et n'avoient laissé que le Retable tout nud sans tableau ni Tabernacle, sans doute parce qu'il leur paroissait si vieux et si mauvais qu'ils ne daignerent pas le deffaire pour l'emporter [...]⁴⁸

Dans le contexte de réflexions portant sur la représentation des œuvres du passé dans les écrits communautaires, les *Annales* institutionnelles doivent être (ré)envisagées 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 discours.⁴⁹ En effet, le *Règlement* constitutionnel acquis de la maison mère de Dieppe au tout début du 18^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.

⁴⁸ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série I, tome 1 (1693-1708), année 1697, p. 40-41.

⁴⁹ Le concept de discours s'entend ici selon la définition qu'en donne Michel Foucault dans son *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. Voir Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969, p. 105. Dans ce contexte, l'énoncé ne doit pas être examiné en tant que structure syntaxique ou linguistique, mais plutôt interrogé dans ses fonctions discursives, à partir des facteurs déterminant son irruption dans un espace-temps précis : « [...] l'énoncé, ce n'est donc pas une structure; c'est une fonction d'existence qui appartient en propre aux signes et à partir de laquelle on peut décider, ensuite, par l'analyse ou l'intuition, s'ils «font sens» ou non, selon quelle règle ils se succèdent ou se juxtaposent, de quoi ils sont signe, et quelle sorte d'acte se trouve effectué par leur formulation [...] ». Idem, p. 115.

Conséquemment, le contenu des *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges* de 1709 devait être homologué aux modèles historiographiques prescrits par le *Règlement* :

1^o La Secrétaire du chapitre pour bien observer ce que les Constitu / tions luy prescrivent, aura plusieurs Livres, registres, et autres choses déclarés cy après
 2^o 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 fondatrice, 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 decedées en la maison ou en fondation / qui auroient excellé en vertu et Sainteté de vie, marquant / le Jour Le mois et l'an de leur trepas et le Lieu de leur Sepulture / et autres choses dignes detre laissé a la posterite fidellement rap / portées et la coppie fidellement cottée [...] ⁵⁰

Incidemment, l'historiographie communautaire allait emprunter la trajectoire prescrite par ces règles de construction discursive. À cette fin, la narration de la phase de (ré)ornementation du lieu de culte en 1697 fut subdivisée en quatre segments, dont la morphologie semble (pré)réglée par les catégories énonciatives prescrites par le paradigme constitutionnel. Les unités signifiantes qui s'y forment peuvent être dégagées à l'aide d'une description des événements discursifs qui s'y trouvent regroupées. Premièrement, la Secrétaire du Chapitre 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 de la maison». Le tableau de l'*Assomption* (rép. no 2), au même titre que les peintures de *Saint Augustin en docteur* (rép. no 17), de la *Madeleine repentante* (rép. no 7) et que les «peintures» ornant les panneaux des bas-lambris des murs latéraux de l'église, fera donc irruption dans le tissu documentaire en tant qu'unité constitutive de cette énumération :

⁵⁰ A.A.M.H.G.Q. *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, paragraphe premier. Cet extrait du *Règlement* est intégralement cité dans l'*Avertissement* prescrit en introduction au premier volume des *Annales*, ce qui en confirme la connaissance effective par les religieuses à l'époque de leur rédaction et son acquisition avant 1709.

[...] Ce qui donnoit le plus de lieu au monde de S'emerveiller Sur leur / depence, c'estoit de voir la maniere dont elles accommoderent / 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 dest. Magdeleine. Le Balustre du / (p.42) Sanctuaire, et qu'on fit raser le Retable en la maniere / dont il paroît aujourd'huy, aussy bien que faire des peintures / dans Les panneaux du lambris [...]⁵¹

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 laissée 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 Sçavoir que / Les Peres Recollets avoient tout emporté, et n'avoient / laissé que le Retable tout nud Sans Tableau ny Taber / nacle, et Sans doute parcequ'il leur paroissoit Si vieux et Si / mauvais qu'ils ne daignerent pas le deffaire pour l'emporter / le plancher estoit tout en piece de pourriture, les murailles / si noires et si sales que l'Eglise ne Ressembloit dans ce / delabrement qu'a une vieille maison ruinée, les dedans du / Couvent estoient la meme chose. Il est aisé de Juger de l'effet / que fit une telle Reparation. On venoit par curiosité / voir cette agreable Metamorphose [...]⁵²

⁵¹ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, tome 1 (1693-1708), année 1697, p. 41-42.

⁵² A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, tome 1 (1693-1708), année 1697, p. 41-42. Les multiples entrées que le Furetière consacre au substantif «métamorphose» et au verbe d'action «métamorphoser» comportent toutes cette idée de transformation, de transition d'un état initial vers un état second :

«*Metamorphose*. Subst. Fem. Transformation d'une personne, son changement en une autre forme [...] Un Pere Jesuite a fait aussi des *metamorphoses* sacrées, comme celle de la femme de Lot en statue de sel, Nabuchodonoser en en beuf, &c.»

«*Metamorphose*, se dit aussi au figuré du changement de mœurs; d'habits, de condition. Cet homme estoit fort libertin, & il est devenu fort devot, voilà une estrange *metamorphose* [...]»

«*Metamorphoser*. V.act. Transformer, changer de Nature [...]»

Aussi, ajouter, en note, le passage de la notice nécrologique de la Mère Louise Soumande de Saint Augustin, de même que son acte de reconnaissance.

«*Metamorphoser*, signifie figurément, se desguiser, changer de figure, d'habits, de mœurs [...] On dit à celui qu'on trouve fort desguisé en un bal, à un libertin qui s'est fait Religieux, Vous voilà bien *metamorphosé*, on ne vous reconnoit plus.»

Antoine Furetière. *Le dictionnaire universel*. Paris, Éditions Le Robert, 1978 (1690), tome 2, entrées «métamorphose» et «métamorphoser».

Comme le *Règlement* stipulait que l'annaliste devait enregistrer les noms de la première Supérieure de la communauté ainsi que ceux des personnes ayant soutenu le temporel de l'établissement, un troisième segment s'y trouve consacré au panégyrique des vertus de la Mère Louise Soumande de Saint-Augustin ainsi qu'à son frère, principal donateur affilié à la campagne de restauration de l'église en 1697 : « [...] on pensoit qu'il / falloit que les Nouvelles fondées eussent bien de l'argent / pour faire de telles depences, Cependant on se trompoit bien / car Ce n'estoit que par le moyen de quelques charitez que / firent au dessein des personnes de bien, et entre autres Mr. / Delorme Soumande frere de la Reverende Mere dest. / augustin, et Le Surplus venoit du Sçavoir faire de cette / vertueuse Mere [...] »⁵³

Normé et régulé par le *Règlement*, le quatrième et dernier groupe d'énoncés ouvrira sur une synthèse des précédents, pour se (re)concentrer sur la figure du fondateur de l'institution, Monseigneur de Saint-Vallier, second évêque de Québec, qui apparaît également sous les espèces caritatives du donateur et du pourvoyeur :

[...] Tout ce dont il vient d'être parlé se trouva fait Lors que / Monseigneur de Quebec arrivat de France. L'on avoit paré / L'Eglise pour le jour qu'il vint faire sa premiere visite. / On / eut le plaisir de voir la joye que fit paroître sa Grandeur / en voyant avec quel zele on S'employoit a Son œuvre, la / quelle pendant Son absence avoit bien changée de face. Ce / saint prelat ne put s'empêcher d'en temoigner a ses filles / une Espece de Reconnoissance, et leur donna des nouvelles / (p.43) Marques de son affection paternelle, par les présents qu'il / leur fit de quelques ornements, d'un beau Calice d'argent, et / les burettes le tout Sizelé ainsy qu'on les peut voir dans la / Sacristie, et plusieurs autres effets qu'il leur confia, et qu'il / voulut bien qu'elles vendissent au profit de L'œuvre.⁵⁴

L'écriture du passé communautaire obéissait donc à ses propres lois discursives, ses propres catégories énonciatives. Les types d'événements enregistrés y étaient (pré)déterminés et obéissaient à un impératif constitutionnel qui en formalise et en régularise le contenu. Conséquemment, l'écriture de l'œuvre dans les écrits rétrospectifs du

⁵³ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, tome 1 (1693-1708), année 1697, p. 41-42.

⁵⁴ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, tome 1 (1693-1708), année 1697, p. 41-42.

18^e siècle se présente comme le produit d'une opération discursive, qui organise son irruption au sein d'un récit qui ne la concerne qu'indirectement.

1.1.2 La fonction de l'œuvre comme objet de mémoire

Dès lors que l'œuvre ne fait irruption dans le tissu documentaire qu'à titre d'énoncé constitutif d'un discours qui ne la concerne qu'indirectement, comment déceler la représentation que s'en faisait la Communauté dans ses écrits rétrospectifs du 18^e siècle? Il semble que ce soit dans la spécificité du rapport au temps induit par la nature rétrospective des écrits qu'il faille appréhender les termes dans lesquels celle-ci concevait ses propres œuvres. Dans ce contexte, la problématique de la représentation des œuvres du passé doit être (re)située dans la perspective philosophique de la représentation écrite du passé. En effet, de par leur orientation rétrospective, ces écrits instaurent nécessairement un intervalle de temps qui sépare l'événement narré de l'instant effectif de sa mise en récit, soulevant d'emblée la problématique de la représentation du passé – et par extension, celle de la représentation des œuvres du passé⁵⁵.

La philosophie de l'histoire, telle qu'élaborée par Pierre Nora et Paul Ricœur, distingue deux modes de représentation du passé : la mémoire et l'histoire⁵⁶. En effet, lorsque envisagées dans leur *praxis*, leur *effectuation*, une problématique commune anime et relie ces deux phénomènes mnémoniques, celle de la référence au passé. Parce qu'elles prétendent instaurer un rapport de similitude ou de ressemblance entre la chose absente et sa représentation par l'écrit, elles constituent des variations similaires mais néanmoins distinctes de la *mimêsis*⁵⁷. En effet, en introduction à son célèbre inventaire des contenus de mémoire en France, Pierre Nora fournit les principales bases d'un questionnement menant à la reconnaissance de traits spécifiques distinguant la mémoire de l'histoire. Telles que

⁵⁵ Louis Marin. *Des pouvoirs de l'image*. Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 18.

⁵⁶ Les réflexions à venir empruntent aux écrits suivants : Paul Ricœur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éd. du Seuil, 2000, et plus spécifiquement la 5^e section de la seconde partie, intitulée «La dialectique de la représentation», p. 292-301; Pierre Nora, dir. «Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux». *Les lieux de mémoire. I : La République*. Paris, Gallimard, 1984, tome 1, p. XVII-XLII.

⁵⁷ Paul Ricœur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 292-295.

définies par l'auteur, elles diffèrent en plusieurs points, notamment au registre de leurs rapports respectifs aux multiples dimensions ou orientations de la temporalité. Selon Nora, la mémoire, en tant que mode de représentation du passé, constitue paradoxalement et simultanément un phénomène à caractère actuel, un «lien vécu au présent éternel» et ce, contrairement à l'histoire, qui ne reste concernée que par le domaine du passé⁵⁸.

En tant que modes divergents de représentation du passé, mémoire et histoire se distinguent donc par la spécificité du rapport qu'elles entretiennent avec les orientations plurielles de la temporalité : la première induit un rapport simultané au passé et au présent, alors que la seconde n'est concernée que par le passé. Incidemment, au registre de ses propres procédures de production, la mémoire tendra à élaborer ses représentations du passé en s'enracinant dans le concret, le geste, l'espace, l'image et l'objet, alors que l'histoire ne s'attachera qu'aux continuités, aux évolutions, aux analogies et aux rapports des choses passées⁵⁹. La mémoire puise donc ses points d'appui rétrospectifs dans le présent et l'actuel, alors que l'histoire élabore ses représentations du passé à partir de documents qui en proviennent.

Or, il semble que ce soit précisément avec l'hypothèse de cette fonction d'objet perceptible et tangible permettant d'ancrer la représentation mémorielle du passé dans le présent qu'il faille investir l'écriture de l'œuvre au 18^e siècle. Dans le cas précis de la narration, en 1709, de l'épisode de la (ré)ornementation de l'église entreprise en 1697, tout se passe comme si les moniales avaient structuré leur propre historiographie par l'intermédiaire de vestiges du passé, présents dans leur environnement visuel : les œuvres. Suivant une trame rétrospective, le récit empruntera alors une trajectoire remontant du présent au passé, à travers laquelle l'annaliste considère une suite d'événements dans un sens régressif. Plus encore, et paradoxalement, les linéaments de cette écriture rétrospective tendront à

⁵⁸ Pierre Nora, op.cit., p. XIX.

⁵⁹ Pierre Nora, op.cit., p. XX.

convertir l'œuvre en témoin concret, en substrat présent d'un passé encore actuel, celle-ci consommant du même coup sa fonction d'objet de mémoire⁶⁰ :

[...] Ce qui donnoit le plus de lieu au monde de S'emerveiller Sur leur / depence, 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 dest. Magdeleine. Le Balustre du / (p.42) 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 [...] ⁶¹

Ainsi envisagée par les religieuses, l'œuvre du passé se révèle alors comprise comme objet présent issu du passé, tout en revendiquant simultanément une trace d'historicité, l'existence d'un corps historique. À ce titre, le cas d'enquête du retable de l'*Assomption* ne constitue guère un phénomène isolé. Dès ses premiers balbutiements, l'historiographie communautaire imprimera aux œuvres cette double orientation temporelle constitutive des objets de mémoire. En effet, dans le même volume des *Annales* institutionnelles rédigé en 1709, l'annaliste du monastère relatera comme suit l'épisode de l'acquisition, en 1693, d'un ex-voto dédié à *Saint Joseph tenant l'Enfant Jésus par la main* :

[...] Sur la fin de cette année un Jeune homme / Nommé M. Canauville frere de la mere / de st augustin etant tombe / violemment malade, et pris d'un delir qui / fit desesperer de sa vie, ses parents dans la / crainte qu'il ne mourut Sans recevoir / Les sacrements, firent vœu de faire faire / un tableau de st. Joseph pour la chapelle ou / depuis qu'elle avoit été Etablie Sous / l'invocation de ce saint il n'y avoit eu / qu'une Image d'environ deux pieds / renfermée dans un cadre de bois / fort simple. Ce vœu etoit pour obtenir de / Dieu par l'intercession de ce protecteur / des mourants La grace de pouvoir recevoir / les sacrements, ce qui luy fut accordé. / Car aussy tost le delire cessa / et il eu le tems de faire Sa Confession, et / de recevoir le st. viatique, et l'extrême / onction avec un sain jugement / et aussy tost apres il retomba dans le delire / dans lequel il mourut. Le Tableau fut fait / et c'est celui qui est a present dans le / Chœur qui est de la hauteur de

⁶⁰ 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 à la mémoire de demeurer toujours vécue et portée par des groupes qui la (ré)actualise 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 enrachine ses souvenirs dans le présent. Pierre Nora, op.cit., p. XIX.

⁶¹ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, tome 1 (1693-1708), année 1697, p. 41-42.

six a sept / pieds ou est mené par la main Le st Enfant / Jesus, et de l'autre main tient une tige / de lys [...]»⁶²

Au moment de la rédaction, l'œuvre du passé sera ainsi prise dans un rapport double unissant les deux dimensions ou orientations 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, de même que par le contenu de souvenir dont elle est porteuse⁶³.

Cette double perception du temps, définissante de la représentation mémorielle du passé, parcourt la majorité des écrits de type rétrospectif produits par les moniales au 18^e siècle. En effet, dans le second volume des *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges* (1709-1728) 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 surplombe l'autel représentant *Monseigneur Jean-Baptiste La Croix de Chevrières de Saint-Vallier en prières devant le saint Cœur de Marie percé d'un glaive* (rép. no 41), 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 (ré)actualisé. 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 :

⁶² A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, tome 1 (1693-1708), année 1694, p. 36-37. Le tableau en question, dont on a perdu la trace, fut donné par la Communauté aux missions en 1825, suite à l'acquisition des neufs tableaux de Joseph Légaré, dont cinq ornent toujours les murs latéraux de l'église et trois, les couloirs du monastère. Voir A.A.M.H.G.Q. Sœur M. Renaud de saint Pierre. *Notes diverses (1686-1843)*. 1849, année 1824, p. 47-48.

⁶³ Agissant comme tel, elle semble davantage perçue comme *image* que comme *objet* ou *œuvre* d'art. Voir la définition que propose Hans Belting du substantif «image» dans son ouvrage intitulé *Image et culte. Une histoire des images avant l'époque de l'art*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 19-24.

[...] La dévotion Spéciale de notre fondateur Envers La mere de / Dieu, L'engagea à faire Ériger dans notre Eglise une chapelle / dédiée 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 [...]⁶⁴

Vécus quotidiennement, perçus comme témoins présents d'un passé toujours actuel, la chapelle du saint Cœur de Marie (1724) et le tableau qui en surplombe l'autel (rép. no 41) constituent donc en 1785 un espace concret où s'enracine le contenu du souvenir de l'évêque. Inversement : le souvenir sera rendu possible par l'image, et c'est toujours le présent qui ouvre vers le passé. Ce rapport double aux orientations temporelles du présent et du passé induit par la nature mémorielle des écrits rétrospectifs sera maintenu et ponctuellement (ré)activé durant les deuxième et troisième quarts du 19^e siècle⁶⁵. L'écriture de l'œuvre s'y étendra à la fois au passé et au présent. Simultanément, on assistera à une opération de présentification du passé par la médiation des œuvres désignées. Selon une telle dynamique, et bien qu'acquis simultanément en 1735 de Monseigneur Dosquet, les tableaux de la *Madeleine au désert* (rép. no 34) et de *Saint Jérôme* (rép. no 25) ne feront irruption dans les écrits communautaires qu'en 1854, à l'occasion de l'écriture de la seconde série des *Annales* de l'institution, puis 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 partant de gran- / des marques de son affection pa- / ternelle et nous fit présent de deux / tableaux à l'huile, celui de St Jérô- / me et celui de Ste Madeleine / qui furent placés au Chœur. / (ils sont maintenant – 1860 – dans la / salle du Chapitre)»⁶⁶

Ici encore, la durée des œuvres du passé permet d'ancrer et d'enraciner le souvenir de l'événement dans le concret, l'espace et l'image. Considérant cela, il semble permis d'affirmer que dans les écrits rétrospectifs du 18^e siècle, les moniales appréhendaient

⁶⁴ A.A.M.H.G.Q. Sœur Geneviève Levasseur de sainte Claire et Geneviève de saint Ours. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1785, Série 1, tome 2 (1709-1729), année 1724, chap. 17, p. 46-47.

⁶⁵ Voir la chronologie des écrits rétrospectifs produits par la Communauté disponible en *Annexe 1*.

⁶⁶ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1854, série 2, tome 1 (1693-1743), année 1735, p. 380. L'enquête documentaire n'a révélé aucune source qui soit contemporaine de l'événement narré. Tout porte ainsi à croire qu'en 1854, la datation et la provenance des tableaux n'étaient attestées que par une inscription ancienne à l'encre brune située au revers des toiles. Voir rép. nos 25 et 34.

l'œuvre dans ses fonctions d'objet de mémoire, lui reconnaissant la propriété de s'étendre à la fois au présent et au passé. Présente dans l'environnement visuel des religieuses au moment de la mise en récit d'événements antérieurs au temps de rédaction, l'œuvre y semble convertie en point d'appui rétrospectif aux récits mémoriels véhiculés par le groupe qui les secrète et qu'ils soudent. Comme par ailleurs les images durent et passent d'une génération claustrale à l'autre, elles permettent à l'annaliste d'élaborer une représentation mémorielle du passé, qui se caractérise par l'instauration d'un rapport unissant les deux instances de la temporalité que sont le passé et le présent.

1.2 Les écrits rétrospectifs et la réécriture de l'œuvre (1854-1876)

Durant le troisième quart du 19^e siècle, l'historicité de l'*Assomption de la Vierge* – à l'exemple de celle de la majorité des œuvres produites ou acquises avant le milieu du 19^e siècle – émerge d'une longue latence et se voit soudainement revitalisée⁶⁷. À cette époque précise, l'œuvre entre dans une mécanique de (ré)écriture, du fait de la retranscription par les religieuses, en 1854, 1860 et 1876, des récits fondateurs de l'historiographie communautaire du 18^e siècle⁶⁸. Conséquemment, le passage de la (ré)ornementation du lieu de culte faisant irruption dans le premier volume des *Annales* institutionnelles de 1709 sera repris dès 1854, à l'occasion de la rédaction du premier volume de la seconde série des *Annales*. En introduction à ce volume, l'annaliste du monastère retranscrivit l'*Avertissement* prescrit en introduction à la version originelle de 1709, tout en indiquant,

⁶⁷ Sur ce sujet, se reporter aux entrées *Sources rétrospectives* des rubriques du *Répertoire* consacrées aux œuvres suivantes : *Saint Augustin en docteur* (rép. no 17), la *Madeleine repentante* (rép. no 7), *Monseigneur Jean-Baptiste de Lacroix de Chevières de saint Vallier en prières devant le saint Cœur de Marie percé d'un glaive* (rép. no 41), la *Madeleine au désert* (rép. no 34), *Saint Jérôme* (rép. no 25), de même qu'aux « paysages » peints ornant les panneaux des bas-lambris des murs latéraux de l'église (rép. nos 60-84) et aux huit tableaux peints et acquis de Joseph Légaré en 1825 (rép. nos 4, 6, 10, 12, 13, 20, 26, 29). Selon une fréquence identique, et parce que désignées dans des écrits originaux antérieurs au milieu du 19^e siècle, chacune de ces œuvres entre à trois reprises dans une mécanique de réécriture des récits de fondation en 1854, 1860 et 1876.

⁶⁸ Il s'agit, dans l'ordre, de la seconde série des *Annales du Monastère* (1854), du *Journal de l'administration* (1860 v.) et de l'*Histoire du Monastère de Notre-Dame des Anges* (1876), ces dernières ayant été rédigées en vue de la publication, en 1882, de la volumineuse histoire de l'institution rédigée par Sœur saint Félix (O'Reilly) *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec. Histoire du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Québec, C. Darveau, 1882. Pour la chronologie des écrits, se reporter à la liste fournie en *Annexe 1*.

en note infrapaginale, la date de rédaction, les motifs prospectifs de la reprise et les principaux ajouts qui allaient y être apportés : «En les transcrivant [les *Annales* de 1709] en 1854, dans le / but de conserver ce précieux original / on a pour l'intérêt des lectrices fait / preceder chaque année du Denombre- / ment et terminer du total des Re- / cettes et Dépenses de la Maison.»⁶⁹

On retrouvera donc dans ce volume la retranscription, non intégrale mais néanmoins fort similaire, du récit originel de la (re)décoration peinte de l'église en 1697 dans lequel survint la première occurrence d'un retable. Selon un principe de non singularité événementielle suivant lequel plusieurs auteurs rapporteront différemment un même événement, le récit se verra nécessairement modifié⁷⁰. On y remarque effectivement qu'à la fidélité reproductrice implicitement revendiquée par l'annaliste se greffent certaines distorsions. Dès 1854, le verbe « rasper » est supprimé, probablement en raison d'une incompréhension rétrospective de celui-ci :

[...] ce qui donnoit plus de lieu au monde de s'émerveiller sur leur dépense, étoit de voir la manière dont elles accomodèrent leur Eglise : car ce fut cette même année qu'on y fit faire un lambris tout autour; la Chaire du Prédicateur, le Ceintre du Retable; deux tableaux qui sont aux côtés du même Retable, l'un de saint Augustin et l'autre de Sainte Magdeleine, le Balustre du Sanctuaire et qu'on fit le Retable en la manière dont il paroît aujourd'hui; car il faut savoir que les Pères Récollets avoient tout emporté et n'avoient laissé que le retable tout nud, sans tableau ni tabernacle et sans doute parce qu'il leur paroissoit si vieux et si mauvais qu'ils ne daignerent pas le defaire pour l'emporter [...]⁷¹

⁶⁹ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1854, série 2, tome 1 (1693-1743), introduction, p. 27.

⁷⁰ Ce principe de «non singularité événementielle» constitue l'un des points importants de la doctrine générale de l'interprétation historique élaborée par Paul Ricœur dans sa phénoménologie de la mémoire et de l'histoire. Voir Paul Ricœur, op.cit., p. 310-311. Se réclamant d'Aristote, l'auteur rappelle que les représentations élaborées par la mémoire et l'histoire sont «du» passé, non pas «le»passé, ce qui les confond avec la fiction. Cette aporie est rendue apparente par le simple fait que les auteurs construisent fréquemment des récits différents et opposés lorsque articulés autour des mêmes événements. Dès lors que les récits construits par l'un et l'autre ont chacun un commencement, un milieu et une fin, chacun tire son intelligibilité de sa seule structure interne.

⁷¹ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1854, série 2, tome 1 (1693-1743), année 1697, p. 70-72.

L'impact de ce mouvement répétitif sur l'historicité de l'œuvre sera double. Au niveau cognitif, il incite une fois de plus à identifier les procédures de représentation du passé exploitées par les moniales avec la mémoire et non l'histoire, et ce en raison de divers facteurs. D'une part, selon une perspective diachronique, l'écriture du passé sur un mode répétitif consiste à s'approprier, à reproduire et à réactualiser les expériences fondatrices du groupe pour les installer dans le présent⁷². Pour cette raison, elle constitue une forme de composition d'un présent ancré dans un passé voulu comme le déploiement d'un intemporel. L'écriture du passé par répétition procède donc d'un double mouvement : elle repose et réactive la question des origines, tout en instaurant un continuum. Elle traduit en cela un idéal de trans-historicité qu'elle partage avec la mémoire. En effet, selon la définition qu'en offre René Payant dans ses *Vedute*, la mémoire, en tant qu'opération historiographique, a pour caractéristique définissante de se représenter le passé selon un mode répétitif : « [...] la mémoire, c'est la survie, [c'est] une écriture de l'histoire par reprise, répétition, etc. [...] Autrement dit, la mémoire, c'est la force du persister. Mais [...] le même ne continue pas à vivre comme tel [...] la mémoire est un travail d'images et non de choses. La mémoire est intimement liée aux signes, aux langages (et ils ont leurs règles) [...] »⁷³.

⁷² La mémoire communautaire y fonctionne alors comme instrument privilégié d'instauration d'une tradition. Elle permet de transmettre et de réactualiser un système de valeurs, de normes et de connaissances qui assure l'adhésion des générations claustrales à un ordre communautaire (pré)existant qu'il importe de maintenir. Sur les rapports entre la mémoire, la répétition et la tradition, consulter Freddy Raphaël. « Tradition et traditionalisme », *Recherches anglaises et nord-américaines*, no 29 (1996), p. 1-8.

⁷³ René Payant. « L'inédit de la mémoire ». *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*. Québec, Éditions Trois, 1987, p. 528. Lorsqu'il traite des processus par lesquels les individus entrent en relation avec les objets, Jean Baudrillard élabore sur la question de l'élosion du temps, qualité que prête le collectionneur à sa collection. L'auteur reconnaît à la collection, qu'il pense comme système autonome ou microcosme, la capacité et la fonction de se substituer au temps réel par le seul fait de son organisation. Pour Baudrillard, en effet, la distribution et la succession des unités d'une collection permet de répertorier le temps en termes fixes qu'elle peut faire jouer réversiblement. Les pièces organisées se voit ainsi érigées en système grâce auquel le sujet – le collectionneur – tente de reconstituer un monde, une totalité privée qui existe en marge du temps réel et irréversible. Il y est donc question du « refuge » et de la dénégation du temps actuel qu'offre la collection par sa constitution en synchronie fermée ayant sa propre temporalité. L'organisation d'une collection permet ainsi à son propriétaire de se décliner lui-même hors du temps actuel, par et à travers les objets qu'il organise en système autonome. Parce qu'il traite de séries et de systèmes d'objets, et que les annalistes de l'Hôpital Général, dans leur rapport à l'*Assomption* aux 17^e – 19^e siècles, traitent d'une œuvre unique qu'elles n'insèrent manifestement pas dans un ensemble, nous ne croyons pas devoir envisager notre objet d'étude en accord avec la pensée de Baudrillard. Voir Jean Baudrillard. « L'objet et le temps : le cycle dirigé ». *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1985 (1968), p. 134-138.

Dans son inventaire critique des contenus de mémoire en France, Pierre Nora attribue lui aussi à la mémoire cette tendance à vouloir reproduire le même et l'identique. Plus encore, selon les caractéristiques qu'il lui assigne, celle-ci oppose à la prise de conscience du passé comme tel l'illusion de la présence permanente d'un passé demeuré identique, c'est-à-dire le leurre d'une matérialisation de la distance temporelle. La mémoire se veut ainsi abolition du temps, alors que l'histoire se présente comme une écriture de la temporalité. La mémoire est l'illusion du même, alors qu'à l'opposé, l'histoire revendique relativité et différence :

[...] La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations [...] L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus [...] Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire [est] sensible à tous les transferts, écrans, censures ou projections [...] L'histoire, parce qu'opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique [...] La mémoire est un absolu. L'histoire est le relatif [...] ⁷⁴

Le mouvement répétitif de l'historiographie communautaire de cette période et ses propriétés évoquent donc le fonctionnement d'une mécanique de réécriture de l'œuvre du passé qui procède toujours de la mémoire, non de l'histoire. D'autre part, la mise à nu des remaniements que subît la version originelle soulève une nouvelle problématique identifiant de nouveau l'historiographie communautaire du 19^e siècle avec la mémoire, celle des inévitables altérations redevables à l'usage de cette mémoire. D'un point de vue épistémologique, cette mécanique de réécriture tend effectivement à modifier le contenu de connaissances véhiculé par ces écrits, ce qui les associe de nouveau à la mémoire telle que la conçoivent Pierre Nora et Krzysztof Pomian ⁷⁵.

Dans le domaine précis de l'histoire de l'art, la prise en compte du considérable degré d'instabilité des réécritures produites par les Augustines au 19^e siècle, incite à réévaluer

⁷⁴ Pierre Nora, op.cit., p. XIX.

⁷⁵ De fait, la majorité des théoriciens, psychanalystes ou philosophes ayant abordé la problématique de la représentation historique ou mémorielle du passé reconnaissent à la mémoire une tendance à modifier, déformer ou manipuler son propre contenu, tantôt de manière inconsciente, tantôt en ne s'accommodant que des souvenirs qui la réconfortent. Pour ce double caractère sélectif et instable de la mémoire, se reporter aux écrits théoriques de K. Pomian. « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire ». *Revue de métaphysique et de morale*, no 1 (1998), p. 64-67.

leur degré de pertinence heuristique quant aux données positives qu'elles sont susceptibles de fournir sur les œuvres. En effet, si ces réécritures successives préservent généralement la structure globale des récits de fondation dans lesquels surviennent des occurrences d'œuvres, il n'en demeure pas moins que les retranscriptions de 1854, 1860 et 1876 introduisent inévitablement des variations qui affectent de premier chef l'historique et la nomenclature des œuvres. Ces variations altèrent les dates de production ou d'acquisition des œuvres, leur désignation explicite au sein des écrits originaux, voire même leur mode de dénomination. En effet, cette position à l'égard des récits de fondation supporte fort bien, au demeurant, d'être illustrée par une pluralité de versions qui les revitalisent, et s'accommode volontiers de remaniements divers. Par exemple, le même événement de la décoration du lieu de culte en 1697 sera différemment rapporté dans le *Journal de l'administration*, dont la rédaction fut entamée vers 1860. C'est effectivement à l'intérieur de cet extrait que survient la première occurrence du substantif «paysages» désignant avec précision le sujet des peintures ornant les bas-lambris des murs latéraux de l'église, information que ne comportaient guère le récit d'origine et celui de 1854⁷⁶. De plus, le point d'appui rétrospectif de l'annaliste n'est plus celui d'une œuvre présente dans l'environnement visuel des moniales au moment où elles se représentent le passé, mais bien le récit originel lui-même, comme en témoigne la dissolution du double rapport au temps caractéristique de l'écriture de l'œuvre au 18^e siècle :

[...] L'Église nécessitant de nombreuses / réparations, nous les fîmes faire cette / année; l'intérieur subit un change- / ment presque total : la chaire du pré- / dicateur, la balustrade du Sanctuaire, / le cintre du retable furent renouvelés / ainsi que le plancher : on fit aussi / faire un lambris et autres ouvrages / trop long à énumérer : dans le même / temps nous fîmes peindre deux ta- / bleaux l'un de N.P. St Augustin et / l'autre de Ste Magdeleine, et différents / (p.8) paysages sur les panneaux du / lambris [...] ⁷⁷

Ces altérations modifient ce faisant le contenu même de la mémoire communautaire qui, inconsciente de ses déformations successives générées au fil de ses réécritures, est tout autant une mémoire constituée que constituante. Fidélité reproductrice et imagination créatrice y agissent en dialectique, de sorte que l'historicité des œuvres se voit

⁷⁶ Voir rép. no 61, entrée *Sources rétrospectives*.

⁷⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. 1860 v., tome I (1692-1910), année 1697, p. 7-8.

considérablement modifiée durant le troisième quart du 19^e siècle, sans toutefois subir de modifications autres qu'accidentelles. Il n'en demeure pas moins que l'œuvre n'y fait toujours pas l'objet d'une investigation ou encore d'une représentation historique.

Au contraire, cette écriture de l'œuvre par répétition convoque une nouvelle modalité de l'acte de faire mémoire, qu'il convient de caractériser. Envisagée dans la perspective philosophique de la phénoménologie de la mémoire et de l'histoire, qui distingue deux pratiques mémorielles, il est permis d'affirmer que son exercice relève non pas de la *remémoration*, mais s'identifie davantage à un travail de *mémorisation*. Au sens où l'entend Paul Ricoeur, la remémoration met l'accent sur la reconnaissance de l'acte de rappel en cours d'exercice, la «marque temporelle de l'auparavant» constituant ainsi le trait distinctif de celle-ci⁷⁸. En tant que mode de représentation du passé, la remémoration prend alors la double forme de l'évocation d'événements passés par le sujet et de la conscience du processus de représentation en acte. La remémoration est donc fondamentalement une mémoire critique.

La mémorisation, à l'opposé, consiste en une manière d'apprendre, s'appuyant sur des savoir-faire, de telle sorte que ceux-ci soient fixés et demeurent disponibles pour effectuer le rappel du passé. La répétition procède précisément de cet exercice mémoriel, dont le processus revêt un caractère (pré)construit de l'écriture des événements antérieurs. Elle se distingue dès lors par une économie d'effort critique, le sujet écrivant y étant dispensé de réapprendre et de (ré)investiguer le passé pour effectuer une tâche appropriée à des circonstances définies⁷⁹.

L'écriture de l'œuvre dans les récits rétrospectifs du 19^e siècle, parce qu'elle procède de la répétition, peut donc être (ré)interprétée selon cette seconde catégorie mémorielle. Elle revêt notamment le caractère (pré)construit des techniques de mémorisation. Au moment d'écrire, l'annaliste ne cherche effectivement pas à représenter un événement passé par

⁷⁸ Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 69-70.

⁷⁹ Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 69-70.

l'exercice renouvelé d'une *mémoire naturelle*, mais bien par la mise en application d'une *mémoire artificielle*, caractérisée par une tendance au passage à l'acte répétitif substitué à l'exercice renouvelé du souvenir⁸⁰. De même, la réécriture du passé par répétition, symétriquement opposée à la remémoration de celui-ci, résiste à la critique. En effet, la volonté manifeste de reproduire fidèlement et conformément les récits originaux traduit moins un mode de pensée progressant par la critique et la reconnaissance des contradictions, qu'une conception du passé conservée et (re)dupliquée par une Communauté qu'elle soude, fonde et fait exister dans la durée⁸¹.

Ce qu'il importe de retenir, c'est que l'écriture de l'œuvre du passé dans les récits rétrospectifs du troisième quart du 19^e siècle procède toujours de la mémoire, mais selon des modalités distinctes de celles mises de l'avant au 18^e siècle. Elle relève d'un processus instable de reprise et de répétition qui l'identifie avec la mémoire et en modifie inévitablement le contenu. En 1860, lorsque la dépositaire nomme les peintures des lambris « paysages », c'est la mémoire au quotidien qui interfère avec l'écrit, de sorte que le point d'appui rétrospectif de celle-ci au moment de la rédaction, demeure l'œuvre du passé présente dans l'environnement visuel quotidien. Revitalisée au moyen d'une mécanique de réécriture, l'historicité de l'œuvre s'en voit néanmoins considérablement modifiée, sans toutefois subir d'altérations autres qu'accidentelles.

Toutefois, à l'occasion de la troisième réécriture du même événement en 1876, le phénomène se modifie quelque peu, et ces distorsions relèvent plutôt d'une opération

⁸⁰ La remémoration procède de l'exercice de la mémoire naturelle, alors que la mémorisation relève de l'exploitation de la mémoire artificielle. Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 69-70.

⁸¹ L'«Avertissement» prescrit en introduction aux *Annales* de 1709 stipulait notamment que les récits de fondation devaient être (re)lus annuellement. L'exercice de la mémoire orale se joignait donc à celui de la mémoire artificielle: « [...] Ces annales ne doivent jamais Sortir d'entre les mains / de la Secrétaire pour être Communiquées à qui que ce soit / (p.4) du dehors. On en doit faire la lecture au moins une fois / tous les ans. Il Sembleroit qu'il Conviendroit mieux / que ce fût dans le mois d'avril, puisque c'est le premier / de ce mois, de L'année 1693 qu'a Commencé L'Etablissement / et l'onzième du même mois de L'année 1699 que l'on / fit Les premières Elections en conséquence de la Sépara / tion qui fut faite de la Communauté de Québec. / Cependant Les années que La Semaine Sainte Se trouve / dans les Commencements d'avril (ce qui empêcheroit qu'on / en put faire La lecture de suite) il Seroit plus à propos de / la différer après Pasques [...] » A.A.M.H.G.Q. « Avertissement ». *Annales du monastère de Notre-Dame des Anges*, 1709, série 1, tome 1 (1693-1708), p. 3-4.

consciente et circonspecte. En effet, à la dialectique de la fidélité reproductrice et de l'imagination créatrice caractéristique de la réécriture du passé, se superposent les premiers indices d'un questionnement historique sur l'œuvre. Le phénomène se traduit par une interrogation explicite de la provenance et de la date d'acquisition du tableau de l'*Assomption* par la Communauté, ce dont fait foi la note infrapaginale jointe au passage suivant :

[...] Les petites épargnes / de 1697 furent employées à accommoder l'église. / "Il faut savoir que les Révérends Pères Récollets / avaient emporté les lambris, la balustre, / (p.71) les tableaux, le tabernacle, et en général tout ce / qu'ils avaient pu détacher; ils n'avaient laissé / que le rétable nu, sans doute parce qu'il pa- / raissait si vieux et si usé qu'ils n'avaient / pas daigné le défaire pour l'emporter. Le / plancher était tout en pièces de pourriture, / et les murs étaient si noirs et si sales que l'église / dans ce délabrement ressemblait à une vieille / maison ruinée". La Mère Saint Augustin ne négligea rien / pour rétablir l'ordre et la beauté dans le / temple du Seigneur. Le plancher fut renou- / velé, les murs furent lambrissés jusqu'à / la hauteur des fenêtres; la chaire, la balustre, / le rétable, le tabernacle, tout fut restauré. / On fit orner de peintures les panneaux des / lambris; on procura un tableau pour le grand Autel (a), et deux autres pour placer / de chaque côté du rétable : ce sont les ta- / bleaux de Sainte Marie Madeleine et de / N. Père Saint Augustin. Il est aisé de / juger de l'effet de toutes ces améliorations. / "Les personnes de la ville venaient par cu- / riosité voir cette agréable métamorphose, et / plusieurs pensaient qu'il fallait que le nou- / velles fondées eussent bien de l'argent pour / faire de telles dépenses. Il n'en était rien ce- / pendant; une partie des frais avait été acquittée / au moyen de quelques aumônes, faites à ce / dessein par des personnes de bien; de ce nombre (p.72) était M. Delorme Soumande frère de la Mère de Saint Augustin; le reste était dû au savoir- / faire de cette Révérende Mère".

a) Nous ignorons comment et en quelle année nos Mères / ont fait l'acquisition du tableau qui orne le maître Autel. Ce tableau / porte la date 1671.⁸²

Le développement de cette attitude historique à l'endroit de l'œuvre supposait, en amont, que la rédactrice de l'*Histoire du Monastère* se fut adonnée à une (ré)investigation des sources anciennes conservées en l'institution en vue d'apporter des preuves supportant les affirmations ou les négations qu'elle allait formuler à l'endroit des œuvres. Faisant l'objet

⁸² A.A.M.H.G.Q. *Histoire du Monastère de Notre-Dame des Anges et de l'Hôpital Général de Québec*. 1876, tome 1 (1692-1727), année 1697, p. 70-72. Le tableau est effectivement daté, immédiatement sous le blason de l'intendant Talon peint dans la section inférieure gauche de la composition. Dès 1871, les religieuses avaient été invitées à diffuser par voie de presse certaines informations quant à l'auteur, la date, la localisation, la provenance ou l'acquisition des tableaux accrochés à l'intérieur de leur église, du chœur qui lui est adjacent, et de la chapelle latérale du saint Cœur de Marie. Le problème des origines du tableau de l'*Assomption* y avait été soulevé : « [...] nous ignorons la date de son acquisition [...] ». « Les galeries de tableaux de Québec ». *Journal de Québec*, 16 mai 1871, p. 1.

d'une citation et non plus d'une simple retranscription, les *Annales* originelles de 1709 ne revêtent plus seulement la forme d'une mémoire écrite et absolue devant être mémorisée et constamment réactivée, mais semblent simultanément perçues comme sources écrites susceptibles d'alimenter l'historicité des œuvres et par là même de fonder les conclusions de l'annaliste. Considérant cela, il importe de se demander comment, entre 1860 et 1876, les religieuses en vinrent à procéder à la connaissance des œuvres du passé par l'intermédiaire des sources, et dans quelles circonstances elles passèrent de la représentation mémorielle à la représentation historique du passé.

1.3 1867 : l'écriture journalière et le passage de la mémoire à l'histoire

Tel que mentionné en introduction au présent chapitre, il faut attendre 1867 avant que les religieuses ne substituent définitivement à l'écriture rétrospective du passé, un système d'enregistrement journalier des événements qui leur 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.

La section qui suit se propose de montrer que le démarrage de cette écriture journalière constituait une condition préalable à un retournement de la mémoire vers l'histoire et par extension, à l'élaboration d'une représentation historique et non plus mémorielle des œuvres du passé. En dernière instance, la représentation des œuvres du passé selon un mode historique deviendra intelligible au moment où les religieuses procéderont à la connaissance de celle-ci par l'intermédiaire de documents issus du passé.

1.3.1 De la mémoire à l'histoire dans le *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*

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 avec les Messieurs du clergé, les Communautés religieuses, les parents et amis des religieuses du Monastère de Notre-Dame des Anges* entamé la même année⁸³. 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*. Comme en témoigne cette lettre, les correspondances allaient dès lors être perçues comme une source substantielle d'informations relatives à la sphère privée des générations claustrales antérieures. Elles pouvaient en cela alimenter l'écriture intime du passé de la Communauté. Fait plus important à l'égard de notre hypothèse, ces correspondances devaient également être préservées afin d'être transmises aux futures générations claustrales, afin que celles-ci pussent éventuellement procéder à la connaissance indirecte ou médiate de ce même passé :

On ne peut mettre trop de soin pour conser / ver soigneusement tout ce qui peut contribuer / à enrichir nos annales, et à faire connaître à / celles qui viendront après nous mille détails in- / times qui acquièrent avec le temps, je ne sais / quel charme indicible. Or, la correspondance est une source abondante de / semblables détails. Elle fait revivre pour ainsi parler, / des personnes qui ont depuis longtemps payé le tribut / à la nature; et, fidèle interprète des pensées et des / sentiments, elle nous admet dans leur intimité. / Là nous trouvons tantôt notre profit, tantôt notre / plaisir, et bien souvent les deux à la fois [...]⁸⁴

⁸³ A.A.M.H.G.Q. *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, tome 1 (1707-1867).

⁸⁴ A.A.M.H.G.Q. «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, tome 1 (1707-1867), p. 1.

Désormais, et ce en conformité à une série de recommandations formulées par l'abbé Thomas Laurent Bédard dès 1786, 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 proviennent⁸⁵. Elles affirmaient ainsi leur distanciation avec une représentation du passé relevant de la mémoire, 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. Elle [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 recueil- / lir des lettres qui, laissées éparses ça et là, pour- / raient être oubliées ou détruites. En 1786, M. Laurent Thomas 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 / (p.2) de la province, que quelques uns même / qui vivaient encore parmi nous ont vu le premier évê / que, ont entendu parler ceux qui l'ont vu, on se per- / suade sans façon qu'il en sera toujours de même. C'était aussi le sentiment de nos bons pères, et en con/ séquence on néglige tous les jours de / tenir acte 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 cependant plus que nous y croyons, et / par malheur, les remèdes ne seront plus de saison, / quand on s'apercevra du mal." [...] ⁸⁶

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 cognitive caractéristique de l'histoire et non de la mémoire⁸⁷. C'est là un renversement de la représentation mémorielle à la représentation historique du passé. Plus encore, cette (re)fondation 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 la

⁸⁵ 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 C. Tanguay. *Répertoire général du clergé canadien. Par ordre chronologique depuis la fondation de la colonie jusqu'à nos jours*. Québec, C. Darveau, 1868, p. 126.

⁸⁶ A.A.M.H.G.Q. «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*. Tome 1 (1707-1867), p. 1-2.

⁸⁷ Cette notion de connaissance médiate du passé dérive de celle de K. Pomian, op.cit., p. 97-98.

représentation écrite. Ce retournement de la mémoire vers l'histoire marque effectivement une transition que Paul Ricoeur nomme la représentation en *fidélité* vers la représentation en *vérité* du passé⁸⁸. La *fidélité* au passé, revendiquée par la mémoire, réside dans sa seule capacité de rendre présente une chose absente survenue auparavant. De fait, il s'agissait précisément du mandat confié à la Secrétaire du Chapitre au moment de rédiger le premier volume des *Annales* du monastère en 1709. Après avoir constaté la trajectoire rétrospective qu'allait emprunter le récit des origines et l'établissement des moniales à Notre-Dame des Anges, celle-ci formulait ses objectifs à partir d'une sémantique de la fidélité :

[...] C'est donc pour Suivre l'Esprit de nos Saintes Regles / qu'on a entrepris ce petit recueil, Les quelles au Chapitre / 15^e du Reglement manuscrit de la Secrétaire du Chapitre / paragraphe premier parlant des Livres qui luy Sont neces / saires, il est dit que Le premier Livre Sera celuy des anna / les du Monastere, auquel Sera deduit Le Commencement / et le progrez de la maison, Les noms des fondateurs, ou / fondatrices, du premier Superieur, et de la premiere Superieure / d'icelle, et Les autres Religieuses qui l'ont accompagnez / pour faire l'Etablissement, les autres personnes qui y ont / Le plus aidé. Les choses memorables qui S'y Sont passées, / les divers Monastere qui en sont Sortis, les Religieuses / decedées en la maison, ou en fondation qui avoient Excellé / en vertu, et Sainteté de vie, marquant le jour, le mois, / et l'an de leur trepas, et le Lieu de leur Sepulture, 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 / (p.3) Soutien de cette Communauté, et hopital naissant [...]⁸⁹

Dans la lettre de 1869 toutefois, on assiste à une (re)définition implicite du mandat des religieuses chargées de rédiger l'histoire institutionnelle. Désormais, celles-ci doivent se représenter les événements antérieurs à partir de documents renfermant une somme de données jugées factuelles. Contrairement à la mémoire, l'histoire prétend représenter le passé en vérité. À cette fin, elle légitime différemment son ambition, qui réside dans ses propres procédures de production : elle s'emploie à fournir la preuve, sous forme de documents écrits ou visuels contemporains des événements qu'elle représente, des affirmations ou négations qu'elle prononce⁹⁰. C'est selon des termes forts similaires que se clôt le narré des motifs ayant conduit au démarrage de la relation journalière du quotidien

⁸⁸ La distinction entre représentation en fidélité et représentation en vérité du passé trouve un appui théorique chez Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 292-301.

⁸⁹ A.A.M.H.G.Q. «Avertissement». *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, tome 1 (1693-1708), p. 2-3.

⁹⁰ Paul Ricoeur, op.cit., p. 292-301.

communautaire en 1867. Celle-ci allait instaurer 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 par- / fois si dépourvues d'intérêt et présentent tant de la- / cunes en différents endroits. / Les lettres que nous recueillons dans ce premier / volume on presque toutes rapports aux affaires tempo- / relles de la Communauté et ont pour la plupart / été conservées au dépôt. / Le second volume [des correspondances], commencé au mois d'oc- / tobre 1867, servira de complément au journal commen- / cé 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 cho- / ses, et de les consigner dans les annales d'une manière / correcte et intéressante. / Fête du Sacré Cœur de Jésus, / 4 juin 1869.⁹¹

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 des œuvres du passé par les religieuses doit être mesuré selon une double trajectoire temporelle. Selon un axe synchronique, la génération présente devait rédiger des capsules journalières transmettant une somme d'informations relatives aux œuvres elles-mêmes, comme l'acquisition et les déplacements de tableaux, leurs restaurations successives, etc. Selon une perspective diachronique, il convenait de munir les générations à venir de documents leur permettant de reconstituer rétrospectivement l'historique des œuvres.

1.3.2 La représentation historique de l'œuvre après 1867

Lorsqu'il interroge les rapports entre les documents d'archives et leur exploitation à posteriori par les historiens, Paul Ricoeur dénonce la tendance des ces derniers à appréhender les sources du passé comme des localités isolées de leur relation au futur⁹². Cette disposition est imputable à une conception particulière des sources du passé, celle de

⁹¹ A.A.M.H.G.Q. «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, tome I (1707-1867), p. 2.

⁹² Paul Ricoeur. «La marque du passé». *Revue de Métaphysique et de Morale*, no 1 (1998), p. 7-31.

les appréhender comme les gardiennes de la distance temporelle⁹³. 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 et 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 futur⁹⁴.

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 journalière entamée par les religieuses en 1867, en conformité aux directives projetées près d'un siècle auparavant par Thomas Laurent Bédard, qu'elles citent explicitement. Comme en témoigne l'orientation clairement prospective de la lettre de 1869, c'est précisément la visée du futur qui animait la rédaction, au présent, des événements communautaires dans le *Journal du Monastère* : « [...] Le second volume [des correspondances], commencé au mois d'oc- / tobre 1867, servira de complément au journal commen- / cé 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 cho- / ses, et de les consigner dans les annales d'une manière / correcte et intéressante. / Fête du Sacré Cœur de Jésus, / 4 juin 1869. »⁹⁵

À partir de cette date, l'écriture de l'œuvre s'inscrit dans le mouvement de la temporalité. Elle doit ainsi être appréhendée selon une dialectique de l'écriture présente et de la visée du futur : les épisodes auxquels elle se rattache allaient être relatés sur une base quotidienne en vue de leur récupération anticipée par les générations à venir; ces mêmes générations seraient en mesure d'interpréter l'œuvre du passé selon un mode historique. Dès 1870, les Augustines allaient relater sur une base quotidienne, à des dates précises, les principales

⁹³ Paul Ricoeur. «La marque du passé». *Revue de Métaphysique et de Morale*, no 1 (1998), p. 7-31.

⁹⁴ Paul Ricoeur. «La marque du passé». *Revue de Métaphysique et de Morale*, no 1 (1998), p. 7-31.

⁹⁵ A.A.M.H.G.Q. «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, tome 1 (1707-1867), p. 2.

restaurations ou interventions apportées aux œuvres disposées à l'intérieur du lieu de culte. Par exemple, le 11 juin de la même année, les cadres des tableaux de *Saint Augustin en docteur* (rép. no 17) et de la *Madeleine repentante* (rép. no 7) jouxtant le retable de l'*Assomption* (rép. no 2) furent dorés, dans la foulée de la peinture de la surface des principales structures architecturales de l'église et des ornements sculptés qui s'y trouvaient :

[...] Nous avons eu la messe à l'église. Depuis / trois semaines les ouvriers y ont travaillé. / Tout a été peinturé à neuf : la voûte, les / (p.236) jubés, les portes, les colonnes, les fenêtres. / La chaire n'a pas été touchée. / On a fait disparaître la couleur verte / qui se mêlait aux dorures du sanctu- / aire, comme elle se mêle encore à celles de la chaire, / et ces parties ont été recouvertes en or. / Les cadres des tableaux de Saint François / de Sales et de Sainte Marie Madeleine ont / été dorés. La figure représentant le Père / Eternel a été retaillée, et la couleur adou / cie, ce qui la fait paraître un peu moins / grotesque [...]⁹⁶

L'écriture du retable de l'*Assomption* (rép. no 2) empruntera un rythme similaire. En 1892, à l'approche des célébrations du second centenaire de l'arrivée des Augustines à l'Hôpital Général de Québec pour desservir 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, furent rapportées dans le *Journal de l'administration* en date de juillet 1892. Ici encore, 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, réparations jugées très urgentes et très / convenables en vue des solennités de notre deuxième centenaire / [...] Le lambris fut dépouillé de ses épaisses couches de / peinture brune, qui cachaient le plus beau cyprés, du noyer / et du chêne. Le plafond et les murs reçurent trois couches / de peinture pour la première fois; la dorure fut de même / ajoutée pour embellir le lambris, les corniches et les colonnes. / La décoration du bas-relief qui surmonte le tableau du / maître-autel fut l'œuvre de Monsieur Charles

⁹⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 5 (1867-1873), 11 juin 1870, p. 235-236.

Huot, / artiste distingué. La réparation ou plutôt le lavage / du tableau du maître-autel fut confié aux religieuses du / Bon Pasteur [...] ⁹⁷

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 se trouva en mesure de dresser l'historique partiel de l'œuvre par l'intermédiaire des sources du passé :

[...] 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 ré- / paré 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 [...] ⁹⁸

À partir de 1930, le phénomène s'élargit et s'étend à la majorité des œuvres de la collection. En effet, la connaissance de celles-ci par l'intermédiaire des sources archivées constituait désormais l'une des principales activités auxquelles devait s'adonner la «gardienne» du musée institutionnel. Aux lendemains de sa mise en nomination, celle-ci devait investiguer méthodiquement les documents susceptibles d'alimenter l'historique et la nomenclature de l'ensemble des œuvres conservées en l'institution. Comme en fait foi cet extrait du *Journal du Musée*, sa première obligation consistait à appliquer aux œuvres du passé les procédés cognitifs qui lui permettaient de faire de celles-ci des objets de connaissance historique :

[...] Pour poursuivre la tâche de sa devancière, la nouvelle gardienne [du musée] doit prendre / connaissance de toute documentation de nos Archives susceptible de contribuer à / l'historique des articles à étiqueter. À cette fin, ont été soigneusement consultés nos / Annales, le Journal du Pensionnat, celui du Noviciat et du Dépôt, les levées de compte / depuis 1693, le Registre des dons et la vie manuscrite de Mgr de St-

⁹⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 1 (1692-1910), juillet 1892, p. 355-357.

⁹⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 6 mai 1923, p. 11.

Vallier. Une liste du résultat de ces recherches a été dressée, et est conservée au musée [...] ⁹⁹

Durant les décennies suivantes, la recherche documentaire se raffine et s'élargit à l'ensemble des séries de documents d'archives reliés à la gestion du spirituel et du temporel de l'institution. Rédigé en 1950, le carnet manuscrit des *Notes historiques sur notre établissement* témoigne notamment de l'investigation méthodique des *Livres de comptes* effectuée par la gardienne du musée. Elle y dresse l'historique du tableau de l'*Assomption* en indiquant, selon une perspective chronologique et à partir des documents recensés aux archives de l'institution, les dates auxquelles il subit diverses interventions : «Tableaux de l'église [...] / 1671 – Le tableau du maître-autel (l'As- / somption) porte, au bas, la date 1671 et / des armoiries semblables – moins le car- / touche – à celles de l'Intendant Talon / et la signature du peintre, recouverte / de peinture [...] En 1815, M. l'Abbé Desjardins / a fait réparer ce tableau, à ses frais. Il / a été nettoyé et retouché en 1892 et en 1923. [...] » ¹⁰⁰. En plus des deux interventions apportées au retable respectivement recensées dans le *Journal de l'administration* (1892) et dans le *Journal du Monastère* (1923), la gardienne du Musée alimente l'historique du retable à partir d'une source supplémentaire d'informations, celle des *Livres de comptes* qui comportaient, dans les sections des *Dons et aumônes* reçus en 1815, un énoncé sommaire indiquant que l'Abbé Desjardins avait effectivement fait «réparer» le tableau du maître-autel de l'église : «En Dons [...] De Mr Desjardins, la réparation du tableau / du maître-hotel [...] » ¹⁰¹.

La conversion de l'œuvre en objet d'histoire, à la jonction des 19^e et 20^e siècle, 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 (re)fondation 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, de par ses visées prospectives, avait été mis en place à cette fin. Une fois assimilée la connaissance médiate du passé, les religieuses se trouvaient

⁹⁹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), année 1933, p. 7.

¹⁰⁰ A.A.M.H.G.Q. *Notes historiques sur notre établissement*. 1950, année 1671, p. 48-49.

¹⁰¹ A.A.M.H.G.Q. *Livre des Comptes de l'Hôpital Général*. Série 1, tome 5 (1804-1825), année 1814-1815.

(pré)disposées à s'approprier le discours historique produit sur les œuvres par des professionnels de l'art externes à la Communauté. La section suivante se propose donc d'identifier et d'analyser, toujours au niveau de l'écriture, les voies par lesquelles les moniales recueillirent ces discours, et leur impact sur la représentation historique des œuvres du passé qu'elles vont élaborer durant le second quart du 20^e siècle.

1.4 Le 20^e siècle et l'appropriation du discours professionnel sur l'art

Durant la première moitié du 20^e siècle, on observe que la réunion de données historiques sur l'œuvre semble procéder d'un mouvement double mais complémentaire. Elle relève d'une investigation méticuleuse des sources archivées préservées en l'institution, à laquelle se superpose la (re)formulation d'un discours historique et esthétisant émis par des spécialistes de l'art externes à la Communauté. Pendant ces quelques décennies, en effet, un tissu d'interférences reliant la Communauté et les historiens de l'art semble parfois déterminer directement les représentations écrites que se font les religieuses de leurs propres œuvres peintes du passé. Cette instance à la fois dialogique et interactive aboutit à une reprise explicite des recherches des professionnels par les religieuses, qui interprètent désormais leurs tableaux en leur attribuant des auteurs, des origines artistiques, et en recherchent les dates de réalisation et d'acquisition, et ce en situant des faits objectivement observables dans l'espace et dans le temps.

Rédigé en 1950, le carnet manuscrit des *Notes Historiques sur notre établissement* conservé aux archives de l'institution fournit maints exemples de ce phénomène d'appropriation. Entre autres, au moment d'inventorier les tableaux de l'église, la rédactrice cite le nom de Gérard Morisset, manifestant par la même occasion sa connaissance effective des hypothèses émises par ce dernier à l'endroit de l'attribution du retable de l'*Assomption* au frère Luc. Elle y dresse l'historique du tableau en indiquant, selon une perspective chronologique et à partir des documents recensés en l'institution, les dates auxquelles le retable subit diverses interventions, de même que les hypothèses émises par l'historien de l'art au registre de son attribution :

Tableaux de l'église [...] / 1671 – Le tableau du maître-autel (l'As- / somption) porte, au bas, la date 1671 et / des armoiries semblables – moins le car- / touche – à celles de l'Intendant Talon / et la signature du peintre, recouverte / de peinture. Néanmoins, M. Gérard Morisset / est sûr d'y avoir reconnu celle du Frère / Luc, Récollet. En 1815, M. l'Abbé Desjardins / a fait réparer ce tableau, à ses frais. Il / a été nettoyé et retouché en 1892 et en 1923. [...] 1697 - Cette année-là, notre première Supérieure, / la vénérée Mère Louise Soumande de St- / Augustin, fit faire des réparations à l'église. / Les lambris des murs (jusqu'aux fenêtres) da / tent de là, ainsi que les peintures qui / ornent leurs panneaux. M. Morisset at- / tribue ces peintures à la Sœur de la Croix, / de l'Hôtel-Dieu. Et il attribue à M. / de la Tour, les tableaux de notre Père / saint-Augustin et de sainte Madeleine / qui furent placés alors ce chaque côté / de l'autel.¹⁰²

Dans cette section, il s'agira d'abord d'identifier les termes dans lesquels s'effectua ce mouvement d'appropriation écrite du discours historique et esthétique formulé par des spécialistes de l'art externes à la Communauté. Ensuite, il conviendra de dégager et d'analyser les impacts multiples de ce mouvement sur l'écriture de l'œuvre peinte du passé par la Communauté, en l'occurrence celui d'un élargissement du corpus documentaire couvert par le nouveau champ de la connaissance médiate du passé; celui, plus substantiel, de l'application d'une méthode d'écriture menant à la représentation des œuvres du passé selon les modalités propres à l'histoire de l'art, et celui de son esthétisation.

1.4.1 L'élargissement du corpus documentaire

À l'exception de quelques cas ponctuels, le mouvement d'appropriation écrite du discours historique semble avoir emprunté, dès le premier quart du 20^e siècle et de manière privilégiée, la voie épistolaire¹⁰³. Les motifs menant à cette communication variaient d'une

¹⁰² A.A.M.H.G.Q. *Notes historiques sur notre établissement*. 1950, année 1697, p. 49.

¹⁰³ Une première modalité d'appropriation du discours émis par des professionnels de l'art et de l'architecture consistait à recueillir puis à retranscrire des articles publiés par voie de presse susceptibles de contribuer au rayonnement culturel du monastère, à la mise en valeur de ses collections, ou encore d'ériger la Communauté en «gardiennne» d'un passé collectif, celui de la nation canadienne-française. Par exemple, le *Journal du monastère*, en date du 1^{er} mars 1930, consacra un long passage à la réécriture partielle d'un compte-rendu de conférence dispensée au château Frontenac par Ramsay Traquair le mois précédent :

«Le 10 juin 1928, notre *Journal* relate un séjour en notre Maison de / Monsieur Ramsay Traquair, professeur d'architecture à l'Université McGill, / pour étude pratique de la vieille architecture et de la vieille sculpture / en bois de notre Province. Monsieur Traquair n'a pas oublié ce qui / l'avait intéressé pour lors en notre

situation à l'autre. Dans certains cas, pour la Communauté, il s'agissait de solliciter les services d'un proche, généralement un membre du corps ecclésiastique qui lui était affilié, afin que ce dernier examine l'œuvre et effectue des recherches documentaires en vue de résoudre une série de questionnements sur sa provenance, ses composantes iconographiques, son auteur, ses dates d'exécution et d'attribution, etc. Le résultat de ces recherches parvenait ensuite à la Communauté sous forme de lettre manuscrite. Ainsi, lors de la restauration du retable de l'*Assomption* en mai 1923, un examen attentif de la surface picturale avait permis aux Augustines de déceler la présence de diverses inscriptions dans la section inférieure gauche du tableau. Comme ces inscriptions s'avéraient susceptibles de jeter un éclairage nouveau sur l'origine et la provenance de l'œuvre, elles rendirent compte de cette investigation dans le *Journal du Monastère* en date du 6 mai 1923, au moyen d'une investigation détaillée :

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 ré / paré 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 / 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 dété- / riorée a été recouverte de peinture en cet endroit [...]¹⁰⁴

À cette occasion, les Augustines remarquèrent également que le blason peint situé dans le coin supérieur gauche du tombeau de la Vierge, lui-même parallèle au registre inférieur de

antique établissement. Un ex / trait du compte-rendu de la conférence qu'il a donné en février au / Château Frontenac le prouve bien. Nous citons textuellement :

“Monsieur R. Traquair admire le soin avec lequel les Religieuses / de l'Hôpital Général conservent le vieux mobilier de la maison qu'il / considère comme une des plus belles collections de la Province : «Les Religieuses de l'Hôpital-Général donnent là un excel- / lent exemple de compréhension patriotique et de dévouement à la cause / nationale. Toute la province devrait les imiter dans l'exactitude à retenir / les plus fidèlement possible ce qui nous reste des premiers temps de la / fondation du Canada»” / Cette appréciation d'un connaisseur, comme tant d'autres qui / l'ont précédé, nous est un nouvel encouragement à entourer de respect les / choses séculaires qui se rencontrent à chaque pas en notre vieux chez nous.» A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 6 (1923-1935), 1^{er} mars 1930, p. 411-412.

¹⁰⁴ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 6 mai 1923, p. 11.

la surface de représentation, était surmonté de l'inscription du millésime «1671» (fig.1). Puisque les documents disponibles dans les archives institutionnelles ne comportaient guère d'informations ratifiant cette donnée, les religieuses sollicitèrent les services du père Germain Marie et l'invitèrent à examiner l'œuvre dès le 14 mai 1923. Le lendemain, ce dernier communiqua aux religieuses les résultats de ses recherches par l'intermédiaire d'une lettre manuscrite. Une enquête héraldique et biographique lui avait permis de situer la date de réalisation du tableau à l'époque du second mandat de l'intendant Jean Talon, et d'ainsi en confirmer la date d'exécution, tout en en suggérant la provenance :

Ma Révérende mère, / je suis bien heureux de venir tout de suite vous remer- / cier du passé, en vous donnant 'quelque chose'. / Les armoiries de votre tableau de l'Assomption / que j'ai vu hier, sont celles du fameux intendant / Jean Talon (1^o, de 1665-1668 et 2^o, 1670-1675) / Votre tableau porte la date 1671 qui concorde avec / son 2^o terme. Elles se lisent ainsi : / d'azur au chevron d'argent (dans l'annuaire / de Villemarie I 292 : d'or) accompagné de / 3 épis montants d'or soutenus chacun d'un / croissant d'argent. / [verso] Vous trouverez confirmation de mes dires dans : Armorial du Canada Français par E.Z. / Massicotte & Régis Roy page 58 / II [?] Trudelle : Églises et chapelles de Québec / Tome II page 57 / III Thomas Chapais, Vie de Talon page 513 : Dans ce volume page 512, à la fin de son testament / Talon parle de 3 tableaux faits par Fougemont / qu'il lègue à Bontemps, Bergers et Amoino ses amis. / Serait-ce un de ceux-là???... / Voilà ce que je sais. / Que Notre Dame de Protection vous bénisse / Respectueusement in Xte. / Germain Marie, o.s.s.r.»¹⁰⁵

Les ouvrages de référence et biographiques exploités par le père Germain Marie, de même que les conclusions qu'il en retira, furent assimilés puis reformulés par les religieuses dans leurs propres écrits. Dorénavant, le savoir produit sur l'œuvre du passé reposait non plus exclusivement sur l'héritage d'une mémoire communautaire repliée sur sa propre intimité, mais s'accompagnait d'une exploitation de sources «extra communautaire» susceptibles d'en alimenter la nomenclature. En effet, une fois munies des informations nouvelles recueillies dans un contexte de référence externe à la Communauté, les moniales s'adonnèrent à une relecture méticuleuse de l'œuvre. Elles l'examinèrent, l'interprétèrent et se la représentèrent au moyen de termes de comparaison iconographique, en mettant à

¹⁰⁵ A.A.M.H.G. Q. «Lettre du père Germain Marie communiquée à Mère Saint-Jean Baptiste». *Journal du Monastère Notre-Dame des Anges*, tome 9 (1923-1935), 15 mai 1923, 1. fol. La lettre originale, que nous retranscrivons ici, est insérée entre les pages 10 et 11 du *Journal du Monastère Notre-Dame des Anges*.

contribution les références communiquées par le spécialiste, comme en fait foi cet extrait du *Journal du Monastère* :

[...] Au bas du tableau encore, se trouve un écusson avec la date 1671. / Cet écusson aux armes de l'intendant Jean Talon porte "d'azur / au chevron d'argent, accompagné de trois épis montants d'or, soutenus chacun / d'un croissant montant d'argent". Le dessin de ces armoiries est indiqué / dans la "Vie de Talon" par l'Hon. T. Chapais; (p.512) La cartouche est / différente de celle de notre tableau, mais le champ est exactement le même. / À la fin de son testament M. Talon parle de trois grands tableaux faits / par "Fougemont", qu'il lègue à ses amis Messieurs Bontemps, Bergers / et Amoïno. Serait-ce un de ceux-là ? De nouvelles recherches nous / donneront, peut-être, des renseignements bien légitimement désirés.¹⁰⁶

Ce qu'il importe de retenir ici, c'est que l'impact premier de l'appropriation du discours du spécialiste sur l'écriture de l'œuvre par les religieuses sera celui d'un élargissement du corpus documentaire couvert par le champ de la connaissance médiate du passé. Dans cette perspective, le savoir produit sur l'œuvre du passé ne reposait plus seulement sur les sources antérieurement rédigées et conservées par les religieuses, mais s'appuyait également sur la mise à contribution d'une somme d'informations puisées à l'intérieur d'ouvrages de référence et biographiques relevant davantage d'un passé collectif que d'un passé communautaire.

1.4.2 Les inventaires de 1933 : l'œuvre comme objet d'histoire de l'art

Le phénomène d'appropriation du discours historique produit par des spécialistes de l'art externes à la communauté, peut être suivi de manière détaillée à travers la série d'échanges épistolaires qu'entama Gérard Morisset avec la Communauté le 2 février 1933, précisément au moment où ce dernier, installé au 7 rue Jobbé-Duval à Paris, rédigeait sa thèse de doctorat sur l'histoire de la peinture de l'époque coloniale au Canada français¹⁰⁷. Comme

¹⁰⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 6 mai 1923, p. 11.

¹⁰⁷ La thèse avait pour sujet l'histoire de la peinture au Bas Canada français. Il décrochera son doctorat ès-arts à l'École du Louvre le 8 mars 1934, avec éloges de Louis Hautecoeur, conservateur du Musée du Luxembourg, Gabriel Rouchès, conservateur du Musée du Louvre, et Henri Verne, directeur des Musées Nationaux. Le lendemain de sa soutenance, G.M. allait être nommé par ce dernier attaché honoraire au Musée

les Augustines de l'Hôpital Général de Québec possédaient plusieurs tableaux exécutés ou acquis durant cette période, ce dernier demanda à la Communauté de dresser à son intention un inventaire des peintures conservées en leur institution, accompagné d'une retranscription des sources documentaires qui s'y rattachaient, requête à laquelle la Supérieure de la Communauté répondit par l'affirmative.

Toutefois, la demande du spécialiste et la satisfaction de ses exigences par les religieuses nécessitaient, au préalable, la réunion de certaines conditions favorables à l'élaboration d'un discours par l'historien de l'art. En amont, ces conditions provenaient des exigences et des pratiques mêmes de l'histoire de l'art, dont la première obligation consiste à appliquer aux œuvres des procédés qui lui permettent de faire de celles-ci un objet de connaissance. D'un point de vue épistémologique, l'histoire de l'art, comme l'histoire, admet que les œuvres du passé peuvent faire l'objet d'une connaissance par l'intermédiaire des écrits et des images dont l'étude fournit des constats permettant de tirer des interprétations et des conclusions sur les circonstances ayant présidé à leur production, leurs origines, leurs auteurs, le moment de leur production. Dans la mesure où les historiens de l'art traitent des œuvres du passé et prononcent à leur sujet des affirmations dont ils prétendent apporter des preuves, en général sous forme de documents écrits et visuels censés fonder leurs hypothèses, leurs interprétations et leurs conclusions, Gérard Morisset devait nécessairement disposer d'un accès, direct ou indirect, aux œuvres et aux documents écrits.

En aval toutefois, répondre aux exigences d'un historien de l'art séculier supposait que les religieuses consentaient à élargir le réseau social de diffusion des sources privées conservées aux archives institutionnelles. Or, des origines de l'établissement à la toute fin du 19^e siècle, mis à part quelques cas ponctuels recensés au fil de notre enquête, le relais social de diffusion des sources produites par les religieuses ne semble avoir eu pour seule trajectoire que l'espace privé des moniales et celui des membres affiliés du clergé¹⁰⁸.

du Louvre. Voir Bruno Lafleur, «Gérard Morisset docteur ès arts», *L'Événement* (Québec), 19 mai 1934, p. 3-4.

¹⁰⁸ Notre enquête documentaire n'a révélé à ce sujet qu'un seul cas d'exception. En 1844, sous l'approbation du vicaire Casault, les religieuses consentirent de prêter une lettre manuscrite rédigée de la main de Louise Soumande de saint Augustin, première Supérieure et «vénérée fondatrice» de la Communauté, à Jacques

En fait, les religieuses obéissaient en cela à un impératif constitutionnel suivant lequel les récits communautaires ne devaient en aucun cas rejoindre un espace public de diffusion¹⁰⁹. Originellement, ces sources manuscrites se destinaient plutôt à la stricte réception des moniales de la Communauté. Selon une formule prospective, le narré de la fondation de l'institution ne devait être (re)lu annuellement qu'à des fins d'édification des futures générations claustrales. L'*Avertissement* prescrit en introduction aux premières *Annales* de 1709 comporte effectivement une clause stipulant que la diffusion de ces écrits était restreinte au microcosme délimité par la clôture de Notre-Dame des Anges :

[...] Il est necessaire de faire / Connoitre Le motif pour Lequel on a Entrepris cet ouvrage / et la maniere dont on le fait, afin que Les personnes qui / en feront, ou en entendront la lecture y ajoutent plus / de foy, et meme gardent une Conduite semblable / a celle qu'ont tenu les premieres de cette maison, prenant / Soins de ramasser exactement toutes les graces, et faveurs / que la Divine Misericorde voudra bien faire dans / ce Monastere en faveur de celles qui se sont Consacrées / a Exercer la Misericorde envers les membres de Jesus / Christ, et qui pour cette raison sont appelées Les Reli / (p.2) gieuses hospitalieres de la Misericorde de Jesus [...] Ces annales ne doivent jamais Sortir d'entre les mains / de la Secetaire pour estre Communiquées a qui que ce soit / (p.4) du dehors. On en doit faire la lecture au moins une fois / tous les ans. Il Sembleroit qu'il Conviendroit mieux / que ce fut dans le mois d'avril, puisque c'est le premier / de ce mois, de L'année 1693 qu'a Commencé L'Etablissement / et l'onzieme du meme mois de L'année 1699 que l'on / fit Les premieres Elections [...]¹¹⁰

Conscient du caractère privé des œuvres et des archives des Augustines au moment de formuler sa requête, Gérard Morisset prit soin, au préalable, de faire approuver et encourager sa démarche par les autorités ecclésiastiques du diocèse de Québec en la personne de Monseigneur Villeneuve, qu'il avait rencontré à Paris le 12 décembre 1932.

Viger, alors en cours de constitution de son album *Ma Saberdache* (voir rép. no 55). Durant la seconde moitié du 19^e siècle toutefois, on assiste, de manière ponctuelle, à la diffusion par voie de publication de certains écrits manuscrits dans lesquels surviennent des occurrences d'œuvres peintes faisant partie de la collection des Augustines. Voir Sœur saint Félix (O'Reilly). *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec. Histoire du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Québec, C. Darveau, 1882; *Souvenirs des fêtes du second centenaire de la fondation de l'Hôpital Général de Québec*. Québec, Elz. Vincent, 1893.

¹⁰⁹ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, tome 1 (1693-1709), p. 1-2.

¹¹⁰ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, tome 1 (1693-1709), p. 1-2; Cet «Avertissement» était toujours actuel en 1854, puisqu'il fut retranscrit en introduction à la seconde série des *Annales* institutionnelles, qui consistent en une retranscription non intégrale mais néanmoins fort similaire des précédentes.

D'ailleurs, sa lettre de sollicitation du 2 février 1933 ouvre précisément sur l'affirmation de cette approbation : «Madame la Supérieure, / Je ne prendrais pas la liberté de vous / faire cette lettre si S.E. Mgr Villeneuve ne / m'y avait encouragé lors de son départ / de Paris, le 12 décembre 1932. J'eus alors / l'honneur de faire part à notre arche- / vêque des travaux d'art que j'ai entre- / pris et il m'a assuré de sa grande bien- / veillance et de son meilleur encourage- / ment [...]»¹¹¹ Selon les termes même de Morisset, l'accès aux œuvres et aux archives institutionnelles s'avérait d'autant plus complexe du fait de la distance qui le séparait de l'espace géographique circonscrit et couvert par l'objet de sa thèse : «Mon maître, M. Rouchès, conserva- / teur des peintures au Musée du Louvre, / m'a demandé de préparer, en guise de / thèse à l'École du Louvre, un ouvrage sur / la peinture au Canada-français. Si j'en / avais eu la faculté, j'eusse préféré un / sujet moins vaste et moins difficile. / Loin de mon pays, ce sujet m'est diffi- / cile à traiter; mais j'ai dû accepter / le travail que M. Rouchès m'a imposé [...]»¹¹²

Une fois positionnés, comme conditions légitimant son entreprise, l'approbation des autorités ecclésiastiques, le lien de pertinence du sujet de sa thèse et l'impossibilité d'un accès direct aux œuvres et aux sources documentaires, le spécialiste énonce les motifs principaux de sa démarche, en ciblant les principaux genres picturaux et groupes de tableaux qu'il entendait privilégier :

[...] Voilà la raison de la lettre que j'ai / l'honneur de vous écrire. L'Hôpital- / Général possède beaucoup de tableaux / et de portraits accumulés depuis 1693. / Beaucoup de ces tableaux, soit comman- / dés en France dès 1693, soit exécutés par / M. Légaré, soit provenant de l'abbé Des- / jardins, intéressent souverainement / l'historien de l'art et peuvent jeter un / vif éclat sur toute l'histoire de la pein- / ture chez nous. Grâce aux lectures que / j'ai faites, je sais que l'Hôpital – Génér- / al possède quelques tableaux exécutés / du temps du régime français, une / dizaine de peintures exécutées par Joseph / Légaré vers 1823 et deux tableaux pro- / venant de la collection de l'abbé Ph.-Jean- / Louis Desjardins [...]

¹¹¹ A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Sœur Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 2 février 1933, 3 fol.

¹¹² A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Sœur Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 2 février 1933, 3 fol.

¹¹³ A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Sœur Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 2 février 1933, 3 fol.

Le passage suivant s'avère fondamental pour l'histoire des représentations de l'œuvre peinte du passé élaborées par ses propriétaires. Il marque le moment où Gérard Morisset, historien de l'art, incite la Communauté à dresser l'inventaire de la totalité de ses œuvres peintes, en vue de corroborer les données qu'il avait préalablement recueillies sur celles-ci¹¹⁴. En définissant puis en catégorisant les unités d'informations devant composer chacune des rubriques constitutives de l'inventaire, l'historien de l'art munissait les religieuses d'une matrice méthodologique dans laquelle allait se formaliser l'écriture des œuvres du passé par la Communauté. De fait, il s'agissait de regrouper, pour chaque œuvre, les données de base composant les rubriques sommaires constitutives des catalogues traditionnels de l'histoire de l'art, de sorte que l'écriture de l'œuvre n'emprunterait plus la trame de la narration historique, mais plutôt celle de l'énumération, de la segmentation en rubriques, de la distribution en classes des informations rattachées à l'œuvre :

[...] j'aimerais que / mes renseignements soient confirmés / par un inventaire exact et complet de / tous les tableaux que possède l'Hôpital- / Général. Cet inventaire pourrait com- / prendre la description des tableaux, / leurs dimensions (hauteur et largeur), / les noms des artistes, les dates de l'exé- / cution et de l'acquisition et, en général, / tous les détails qui peuvent jeter quel- / que lumière sur l'histoire de ces tableaux. / Et si ces renseignements pouvaient être / accompagnés de photographies qui me / permettraient d'étudier à loisir cha- / cune de ces peintures, j'en serais en- / chanté. Il est entendu que j'acquitte- / rais la note des déboursés que mes / demandes vous causeraient, car je / n'ai jamais eu l'intention d'obtenir / gratuitement ces renseignements et ces / photos [...]¹¹⁵

¹¹⁴ Comme il en fera état dans sa lettre suivante (27 mars 1933), une bibliographie sommaire lui avait permis de réunir des informations de base relatives à quelques œuvres de la collection :

«Madame la Supérieure [...] Votre collection de peintures, je la connais- / sais un peu pour avoir consulté quelques / ouvrages où il en est question (Mgr de Saint- / Vallier et l'Hôpital-général – L'Église du Cana- / da, par l'Abbé Auguste Gosselin – L'Album / du touriste, par James M. Lemoine, etc... Mais vous avez bien voulu ajouter beaucoup / de détails très intéressants, qui m'ont permis / d'identifier certaines toiles dont l'histoire est obscure [...] ». De fait, il s'agissait des ouvrages suivants : Sœur saint Félix (O'Reilly). *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec. Histoire du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Québec, C. Darveau, 1882; Auguste Gosselin. *L'Église du Canada. Depuis Monseigneur de Laval jusqu'à la conquête*. Québec, Laflamme & Proulx, 1911, vol. 1; J. M. Lemoine. *L'album du touriste*. Québec, Augustin Côté et Cie, 1872, p. 22.

A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Mère Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier Musée : *Correspondances avec Gérard Morisset*, 27 mars 1933, 4 fol., fol. 1.

¹¹⁵ A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Sœur Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier Musée : *Correspondances de Gérard Morisset*, 2 février 1933, 3. fol.

Jointe au matériel visuel, l'écriture de l'œuvre devait donc se formaliser et se réguler à partir des cinq segments suivants :

- ⇒ La description de l'image par la dénomination du sujet de la représentation
- ⇒ Les dimensions du tableau
- ⇒ Le nom de l'auteur
- ⇒ Les dates de production et / ou d'acquisition
- ⇒ Des commentaires soutenus et élaborés à partir de preuves documentaires

Les religieuses se rendirent aux volontés du spécialiste. Les procédures mises en application par celles-ci, de même que la structure qu'allaient emprunter les notices, sont clairement exprimées dans la lettre qui accompagna l'envoi de l'inventaire, datée du 4 mars 1933. Cette entreprise de rédaction avait contraint les moniales à une (ré)investigation méthodique de leurs sources archivées, dont certains extraits furent retranscrits. Les documents recensés ne fournissant guère de données permettant d'appliquer méthodiquement la formule prescrite par Morisset, la structure des notices fut réduite et synthétisée en trois catégories, celles du sujet de la représentation, de ses dimensions, et des commentaires. Pour des raisons financières, la photographie des œuvres fut reportée :

Monsieur Gérard Morisset [...] C'est bien volontiers que je prends en considération votre demande / relative aux tableaux que nous possédons. / J'en ai fait dresser la liste complète que vous trouverez ci-incluse. / Les indications (lesquelles ont été de nouveau recherchées avec tout le soin possible au cours des derniers mois dans nos Annales et nos vieux documents) y sont mises, avec les dimensions, en regard du sujet de chaque pièce. Mais vu le nombre assez considérable de ces peintures; vu / surtout le peu d'indications correspondantes que nous avons à mettre / à votre disposition, il m'a semblé indiscret de vous imposer les charges / de toutes ces photographies indistinctement sans vous avoir consulté. / J'ai fait venir à ce sujet un photographe, M. Alexandre Côté. / Voici ses conditions : pour chaque tableau, une première copie coûtera / \$ 2. 50 sur film de 10 pouces sur 8. Celles qui ne donneraient pas / satisfaction seraient recommencées. Une copie supplémentaire vaudrait .50 \$. / Au cas où vous ne désireriez pas faire photographier tous ces / tableaux, peut-être pourriez-vous indiquer d'un signe ceux de / votre choix sur la présente liste qui vous serait retournée avec les épreuves [...]¹¹⁶

¹¹⁶ A.A.M.H.G.Q. «Copie de la lettre de Sœur Marie des Séraphins, Supérieure, communiquée à Gérard Morisset». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 4 mars 1933, 1 fol.

Les données de faits relatives aux peintures furent effectivement distribuées par les religieuses en trois catégories, comme en témoignent les notices de l'inventaire consacrées aux tableaux de l'*Assomption* (rép. no 2), de *Saint Augustin en docteur* (rép. no 17) et de la *Madeleine repentante* (rép. no 7), que nous retranscrivons ici sous forme de tableau. La section des «commentaires» fut rangée sous le titre d'«autres indications». Elle accueillait non seulement des extraits d'archives, mais aussi des précisions quant à la localisation des œuvres, la forme particulière des cadres et des supports, la présence d'inscriptions sur la surface picturale et les dates d'acquisition ou de réalisation :

*Extraits de la Liste des tableaux peints à l'huile
possédés par l'Hôpital Général de Québec en 1933¹¹⁷*

Sujet des tableaux	Dimensions	Autres indications
1- Notre-Dame des Anges	80 x 60 pcs. approximativement	Tableau de maître-autel, forme demi-cintrée. Il porte les armes de l'intendant Talon, moins le cartouche qui diffère, et au revers la date 1671. Nous ignorons la date de son acquisition.
2- Saint-Augustin 3- Sainte-Madeleine	60 pouces X 35 approximativement forme cintrée	“En 1697, on procura les tableaux de saint-Augustin et de / saint Madeleine pour placer de chaque côté du Maître-autel” ¹¹ disent nos Annales

La constitution de l'inventaire de leur propre collection par les moniales en 1933 marquait donc le passage de la désignation originelle des œuvres dans le contexte de la relation écrite d'expériences communautaires, à la rédaction d'un document qui leur était exclusivement consacré et ce indépendamment des événements auxquels elles se rattachaient. Plus encore, trois facteurs semblent permettre d'affirmer que l'exécution de l'inventaire avait conduit les religieuses à se représenter les œuvres du passé selon des modalités propres à l'histoire de l'art :

¹¹⁷ A.N.Q.Q. «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*, fév. – mars 1933.

- ⇒ la situation de faits rattachés aux œuvres (dates, dimensions, provenance, etc.), objectivement observables dans l'espace et dans le temps
- ⇒ l'application d'un mode d'appréhension des œuvres prescrit par un historien de l'art, qui mène à la constitution de leur nomenclature par les religieuses
- ⇒ l'ouverture d'un champ d'écriture exclusivement réservé aux œuvres, qui en marque l'autonomisation

Les Augustines assimilèrent, retinrent et exploitèrent ces modalités d'écriture, puisqu'elles allaient répéter l'expérience en avril 1933 et ce de manière autonome. Comme en témoigne cet extrait du *Journal du Musée*, elles rédigèrent un second inventaire qu'elles destinaient à Monseigneur François Pelletier, confesseur extraordinaire de la Communauté et conservateur de la galerie de peintures de l'Université Laval :

Sur la demande de Monsieur Gérard Morisset, l'un de / nos artistes québécois, actuellement à Paris pour se perfection- / ner dans son art, un catalogue de nos peintures a été / dressé pour lui être envoyé. Il devait s'en servir pour / une étude sur la peinture au Canada-français, et c'est sur le conseil de Son Eminence le Cardinal Villeneuve, notre Ar- / chevêque, de passage à Paris, qu'il a fait cette démarche / auprès de notre Communauté [...] Nous n'avons pas conservé de double du catalogue envoyé / à Mr Gérard Morisset. Mais nous possédons la copie de celui que nous / avons fait quelques mois plus tard pour accéder au désir de / notre confesseur extraordinaire, Mgr François Pelletier, P.A., / chargé de la salle de peintures de l'Université Laval. / La différence entre les deux consiste à peu près en ce que les / tableaux ne répondent pas aux mêmes numéros [...]¹¹⁸

1.4.3 L'attribution de l'*Assomption de la Vierge* au frère Luc : le prestige de l'auteur et l'esthétisation de l'œuvre

Suite à la réception de l'inventaire que lui adressèrent les religieuses en mars 1933, Gérard Morisset émit une série d'attributions et d'appréciations critiques à l'endroit des tableaux

¹¹⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), avril 1933, p. 11. Ce second inventaire diffère du premier en deux endroits. D'abord, l'ordre de présentation et les numéros de notices ne sont pas les mêmes; ensuite, l'espace d'exposition de chaque tableau à l'intérieur de l'ensemble du complexe monastique y est précisé, ce qui n'était pas le cas dans la version adressée à Gérard Morisset, dans laquelle seuls les tableaux de l'église étaient localisés. Voir la seconde *Liste des tableaux peints à l'huile possédés par l'Hôpital Général de Québec en 1933*. Archives du Musée de la Civilisation, fonds Séminaire de Québec, Université 211, no 69. Avril 1933. Monseigneur François Pelletier reçut de Benoît XV le titre honorifique de protonotaire apostolique le 3 septembre 1915, alors qu'il occupait la double fonction de Supérieur du séminaire de Québec et de Recteur de l'Université Laval. Voir A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 8 (1914-1923), 3 septembre 1915, p. 68.

auxquels il portait un intérêt particulier¹¹⁹. L'écriture de l'œuvre entra à ce moment dans un système de valorisation de celle-ci par l'artiste qui en était l'auteur, système que les moniales devaient accueillir et s'approprier. En effet, la lettre du 27 mars 1933 dans laquelle l'historien de l'art communiqua à la Communauté les résultats de ses recherches s'articule autour d'une sémantique de l'attribution et de l'authentification, qui s'accompagne de l'appréciation critique des œuvres et ouvre sur la mise en place d'une histoire des auteurs et des œuvres¹²⁰.

Ce dernier allait d'abord et avant tout distinguer la valeur esthétique de la pertinence historique des tableaux. Notamment, en conséquence de leur anonymat, il ne reconnût à la série de portraits d'évêques alors exposée à la salle de Communauté qu'un intérêt historique. À l'opposé, il consacra de brèves biographies et de plus larges analyses aux portraits signés ou attribués, comme ceux de l'*Abbé Pierre-Joseph Malavergne* (rép. no 43), signé au revers par Louis Dulongpré, et de la *Mère Louise Soumande de saint Augustin* (rép. no 56), alors confondu avec un portrait homonyme peint par Michel Dessailant de Richeterre en 1708 (rép. no 55) :

Madame la Supérieure, / C'est avec un vif plaisir que j'ai lu / votre bonne lettre du 4 mars et que j'ai / pris connaissance de l'inventaire que / vous avez bien voulu m'envoyer [...] Je me permets de vous transcri- / re mes notes; elles pourraient peut-être / vous servir. Plus tard, à mon retour à Qué- / bec – je compte y retourner en mai 1934 - / je pourrai peut-être les compléter par les ob- / servations que je ferai, avec votre autorisation, / sur les tableaux eux-mêmes [...] Les tableaux les plus intéressants que vous / possédez sont peut-être les portraits. Ils n'ont / pas [...] une grande valeur /

¹¹⁹ Gérard Morisset allait effectivement identifier et commenter les tableaux qui devaient faire l'objet de plus larges investigations dans ses publications à venir sur les tableaux de la collection Desjardins, auxquels il consacra une série d'études dans le périodique *Le Canada Français* en 1934 : «[...] Les tableaux de Joseph Légaré m'intéressent. / Ce sont probablement des copies des tableaux / que l'abbé Desjardins vendit à Québec en 1817. / On sait que Légaré en copia un grand nombre / et c'est en exécutant ces copies, dont quelques / unes sont fort belles, / qu'il apprit son métier. / De tous les tableaux que l'abbé Desjardins / donna à l'Hôpital Général en 1841 et 1842, / deux seulement figurent dans l'inventaire / laissé aux Ursulines par cet abbé. L'un, / Saint Laurent de Vignon, ne figure pas dans votre / inventaire et j'en conclus que l'abbé Desjardins, / très vieux en 1843, date où il rédigea son / catalogue, avait perdu la mémoire. Son in- / ventaire contient d'ailleurs quelques inexac- / titudes. L'autre tableau est désigné sous le / titre : un saint thaumaturge, et je suis / porté à croire que le Saint Antoine que vous possédez [...] est ce / saint thaumaturge que l'abbé Desjardins / n'a pas nommé [...]». A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Mère Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 27 mars 1933, 4 fol.

¹²⁰ A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Mère Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 27 mars 1933, 4 fol.

artistique, mais ils tirent leur intérêt de / leur valeur historique. Ainsi, les portraits des évêques de Québec de- / vraient être comparés avec ceux de la galerie / de l'Archevêché. Le portrait de l'abbé Malavergne doit être bien / fait, car son auteur, Dulongpré, avait beau- / coup de talent. Ce Dulongpré était français, / par conséquent le compatriote de l'abbé Ma- / lavergne. Il était né à Saint-Denis, près Paris, / en 1754 [...] il a laissé un / grand nombre de portraits. Si sa biographie vous / intéresse, je pourrais transcrire les notes / que j'en ai. Le portrait de la Mère Louise Soumande de / Saint-Augustin est peut-être le seul ta- / bleau qui nous reste de Dessailliant de Ri- / cheterre. Sur ce peintre inconnu, je suis à / faire des recherches aux Archives nationales. / Je ne désespère pas de trouver quelques ren- / seignements sur cet homme et de reconstituer / sa vie [...]¹²¹

Ce système de valorisation de l'œuvre par l'auteur s'instaurera progressivement comme catégorie fondamentale et constitutive de l'historicité du retable de l'*Assomption* durant le second quart du 20^e siècle¹²². Il se construit progressivement, à travers un complexe procès d'attribution du tableau au frère Luc, conjointement élaboré par l'historien de l'art et les moniales. Comme en témoignent les échanges épistolaires suivants, le retable sera ciblé puis considéré de part et d'autre comme étant l'œuvre la plus importante de la collection, et de ce fait étudié comme unité distincte de l'ensemble.

C'est d'abord et avant tout dans les critères d'authenticité privilégiés par Morisset que se définissent les modalités selon lesquelles ses écrits sur l'œuvre et ceux de la Communauté feront jouer ce que Michel Foucault nomme la «fonction-auteur»¹²³. Le frère Luc sera en premier lieu perçu comme un moment historique défini dans le temps et l'espace, puis positionné en point de rencontre d'une population d'événements antérieurs et dispersés. De par sa biographie, la mise à jour de son projet fondamental, de sa perspective individuelle, son appartenance à l'ordre des Récollets, l'auteur permet à Morisset de coordonner la

¹²¹ A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Mère Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 27 mars 1933, 4 fol.

¹²² La notion d'auteur, dans ce contexte, se limite à la première définition qu'en offre Michel Foucault, c'est-à-dire : «l'auteur [...] d'une œuvre dont on peut légitimement lui attribuer la production [...]». Michel Foucault. «Qu'est-ce qu'un auteur?». *Bulletin de la Société française de philosophie*, no 3 (juillet-septembre 1969), p. 77.

¹²³ Foucault reconnaît à l'auteur quatre fonctions discursives, qui dérivent de quatre critères d'authentification des œuvres. Le premier consiste à reconnaître en l'auteur un niveau constant de valeur; le second considère le producteur d'œuvres comme un champ de cohérence conceptuelle ou théorique; le troisième situe l'auteur comme moment historique défini dans le temps et l'espace, et le fait agir en point de rencontre entre divers événements; le quatrième définit l'auteur comme un principe d'unité stylistique. Voir Michel Foucault. «Qu'est-ce qu'un auteur». *Bulletin de la Société française de philosophie*, no 3 (juillet-septembre 1969), p. 73-104.

production de l'œuvre en 1671 et la présence des armoiries de l'intendant Talon dans le coin supérieur gauche du tombeau de la Vierge :

[...]Le n^o1, Notre-Dame des Anges, tableau que / Lemoine mentionne sous le titre : Assomp- / tion, me paraît être une œuvre du frère Luc, / récollet. Vous savez que le fr. Luc avait décoré la / chapelle des Récollets en 1671, et que cette cha- / [fol.2] pelle est aujourd'hui la vôtre. En 1693, les Ré- / collets enlevèrent, paraît-il, tous les tableaux / qu'ils possédaient et les transportèrent à leur / nouvelle chapelle, sise à la Haute-ville. Mais il / n'est pas impossible que ces religieux en aient / laissé un à l'Hôpital-Général. La date de 1671 / correspond au séjour du fr. Luc à Québec; les armes / de Talon s'expliqueraient par le fait que c'est cet / intendant qui posa la première pierre de la cha- / pelle le 22 juin 1671. Du reste, Talon et le fr. Luc / avaient fait la traversée ensemble en 1670 et se / connaissaient bien [...]¹²⁴

Également muni d'une reproduction, l'historien de l'art s'adonne ensuite à une analyse visuelle de l'œuvre et de sa structure de composition, puis en retire des inférences sur l'identité de son producteur. Ce dernier y est alors envisagé comme un principe d'unité stylistique et formelle permettant, au moyen d'analogies, de relier l'œuvre étudiée à l'ensemble de sa production (re)connue : « [...] En examinant la mauvaise / photographie que j'ai devant moi, je vois que le / tableau est peint dans manière du fr. Luc. J'y / reconnais son dessin et sa composition. Une gran- / de photographie très nette me permettrait de fixer / mon opinion. Si ce tableau est fr. Luc – et / en ce cas, il est sûrement signé – je me ferai / un plaisir de vous envoyer quelques notes bio- / graphiques sur cet artiste [...] »¹²⁵

Souhaitant corroborer son impression première, suivant laquelle le tableau était signé de la main de l'artiste, Gérard Morisset sollicita une seconde prise de photographie. Intéressées, les religieuses répondirent par l'affirmative, et autorisèrent au photographe Alexandre Côté un accès privilégié aux espaces monastiques, ce que révèle une lettre manuscrite en date du 22 avril 1933 communiquée à Gérard Morisset :

¹²⁴ A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Mère Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 27 mars 1933, 4 fol.

¹²⁵ A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Mère Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 27 mars 1933, 4 fol.

Monsieur, / J'ai reçu le Jeudi-Saint votre lettre contenant l'ex- / pression de vos désirs au sujet des photographies à vous procurer / de nos peintures. / Les Offices de la semaine Sainte et, les jours suivants, / un enchaînement de circonstances bien indépendantes de ma vo- / lonté ont retardé jusqu'à ce jour le libre accès du photographe dans / l'église. Mr. Côté, venu ce matin, a fait l'opération avec tout le / soin possible, je puis vous l'assurer; ce qui m'inspire une pleine con- / fiance que ces premières épreuves vous donneront satisfaction. Dans / le cas contraire, c'est avec la même bonne volonté, veuillez le croire, / que nous seconderons ce bon Monsieur pour un nouvel essai. C'est le photographe qui vous adressera lui-même les épreuves / en même temps que la facture [...]¹²⁶

Morisset reçut cette seconde série d'épreuves photographiques avant le 28 mai 1933. Au moyen de l'analyse visuelle de reproductions plus précises et détaillées, il renforça, comme en fait foi cette lettre adressée à la Supérieure, Sœur Marie des Séraphins, son attribution au frère Luc. Cette fois-ci, le concept d'auteur s'y confond et fonctionne comme niveau constant de valeur esthétique et de virtuosité technique. Alors que les critères d'authentification précédents s'identifiaient aux procédés de connaissances caractéristiques de l'histoire de l'art, qui s'emploie à situer des faits objectivement observables dans l'espace et dans le temps, celui-ci s'assimile davantage à l'appréciation des valeurs esthétiques à partir de la connaissance sensible¹²⁷. Morisset se positionne tantôt en critique, qui apprécie l'œuvre et porte sur elle un jugement de valeur de manière subjective et par goût, tantôt en esthéticien, procédant de manière descriptive, objective et analytique :

[...] Cette As- / somption – ou cette Notre-Dame des / [fol. 2] Anges – est bien une œuvre du frère / Luc [...] *Il y a dans cette toile / des détails charmants, comme l'an- / gelot qui pleure dans le sépulcre et les / deux anges qui escortent la Vierge. Les / mains de celle-ci sont adorables [...]* D'ailleurs, le tableau est signé. Ne / le serait-il pas, qu'il pourrait avec / grande vraisemblance être attribué / au frère Luc, car il en a toutes les / qualités et surtout la technique [...]¹²⁸

¹²⁶ A.A.M.H.G.Q. «Copie de la lettre de Sœur Marie des Séraphins, Supérieure, communiquée à Gérard Morisset». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 22 avril 1933, 1 fol.

¹²⁷ Contrairement à l'histoire de l'art, qui situe des faits objectivement observables dans l'espace et dans le temps, l'esthétique tend à les apprécier à l'aide de la connaissance sensitive. Soulignons toutefois que dans le sens où nous l'employons, le substantif «esthétique» est compris d'une part comme une discipline spécifique s'adonnant à l'étude scientifique de l'art et du beau selon un mode descriptif, analytique et objectif, et d'autre part comme mode de pensée critique, qui apprécie les œuvres artistiques en vue de porter sur elles des jugements de valeur. Elle relève ainsi de la subjectivité et du goût du sujet d'appréciation. Voir Anne Souriau. «Esthétique». Dans *Vocabulaire d'esthétique*, éd. par Étienne Souriau, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1999, p. 689-694.

¹²⁸ A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à la supérieure de l'Hôpital Général de Québec». *Musée*, dossier *Correspondances de Gérard Morisset*, 28 mai 1933, 3 fol.

Toujours selon Gérard Morisset, ces trois critères d'authentification étaient renforcés par un quatrième, objectivement observable, celui de la présence de la signature du Frère Luc, que ce dernier aurait disposée dans le coin inférieur droit de la surface picturale¹²⁹. Cette assertion légitimait, en suprême instance, de lui en attribuer la production, du fait que l'investissement de la surface par le nom propre du créateur passe en premier lieu et officiellement par sa signature. Elle imprime sur l'œuvre la marque de sa personne, personnalise l'objet créé, tout en affirmant son identité de créateur¹³⁰ : « [...] Le tableau est signé au bas, à / droite : FR LUC; il est daté à gauche, / 1671. Les armoiries sont peut-être cel- / les de Talon, mais elles sont trop / peu claires sur la photographie. Il en / est de même de l'inscription de 3 li- / gnes qu'il y a dans le coin de gauche. / Je lis bien à la 3^e ligne : MDCLXXI, c'est- / à-dire 1671, mais les 2 premières li- / gnes sont indéchiffrables [...] »¹³¹

Comme les reproductions ne permettaient guère au spécialiste de déchiffrer le blason disposé dans le coin supérieur gauche du tombeau de la Vierge, de même que l'inscription située dans la section inférieure gauche de la composition, les religieuses lui communiquèrent les informations dont elles disposaient à ce sujet, en l'occurrence celles que leur avait transmises le père Germain Marie en 1923 :

Monsieur, / Je conçois facilement que l'inscription que vous n'avez pu / déchiffrer sur la photographie du tableau de l'Assomption excite votre / intérêt et vous engage à vouloir tenter un nouvel essai de photographie. / Ainsi que je vous le disais / sur ma dernière lettre, vous nous trouvez toutes disposées à seconder en / cela le photographe. Je me reprocherais toutefois de ne pas / vous communiquer au préalable les / renseignements suivants :

1^o L'inscription susdite (entièrement / en lettres majuscules du même caractère / que les chiffres romains) se lit très / facilement sur le tableau, comme suit :

¹²⁹ Un examen attentif de la surface picturale ne nous a guère permis de retracer la signature identifiée par Morisset (voir rép. no 2).

¹³⁰ Pour Louis Marin, la surimposition de la signature à la surface du tableau est certes marque d'appropriation possessive, mais affirme à fortiori la position créatrice de l'auteur signalé par ce nom (le tableau n'est pas seulement «à» l'auteur, il est aussi «de» l'auteur. Louis Marin. «Topique et figures de l'énonciation». *La part de l'œil*, no 5 (1989), p. 141-153.

¹³¹ A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Sœur Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier Musée : *Correspondances de Gérard Morisset*. 28 mai 1933, 3 fol.

“Je prie que l’on ne frotte ce / tableau, d’huile ou de cendre / mais de lessive”
 2° Au sujet des armes qui surmontent / la date 1671, je vous transcris ce que le R.P. Germain Marie, enfin, nous écri- / vais le 25 mai 1923 : “les armoiries de votre tableau de l’Assomption que / j’ai vu hier sont celles du fameux / intendant Talon (1° de 166501668 et « 2° 1670-1675). Elles se lisent ainsi : / d’azur au chevron d’argent (dans l’an- / nuaire de Villemarie, 1, 393 : d’or) accom- / pagné de trois épis montant d’or soutenus / chacun d’un croissant montant d’argent, / Vous trouverez confirmation de mes dires dans 1° Armorial du Canada Français / Par E.Z. Massicotte – J. Régis Roy, page 58 [ou 68] / 2° Joseph Trudelle : Églises et chapelles de / Québec. Tome II, p. 57 / 3° Thomas Chapais. Vie de Talon, p. 513 [...]”¹³²

La Communauté exprima toutefois son scepticisme à l’endroit de certaines assertions de Gérard Morisset, se voyant dans l’impossibilité de confirmer la présence de toute forme de signature à l’endroit désigné par l’historien, et ce malgré maints examens de la surface de la toile. Néanmoins, elle s’accommoda de l’attribution au frère Luc qui, de toute évidence, la confortait et rejoignait son horizon d’attente :

[...] Chose curieuse, nous ne pouvons découvrir / la signature que la photographie du tableau / vous révèle. Cependant, nous ne doutons nul- / lement de votre découverte qui, vous le pensez bien, / nous apporte autant de satisfaction que vous avez / pu en recevoir vous-même. Je vous réitère, bon / Monsieur, l’expression du plaisir que nous éprouverons / à vous faire voir à loisir nos tableaux / aussitôt qu’après votre retour, il vous sera possible de / vous diriger vers l’Hôpital Général [...]”¹³³

Dès le 27 mars 1933, conscient de la difficulté d’élaborer ses analyses visuelles à partir de seules reproductions, Morisset avait manifesté le désir de se rendre, une fois sa thèse terminée, à l’Hôpital Général de Québec, afin de bénéficier d’un accès direct aux œuvres et d’ainsi valider ou invalider la véracité des informations qu’il avait communiquées aux moniales par voie épistolaire : «Madame la Supérieure [...] Je me permets de vous transcrire mes notes; elles pourraient peut-être / vous servir. Plus tard, à mon retour à Québec – je compte y retourner en mai 1934 - / je pourrai peut-être les compléter par les ob- / servations que je ferai, avec votre autorisation, / sur les tableaux eux-mêmes [...]»¹³⁴

¹³² A.A.M.H.G.Q. «Copie de la lettre de Sœur Marie des Séraphins, Supérieure, communiquée à Gérard Morisset». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*, 28 juin 1933, 3 fol.

¹³³ A.A.M.H.G.Q. «Copie de la lettre de la Supérieure communiquée à Gérard Morisset». *Musée, dossier Correspondances avec Gérard Morisset*, 28 juin 1933, 3 fol.

¹³⁴ A.A.M.H.G.Q. «Lettre de Gérard Morisset communiquée à Sœur Marie des Séraphins, Supérieure». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*, 27 mars 1933, 4 fol.

Comme le révèle le *Journal du Musée*, Gérard Morisset accédera aux espaces monastiques à plusieurs reprises durant l'hiver 1935. Son attention se porta de nouveau sur le retable de l'*Assomption*, dont l'examen attentif lui aurait permis de confirmer l'inscription de la signature du frère Luc dans la section inférieure droite de l'image. Les attributions et appréciations critiques émises par Morisset à cette occasion furent recueillies puis consignées dans le *Journal du Musée*. Dans la relation qu'elles firent de cet événement, les religieuses semblent s'être appropriées deux des quatre critères d'authenticité exploités par Gérard Morisset, à partir desquels elles structurèrent leur propre représentation écrite de l'œuvre : la prétendue signature, qui en certifie l'attribution à un « maître » de renom, et le niveau constant de valeur auquel le spécialiste l'identifie, qui ouvre sur une esthétisation de l'image. L'écriture de l'œuvre par les religieuses se formalisera donc dans un système de valorisation de celle-ci par l'auteur. Conséquemment, elle emprunte d'abord la trame d'une histoire des artistes et des œuvres :

De retour au pays après un stage de sept années d'études / à Paris, Mr. Gérard Morisset vient prendre connaissance / de nos peintures [...] Au cours des mois suivants, Mr. Morisset revient pour voir / nos peintures en dehors du cloître. Comme celles de l'église méri- / tent une étude spéciale, ce n'est qu'à sa quatrième visite qu'il / peut la terminer. Il a la satisfaction de découvrir au bas du / tableau du maître-autel (l'Assomption) côté droit, la signa- / (p. 19) ture du célèbre frère Luc, surnommé le "Rubens de son / siècle" qui a fait plusieurs peintures remarquables pendant / le court séjour qu'il fit au pays [...] ¹³⁵

En aval, elle revêt la forme d'une appréciation esthétique de l'œuvre, qui porte sur elle un jugement de valeur subjectif et l'érige en « peinture [la plus] précieuse » de la collection, opération relevant de l'appropriation préalable d'un discours formulé par un spécialiste de l'art faisant autorité :

¹³⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome I (1930-1957), janvier 1935, p. 18-19. Pour saisir la signification de l'expression « Rubens de son siècle », on pourrait lui substituer celle de « Rubens français de son siècle », le frère Luc et Rubens occupant le même siècle. En réalité, l'annaliste opère ici un transfert de réputation, Gérard Morisset venant tout juste d'invalider l'attribution de l'*Ecce Homo* (rép. no 5) à Rubens qu'avait émise James Purves Carter en 1909.

[...] Ce qui ressort déjà du passage de Mr. Morisset c'est / que sauf le tableau du maître-autel dont il vient d'être ques- / tion nous ne possédons pas de peintures précieuses [...] Il ne faudrait tout de même pas conclure de cela que / nous n'avons pas de peintures appréciables. Au contraire, / plusieurs sont très intéressantes au point de vue historique. D'autres, sans être des tableaux de maître [...], sont très bien faits et sont anciens. / Les portraits de nos Sœurs Saint Joseph et Sainte Anne / sont presque de petits chefs-d'œuvre, des œuvres en tout / cas où leur auteur, mr. Antoine Plamondon, artiste de Québec, s'est surpassé [...]¹³⁶

¹³⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), janvier 1935, p. 18-19.

CHAPITRE 2

LES ORIGINES DU MUSÉE DE 1930 : DES ŒUVRES QUI DÉRANGENT

2. LES ORIGINES DU MUSÉE DE 1930 : DES ŒUVRES QUI DÉRANGENT

[...] Ces visites – annoncées ou non – étant inévitables et toujours plus nombreuses, avivent chez Notre Révérende Mère le désir de pouvoir installer au plus tôt la chambre du Musée. Si les visiteurs les plus considérables devront être admis au cloître, au moins n'y aura-t-il plus à transporter à la salle de communauté les choses antiques que l'on s'attend toujours de voir chez nous [...]¹³⁷

2.1 Des objets rares et précieux dans un monastère

Comme nous l'avons examiné dans le chapitre précédent, l'instauration du musée marquait l'aboutissement de normes d'appréciation entrées en vigueur dès le dernier tiers du 19^e siècle, d'ors et déjà inscrites dans la genèse de l'élaboration d'un « patrimoine » communautaire, axé sur la thématique de l'historicité et de l'esthétisation de l'objet. En effet, selon le récit relatant le procès d'organisation du musée, un premier degré de valorisation considère les propriétés historiques et/ou esthétiques de l'œuvre, qui se traduisent respectivement par l'insertion des épithètes « antique » et « artistique » au moment d'intégrer les éléments épars de la collection, selon des termes thématiques. Il ouvre sur une prise de conscience du rapport entre la continuité historique de l'institution et l'abondance des souvenirs, restes matériels du passé communautaire devenus quantifiables, que l'annaliste du monastère place sous le signe de la protection divine :

Un local à l'épreuve du feu pour y mettre en sûreté nos riches- / ses de famille et nos trésors artistiques, voilà l'objet / d'un rêve depuis longtemps caressé chez nous qui passe / à l'état de réalité. Notre vaste salle qui dans l'idée et l'exécution du plan de l'aile / Notre-Dame des Anges a été affectée à un musée se remplit de pein- / tures et de gravures rares ou précieuses – il y en a actuellement 78 -, et de meubles ou d'objets antiques [...] Grâce à Notre-Dame des Protection, nous n'avons jamais eu à / déplorer les ravages de ce fléau destructeur et si par exception quelque une / de nos devancières s'est montrée trop peu soucieuse de la conservation / de certains documents, on peut

¹³⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1930), 2 juin 1930, p. 423.

dire que d'une manière générale on / s'est montrée conservatrice des choses anciennes,
si on en juge par la / collection que nous possédons [...] ¹³⁸

Par le redéploiement des collections qui s'effectue rapidement entre le 29 décembre 1929 et le 15 juillet 1930, s'exerce une manière nouvelle de s'intéresser au passé. Accrochées au musée, les œuvres étaient séparées de leur contexte original fermé, dans lequel elles disposaient d'un « sens authentique » ¹³⁹, pour être réinsérées dans un espace ouvert aux interprétations séculières :

Mère Saint-François d'Assise, Supérieure, commence, / aidée de Mère Assistante, Mère Marie des Séraphins, l'organisation / du musée sous la direction du Révérend Monsieur Georges Ouvrard, / notre Aumônier. Ce Monsieur est excellemment qualifié, tant / par ses connaissances générales que par ses capacités artistiques, / pour la tâche d'organisateur de musée. Depuis quelques mois déjà, / il avait commencé à faire le choix, au cloître aussi bien qu'à / l'hôpital, des objets qui devaient figurer au musée. Il faut ap- / puyer sur l'expression faire le choix, car les articles ne man- / quaient pas [...] ¹⁴⁰

Avant d'évaluer les enjeux de cette remise en contexte sur l'histoire de leurs représentations, il faut s'interroger sur les motivations profondes qui ont généré ces mouvements internes. Le musée qui s'ouvrira en 1930 sera d'abord fondateur en ce qui concerne la transformation de l'œuvre en objet d'histoire, assimilant le passé et s'élaborant selon les termes du discours professionnel, véritable procès d'appropriation entamé à la jonction des 19^e et 20^e siècles. Attestées par les écrits des moniales produits à cette époque, la reconnaissance du caractère d'ancienneté des œuvres et la mise en valeur de leurs origines lointaines, se superposaient à l'actualité de leur usage à des fins mémorielle, culturelle et/ou commémorative. En 1893, le *Souvenir des fêtes du second centenaire de la fondation de l'Hôpital Général de Québec* marque précisément la conjonction de ces deux compréhensions :

¹³⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 juillet 1930, p. 429-430.

¹³⁹ L'expression est de Paul Silverstone. « Les espaces de la performance : musées, science et rhétorique de l'objet ». *Hermès*, no 22 (1998), p. 175-188.

¹⁴⁰ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), mars 1930, p. 4.

Avant de commencer le récit de nos solennités monastiques, il semble opportun de dire quelques mots des décorations de l'église et de l'hôpital [...] Salle Sainte-Croix : [...] De vieilles peintures, représentant les premières Mères, Mgr Briand et Mgr Hubert, étaient suspendues au mur. Dans la chapelle de cette salle, était exposée une peinture à l'huile représentant Mgr de Saint-Vallier [...] Salle Sainte-Marthe : [...] Dans cette salle on avait réuni certains objets antiques, à l'usage de Mgr de Saint-Vallier ou des premières Mères [...] ¹⁴¹

L'appréciation de leurs qualités plastiques, fondée sur leur attribution à des artistes de renom, s'affirmait déjà à la fin du 19^e siècle. Ainsi, en enregistrant en 1898 le jugement émis à l'endroit du *Couronnement d'épines* (*Ecce Homo*, rép. no 5) par un artiste peintre nommé Rabb, la communauté reconnaissait par écrit la valorisation d'un élément de sa collection. En isolant l'œuvre pour la qualifier de « tableau de maître », l'annaliste du monastère lui attribuait la valeur (sur)ajoutée d'une prouesse artistique, reconnue par un tiers, digne de foi, car artiste lui-même :

Hier, Monsieur Rabb, artiste peintre établi depuis quel- / que temps à Québec, se présentait chez Mr le Chape- / lain et demandait à examiner les peintures à l'huile / que nous possédions. Il admira le tableau de la / chapelle de la salle des hommes, représentant le couron- / nement d'épines et reconnut que c'était le travail d'un / grand maître ainsi que le portrait de Louis XVII, dans / (p.537) la même salle. Il s'offrit à noter révérende Mère pour / réparer ce dernier gratis, en effet, il y travailla une journée / entière et sous sa main habile, Louis XVII paraît tout / rajeuni et embelli. » ¹⁴²

Une seconde norme d'estime des œuvres est celle de la densité de souvenirs dont elles sont porteuses. Mises en scène dans l'espace muséal, les œuvres revendiquent une identité patrimoniale multiple : on les qualifie tout autant de représentantes des « richesses de famille », que de « choses les plus anciennes qui se puissent voir en Canada », leur attribuant un statut d'objet de mémoire double :

[...] notre Sœur Saint-Jean Baptiste qui, malgré son âge avancé possède / (p.430) encore un goût sûr, a été / aux dernières nominations, chargée de l'orga- / nisation de ce musée où figurent – nous pensons pouvoir le dire sans pré- / somption – les choses les plus anciennes qui se puissent voir en Canada; ce qui, au pre- / mier abord, semble

¹⁴¹ Anonyme. *Souvenir des fêtes du second centenaire de la fondation de l'Hôpital-Général de Québec célébrées au Monastère le 16, le 17 et le 18 mai 1893*. Québec, Elz. Vincent, 1893, p. 21-22.

¹⁴² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 6 (1874-1907), 9 août 1898, p. 536-537.

surprenant puisque notre fondation ne date que de / la fin du dix-septième siècle, devient une évidence si on se rappelle / que les premiers établissements du pays ont été sans exception rasés / par de désastreux incendies auxquels tout le personnel pouvait à peine / réussir à s'échapper [...] ¹⁴³

Par le truchement de la mise en exposition des œuvres, on assistera ainsi à la réitération d'une identité culturelle enracinée dans l'imaginaire communautaire au 19^e siècle. En effet, dès 1893, les religieuses superposaient une strate supplémentaire à la vénération de leurs biens patrimoniaux : celle de la densité de souvenirs hétérogènes dont l'objet unique est porteur, souvenirs qu'elles assignent tout autant à leurs dépositaires immédiats qu'au clergé et à la collectivité. Elles s'affirmaient déjà comme les gardiennes d'objets de mémoires tangibles, attribuables tout autant au passé des Augustines qu'à ceux de la « nation » et de l'Église, dans laquelle elles se reconnaissent et s'identifient : « Depuis longtemps, dans le vieux cloître, on discourait sur la manière de célébrer dignement le deux-centième anniversaire de sa fondation. Entre tous les bons avis, s'émettant de part et d'autre à ce sujet, celui qui prévalut à l'unanimité fut la restauration de l'humble église du monastère, si vénérable par son antiquité, par les souvenirs religieux et nationaux qui s'y rattachent [...] » ¹⁴⁴

C'est donc riches de cette densité historique, esthétique et mémorielle élaborée au 19^e siècle, que les œuvres entreront au musée en 1930. Le musée n'en marquait donc pas l'émergence, mais plutôt l'aboutissement. Cependant, entre les différents termes de la valorisation que sont l'intérêt historique et/ou esthétique de l'objet et celui de la densité mémorielle qu'il revendique une fois mis en exposition, semble s'être inséré un facteur additionnel d'appréciation, qui emprunte les termes ponctuels de *richesse*, *rareté* et *préciosité* ¹⁴⁵. Nous y trouvons, en puissance, les notions essentielles des futurs concepts de *trésors artistiques*, *trésors d'antiquité* et *trésors de valeur* :

¹⁴³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 juillet 1930, p. 429-430.

¹⁴⁴ Anonyme. *Souvenir des fêtes du second centenaire de la fondation de l'Hôpital-Général de Québec célébrées au Monastère le 16, le 17 et le 18 mai 1893*. Québec, Elz. Vincent, 1893, p. 3.

¹⁴⁵ Pour une classification des normes d'estime et des valeurs de conservation menant à l'invention de l'objet de musée en France au 18^e siècle, voir Dominique Poulot. « La morale du musée : 1789-1830 ». *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, no 112 (2001), p. 23-30.

[...] Je tiens en main les derniers estimés de l'Architecte pour notre / Construction de l'Aile de N. Dame des Anges. Il m'est donc possible de / dire exactement la dépense faite. Commencée le 5 septembre 1928, / cette bâtisse [...] a été / terminée le 30 octobre 1929. Entièrement à l'épreuve du feu, nous / y logeons nos trésors d'antiquité et de valeur; une salle spéciale de / 44 pds de longueur sur 16 de largeur a été préparée pour cela. Mons. / Edmond Langlois, beau-frère de Mons. notre Aumônier [Georges Ouvrard], nous fera / préparer une armoire en vitre pour y exposer nos choses précieuses [...]¹⁴⁶

Formulé de la sorte dès 1929, le problème invite à repenser les motivations complexes ayant conduit les Augustines à sélectionner un certain nombre d'œuvres pour les regrouper en un musée érigé à même leur institution en 1930. Selon les écrits communautaires qui en déclinent les circonstances de fondation, l'aménagement d'un « musée » en 1930 marquait pour les religieuses l'aboutissement d'un processus de lente maturation, dont les origines ne sont révélées qu'en filigrane et rétrospectivement. Ces écrits fournissent une somme d'informations permettant de situer les éléments du projet initial vers 1927. Deux principaux thèmes y orientent les propos des annalistes. Le premier concerne l'invention de l'objet de musée, dans son acception communautaire. Les remarques introduisent une nouvelle attitude des religieuses à l'endroit de l'œuvre d'art, selon laquelle sa valeur intrinsèque et financière prime sur sa qualité mémorielle ou historique. Entrent particulièrement dans cette catégorie les pièces d'orfèvrerie ayant appartenu à Monseigneur de Saint-Vallier. Investis d'une densité de souvenirs qui en impose la garde vigilante, leur matériau noble et précieux constitue un degré supplémentaire de valorisation : « Depuis assez longtemps, nos Mères songeaient sérieu- / sement à mettre à l'abri du feu les souvenirs que nous pos- / sédions de notre vénéré Fondateur, Monseigneur de St.-Vallier. / Cette mesure s'imposait particulièrement pour les objets du culte, / plus précieux par eux-mêmes [...] »¹⁴⁷. Le commentaire formulé à l'endroit des œuvres peintes incite à revoir l'estime portée par les moniales à leurs qualités spécifiques, conférant à celles-ci une valeur de « trésor ». Seul ce statut motivera leur transfert dans un lieu clos, spécifiquement aménagé afin d'en garantir la protection optimale :

¹⁴⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), décembre 1929, p. 328.

¹⁴⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), introduction, p. 1.

Un local à l'épreuve du feu pour y mettre en sûreté nos riches- / ses de famille et nos trésors artistiques, voilà l'objet / d'un rêve depuis longtemps caressé chez nous qui passe / à l'état de réalité. Notre vaste salle qui dans l'idée et l'exécution du plan de l'aile / Notre-Dame des Anges a été affectée à un musée se remplit de pein- / tures et de gravures rares ou précieuses – il y en a actuellement 78 -, et de meubles ou d'objets antiques [...]¹⁴⁸

Ce souci de protection prime sur toute autre considération, et la notion de « mise en sûreté » ne soulève guère de doutes. Par contre, on se tromperait beaucoup en limitant la lecture des écrits de fondation à ce seul élément. Il n'a manifestement de sens qu'en étant jumelé à ces deux composantes : conserver la mémoire institutionnelle et la soumettre à la visibilité du « public ». L'annaliste inscrit en effet le musée, dès ses origines, dans une logique de médiation des collections entre les pôles claustral et séculier, privé et public du microcosme institutionnel : « [...] Les nombreuses visites amenées, à une certaine période, / par les Autorités civiles dans le seul but de voir nos vieilles cho- / ses nous firent constater l'opportunité de les réunir dans un / même endroit qui fût en dehors du cloître, afin de remédier à / la nécessité de ces fréquentes entrées dans la clôture [...] »¹⁴⁹

Une lecture littérale de ce document conduit d'emblée à reconnaître que la préoccupation de l'utilité *publique* du musée se réalise dans un milieu à fortes contraintes sociales. On y discerne en filigrane une volonté de subvertir la liberté de circulation du visiteur, accédant aux espaces d'exposition qui se confondaient avec le cloître avant 1930, espace de vie recluse et intime alors parcouru sans restrictions. Ce dessein semble avoir été conçu en réaction aux pressions du pouvoir public, à l'origine de la croissance de la fréquentation des collections et du cloître par des séculiers. C'est effectivement en contrepoint à cette (sur)affluence de visiteurs que s'affirme, dans le récit de fondation, la nécessité pour les Augustines de reprendre le contrôle sur leur circulation dans les espaces du cloître. Dans ce contexte, tout repose sur la volonté des religieuses de se réapproprier leurs espaces privés pour les maintenir en lieux strictement communautaires.

¹⁴⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 juillet 1930, p. 429-430.

¹⁴⁹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), introduction, p. 1.

L'emplacement du musée et son inscription à l'intérieur du dispositif architectural par lequel on y acheminait le visiteur devront donc être repensés de manière stratégique, c'est-à-dire selon la cohérence d'une tactique. Tout cela implique de mettre en place une réflexion sur la construction d'un espace « public » à l'intérieur de l'espace monastique et privé de la communauté des religieuses, liée à l'imposition de la règle de clôture conventuelle. D'autant plus qu'à l'époque de la fondation du musée, l'importance de la stricte observance de cette règle venait tout juste d'être réitérée par les autorités diocésaines, comme en témoigne cette exhortation du Cardinal Rouleau, émise en conclusion de sa visite canonique entamée le 26 octobre 1928 :

[...] La clôture : Votre vie est sacrée; elle est protégée par la règle / de la clôture monastique. Que l'esprit du monde ne pénètre pas dans / vos Monastères. Allez au parloir avec modération et discrétion. Tenez-vous / en aux heures fixées par vos Constitutions. Pas de parloir en dehors de / la grille destinée à cet usage. Pas de parloir au confessionnal ni dans / les salles ni ailleurs [...] Je vous en prie, évitez toujours les indiscretions au parloir / et dans les salles avec vos pauvres ou les étrangers [...] ¹⁵⁰

Par définition, la clôture tendait, sinon à rompre, du moins à réduire systématiquement les liens de sociabilité des recluses avec les visiteurs en provenance du « monde extérieur » : « La clôture doit être protégée de toutes part, de façon à ne permettre au- / tant que possible aucune vue des personnes du dehors dans la Clôture, / ni de la Clôture sur les personnes du dehors [...] À la Clôture se rattache la vigilance / sur les parloirs, le soin d'empêcher que d'inutiles entretiens avec les visiteurs / étrangers ne viennent troubler la discipline et affaiblir l'esprit religieux [...] » ¹⁵¹

¹⁵⁰ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 3 novembre 1928, p. 336.

¹⁵¹ A.A.M.H.G.Q. « Révision des Règles et Constitutions. De la clôture. » *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*, tome 8 (1914-1923), année 1921, chapitre VIII, Canon 602, p. 291. L'observance et la pratique de la *Règle de clôture* furent supprimées des constitutions en 1965, suite aux résolutions du Concile Vatican II. Néanmoins, aux lendemains immédiats de ces mutations profondes, le musée ne demeurera officiellement accessible qu'à un cercle restreint d'individus affiliés au corps ecclésiastique :

« Les visites au Musée ne seront permises que rare- / ment aux Visiteurs externes, notre Musée n'étant / pas ouvert au public. (Directive de Mère Supérieure). / Les religieux et les religieuses ainsi que les Mem- / bres du Clergé font exception; ils seront en tous temps / accueillis avec grande bienveillance [...] » A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 2 (1958-1972), année 1966, p. 29.

Dans ce second chapitre, il conviendra de démontrer que l'origine du musée répondait non seulement à la nécessité de préserver les œuvres, mais aussi à celle de contrôler la (sur)affluence de visiteurs séculiers, imposée par le pouvoir politique, qu'il convenait d'isoler du cloître et de maintenir en des espaces adéquats, non monastiques. La seconde considération repose, pour les religieuses, sur le besoin d'établir une scission entre d'un côté, les espaces privés du cloître et de l'autre, la mise à la disposition des collections privées aux « étrangers », dans un espace relativement « public » d'exposition. Cette prise de conscience de la séparation des espaces, va de pair avec une nouvelle attitude chez les religieuses qui, depuis 1909 et de manière progressive jusqu'à 1930, tendront à privilégier la valeur financière de l'œuvre peinte, mesurée à sa qualité esthétique et à sa rareté. Ce triple jumelage en motivera la mise à l'abri de la détérioration physique. C'est le concept de *trésor*, sous son espèce ecclésiastique, qui permettra de réunir toutes ces données factuelles. Nous posons comme hypothèse que les années 1927-1928 constituent une période centrale et charnière de cette transformation.

2.2 La genèse du musée

2.2.1 Fragilité et transmission du passé

L'incendie de la basilique temporaire de Sainte-Anne-de-Beaupré, survenu dans la nuit du 7 au 8 novembre 1926, jour de la réception officielle du nouvel archevêque de Québec F.-Raymond-Marie Rouleau, fit constater aux autorités ecclésiastiques et aux communautés religieuses du diocèse de Québec la nécessité de regrouper leurs reliques et « ornements précieux » en des endroits qui en garantiraient la préservation. La description des pertes encourues chez les Pères Rédemptoristes, chargés de la desservir, par l'annaliste du monastère de Notre-Dame des Anges permet de dégager les multiples degrés de valorisation des biens d'église qui en légitimeraient l'éventuelle conservation :

Un nuage de tristesse plane ce matin sur notre diocèse / tout à la joie de recevoir aujourd'hui même, son nouvel / Archevêque Sa Grandeur Monseigneur Raymond-

Marie-Rouleau, / Q.P./ À une heure cette nuit, un incendie a éclaté dans la / basilique temporaire de Sainte-Anne de Beaupré, construite / il y a quatre ans, à la suite de l'incendie du 29 mars 1922. / Immédiatement prévenus du feu, les Pères Rédemptoristes / se dirigèrent en toute hâte à leur église et essayèrent de / sauver les Saintes Espèces. Ce fut peine perdue, malheu- / reusement, car l'église n'était plus qu'un brasier ar- / dent. Le feu avait pris au sommet du temple et en / quelques minutes le clocher s'était écroulé. / Les Pères Rédemptoristes ont perdu dans cet incendie / la belle et grande statue miraculeuse de la Bonne Sainte / Anne, sauvée du désastreux incendie de 1922 et qui/ depuis si longtemps accomplissait tant de miracles; / ils perdent aussi plusieurs ornements précieux qui / faisaient la renommée de Beaupré [...]¹⁵²

D'abord, la relation marque la valeur exceptionnelle de la statue thaumaturge, comme valeur spirituelle irremplaçable. À un degré moindre – « belle » et « grande » –, nous y lisons aussi un qualificatif de ses propriétés esthétiques. Ces deux éléments conjugués – vertu thaumaturgique et valeur esthétique – lui confèrent une préciosité qui en justifie la conservation avec le plus grand soin. Ensuite, ce bien privé est d'abord public, et sa perte concerne sa valeur d'attrait pour les pèlerins et les fidèles. La « Bonne sainte Anne » contribue tout à la fois à la célébrité, à la notoriété et à la fréquentation du foyer spirituel qui en a le monopole et en assume la détention. Il semble que ce soit selon des perspectives étroitement similaires qu'il faille appréhender le projet de doter la Communauté des Augustines d'un espace de regroupement d'œuvres d'art, intégré à même leur institution, officiellement commandé par l'archevêque Rouleau au printemps de l'année 1927, à l'occasion des travaux d'agrandissement de leur Seconde Aile de Communauté.

Édifiée en 1843 dans le prolongement ouest de la Première Aile de Communauté, et par le fait même jointe à la section du cloître, cette Seconde Aile de Communauté accueillait principalement, au rez-de-chaussée, les pièces de la vie communautaire, privée et intime des religieuses, comme la salle de Communauté et divers espaces de travail quotidien¹⁵³. Le 28 mars 1927, pour adapter et conformer les divisions internes de ses espaces aux constitutions de l'ordre, la Communauté avait entrepris d'exhausser l'aile d'un troisième

¹⁵² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 8 novembre 1926, p. 203-204.

¹⁵³ Paul Trépanier. « La seconde aile de la Communauté ». *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, 2002, p. 33.

étage, afin d'y aménager un dortoir contenant trente-trois nouvelles cellules destinées au logements individuels des moniales : « Le 28 mars, commençaient les travaux de construction devant / réaliser un rêve, caressé depuis longtemps, par quelques unes de / nos Sœurs, à savoir : que chaque religieuse ait une cellule à part, / selon que l'allouent nos Constitutions. Pour cela nous utiliserons / le grand grenier, en exhaussant l'aile de la Com^{lé} d'un 3^{ième} étage [...] »¹⁵⁴.

Cinq mois après l'incendie de la basilique temporaire de Sainte-Anne-de-Beaupré et à peine dix jours après l'ouverture du chantier à l'Hôpital Général, le 8 avril 1927, l'archevêque Rouleau rédigea une lettre à l'intention de la Supérieure de la Communauté, Sœur saint François d'Assise, dans laquelle il recommandait aux Augustines de profiter de cette campagne d'exhaussement pour aménager un nouveau local à l'intérieur duquel leurs « trésors artistiques » seraient regroupés et mis à l'abri de la détérioration physique, « dessein que lui avait inspiré la vue de [leurs] souvenirs à l'occasion de l'une de ses visites au cloître »¹⁵⁵. Il pria donc la Supérieure de prendre les dispositions requises afin qu'une portion du nouvel étage de la Seconde aile de Communauté soit érigée à partir de matériaux aux propriétés incombustibles :

Ma Révérende Mère, / Les travaux de restauration de votre monastère sont commencés. / Puis-je vous faire part d'une pensée, sinon d'une crainte qui m'est / venue à ce sujet? Si je ne me trompe, la partie nouvelle ne / sera pas construite à l'épreuve du feu. Il est certainement désirable, mais / serait-il possible de bâtir, en tout ou en partie, avec des matériaux incombustibles? Jusqu'à présent vos Archives sont à l'abri de / l'incendie, mais vos trésors artistiques ne le sont pas. S'ils périssaient par le feu, ce serait assurément une perte irréparable. La / prudence ne vous conseille-t-elle pas de profiter des réparations d'a- / grandissement actuelles pour leur préparer un endroit où ils seront / en pleine sécurité? Telles sont, ma rév. Mère, les réflexions qui me / sont venues à l'esprit et que je crois devoir vous communiquer. / Elles vous diront l'affectueux intérêt que je porte à votre Com^{lé} et aux / excellentes moniales qui habitent votre monastère. Que le Seigneur vous bénisse / tout spécialement pendant la grande Semaine qui commence et veuillez prier / pour votre religieusement dévoué F.R. Rouleau, Q.P., Archevêque de Québec [...] »¹⁵⁶

¹⁵⁴ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), juillet 1927, p. 245-246.

¹⁵⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1958), introduction, p. 3.

¹⁵⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), 8 avril 1927, p. 262-263.

Cette démarche de l'archevêque Rouleau s'inscrivait en droite ligne avec les directives récemment émises par le Saint Siège apostolique en matière de conservation et d'administration des biens temporels de l'Église universelle. Selon le Code de droit canonique promulgué par Benoît XV le 27 mai 1917 et entré en vigueur le 19 mai 1918, les évêques et archevêques diocésains devaient se considérer comme les tuteurs légaux des communautés religieuses rangées sous leur direction, elles-mêmes assimilées à des mineures. En vertu de cette règle, il revenait à ceux-ci d'administrer les biens temporels de l'Église dont ils avaient la charge, avec pour mandat, selon les termes mêmes de l'archevêque Rouleau lorsqu'il cite le Code, de : « déployer, dans l'exercice de leur charge, la diligence de bons pères de famille soucieux d'assurer la conservation des biens à eux confiés et de les soustraire à tous dommage (Can. 1523) »¹⁵⁷. Le jour même de leur consécration, ils émettaient le solennel serment de conserver, de protéger et de défendre avec toute l'attention convenable, les biens temporels de l'Église qui leur étaient confiés, incluant les « biens précieux » possédés par les communautés religieuses rangées sous leur tutelle. En effet, c'est par cette appellation de « biens précieux » que le Code de droit canonique de 1918 désignait les biens sacrés qui, en tant qu'œuvres d'art et par-delà leur fonction religieuse, se voyaient reconnaître une « valeur notable » esthétique, historique ou matérielle, par exemple un tableau de maître de renom, une sculpture ancienne ou un calice d'argent¹⁵⁸. Dans ce contexte, en tant qu'Administrateur Suprême des biens temporels de l'Église du Québec, après le Souverain Pontife, il revenait à Monseigneur Rouleau de pourvoir à la sauvegarde des œuvres d'art précieuses des Communautés religieuses de la ville. Dans ses Circulaires au clergé du 29 septembre 1928 et du 11 février 1931, l'archevêque insistera de nouveau sur ces préceptes du Code, réitérant de la sorte les lois canoniques en vertu desquelles il formula ses recommandations aux Augustines :

[...] L'administrateur fidèle prend à cœur les intérêts qui lui sont confiés. Non content d'éviter l'incurie qui amènerait une inévitable détérioration ou la ruine des édifices, du mobilier ou des fonds, il pourvoit à l'entretien qui conserve les choses existantes [...] Les incendies qui récemment ont endommagé ou consumé plusieurs édifices religieux, nous

¹⁵⁷ Monseigneur Rouleau. « Circulaire au Clergé. Administration des biens ecclésiastiques ». 25 novembre 1927, no 12. Dans *Mandements, lettres pastorales et circulaires des Évêques de Québec*, Québec, s.n., vol. 13 (1925-1931), p. 246.

¹⁵⁸ J.-M. Énard. *Le Code de Droit Canonique. Ses Canons les plus pratiques pour le ministère avec Références à la discipline locale*. Valleyfield, Bureaux de la Chancellerie, 1918. Canon 1497, p. 233-234.

rappellent énergiquement quels soins nous devons apporter à protéger contre le feu nos églises et nos institutions. On ne saurait avoir trop de précaution pour éviter ces désastres qui réduisent en cendre de précieuses œuvres d'art, et qui causent trop souvent la perte de vies humaines, malheurs irréparables! [...] ¹⁵⁹

En prenant de telles dispositions seulement quelques mois après son ascension à la dignité archiépiscopale, Monseigneur Rouleau reconnaissait officiellement aux « trésors artistiques » de l'Hôpital Général, un statut de biens ecclésiastiques précieux qu'il convenait de mettre à l'abri de la détérioration physique, en conformité aux directives du Saint Siège Apostolique.

2.2.2 Un concept intégrateur : la notion de trésor

Trois paramètres, caractérisant l'appel à la protection projeté par l'archevêque, peuvent être prélevés de sa correspondance du 8 avril 1927 qui, bien qu'à l'état embryonnaire, fixe déjà les principales balises qui allaient orienter l'organisation, le contenu et les divisions internes du « musée » institutionnel en 1930 ¹⁶⁰. Son éventuel contenu devrait réunir, en une pièce unique et sans subdivisions ou modes de classement spécifiés, une sélection d'œuvres d'art qui, tous styles, médiums ou matériaux confondus, ont pour dénominateur commun une qualité leur conférant statut de « trésor artistique », qui en justifie la mise en sécurité.

¹⁵⁹ Monseigneur Rouleau. *Mandements, lettres pastorales et circulaires des Évêques de Québec*, op.cit., p. 391, 17.

¹⁶⁰ Ces aspects seront abordés au chapitre trois du présent mémoire. À ce stade, il convient seulement de resituer et d'interroger le concept de « trésor » dans un cadre théorique approprié, celui de la typologie des collections, afin de lui restituer sa signification plénière lorsque employé, dans le contexte ecclésial, pour désigner l'œuvre peinte du passé. Bien que le terme « collection » n'apparaisse pas dans les écrits, l'appel à la protection de l'archevêque peut légitimement être appréhendé sous l'angle d'une pratique de collection. En effet, selon K. Pomian, le concept de collection comporte quatre paramètres. Le premier consiste en un regroupement impliquant éléction ou exclusion d'œuvres à partir de critères normatifs; le second consiste à les retirer, de manière éphémère ou permanente, du circuit des activités utilitaires et économiques; le troisième réside dans leur mise à l'abri des détériorations physiques et le quatrième concerne leur exposition au regard d'un minimum de particuliers. Voir K. Pomian. « Entre l'invisible et le visible : la collection ». *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 15-59. Le projet de l'archevêque réunit effectivement ces quatre paramètres : il s'agissait de réunir un ensemble d'œuvres marquantes et choisies, entrant dans une catégorie spécifiée – les « trésors artistiques » –, pour les mettre à l'abri des incendies sur fond de permanence et dans un lieu clos spécialement aménagé à cet effet. Comme il en sera fait état ultérieurement, la mise à la disposition de ces « trésors artistiques » à un public socialement prestigieux faisait implicitement partie des préoccupations de l'archevêque.

Construite en matériaux incombustibles, cette « chambre »¹⁶¹ devrait en assumer la protection optimale contre la détérioration physique et autres formes de péremption. Sa localisation prospective à même le cloître de l'institution qui en dispose, et non en un corps de bâtiment autonome, en faisait une annexe éventuellement visitable par quelques rares dignitaires politiques et ecclésiastiques, mais inaccessible au commun des mortels¹⁶².

Pour restituer sa signification plénière à la « chambre [de] trésors artistiques » esquissée par le Cardinal Rouleau en 1927, on est tenté d'en interroger les principaux linéaments à partir de concepts issus de la typologie des collections qui, par analogie, conduisent à le dissocier du « musée » compris dans l'absolu, pour mieux l'identifier au « trésor » ecclésiastique, pratique de collection particulièrement prisée des communautés monastiques depuis l'Antiquité tardive jusqu'à l'époque romane, dont il reprend plusieurs traits constitutifs¹⁶³. Les entrées qu'en donne le *Grand dictionnaire universel du 19^e siècle* sont les suivantes :

Amas d'or, d'argent, d'objets précieux; Lieux où ces objets sont enfermés – Reliques et ornements de prix que l'on conserve dans certaines églises; Lieu où l'on garde ces objets – Lieu où l'on gardait les archives, les titres, les papiers d'une seigneurie, d'une

¹⁶¹ C'est par ce terme, et non celui de *musée*, que les religieuses qualifièrent l'éventuel espace de regroupement d'œuvres au moment de la réception de la requête de l'archevêque. A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), 8 avril 1927, p. 262-263. En d'autres endroits, elles le qualifieront encore d'armoire et de « voûte de sûreté ».

¹⁶² Selon le *Règlement*, seuls les hauts dignitaires politiques et ecclésiastiques se voyaient autorisés à parcourir le cloître des religieuses, et ce sous la permission expresse de l'évêque diocésain. En effet, n'y étaient admis que : « [...] Les Souverains ou Chefs d'état avec leurs / femmes et leur suite, les Cardinaux, les personnes que les Supérieurs croi- / ront pouvoir admettre pour de justes et raisonnables motifs [...] ».

A.A.M.H.G.Q. « Révision des Règles et Constitutions. De la Clôture ». *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*, tome 8 (1914-1923), année 1921, chapitre 8, canon 604, p. 291.

¹⁶³ La littérature d'art européenne s'est beaucoup intéressée, durant la dernière décennie, au concept de *trésor* sous sa double espèce sacrée et profane, ecclésiastique et monarchique, médiévale et antique. Il s'agit du premier type de collection pratiqué par l'Occident médiéval au 6^e siècle, qui prolonge des traditions beaucoup plus anciennes dont les origines remontent à l'Antiquité païenne. Il ne saurait toutefois être question, ici, de reprendre l'histoire des trésors ecclésiastiques de l'Europe médiévale en ce qu'ils ont de singulier et de particulier. L'objectif consiste plutôt à déplier un modèle type de trésor ecclésiastique, à partir de trois principaux paramètres, celui de son contenu, de sa localisation et de ses fonctions (culturelles, spirituelles et sociétales), en vue d'établir une série d'analogies avec la pratique de collection privilégiée par les Augustines en 1930. Dès lors, l'intérêt porte moins sur les données positives et ponctuelles recueillies chez les différents auteurs, que sur leurs correspondances et leur capacité à l'intelligibilité du cas d'étude développé ici. Pour une bibliographie relativement exhaustive de cette littérature européenne, voir les listes de références disponibles dans les études publiées à l'occasion des colloques suivants : Xavier Kawa-Topor, dir. *Trésors et routes de pèlerinages dans l'Europe médiévale*. Conques, Centre européen d'art et de civilisation médiévale, 1993; Jean-Pierre Caillet, dir. *Les trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*. Paris, Université de Paris X-Nanterre / Picard diffusion, 1996.

communauté [...] Objet précieux, éminemment bon ou utile [...] Personne ou chose pour laquelle on a un grand attachement – Une mine abondante, un riche amas de [...] – Revenu de l'État, sommes destinées aux services publics; Lieu où les revenus de l'État sont déposés et administrés [...] ¹⁶⁴

Polysémique, le substantif « trésor » désigne tout autant des *unités* de valeur extrinsèque ou intrinsèque, que leur *regroupement*. Dans ce dernier cas, il comporte invariablement le double principe d'une masse de capital et de son confinement en un lieu spécifique, d'un « contenu » précieux et de sa mise à l'écart dans un lieu réservé et protégé qui en assume la garde vigilante. Employé dans le cadre de la typologie des collections, le *trésor* évoque d'abord une pratique ecclésiastique qui consiste à réunir des objets de valeur – temporelle et spirituelle, extrinsèque et intrinsèque – amassés pour être conservés, mis à l'abri, de même que pour constituer une réserve, monétaire ou autre ¹⁶⁵.

Son contenu le distingue de façon prioritaire : si l'objet de vénération (reliques dans leurs reliquaires, idoles) constitue le véritable *trésor* dont un sanctuaire doit s'assurer la détention et magnifier la présentation ¹⁶⁶, le *thesaurus* ecclésiastique constitue également un dépôt réunissant un ensemble hétéroclite d'éléments aussi variés que devants d'autels, autels portatifs, chandeliers, ornements sacerdotaux, vases sacrés, croix, statues et gravures processionnelles, patènes, calices, burettes, et autres objets d'orfèvrerie propres à la digne célébration du service divin et la commémoration eucharistique ¹⁶⁷. Comme il convient,

¹⁶⁴ Pierre Larousse. « Trésor ». *Grand dictionnaire universel du 19^e siècle*, Genève / Paris, Slatkine, 1982 (1876), tome 15, p. 470.

¹⁶⁵ Jaime Nuno-Gonzalez. « Reliques et reliquaires à l'époque romane dans la région de Palencia : quelques réflexions sur le concept de trésor dans l'Histoire ». Dans *Trésors et routes de pèlerinage dans l'Europe médiévale*, op.cit., p. 51-70.

¹⁶⁶ Le reliquaire d'or serti de pierres précieuses sert de truchement à la relique d'un corps saint vénéré qu'il contient. Le culte des reliques se fonde sur le principe que le contact, l'usage et la vénération d'une chose ayant fait partie, appartenu ou approché une personne riche en vertu, fait participer aux qualités de cette personne. La relique dans son reliquaire richement paré se voyait ainsi investie d'une valeur à la fois extrinsèque et intrinsèque, temporelle et spirituelle, tout en constituant un attrait particulièrement lucratif pour le monastère qui la détenait. Formant la partie la plus précieuse d'un patrimoine institutionnel, les multiples occasions de contact avec la relique contribuaient à en enrichir le capital financier, en raison des multiples offrandes des pèlerins y affluant en masse. Voir Philippe George. « Les routes de la foi en pays mosan (4^e-15^e siècles). Sources, méthodes et problématique ». Dans *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, op.cit., p. 83-122.

¹⁶⁷ Pour une description des composantes communes aux trésors ecclésiastiques, voir D. Thurre. « Les trésors ecclésiastiques du haut Moyen Âge et leur constitution. Éclairage à travers deux exemples helvétiques : Saint-Maurice d'Agaune et Sion ». Dans *Trésors et routes de pèlerinage dans l'Europe médiévale*, op. cit., p. 77-95.

dans un contexte spirituel, de considérer non seulement la valeur due à l'inaltérabilité des métaux précieux à partir desquels sont confectionnés ces objets, mais aussi leur capacité à honorer les reliques et à magnifier le service divin, la matière même dont ces objets sont constitués importe et légitime à elle seule leur vigilante protection : or, argent, émaux, pierres précieuses, ivoires, étoffes rares s'y côtoient habituellement avec faste et ostentation. À ces œuvres d'art et objets précieux s'ajoutent encore des peintures et des objets profanes utilisés à des fins religieuses, voire même des objets de curiosité et des « antiquités », une bibliothèque et des manuscrits conservés avec soin, méticulosité et respect. Si l'examen de la taxonomie des objets qui le composent tend à révéler que le trésor ecclésiastique manifeste des similitudes apparentes avec le cabinet de curiosités, dont il se veut en quelque sorte l'antécédent, celui-ci procède néanmoins d'un tout autre esprit¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Dans l'importante monographie qu'elle consacre à la typologie historique des collections européennes, Adalgisa Lugli recherche dans les trésors ecclésiastiques un antécédent utile au développement du cabinet de curiosités, ou *Wunderkammer*, certains aspects du trésor annonçant l'apparition de ces collections d'objets d'art, d'antiquités, de curiosités et de merveilles naturelles à la jonction du Moyen-Âge et de la Renaissance. À cette fin, Lugli identifie des référents communs à ces deux types de collection. Selon son hypothèse, leur principale affinité réside dans le caractère total de leur contenu, qui est celui d'une collection hétéroclite où s'accumulent avec plus ou moins d'ordre des objets de toutes sortes, sacrés et profanes, naturels et artificiels, antiques et issus de toutes les parties du monde, recueillis en fonction de critères de rareté, de valeur, de préciosité et de curiosité. De même, trésor ecclésiastique et *Wunderkammer* comptent généralement parmi leur collection, un grand nombre de raretés, de singularités, de merveilles, de monstres et de prodiges, de choses exceptionnelles et extraordinaires. Néanmoins, on ne saurait appliquer au *Wunderkammer*, prototype de la collection universelle se fixant pour objectif d'embrasser les domaines les plus diversifiés, le modèle structural du trésor ecclésiastique. De fait, c'est dans la vision du monde dont elles sont investies, de même que dans l'interprétation qu'en offrent leurs propriétaires, que ces collections divergent fondamentalement. En effet, lorsque le trésor ecclésiastique accueille parmi ses objets de culte et ses reliques, des pièces antiques et naturelles provenant d'aires culturelles et géographiques étrangères à la collection, il les (ré)interprète invariablement selon un mode égocentrique et théocentrique. Par exemple, sur le plan des légitimations spirituelles, un trésor d'église récupérera un objet romain en le dépouillant de son « anomalie ». Pour ce faire, il le soumettra à un principe d'unité permettant de réconcilier la dichotomie entre paganisme et chrétienté, qui consiste à lui appliquer une marque de possession et de mutation, au moyen de laquelle un buste de consul du Bas-Empire devient un saint par l'adjonction de quelques emblèmes chrétiens. De même, l'objet naturel et insolite (ossements préhistoriques provenant de corps d'animaux énormes, fantastiques et monstrueux, restes d'hommes gigantesques, crocodiles, œufs d'autruche) sera perçu comme la trace visible d'une intervention surnaturelle, ou encore comme une manifestation tangible des prodiges de la divinité et de la sainteté. Ramené à un contexte connu et familier par son exposition dans la cathédrale, le sanctuaire ou la sacristie, l'objet insolite est ainsi récupéré puis réinjecté dans un ensemble qui, de par la disparité des singularités qu'il regroupe, est chargé d'évoquer la perfection d'un univers chrétien exempt d'erreurs, où l'existence du différent confirme l'effectivité des deux faces du divin et du diabolique, étroitement unies dans l'ensemble (pré)structuré de la Création. Définissant du rapport qu'entretient une communauté monastique avec son trésor, ce geste d'appropriation de pièces provenant d'un univers dont on ressent la distance lui permet d'englober et d'interpréter l'objet extraordinaire à l'intérieur d'un cadre de référence familier à la chrétienté. Cet intérêt théocentrique pour l'exotisme et le donné naturel distingue fondamentalement le trésor du cabinet de curiosité, qui aborde le monde naturel à partir des concepts de curiosité et de merveille, le premier

Une définition large répondant à la polysémie du substantif *trésor*, lorsque employé dans le contexte ecclésiastique, établie sur des critères essentiellement spirituels, doit même inclure des objets ayant appartenu ou approché une personne non canonisée, mais néanmoins revêtue d'une éminente dignité spirituelle et riche en vertu, elle-même devenue objet de vénération après son trépas¹⁶⁹. Dans son acception strictement matérielle et mobilière,

désignant des objets rares et inhabituels, le second relevant d'un intérêt pour les phénomènes naturels insolites. Propriété d'un particulier se voulant le stéréotype de l'Homme universel et non d'une institution religieuse, le *Wunderkammer* prétend reconstruire l'univers entier dans l'espace de la collection, à partir des curiosités qu'il regroupe. Né d'une fascination pour l'exotisme et d'une tendance à vouloir connaître le rare et le curieux, le *Wunderkammer* constitue un condensé de l'altérité où l'ensemble des pièces réunies dénote un souci sous-jacent d'universalité de culture et de connaissance. Interprétées selon une perspective humaniste et encyclopédiste, les pièces y deviennent les expressions d'une curiosité qui vise à ouvrir au regard le tout de l'univers, à projeter le macrocosme dans le microcosme. Aspirant à l'exhaustivité, les collections déployées dans les cabinets classent, à l'encontre des trésors, les objets qui le composent, pour montrer qu'elles n'en oublient aucune taxonomie. Dans cet esprit, le propriétaire d'un *Wunderkammer* métamorphose l'hétérogénéité de sa collection en un système ordonné, érigé en cosmologie universelle s'alimentant à même les mythes humanistes et les rituels antiques, et qui prétend renfermer la richesse infinie du monde dans l'espace d'un cabinet généralement adapté à cet effet par une décoration murale appropriée. Un programme iconographique pensé et structuré en fonction de la collection y traduit en images l'idée de totalité, en faisant notamment appel à des allégories des quatre éléments, tempéraments, saisons ou continents, ou encore en personnifiant les planètes ou les signes du Zodiaque. Le *Wunderkammer* marque donc le passage d'une dispersion d'éléments singuliers à une synthèse ordonnée et idéale de ces mêmes éléments, exposant et recomposant en une même unité de sens les objets disparates constitutifs des trésors médiévaux. De même, le propriétaire d'un *Wunderkammer*, animé d'un esprit humaniste et encyclopédiste, accordera la primauté aux spécimens naturels, dans le but d'en connaître l'ensemble des espèces, ainsi qu'aux antiquités provenant de Grèce et de Rome pour les étudier, les admirer et s'en inspirer. Il oppose ainsi à l'égoïsme et au théocentrisme du trésor, l'idéal d'une universalité de culture, ainsi qu'un exotisme de l'Antiquité gréco-romaine, où la distance temporelle des pièces est le corrélatif d'une altérité géographique et culturelle à laquelle il s'ouvre. Le *Wunderkammer* procède ainsi d'un besoin de s'emparer de ce qui est extérieur et inhabituel pour le milieu où vit le collectionneur. Voir Adalgisa Lugli. « Cabinets de reliques et de curiosités ». *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*. Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1998 (1983), p. 37 – 93.

¹⁶⁹ C'est par une assimilation médiévale des vertus aux métaux et objets précieux, que la relique et l'idole, objets de valeur intrinsèque et spirituelle, se voient désignés sous le vocable du trésor. Dans ce contexte, dès lors qu'il est affecté au service divin, tout bien d'église ou ayant appartenu à un clerc revêtu d'une éminente dignité spirituelle a vocation à faire partie du trésor : à l'instant même où le saint devient relique, et le fondateur du temple « restes vénérés », il constitue le *trésor* fondamental d'un monastère. Ses membres, ses ossements et ses vertus sont autant de « gemmes » leur conférant valeur de *trésor*. Décédé, ses restes et ses objets quotidiens deviennent « thesaurus ». C'est précisément cette association métaphorique qui permet de donner unité et cohérence aux composantes à première vue disparates des trésors ecclésiastiques. Voir E. Palazzo. « Le livre dans les trésors du Moyen Âge. Contribution à l'histoire de la *Memoria* médiévale ». Dans *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, op.cit., p. CLXVI-CLXVIII. Comme il en sera fait état au chapitre 3 du présent mémoire, c'est en raison d'une assimilation étroitement similaire que cohabitent toujours, au musée des Augustines, des portraits peints, de riches émaux, des ornements liturgiques précieux et une foule d'objets quotidiens ayant appartenus à leur « vénéré fondateur », Monseigneur de Saint-Vallier. Bien avant l'installation du musée en juillet 1930, les moniales avaient coutume de réunir, pour exposition éphémère lors de cérémonies publiques, les souvenirs légués par leur fondateur, pratique qui culmine à l'occasion des fêtes du second centenaire du décès du prélat le 28 décembre 1927 : « À 8 heures, M.

cependant, l'accumulation hétéroclite de ces richesses permettait simultanément de constituer une réserve monétaire qui représentait pour le monastère une partie de son capital.

La localisation du trésor ecclésiastique l'individualise également : à même l'institution qui en dispose, on l'aménage habituellement à proximité de l'autel, dans une chambre attenante à l'église, ou encore dans le prolongement d'un espace accueillant le déploiement des activités liturgiques et cultuelles, ce qui lui confère d'emblée un caractère sacramentel et somptuaire¹⁷⁰. Le trésor ecclésiastique se dissocie encore, dans ses fonctions, du musée et de la collection particulière, et ce sous différents aspects : d'abord, parce qu'une fois réunies, les pièces qui le composent ne sont pas isolées sur fond de permanence, mais doivent demeurer disponibles à d'autres affectations¹⁷¹. Dans leur actualité, elles assument donc encore une fonction dans les pratiques cultuelles et se trouvent susceptibles d'être réinsérées dans de nouveaux espaces durant les temps d'office¹⁷². Aussi, si la thésaurisation d'un patrimoine artistique et spirituel privé en assure la conservation, elle n'assume

l'abbé Beaudoin a dit la messe pour la communauté et les religieuses comme les pensionnaires y ont assisté. Le Saint Sacrifice a été célébré à l'autel où Mgr de Saint Vallier a officié pour la dernière fois. Dans cette salle, tout évoque le souvenir du deuxième évêque de Québec. C'est là que sont conservés plusieurs vases sacrés qui ont appartenu au vénéré fondateur de l'Hôpital et quelques uns de ses ornements épiscopaux. Comme on le sait, un grand nombre de reliques historiques très précieuses sont gardées précieusement à l'Hôpital Général [...] ». Anonyme. « La 2^e journée des fêtes à l'Hôpital Général ». *L'Action catholique*, 28 décembre 1927, p. 10.

¹⁷⁰ Sur les modes de localisation privilégiés des trésors médiévaux, se reporter au texte d'introduction de Jean-Pierre Caillet, « Le Trésor, de l'Antiquité à l'époque romane : bases de la recherche actuelle et éléments de problématique ». Dans *Les Trésors de sanctuaire, de l'Antiquité à l'époque romane*, op.cit., p. 5-18.

¹⁷¹ Les trésors relèvent de la possession privée et non de l'impropriété publique. Le monastère qui le détenait pouvait en tout temps faire fondre ou vendre, dépecer, fragmenter puis réemployer des objets précieux pour subvenir aux besoins de la communauté ou de la paroisse. L'accumulation préalable de ces unités de valeur permettait ainsi de faire une réserve pour une période financièrement précaire. Voir D. Thurre, op.cit.

¹⁷² Parce que propriété d'une communauté monastique, les pièces confiées au trésor gardent leur affectation cultuelle et leur valeur d'usage. Le trésor constitue en cela une sorte de lieu de dépôt, d'où les pièces peuvent être retirées temporairement à l'occasion de fêtes religieuses, ou encore pour satisfaire aux besoins spirituels du moment. À l'Hôpital Général, un tel statut particulier des pièces au sein du musée se manifestera notamment à l'endroit des œuvres peintes et sculptées de la collection (cette question est traitée à la section 3.1.1 du présent mémoire). Cela tend à le distinguer d'un *Wunderkammer*, où les objets sacrés, dénués de leur efficacité spirituelle, transitent au strict rang d'objets de connaissance et de contemplation. Ils y reçoivent une attention exclusivement centrée sur leurs valences esthétiques et historiques, indépendamment de leur caractère sacramentel. Le *Wunderkammer* accuse en cela une phase de laïcisation de l'objet sacré, manifestant une curiosité pour l'objet en tant que tel, comme rareté. Voir Adalgisa Lugli. « Cabinets de reliques et de curiosités ». *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*. Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1998 (1983), p. 37 – 93.

cependant pas sa mise à la disposition d'un public socialement élargi : l'institution qui le détient en dispose à sa guise et se ménage le droit d'en contrôler l'accès¹⁷³. Ensuite, envisagés dans leur éventuelle mise en représentation, leur but premier est la glorification des martyrs, des saints patrons locaux, parfois même des fondateurs. Attributs du pouvoir sacré dont elles contribuent à rendre visible la puissance, les pièces composant le trésor confèrent à ce même pouvoir une part importante de sa splendeur. Inversement, propriété d'une institution, il n'en reflète pas l'érudition ou les goûts esthétiques, mais plutôt la puissance et la longévité, signes d'une protection divine qui s'exerce dans le double registre du temporel et du spirituel : dans le cas d'objets de culte orfèvrés, la richesse des métaux exprime la magnificence divine et l'opulence du monastère qui les détient¹⁷⁴. Dans une plus large mesure, ce *trésor* exprimera non seulement le prestige de l'institution par un choix d'objets précieux et marquants, mais représente également, en tant qu'unité agrégée, son appartenance à l'Église, une entité d'ordre supérieur à la gloire de laquelle elle contribue de manière tangible. Dans le cas d'objets de vénération (reliques, idoles), ceux-ci seront mis en valeur à travers un prisme supplémentaire : le propriétaire tire gloire et renommée de leurs mérites publics, des bienfaits attribués à leur possession, de leur invocation, voire de leur contact.

À ce titre, les récits complémentaires d'un événement survenu en 1918, impliquant conjointement les Augustines de l'Hôtel-Dieu et de l'Hôpital Général de Québec, fait rejaillir la compréhension effective de ce concept médiéval de *trésor* sacré qu'avaient les communautés religieuses de la ville au début du 20^e siècle, du moins dans sa résonance

¹⁷³ Par analogie, on est tenté d'évoquer les modalités d'accès au cloître de l'Hôpital Général, à l'intérieur duquel l'archevêque envisageait d'aménager la chambre des trésors artistiques des religieuses. Au début du 20^e siècle, l'accès du séculier au cloître ne s'envisageait que moyennant l'autorisation préalable des autorités diocésaines, qui en règlent arbitrairement la fréquentation : « La clôture absolue comprend tous les lieux réguliers du Monastère [...] Cette clôture est entièrement sous l'autorité de l'évêque. La Supérieure obtiendra par écrit, pour le temps de sa charge, la permission d'y faire entrer les personnes dont les services seront nécessairement requis [...] ». A.A.M.H.G.Q. « De la clôture absolue ». *Règlement des Religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus- Monastère de N.D. des Anges, H.G. de Québec*, chapitre 5, article 1, p. 36.

¹⁷⁴ Sur ces multiples fonctions assignées aux trésors médiévaux, de même que sur l'identité projetée par leur mise en représentation, on consultera avec profit les études suivantes : Marie-Madeleine Gauthier, « L'or et l'église au Moyen Âge ». *Revue de l'art*, no 26 (1974), p. 64-77; K. Pomian, op.cit., p. 9; Michel Parent, « La présentation du trésor et la restauration de la Sainte-Foy en Majesté de Conques (1953-1955) ». Dans *Trésors et routes de pèlerinage dans l'Europe médiévale*, op.cit., p. 95-103.

spirituelle. L'épidémie de grippe espagnole sévissant à l'Hôtel-Dieu, la Supérieure sollicita l'emprunt de la statue réputée miraculeuse de *Notre-Dame de Protection*, la plus « précieuse » du patrimoine de l'Hôpital Général de Québec depuis sa fondation en 1693. Dès son arrivée à l'Hôtel-Dieu, la statue y est mise en procession, investissant de sa présence divine chacun des lieux du monastère :

Notre Mère ayant téléphoné à l'Hôpital-Général qu'une vingtaine de nos religieuses sont atteintes de la grippe ces chères Mères, touchées de compassion nous ont envoyé 'ce que nous avons de plus précieux' écrivait la Révérende Mère Supérieure, leur statue réputée miraculeuse de Notre-Dame de Protection. Elle nous arrivait vers 1 hre, et un quart d'heure plus tard, une vingtaine de nous, ce fut le plus grand nombre qu'on pût réunir, nous allions par tous les endroits de la Communauté et de l'hôpital – de la cave au grenier – escorter notre douce Madone dans une marche processionnelle où nous portions chacune un cierge allumé tandis que les voix et les cœurs finement recueillis et pleins d'émotions redisant l'Ave ou chantaient les gloires de Marie [...] ¹⁷⁵

Au terme de la procession, l'objet miraculeux est mis en exposition dans un espace cultuel – l'oratoire, qui se voit métaphoriquement converti en lieu de pèlerinage particulièrement attrayant pour les « fidèles », souhaitant invoquer l'objet de leur piété. Affecté au service divin, le bien miraculeux de l'Hôpital Général a pour l'Hôtel-Dieu valeur de « trésor », par une assimilation de ses vertus thaumaturgiques aux propriétés des pierres et métaux précieux; ses vertus sont autant de « gemmes » lui conférant valeur de trésor :

[...] Il était près de trois heures quand nous avons été de retour au chœur, où la statue est restée exposée, au milieu des fleurs et des lumières, jusqu'à 6 hres, pour la consolation de celles qui n'avaient pu assister à la procession extraordinaire. L'oratoire fut donc comme un lieu de pèlerinage durant les premières heures qui nous restaient à posséder le « trésor » et, que l'on est venue suppliante et confiante prier Notre-Dame de protéger la communauté, les familles de chacune...le pays! » ¹⁷⁶

Dès lors, l'importance acquise par le centre spirituel ayant le monopole de l'idole la plus prisée de ces institutions monastiques lui confère prestige et renommée, parce que signes d'une faveur divine qui lui est spécifiquement allouée. L'occasion de ce contact enrichissant pour l'Hôtel-Dieu avec *Notre-Dame de Protection* contribue au rayonnement

¹⁷⁵ A.A.H.D.Q. *Annales*. Tome 7, octobre 1918, p. 157.

¹⁷⁶ A.A.H.D.Q. *Annales*. Tome 7, octobre 1918, p. 157.

de l'Hôpital-Général, qui tire une certaine renommée des bienfaits attribués à sa possession et à son invocation. Conséquemment, la popularité d'un centre spirituel fluctue en fonction de l'attrait dévotionnel exercé par son « trésor » :

Depuis quelques semaines sévit aux Etats-Unis et au Canada, surtout / dans notre Province, une épidémie de grippe surnommée 'espagnole' parce / qu'elle s'est répandue, dit-on, au passage d'un vaisseau espagnol / dont l'équipage en était atteint; quoiqu'il en soit de sa provenance, elle fait / de nombreuses victimes, après quelques jours de maladie seulement [...] Nos Mères de l'Hô- / tel-Dieu comptaient au commencement du mois plusieurs malades parmi / elles. Nous leur avons envoyé dans leur détresse notre suprême Conso- / latrice, N.-D. de Protection [...] Elles en furent bien heureuses et il est à / croire que la 'Vierge miraculeuse' n'a pas visité en vain sa 1^{ère} demeure / du Canada : depuis son passage, tous les cas de grippe sont en voie / de guérison [...] nous avons porté la statue de N.-D. de Protection dans / les principaux endroits de la maison, en chantant des can- / tiques, des litanies de la Sainte Vierge et en récitant le chape- / let [...] ¹⁷⁷

¹⁷⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 8 (1914-1923), 15 octobre 1918, p. 159. Dans son acception large, et parce que mis au service de la divinité, tout bien d'église représente un *trésor* en puissance. Conséquemment, seront désignés « trésors » les objets à fonctions cultuelles investis de leur seule vertu spirituelle. Celle-ci fluctue au gré de données contextuelles et dévotionnelles. Plus le culte d'un saint sera populaire, plus l'idole contribuant à son exaltation sera susceptible d'accéder à la dignité de trésor. Ainsi, le 16 juin 1929, l'Hôpital Général fut choisi comme point de départ à une vaste procession venant clôturer le premier Congrès marial de Québec. Dix-sept madones appartenant à autant de congrégations religieuses furent entreposées dans l'Aile Notre-Dame des Anges alors en cours de construction, pour être exposées au regard des évêques et autres dignitaires ecclésiastiques. Reconnues comme ayant été vénérées dès les origines de la colonie en diverses paroisses, ces madones permettaient au clergé d'ancrer le culte marial dans de profondes racines historiques, et d'en illustrer l'omniprésence à l'échelle diocésaine. Dans ce contexte précis, c'est la densité historique et spirituelle qu'elles revendiquent qui en détermine la valeur et en justifie l'érection à la dignité de « trésor », et non la préciosité du matériau dont elles sont faites. De même, la détention de ces objets de valeur exerce sur le fidèle un certain attrait, et confère à l'institution qui temporairement en dispose un prestige non négligeable :

« Elles sont là ces Madones portant pour la plupart la trace des / siècles et évoquant la maternelle et toute puissante protection, aux heures les plus tra- / giques de notre existence nationale, de celle qu'en ces jours de triomphe l'on ac- / clame sous le titre si expressif de N.-D. du Canada. Oui, c'est bien véritablement la Mère de la Patrie qui nous apparaît dans les attitude variées, et sous / les différents vocables qui font repasser l'un après l'autre en nos âmes attendries les manifestations de son amour pour notre pays. Aussi sommes-nous / tout à fait conscientes de la valeur du trésor confié à notre garde et nous nous estimons / fort honorées du rôle départi à notre Maison par le Comité d'organisation / du Congrès [...] Notre-Dame de Grâces et Notre-Dame du Grand Pouvoir se / recommandent tout spécialement à notre piété. Elles viendront, la Com- / munauté étant réunie au chœur pour l'exercice du soir, prendre place au sanc- / tuaire tout près de la grille avec N.-D. de Protection pour y demeurer / jusqu'au lendemain midi. Ainsi, chacune de nous pourra satisfaire sa / dévotion envers la Vierge respectivement vénérée chez nos Mères de l'Hô- / tel-Dieu du P.S. et au Monastère de Marie de l'Incarnation, premiers foyers / canadiens d'Hospitalières et d'Ursulines d'où rayonna le culte filial et / fervent à Marie [...] » A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 juin 1929, p. 385-386.

2.2.3 Le trésor et son appropriation communautaire

En employant l'expression « trésors artistiques » pour qualifier un patrimoine artistique appartenant à une institution monastique bicentenaire, l'archevêque Rouleau rejoint précisément le mode de regroupement d'objets de valeur lié à la notion ancestrale de « trésor », tout en exprimant, probablement de manière involontaire, la permanence de formes médiévales de compréhension du patrimoine monastique. Maintenant, si le substantif *trésor* désignait une pratique de collection spécifique, l'apposition de l'épithète « artistique » en précisait et en actualisait les éventuelles composantes. D'une part, l'imposition de cette norme de sélection venait restreindre les catégories d'objets précieux le composant, qui devaient se voir attribuer la valeur (sur)ajoutée d'une prouesse artistique reconnue et jugée par l'Histoire, garante de sa valeur économique. Déjà et à ce stade, au-delà de l'envie générée par l'opulence de matières et d'objets précieux, l'exposition du « trésor » communautaire devrait donc susciter curiosité historique et délectation esthétique. D'autre part, en évacuant du contenu les objets investis d'une stricte valeur intellectuelle et spirituelle (ossements, reliques, personnes), c'est davantage dans son acception matérielle et mobilière que s'entendait le *thesaurus* communautaire, alors envisagé par l'archevêque : les objets jugés dignes d'être amassés et mis à l'abri devraient constituer pour le monastère une partie de son capital financier, et non exclusivement de son capital spirituel.

En effet, formulé le 8 avril 1927 par l'archevêque Rouleau, le projet de regroupement des « trésors artistiques » de la Communauté allait précisément de pair avec une nouvelle attitude à l'égard de l'œuvre peinte du passé, que les religieuses développèrent durant le premier tiers du 20^e siècle. Plus encore, il tendait à mettre en évidence l'une des circonstances majeures ayant conduit à la thésaurisation partielle de leur collection : celle d'un intérêt croissant porté au capital financier que représente la détention d'œuvres d'art, corrélatif à leur regroupement en un lieu qui les protège de la détérioration physique. En effet, depuis le début du 20^e siècle jusqu'à l'aménagement du musée institutionnel, les annalistes du monastère agirent à l'endroit des œuvres d'art et des objets d'orfèvrerie liturgique comme s'il s'agissait d'une réserve bancaire qu'il convenait de mettre à l'abri.

Un tel état de fait invite à lier étroitement l'étude des circonstances de fondation du « musée » institutionnel en 1930, à celle de l'intérêt croissant porté à la valeur financière de l'œuvre, qui s'initie à l'aube du 20^e siècle.

Cet intérêt se manifeste tantôt à l'égard des œuvres peintes, tantôt à l'endroit des objets orfèvres, selon un lexique propre au *thesaurus* ecclésiastique : « argenteries », « objets précieux », « trésors antiques » et « richesses artistiques » constituent les formes langagières privilégiées par lesquelles on désigne ces objets de « valeur ». Cette attitude devient particulièrement intelligible au moment où les religieuses soumettent leurs œuvres à l'évaluation d'experts ou d'amateurs de passage en l'institution, avant d'en consigner le résultat dans les registres institutionnels. En 1911, au-delà de son éventuel usage liturgique, c'est d'abord et avant tout la préciosité du matériau qui intéresse et confère sa « valeur » à l'objet orfèvre :

[...] Monsieur Jones de Londres, Angleterre, reve- / nant de la Cour impériale de Russie où il a ca- / talogué les différentes pièces d'argenterie qui se / trouvent au palais du tzar, en retraçant les maî- / tres ciseleurs, est passé ici accompagné de Monsieur / l'abbé Lindsay. Cet expert à qui nous a- / vons fait voir nos antiquités en fait d'argente- / rie nous a donné des renseignements sur la va- / leur de ces objets sans toutefois la déterminer. À son re- / tour en Angleterre, il doit nous envoyer des notes, les- / quelles nous seront transmises par Monsieur Lindsay [...]¹⁷⁸

Entre 1900 et 1930, cette mutation de la manière de s'intéresser à l'œuvre d'art s'appliquera tout particulièrement aux peintures d'évidente facture européenne. Saisie dans son exemplarité, la relation de la venue de James Purves Carter, de passage à l'Université Laval en 1909, renseigne sur les modalités d'évaluation du capital financier qu'elles représentent. Dictée par le jugement de l'expert, la valeur monétaire de l'œuvre relève de sa rareté historique et de sa valeur artistique, elles-mêmes fondées sur son authenticité et sur la

¹⁷⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 7 (1907-1914), 31 août 1911, p. 260. Les religieuses reçurent effectivement cet inventaire, puisqu'elles en rédigeront un exemplaire à l'intention de Marius Barbeau en 1942 : « En reconnaissance du catalogue de nos Argenteries, provenant / de Mgr de S. Vallier, que nous lui avons adressé, Mr. Marius / Barbeau nous envoie deux douzaines de photos prises en / notre maison, Madones, ornements d'église, articles du Mu- / sée [...] » A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), novembre 1942, p. 76.

hiérarchie des valeurs, le religieux ayant préséance sur l'esthétique¹⁷⁹. Or, telles que consignées par l'annaliste, les appréciations de James Purves Carter ne portèrent que sur des œuvres d'évidente facture européenne qui ne sont cependant ni signées, ni datées. Il en fit néanmoins des œuvres occupant une position historique et esthétique de premier rang, distribuant généreusement les attributions audacieuses à des maîtres de renom, tels Rubens, Guido Reni, Vigée-LeBrun et Sassoferrato. Pour la plupart localisées au chœur des religieuses et à la sacristie, espaces culturels, elles constituaient simultanément une valeur financièrement élevée, qui en justifiait l'élévation à la dignité de « trésors artistiques »¹⁸⁰ :

[...] Il y a près de deux ans [1909], nous avons eu des / détails non moins précieux nous révélant la va- / leur de certains tableaux. Purves Carter, expert en / peinture, de passage à l'Université où il réparait / plusieurs tableaux vint faire visite à Monsieur / l'Aumônier (A. Lepage). Ce bon Monsieur, toujours / si dévoué aux intérêts de la Communauté, lui fit / voir ce que nous possédons d'antiquité en fait de / peinture. M. Carter nous en désigna plusieurs / comme œuvres de maîtres. Entre autres :

1° Un 'Ecce Homo', toile actuellement dans la sacristie. / Après l'avoir regardé et examiné, il crut découvrir / dans ce tableau une œuvre de Rubens et nous dit / qu'il valait au moins dix mille piastres.

2° 'Sainte Madeleine' _ Actuellement dans le chœur / des religieuses – date de mille six cent trente – de Guido. / peut valoir environ deux mille cinq cents piastres

3° Louis XV, donné par Mademoiselle de St-Ours / toile actuellement dans les appartements de Monsieur / le Chapelain – Œuvre de Madame Viger Lebrun – valeur / environ dix mille piastres

4° Une 'Madone', l'intérieur de Marie _ Sassoferrato, flo- / rentin. – valeur deux mille piastres.

5° Saint-Jérôme _ Choeur des religieuses _ École fla- / mande ou anglaise. – v. deux mille cinq cents / piastres [...]

Cette évaluation n'est peut-être pas absolument / juste – notre connaisseur nous ayant donné son ap- / préciation d'après un simple coup d'œil et non d'a- / près une véritable

¹⁷⁹ Par exemple, le *Portrait de Louis XV* (rép. no 40), peinture profane attribuée à Vigée-LeBrun, sera moins prisé que l'*Intérieur de Marie* (rép. no 35) attribué à Sassoferrato.

¹⁸⁰ Tout porte à croire que l'archevêque, dans sa lettre de 1927, faisait précisément référence aux œuvres désignées par Carter en 1909, qui constituèrent le noyau central des premières peintures intégrées au musée communautaire en 1930. La valeur financière de celles-ci avait par ailleurs été consignée au revers des toiles, dactylographiée sur des étiquettes en indiquant l'auteur présumé et le montant. Ces étiquettes apparaissent toujours au revers des tableaux de l'*Ecce Homo* (rép. no 5), du *Saint Jérôme* (rép. no 25) et de la *Sainte Madeleine* (rép. no 34). La même année, le Séminaire de Québec sollicita le prêt, pour une exposition de « tableaux de maîtres », du *Portrait de Louis XV* (rép. no 40) récemment attribué à Vigée-LeBrun par Carter, ce qui atteste que les autorités ecclésiastiques eurent tôt fait de s'enquérir des appréciations émises par l'expert : « [...] Il a été préparé au Séminaire, une collection de tableaux / de Maîtres qui doivent être exhibés pendant les fêtes du / premier concile plénier de Québec. L'organisateur de cette / collection désire emprunter notre tableau de Louis XV, / donné à la Com^{te} par le Colonel de Salaberry. Mgr Marois / consulté à ce sujet, nous a répondu ce qui suit : Ces ta- / bleaux ne se prêtent pas ordinairement sans être assurés, / soit par celui qui emprunte, ou par le propriétaire lui- / même. Dans ce cas notre réponse, à nous, a été négative. » A.A.M.H.G.Q. *Actes de la Consulte des Discrètes*. Tome 1 (1838-1940), année 1909, p. 323.

étude. Il devait nous revenir, / c'est pourquoi nous n'avions rien mentionné / alors au journal, espérant avoir des renseignements / plus précis à noter. Mais ce Monsieur ayant dû lais- / ser Québec plus tôt qu'il ne s'y attendait, nous fû- / mes privées de sa visite.¹⁸¹

Tout en ayant un juste regard critique sur le travail de l'expert, l'enregistrement des évaluations de J. P. Carter en 1909 inaugurait chez les religieuses une nouvelle forme de glissement dans la manière de s'intéresser à l'œuvre peinte du passé. Indépendamment de son actuelle disposition à l'intérieur d'un espace cultuel, celle-ci se voyait érigée en chef-d'œuvre de haute valeur économique, inscrivant ainsi une rupture dans la continuité des représentations de l'œuvre – son usage à des fins spirituelles – et préfigurant sa future thésaurisation. Exposé en permanence à la sacristie jusqu'à son transfert au « musée » en 1930, le tableau de l'*Ecce Homo* (rép. no 5) acquis de l'abbé Desjardins en 1817 marque en ce sens un parcours exemplaire. D'abord reconnu comme « tableau de maître » par Rabb en 1898, puis comme œuvre de Rubens par James Purves Carter en 1909, celui-ci sera (ré)attribué à Charles Le Brun dès le 8 août 1927, au terme d'une visite effectuée par le Révérend Bluté, sulpicien français. L'emplacement de l'œuvre à la sacristie, espace attenant à l'autel, en renforce le caractère sacré et en précise toujours la disponibilité à des fins cultuelles et liturgiques. Parallèlement, au-delà de sa nécessité religieuse, elle se voit reconnaître la valeur ajoutée d'une virtuosité artistique, qui en renchérit la valeur monétaire. Ultimement, la conjugaison de ces paramètres en renforce la présentation sur le mode du *trésor* ecclésiastique :

Le Révérend Monsieur Bluté, Sulpicien venu d'Europe / au Canada pour compléter ses connaissances en vue d'un / travail entrepris et, dans ce but désireux de visiter notre cloître, / obtint de Monseigneur l'Archevêque la permission d'entrer / en notre Monastère accompagné du Provincial canadien des / Messieurs de St-Sulpice. Tous deux ont été émerveillés de nos / antiquités et de plusieurs tableaux entre autres celui

¹⁸¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*, Tome 7 (1907-1914), 31 août 1911, p. 260-261; dans l'ordre où elles surviennent dans le texte, les œuvres désignées par l'annaliste correspondent aux numéros suivants de notre *Répertoire* : 5, 34, 40, 35, 25. À l'exception de l'*Ecce Homo* (rép. no 5), toutes occupent aujourd'hui la section du musée intitulée *Souvenirs de la Communauté : subdivision du beau*, et sont exposées à proximité l'une de l'autre. En 1918, elles devinrent d'autant plus « précieuses » que le Code de droit canonique accordait une valeur « notable » à tout objet dont la valeur financière se situait, en monnaie canadienne, entre \$200.00 et \$6,000.00. Sur ce sujet, voir la *Circulaire au Clergé* rédigée par Monseigneur Rouleau le 25 novembre 1927, reproduite dans *Mandements, pastorales et circulaires des Évêques de Québec*, op. cit., p. 251.

de l'Ecce Homo placé à la sacristie. D'après leur opinion ce tableau de / Le Brun est d'une valeur inestimable [...] Nos visiteurs nous quittèrent pour prendre le dîner à l'Arche- / vêché se promettant de remercier bien sincèrement Monseigneur / pour la permission accordée de visiter notre cloître, ce qu'ils ont / considéré comme une grande faveur.¹⁸²

Le 18 septembre 1928, l'assimilation de l'*Ecce Homo* (rép. no 5) à la dignité d'un « trésor artistique » se voit explicitement assumée. L'œuvre se voit ainsi promue à la dignité d'objet de valeur par excellence de la collection communautaire, dont plusieurs pièces avaient été transférées et exposées à la sacristie pour l'occasion. Lorsque soumis au regard d'un « public » essentiellement composé de dignitaires et de notables qui justifie qu'on le déploie, le « trésor » constitue non seulement pour ses dépositaires une partie de leur capital financier, mais sa possession vient implicitement lui garantir des valeurs toutes abstraites, telles que longévité, prestige et opulence :

Monsieur le Commandeur Cyrille Delage nous amena cette après- / midi deux avocats parisiens dans le but toujours de voir nos antiquités. Ces / Messieurs se rendirent immédiatement à la sacristie où avaient été exposés / nos trésors qu'ils trouvèrent inappréciables. Le tableau de l'Ecce Homo at- / tira leur attention jusque dans ses moindres détails. "Les appréciations qui / en ont été faites jusqu'ici, dit l'un d'eux, ont été amoindries". Cette œuvre / est d'une valeur inestimable. Ces bons Messieurs nous parurent très satisfaits de / ce qu'ils avaient été à même de voir de nos antiques souvenirs.¹⁸³

Selon un champ lexical l'identifiant au *thesaurus* ecclésiastique, c'est toujours sous la double appellation globale et significative de « trésor artistique » et de « peinture rare et précieuse » qu'il sera intégré au « musée » communautaire le 15 juillet 1930 :

Un local à l'épreuve du feu pour y mettre en sûreté nos riches- / ses de famille et nos trésors artistiques, voilà l'objet / d'un rêve depuis longtemps caressé chez nous qui passe / à l'état de réalité. Notre vaste salle qui dans l'idée et l'exécution du plan de

¹⁸² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 8 août 1927, p. 252a.

¹⁸³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 18 septembre 1928, p. 325. Le choix de la sacristie comme espace d'exposition temporaire répond à une double volonté. D'une part, s'agissant d'un espace de type « hors clôture », il est par définition plus accessible aux étrangers séculiers sollicitant le privilège d'examiner les « trésors » renfermés en l'institution. D'autre part, reprenant le modèle du *thesaurus* ecclésiastique, leur disposition à l'intérieur de la chambre attenante et contiguë à l'autel du sanctuaire conférait d'emblée à l'ensemble un caractère sacré et somptuaire.

l'aile / Notre-Dame des Anges a été affectée à un musée se remplit de peintures et de gravures rares et précieuses – il y en a actuellement 78 -, et de meubles ou d'objets antiques [...] ¹⁸⁴

D'où le fait que durant la campagne de construction de l'Aile Notre-Dame des Anges (1929), au second étage de laquelle les Augustines logeront le musée, les écrits communautaires donneront lieu à une constante réitération des propriétés ignifuges de cette nouvelle annexe, précisément conçue pour recevoir ces « richesses artistiques ». C'est effectivement par le double principe d'un contenu de valeur économique représenté par l'œuvre d'art et de sa localisation en un lieu qui en garantit la protection optimale que s'y définit le *thesaurus* institutionnel : préciosité des objets et protection vigilante y prennent appui l'un sur l'autre pour se justifier, sans que le substantif « musée » ne vienne désigner ou définir l'espace de regroupement projeté par les moniales : « [...] Je tiens en main les derniers estimés de l'Architecte pour notre / Construction de l'Aile de N. Dame des Anges. Il m'est donc possible de / dire exactement la dépense faite. Commencée le 5 septembre 1928, / cette bâtisse, mesurant 86 ½ de longueur sur 42 pieds de largeur a été / terminée le 30 octobre 1929. Entièrement à l'épreuve du feu, nous / y logeons nos trésors d'antiquité et de valeur [...] » ¹⁸⁵.

Le capital monétaire que représentent les œuvres peintes, tributaire de leurs propriétés esthétiques, de leur rareté et de leur singularité, constitue donc une couche additionnelle et suprême de valorisation qui, superposée et conjuguée à l'historicité qu'elles revendiquaient depuis le 19^e siècle, en détermine le transfert, en 1930, à l'intérieur d'un lieu en garantissant une protection optimale. De même, en élaborant l'éventuel « musée » selon le principe d'une réunion d'objets de valeur matérielle dans un lieu isolé du public mais éventuellement visitable par quelques rares dignitaires, la communauté et l'archevêque révélaient leur affiliation – partielle mais effective – à une pratique de collection précise qui, interprétée à partir d'unités de réflexion appropriées, impose à l'analyse la nécessité de prendre en considération la résurgence, voire la persistance de formes médiévales de

¹⁸⁴ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 juillet 1930, p. 429-430.

¹⁸⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), décembre 1929, p. 328.

regroupement d'œuvres d'art dans le contexte culturel québécois du premier tiers du 20^e siècle : le *trésor ecclésiastique*.

2.3 Le musée : une nécessité née de l'expérience quotidienne (1927-1930)

2.3.1 La perte du 16 décembre 1927 comme rappel mémoriel

Comme en témoignent les écrits et correspondances relatifs au procès d'élaboration du musée (1927-1930), les Augustines ne se rendirent pas immédiatement aux volontés de leur Supérieur ecclésiastique. Adressé à la Communauté le 8 avril 1927, le projet soumis par l'archevêque Rouleau fut temporairement refusé par les moniales, qui ne le remirent à l'étude que le 15 mai 1928¹⁸⁶. Ce constat établi, on est tenté de se questionner sur les circonstances qui, durant l'année séparant la proposition de l'archevêque du consentement des religieuses, auraient conditionné ce revirement de situation.

À la toute fin de l'année 1927, un événement précis vint couper synchroniquement le phénomène diachronique de glissement progressif de l'œuvre en valeur monétaire, qui fit constater aux Augustines l'urgente nécessité de regrouper leurs « trésors artistiques » en un lieu sécuritaire. Le 16 décembre, huit mois après que l'archevêque Rouleau eut formulé ses recommandations, un incendie rasa de fond en comble l'atelier de peintures des Sœurs du Bon Pasteur, logé au Pensionnat Saint-Jean-Berchmans, rue Saint-Amable¹⁸⁷. Deux tableaux appartenant à l'Hôpital Général furent alors consumés par le feu. Selon la rédactrice du *Journal de l'administration*, il s'agissait d'« originaux valant plusieurs milliers de piastres », dont une *Descente de Croix* prétendument peinte par Antoine Van Dyck. Toute l'importance accordée par la communauté à la détention de « peintures précieuses » et de tableaux de maîtres, subvertis en capital financier, y est exprimée et s'y trouve explicitement attestée. Du fait de son attribution à un maître de renom, l'œuvre y est perçue

¹⁸⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), 15 mai 1928, p. 296-298.

¹⁸⁷ Anonyme. « Chronique diocésaine. Deux désastres ». *La Semaine religieuse de Québec*, 40^e année, no 17 (22 décembre 1927), p. 269.

comme un bien d'art précieux et unique, un bien rare dont la singularité confère à ses propriétaires un monopole enviable. Unique, irremplaçable, non substituable et prisee bien au-delà de ses propriétés antiques, l'œuvre représente pour l'institution une partie de sa masse monétaire, et sa possession est à la fois privée et publique. En effet, selon les termes de l'annaliste, c'est la pluralité des « maisons religieuses » qui s'appauvrisait de la perte de ces « originaux », et non pas uniquement ses propriétaires immédiats :

Au pensionnat St-Jean-Berchmans, se trouvait / l'atelier de peintures des Sœurs du Bon-Pasteur. L'été dernier, nous / avons envoyé là deux tableaux superbes : Une 'Agonie' et une Descen- / te de la Croix'' de Van Dyck'' pour être réparés. Malheureusement, / ces toiles ont brûlé. C'étaient des originaux valant plusieurs / milliers de piastres. C'est ainsi que nos maisons s'appauvris- / sent de leurs richesses artistiques. Mais il est sûr que les / pauvres victimes de l'incendie ont perdu davantage que nous, / et tout en déplorant la disparition irréparable de ces chefs-d'œuvre, nos sympathies demeurent tout entière aux Sinistrés / du 16 et du 17 décembre 1927, date où l'on a dû inscrire de si / pénibles catastrophes [...]¹⁸⁸

C'est notamment par le rappel de ce « trauma » que la Supérieure de la Communauté justifiera, en 1944, son refus spontané de prêter pour exposition les portraits de *Mère Louise Soumande de Saint Augustin* (rép. no 56) et de *Mgr Bailly de Messein* (rép. no 45). Subit dans le passé, le dépouillement du legs patrimonial des générations claustrales antérieures pèse sur la visée du futur pour la génération présente, qui s'impose le devoir de préserver et de perpétuer intégralement la mémoire communautaire :

Monsieur Rainville [...] j'ai l'honneur d'accuser réception de la lettre que / vous m'adressiez le 23 du courant, dans l'intérêt de la Galerie des Arts de Toronto, qui désire emprunter deux de nos peintures / pour fins d'exposition. / Vous connaissez, Monsieur Rainville, mon désir sincère / de vous obliger. De même, rien ne m'est plus agréable que de seconder / l'extension des arts au pays, quand ce n'est pas au détriment des / intérêts que, par devoir d'état, je dois à notre Communauté de / sauvegarder. / Les deux portraits en question font partie de notre / patrimoine de famille, ils sont à nos yeux des souvenirs sacrés, jalou- / sement conservés par nos devancières. Jusqu'ici deux de nos peintures / seulement sont sorties de la maison, et un incendie les a consumées / avec l'atelier où l'on était à les restaurer. / Après ce regrettable événement, vous comprendrez la répugnance / que j'éprouve à exposer à des accidents toujours

¹⁸⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), 17 décembre 1927, p. 259.

possibles / d'autres peintures qui nous sont beaucoup plus précieuses au point / de vue souvenir [...] ¹⁸⁹

L'impact de ces pertes de décembre 1927 fut tel que, bien que reconnaissant la précarité de la situation financière de l'institution, cinq des sept religieuses composant l'assemblée des *Discrètes* se prononcèrent néanmoins en faveur de l'« exécution immédiate » d'un nouveau pavillon devant accueillir un musée relativement public qui, dès son ouverture, se révélera effectivement accessible :

[...] Le mot visiteur vient de tomber de notre plume. Notre / musée eut en effet ses visiteurs, dès ses premières heures, bien / qu'il ne fut pas et ne dût pas être ouvert au public. On / sollicitait et on sollicite encore la faveur de le voir; et la fa- / veur est accordée selon que Notre Mère le juge possible ou à / propos. Ou encore, Notre Mère elle-même y invite des a- / mis ou bienfaiteurs de la Maison, et ces invitations y sont / toujours acceptées avec empressement. Les Autorités reli- / gieuses et civiles y sont amenées et y reviennent toujours / avec un vif intérêt [...] ¹⁹⁰

Un second niveau de rupture d'avec le passé doit donc être pris en compte, qui se conjugue à celui de la dénonciation, en 1927, de la fragilité des modalités de conservation et de transmission du patrimoine communautaire : celui de sa mise à la disposition d'un « public » extracommunautaire.

2.3.2 Espaces et fonctions

Selon le récit de fondation, au besoin grandissant de protéger et de préserver un ensemble d'objets de valeur dispersés dans le cloître, se joignait celui de sa mise à la disposition « hors clôture » d'un public séculier dont l'affluence ne cessait de croître¹⁹¹. Avant l'aménagement du musée en juillet 1930, une distinction entre cloître et espace de représentation n'existait pas. Comme les moniales ne bénéficiaient guère d'un espace

¹⁸⁹ A.I.M.N.B.A.Q. « Lettre de la Révérende Mère saint Thomas, Supérieure de l'Hôpital Général de Québec, communiquée à Paul Rainville, Conservateur du Musée de la Province ». Série : *Expositions*. Dossier de l'exposition *Le développement de la peinture au Canada, 1665-1945* (Québec, Musée du Québec, 10 au 30 avril 1945). 28 octobre 1944, 2 fol.

¹⁹⁰ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), introduction, p. 2.

¹⁹¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), introduction, p. 1.

architectural exclusivement affecté à l'exposition de leurs collections, elles étaient dans l'obligation de transférer et de réunir au besoin à la salle de communauté, localisée dans le cloître, les objets et les œuvres dispersées dans les offices culturels, hospitaliers et administratifs du vaste complexe institutionnel. Au-delà des seules incommodités physiques, ces mouvements internes répétés occasionnaient une discontinuité ponctuelle des modalités d'usage de l'œuvre du passé : extraite d'un espace où elle assumait encore un rôle dans les pratiques quotidiennes du culte, elle devenait temporairement objet d'histoire, d'esthétique et de culture. Cette situation est clairement formulée en introduction au *Journal du Musée* : « [...] Il n'est pas inutile de remarquer ici qu'à l'occasion / de chacune de ces entrées, nous devons transporter et exposer / à la salle de communauté nos souvenirs ainsi que les choses / historiques et intéressantes, lesquelles étaient conservés à la sacristie, / au dépôt ou ailleurs, ce que la fréquence des visites rendait assez onéreux [...] »¹⁹²

Dès lors, le moment historique qu'il convient de cerner est celui où le *trésor d'antiquités* de l'Hôpital Général, de par son contenu à la fois culturel, mémoriel et historique, devint subitement un centre d'intérêt majeur pour nombre de dignitaires politiques, générant ainsi une (sur)affluence de visiteurs dans le cloître et ce, à intervalles répétés et rapprochés, durant la période qui s'étend de la proposition de l'archevêque (1927) jusqu'à la fondation du musée (1930). Surcharge et hétérogénéité inconvenantes des individus admis au cloître, en l'occurrence, qui inciteront les Augustines à trouver une solution définitive, qui consiste à en extraire les œuvres pour le (re)fonder en espace strictement privé, intime et communautaire.

Avant d'investir ce phénomène diachronique de (sur)fréquentation du cloître des religieuses, il est indispensable de comprendre le cadre architectural complexe à l'intérieur duquel surviendront ces rapports conflictuels des individus à l'espace monastique lors des visites. La démarche adoptée consistera d'abord à dresser l'inventaire des ailes et pavillons imbriqués, pour localiser cet espace temporaire d'exposition par rapport à l'ensemble du

¹⁹² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), introduction, p. 1.

complexe institutionnel. Il s'agira ensuite d'en interroger les hiérarchies, à partir des préceptes de la *Règle de clôture* conventuelle, pour en saisir les normes d'adhésion et d'exclusion des individus. À ce stade, il conviendra de reconstituer les modalités de circulation du visiteur à l'intérieur de ce cadre architectural – empirique et idéal, physique et hiérarchisé –, afin d'explicitier les contraintes sociales et constitutionnelles auxquelles l'imposition du musée des Augustines allait répondre en 1930.

2.3.2.1 Le complexe architectural¹⁹³

À l'époque de la fondation du musée, comme le montre le *Plan des ailes de l'Hôpital Général de Québec en 1930* (fig. 2), le complexe architectural se compose de dix-sept ailes et pavillons. Quatre principaux corps de bâtiment, disposés selon un axe longitudinal, forment la façade est de l'ensemble (4, 5, 6, 14)¹⁹⁴. Il s'agit des quatre segments qui logent et assument les fonctions publiques de l'institution, et par le fait même susceptibles d'accueillir les séculiers et les membres masculins du corps ecclésiastique. Le presbytère (4) loge l'aumônier chargé de desservir la paroisse; le vestibule de l'église (5) affirme en façade la fonction publique des services religieux déployés en l'institution, alors que l'aile de l'Hôpital (6) accueille les chambres des malades masculins et féminins au rez-de-chaussée et au premier étage. La zone administrative du Dépôt (14), à laquelle est annexée l'infirmerie des prêtres malades, s'inscrit dans le prolongement nord de la section hospitalière. Les lieux relatifs à la préparation des cérémonies religieuses et à l'exercice du culte sont davantage concentrés vers le centre méridional de l'ensemble, qu'ils coupent transversalement. L'église (1) s'étend du mur du retable attenant à la sacristie (2) à l'ouest, jusqu'au mur est de la façade, lui-même intégré au vestibule (5) érigé en 1711. Le Chœur des religieuses (17) est disposé perpendiculairement au sanctuaire de l'église, de manière à

¹⁹³ La description des ailes et pavillons du complexe architectural de l'Hôpital Général, ainsi que les données factuelles et historiques qui s'y rattachent, ont été recueillies dans les ouvrages suivants : Nicole Denis, *L'Hôpital Général de Mgr de Saint-Vallier*. Mémoire de Maîtrise (MA), Université Laval, 2002; Paul Trépanier, *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, 2002. Dans cette section, les numéros intervenant entre parenthèses, immédiatement après la désignation des ailes et pavillons, renvoient au *Plan des Ailes de l'Hôpital Général de Québec en 1930* (fig. 2).

¹⁹⁴ Ces chiffres renvoient aux numéros des ailes correspondantes sur le *Plan des Ailes de l'Hôpital Général de Québec en 1930* (fig. 2).

ce que les moniales aient vue sur le Saint Sacrement durant les offices et la célébration du rite eucharistique.

Le cloître des religieuses, composé de six ailes, se poursuit en « L » sur ce premier ensemble de bâtiments, fortement retranché vers le centre et l'ouest du complexe architectural. Les couloirs perpendiculaires de l'aile de l'Apothicaire (7) et du Bâtiment des Récollets (3) viennent fermer la cour carrée entamée par l'Aile de l'Hôpital (6) et l'axe latitudinal formé par le vestibule (5), l'église (1) et la sacristie (2). Disposées en enfilade, les trois autres ailes du cloître forment un axe perpendiculaire au Bâtiment des Récollets (3), composé de la Première Aile de Communauté (9), de l'Aile de la Voûte (10) et de la Seconde Aile de Communauté (12), qui accueille la salle de Communauté en son extrémité est, espace éphémère d'exposition avant 1930. L'orientation sud-ouest de ces trois ailes claustrales est symétriquement opposée à la localisation nord-est des ailes logeant les fonctions publiques et externes de l'institution. Située dans le prolongement sud du chœur des religieuses, l'Aile Notre-Dame des Anges (16) constituait en 1929 la sixième et dernière aile intégrée à la section monastique. En plus du musée, de la bibliothèque et des archives situés au second étage, l'aile allait loger au rez-de-chaussée le parloir de la Supérieure et ceux des religieuses¹⁹⁵.

2.3.2.2 Des espaces soumis à la règle de clôture conventuelle

À l'époque de la (sur)affluence de visiteurs imposés par les autorités politiques, l'importance de la stricte observance de la règle de clôture venait tout juste d'être réitérée par les autorités diocésaines, comme le rappelle cette exhortation du Cardinal Rouleau, émise en conclusion de sa visite canonique de 1928 :

[...] La clôture : Votre vie est sacrée; elle est protégée par la règle / de la clôture monastique. Que l'esprit du monde ne pénètre pas dans / vos Monastères. Allez au parloir avec modération et discrétion. Tenez-vous / en aux heures fixées par vos Constitutions. Pas de parloir en dehors de / la grille destinée à cet usage. Pas de parloir

¹⁹⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), décembre 1929, p. 328.

au confessionnal ni dans / les salles ni ailleurs [...] Je vous en prie, évitez toujours les indiscretions au parloir / et dans les salles avec vos pauvres ou les étrangers [...] ¹⁹⁶

Structuré par la règle de clôture monastique, l'espace intérieur du complexe architectural est hiérarchisé et ce, dans ses dimensions à la fois claustrale et sociale. Le *Règlement des religieuses hospitalières de la miséricorde de Jésus*, révisé en 1923, découpe l'ensemble de l'espace monastique en trois catégories, chacune se voyant investie d'une densité claustrale variable : espaces de clôture absolue, espaces de clôture relative ou hospitalière, espaces hors clôture ou publics ¹⁹⁷.

C'est cette coercition métaphorique de la règle de clôture conventuelle qui régit et détermine le nombre et le rang des « publics », potentiellement incorporés en ces subdivisions. D'un point de vue quantitatif, le nombre de séculiers admis en ces espaces sera inversement proportionnel au degré de compacité claustrale qui y est projeté : plus la

¹⁹⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 3 novembre 1928, p. 336.

¹⁹⁷ A.A.M.H.G.Q. « De la clôture ». *Règlement des Religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec*. 1923, Chapitre V, p. 36-41. Cette réécriture du *Règlement* adoptait certains changements apportés par l'édition des nouvelles *Constitutions* modifiées et approuvées par Rome le 26 février 1922. D'un point de vue constitutionnel, la principale caractéristique distinguant les Chanoinesses régulières hospitalières de la miséricorde de Jésus de l'ordre de saint Augustin réside dans l'observance d'un quatrième vœu, celui de l'Hospitalité envers les Pauvres, additionné aux trois vœux solennels de religion que sont la pauvreté, la chasteté et l'obéissance, ce que réitérait la bulle du pape Alexandre VII en date du 27 août 1665, par laquelle il approuvait les *Constitutions* de l'ordre et déclarait officiellement « Religieuses » la totalité des professes incorporées à cette congrégation au sein de l'Église universelle. Jugées complémentaires et indissociables, l'hospitalité envers les pauvres et la vie religieuse y sont définies comme les deux pratiques – active et contemplative – les plus assurées pour satisfaire à l'obligation d'arriver à la perfection du christianisme et à l'accomplissement de l'évangile. En conformité aux préceptes constitutionnels, les espaces hospitaliers accueillant le déploiement des activités caritatives se voyaient investis, au même titre que les espaces à fonction culturelle, d'une relative densité spirituelle, le soin du « pauvre malade » par les religieuses y étant métaphoriquement prodigué au Christ lui-même : « [...] La première [considération pour animer au service du pauvre] est que vous / servez I.C. en la personne des pauvres malades. / C'est pourquoy la Maison ou vous rendez ces bons offices / de Charité s'appelle L'Hotel Dieu, I.C. luy / mesme recoit tous ces services, comme faits a sa personne / comme il a témoigné par ces paroles Ce que vous / avez fait a un de ces moindres vous me / l'avez fait en un autre endroit J'ay eu / faim et vous m'avez donnez à Manger [...] » [Souligné dans le texte]. Manuscrit sans date conservé au Musée des Augustines de l'Hôpital Général de Québec, intitulé *Journée religieuse ou Directoire des Religieuses Hospitalières de la Miséricorde de Jésus, O.S.A. Édition de 1691, entièrement copié à la main*, p. 60. Dans ce contexte, la totalité des espaces investis par la religieuse – ceux affectés à la retraite monastique ainsi qu'aux pratiques religieuses et hospitalières – comporteront une dimension spirituelle et claustrale. Cependant, pour adapter les *Constitutions* de l'ordre à cette dialectique contemplative / active et légitimer le contact des séculiers auquel les religieuses s'exposent quotidiennement lors des pratiques hospitalières, le *Règlement* relativise le degré d'observance de la règle de clôture conventuelle, d'où la distinction entre espaces de clôture absolue, hospitalière et hors clôture.

clôture doit y être strictement observée par les recluses, moins de catégories de corps étrangers y sont admises. Selon une perspective qualitative, les corps étrangers seront distribués en fonction de leur rang : plus la clôture sera métaphoriquement compacte et plus le visiteur la franchissant devra être socialement prestigieux. En ce sens, le degré de densité claustrale projeté sur ces lieux marque et démultiplie d'autant mieux l'espace, qu'il est le signe d'une différenciation sociale. Au registre social, en effet, le *Règlement* tendra à hiérarchiser le rapport du corps du séculier à l'espace. Il fabrique et définit, pour chacune des trois catégories d'espaces claustraux, des taxinomies d'individus autorisés à y être incorporés, qu'il distribue selon leur rang. Il instaure et fait circuler ces groupes de référence dans les différents espaces, selon un réseau complexe de relations et d'exercices de pouvoir, à l'intérieur duquel interviennent, dans l'ordre, les Supérieurs ecclésiastiques, les autorités communautaires, les auxiliaires ecclésiastiques et les visiteurs séculiers. À cette fin, il définit pour chaque lieu des procédures et des conditions d'accès, tout en systématisant les modalités des déplacements du visiteur une fois franchie l'enceinte monastique. L'impact de la *Règle de clôture* se prolonge donc dans les modalités d'expérimentation concrète des lieux, par le visiteur et les religieuses. Elle dicte, analyse et travaille le rapport du corps à l'espace, en formulant une série de méthodes qui établissent son absence ou sa présence en fonction de son rang et de sa qualité sociale.

Ainsi, selon l'article 1 du chapitre 5 du *Règlement*, le cloître et le chœur des religieuses devaient être pratiqués en tant qu'espaces de clôture absolue. Seuls les dignitaires ecclésiastiques et politiques, les ouvriers dont les services étaient jugés essentiels et quelques rares privilégiés se voyaient autorisés à y pénétrer, moyennant l'obtention préalable d'une permission écrite de la main de l'évêque diocésain qui, en amont, filtre la demande et autorise ou non l'accès du corps à l'espace selon un mode arbitraire. En certaines circonstances, une fois investis ces espaces, les activités et déplacements de l'individu étaient soumis à la surveillance ininterrompue de l'aumônier, logé en l'institution :

La clôture absolue comprend tous les lieux réguliers du Monastère : le chœur, la salle de Communauté, celle du Noviciat, les dortoirs et les cellules, le réfectoire, les

infirmes, les parloirs en dedans des grilles, la cuisine [...] Cette clôture est entièrement sous l'autorité de l'évêque. La Supérieure obtiendra par écrit, pour le temps de sa charge, la permission d'y faire entrer les personnes dont les services sont nécessairement requis [...] On fera entrer les ouvriers par la porte la plus proche ou la plus commode à leur ouvrage; ils ne seront introduits dans la clôture que pour des choses qui ne se peuvent faire au dehors. Quand ils auront à faire des portes, des fenêtres ou quelques meubles, ils pourront en prendre les mesures dans la maison, mais le travail devra se continuer hors de la clôture. La Supérieure ne devra solliciter l'entrée de la maison pour quelqu'autre personne que ce soit, excepté dans le cas de nécessité, d'extraordinaire charité ou de digne considération, reconnus tels par les discrètes [...] Quand des visiteurs seront introduits dans la clôture, l'Aumônier pourra toujours être prié de les accompagner [...] ¹⁹⁸

Plus le niveau de compacité claustrale projeté sur l'espace est élevé, plus l'étai se resserre et ne retient que les visiteurs issus des strates dominantes de la société. En effet, seront admis dans la clôture absolue : « [...] les Souverains ou Chefs d'état avec leurs / femmes et leur suite, les Cardinaux, les personnes que les Supérieurs croi- / ront pouvoir admettre pour de justes et raisonnables motifs [...] » ¹⁹⁹. Sans permission de l'autorité diocésaine, l'accès au cloître n'est guère envisageable, et l'itinéraire du visiteur séculier se limite aux espaces hospitaliers et publics du complexe institutionnel :

Nous avons eu cet après-midi la visite de Sir Robert Borden / accompagné de Sir Charles Fitzpatrick. L'ex-Premier ministre du / Canada ayant manifesté à notre vieil ami Sir Charles le désir / de visiter notre ancienne Institution Canadienne, ce dernier lui / proposa de passer par Monseigneur / Rouleau pour obtenir la permission d'entrer dans notre cloître, mais Sa / Grandeur étant absente et Sir Robert ne pouvant attendre / son retour, ils décidèrent de se rendre pour visiter / au moins notre Hôpital. Sir Robert a paru s'intéresser à notre / histoire et a vivement regretté de ne pouvoir visiter / la construction de Monsieur le Comte de Frontenac, / qui fait partie du cloître. – Sir Robert Borden est de / passage à Québec en route pour l'Angleterre où il se / rend donner des cours à l'Université d'Oxford [...] ²⁰⁰

Comme la section hospitalière constitue une zone par définition plus susceptible de réunir une hétérogénéité d'individus – les religieuses hospitalières et les séculiers qui y sont logés, le degré de compacité claustrale projeté s'assouplit au profit d'un transfert du pouvoir

¹⁹⁸ A.A.M.H.G.Q. « De la clôture absolue ». *Règlement des Religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec*, chapitre V, article 1, p. 36-37.

¹⁹⁹ A.A.M.H.G.Q. « Révision des Règles et Constitutions. De la Clôture. ». *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*, tome 8 (1914-1923), année 1921, chapitre 8, canon 604, p. 291.

²⁰⁰ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 7 janvier 1927, p. 217.

autoritaire de l'évêque diocésain vers la Mère Supérieure, et par le truchement du retrait de la surveillance ininterrompue de l'aumônier. Il en résulte une hausse de la fréquence des visites permises, de même qu'un élargissement des catégories sociales d'individus admis en ces espaces. Cependant, et dans de tels espaces, c'est essentiellement à la religieuses que s'adressent et s'appliquent les formules coercitives prescrites par le *Règlement* :

La clôture hospitalière comprend les différentes salles des malades et des infirmes, les chambres des dames pensionnaires, celles des prêtres malades ou retirés de leur ministère et les appartements de l'Aumônier quand il est malade. Les religieuses étant plus exposées, dans ces endroits, à la rencontre des séculiers, se surveilleront davantage pour observer la modestie, la discrétion et une sage retenue [...] La Supérieure pourra permettre aux religieuses d'accompagner leurs parents pour visiter l'Hôpital, aux occasions de vêtue, profession, noces d'or ou autres circonstances jugées de convenance ou de charité; mais il faudra chaque fois une permission expresse [...] ²⁰¹

En dernière instance, le *Règlement* nomme une troisième catégorie de lieux, regroupés sous l'intitulé d'espaces publics ou d'espaces « hors clôture ». Strictement réservés à l'usage des séculiers et des ecclésiastiques, ceux-ci sont exclus des espaces de vie des moniales, d'où l'absence de toute formule de domination présidant à l'intégration arbitraire du visiteur, et d'où la mise en place de méthodes coercitives régulant l'accès non plus du séculier, mais plutôt des moniales à ces espaces :

[...] Quoique l'église, la sacristie, les parloirs en dehors des grilles, le corridor des séculiers près du dépôt et toute la partie qui conduit chez les Dames pensionnaires au 3^{ième} étage, ne soient pas de la clôture, deux religieuses peuvent aller dans ces lieux munies d'une permission spéciale de la Supérieure, en l'absence de personne séculière [...] Dans l'église, on tolère la présence d'une ou plusieurs filles de la maison, pour travailler avec les sacristines [...] » ²⁰²

C'est donc en lien étroit avec la *Règle* constitutionnelle que doit être analysé le phénomène subit de surabondance de visiteurs au cloître et par extension, celui de la progressive prise de conscience du musée.

²⁰¹ A.A.M.H.G.Q. « De la clôture hospitalière ». *Règlement des Religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec*, chapitre V, article 2, p. 38.

²⁰² A.A.M.H.G.Q. « Quelques règles relatives à la Clôture ». *Règlement des Religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec*, chapitre V, article III, p. 39-40.

2.3.3 Un espace claustral réglé par les visites

Durant cette période (1927-1930), les visiteurs susceptibles d'être acheminés au cloître par la volonté des « autorités civiles » étaient, globalement, de deux types : d'une part, des agents diplomatiques d'origine française qui, dans le contexte politique du rétablissement des relations franco-canadiennes, multiplieront les visites officielles de l'« institution religieuses la plus riche en souvenirs historiques de la ville de Québec »²⁰³; d'autre part, les représentants publics du pouvoir fédéral canadien et de la monarchie britannique, suivis des proches de leurs subordonnés qui, de manière officieuse, envahiront progressivement le cloître des moniales et ce, à l'encontre du *Règlement*, qui n'autorisait l'accès à cet espace qu'aux dignitaires eux-mêmes et à leur suite immédiate²⁰⁴. On chercherait en vain des *traces* explicites de la dénonciation de ce « surplus » de visiteurs avant le 2 juin 1930²⁰⁵. Conséquemment, il ne s'agira pas de cibler un événement précis qui aurait déclenché la remise en marche du projet muséal en mai 1928, mais plutôt d'interroger un phénomène qui, observé dans la durée, en affirme l'opportunité de manière à la fois prospective et rétrospective : prospective, en ce que la remise à jour du projet en mai 1928 n'anticipe que de quelques mois la surabondance de visiteurs générée par l'envoi d'agents diplomatiques français en sol canadien; rétrospective, en ce que le constat explicite de l'intérêt social du projet muséal, énoncé en 1930, marque l'aboutissement d'un processus de saturation de l'espace claustral, enclenché à l'automne 1925.

2.3.3.1 La fondation de légations françaises à Montréal et Ottawa

Un premier facteur de (sur)affluence des séculiers dans les espaces de clôture absolue sera celui de la fondation de légations françaises à Montréal et Ottawa en 1928, qui accentue considérablement le nombre de visites imposées des collections. En effet, la remise à jour

²⁰³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*, Tome 9 (1923-1935), 6 novembre 1928, p. 337.

²⁰⁴ A.A.M.H.G.Q. « De la clôture absolue ». *Règlement des Religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus. Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec*, chapitre 5, article 1, p. 36.

²⁰⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*, Tome 9 (1923-1935), 2 juin 1930, p. 423.

du projet muséal en mai 1928 se détache précisément sur l'arrière-plan politique et culturel de la (re)construction des relations franco-canadiennes, qui atteint son point culminant entre avril et août 1928. Au terme de la conférence impériale réunie à Londres en 1926, les dominions s'étaient officiellement vus reconnaître leur autonomie à l'égard de la couronne britannique, tant au niveau de leurs politiques intérieure qu'extérieure²⁰⁶. L'obtention de cette indépendance, octroyant aux dominions la liberté d'établir des relations diplomatiques avec un pays tiers, ouvrait de nouvelles perspectives sur le plan des relations franco-canadiennes. Conséquemment, dès le 26 janvier 1928, le Gouverneur Général du Canada annonça la transformation prochaine de son commissariat général à Paris en légation canadienne et réciproquement, celle des commissariats généraux français à Montréal et Ottawa en légations. La Chambre entama officiellement et publiquement ses démarches en avril 1928. En août suivant, le sous-secrétaire d'État aux Affaires extérieures O.D. Skelton obtint de Londres l'agrément de la nomination de Philippe Roy, un canadien français, au titre de ministre plénipotentiaire canadien en France²⁰⁷. Le 12 septembre 1928, le gouvernement français nommait Jean Knight ministre plénipotentiaire de France à Ottawa, alors qu'Henri Coursier devait assurer l'intérim du consulat général de France à Montréal jusqu'à la toute fin de l'année 1928.

Resituée dans la cohérence d'une politique extérieure stratégique, la fondation de ces légations traduisait l'importance que la France reconnaissait au Canada dans les rapports franco-anglais. En dépêchant ses agents diplomatiques dans les deux populations anglaise et française (Ottawa et Montréal), elle prenait des mesures précises pour assurer la diffusion, en sol canadien, des prises de position françaises sur des questions internationales, afin que l'opinion canadienne penche en sa faveur dans les conseils de l'Empire britannique.

Pour se concilier l'opinion canadienne dans sa dualité anglaise et française, la France poursuivit d'abord une action culturelle favorable à l'unité du Canada, axée selon deux

²⁰⁶ Pour une chronologie détaillée de ce processus d'autonomisation du dominion et une analyse de ses répercussions sur les politiques étrangère et intérieure canadiennes, voir Philippe Prévost, *La France le Canada d'une après-guerre à l'autre (1918-1944)*, Saint-Boniface (Manitoba), Les Éditions du Blé, 1994, p. 27-42.

²⁰⁷ Philippe Prévost, *op.cit.*, p. 27-42.

principes complémentaires et directeurs : la défense du bilinguisme et l'encouragement des minorités francophones²⁰⁸. Aussi, à une époque où se confondent religion catholique et nationalisme canadien français, la France devait encore se réconcilier le puissant clergé québécois, alors au faîte de sa puissance, afin que les ministres canadiens français membres du cabinet fédéral y exercent une action décisive en sa faveur. Omniprésente et omnipuissante, l'Église québécoise des années 1920-1930 assumait en effet une fonction prépondérante dans les domaines de la santé, de l'éducation, des médias de communication, voire de la vie politique et de la vie intellectuelle²⁰⁹. Or, si cette Église avait bénéficié entre 1880 et 1920 de l'arrivée massive, de France, de religieux et de religieuses qu'une série de lois scolaires et anticléricales avaient contraints à l'expatriation, il n'en demeure pas moins que les liens politiques et culturels entre le Canada et la France s'en étaient vu profondément détériorés. Une fois améliorés les rapports avec le Vatican – la France avait rétabli depuis 1921 des liens diplomatiques avec le Saint Siège – rien ne pouvait donc plus entraver les rapports politiques et culturels de la France, avec un diocèse québécois plaidant la thèse selon laquelle la foi catholique était le gage de la survivance française, et la tradition française la gardienne de la foi catholique en sol canadien²¹⁰.

Dès lors, appréhendé dans le mouvement de cette action politique et culturelle de la France au Canada, on comprend mieux l'attrait que pouvait représenter, pour ces agents diplomatiques, le « trésor d'antiquités » d'une institution religieuse érigée sous le régime colonial français qui, n'ayant jamais souffert les affres d'un incendie depuis sa fondation en 1692, revendiquait l'identité plurielle et conciliante « d'ancienne institution canadienne »²¹¹, d'une part, et de « plus ancienne Maison de Québec »²¹², d'autre part. Réciproquement, et dans la mesure où elle ne s'adressait qu'à cet entourage hautement politique, la présentation des « antiquités » de l'Hôpital Général constituait, pour les

²⁰⁸ Philippe Prévost. « Les relations culturelles entre la France et le Canada de 1918 à 1928 ». *La France et le Canada d'une après-guerre à l'autre*, op.cit., p. 45-49.

²⁰⁹ Gilles Chaussée. « Un catholicisme identitaire ». Dans *Québec 2000 : multiples visages d'une culture*, dir. par Robert Lahaise, Québec, Éditions Hurtubise, 1999, p. 91-120.

²¹⁰ Gilles Chaussée, op.cit., p. 91-120.

²¹¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 7 janvier 1927, p. 217.

²¹² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 20 février 1927, p. 225.

religieuses, des événements particulièrement propices à la revendication d'une identité de « gardiennes » d'une mémoire ancestrale, dont les souvenirs tangibles représentaient un passé ayant été commun aux nations française et canadienne française.

C'est donc sur cet arrière-plan politique et culturel que doit se comprendre la multiplication des visites du cloître, « amenées par les autorités civiles » en 1928. Dès le 6 novembre, l'annaliste du monastère enregistrait la venue de Paul Claudel, ambassadeur de France aux États-Unis, d'Henri Coursier, consul général de France à Montréal, et de U.R. de Saint-Victor, agent consulaire français à Québec. Inscrite au terme d'un programme de réception officielle s'échelonnant sur quatre jours, la visite de l'Hôpital Général venait clôturer le séjour à Québec de l'ambassadeur. Pour la France, il s'agissait d'impressionner dans un sens avantageux le clergé québécois, en déléguant un agent diplomatique reconnu pour son orthodoxie chrétienne. L'institution, quant à elle, retirait un certain prestige de l'intérêt que lui témoignait un dignitaire politique de haut rang, avec lequel elle partageait une même ferveur religieuse. Ensuite, l'abondance quantifiable de ses « trésors antiques » rendait tangibles son opulence et sa longévité, tout en légitimant son statut maintes fois revendiqué de « gardienne des traditions »²¹³ françaises. Ultimement, la mise en représentation ostentatoire de ces « pieux souvenirs » contribuait à ancrer l'origine politique et française de l'Église québécoise dans de puissants témoignages historiques. Exposées au regard et ce, avant même la fondation du musée, les « antiquités » et « reliques historiques » de l'Hôpital Général deviennent les représentantes d'un passé appartenant à la fois aux Augustines, à l'Église et à la collectivité :

Le programme de la réception officielle de Son Excellence / Monsieur Paul Claudel, ambassadeur de France aux Etats-Unis, compor- / tait pour le quatrième et dernier jour de sa visite en notre ville, une entrée au / cloître chez les Ursulines et à l'Hôpital-Général comme étant les deux / Institutions religieuses les plus riches en souvenirs historiques. / Son Excellence nous arriva à l'heure prévue accompagné de / sa fille, Madame Reine Claudel, de Monsieur U.R. de S. Victor, agent / consulaire français à Québec et de M. Coursier, consul général de / France résidant à Montréal. / Nos distingués visiteurs trouvèrent un réel plaisir à considérer / nos trésors antiques et s'intéressèrent vivement aux pieux et historiques souvenirs / qui se rattachent à notre

²¹³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 5 mai 1928, p. 307.

Maison. L'un d'eux, Monsieur le Consul, 'trou- / va délicieux de toucher (c'est là son expression) les lettres patentes de / S. Majesté le roi Louis XIV, autorisant la fondation de l'Hôpital Général. / L'heure du midi leur fit regretter de ne pouvoir s'attarder da- / vantage en notre cloître qui / leur semblait si attachant. De notre côté, il y / avait satisfaction à recevoir en la personne de Monsieur Claudel non / seulement l'homme d'état éminent et l'écrivain distingué mais encore et / surtout le chrétien fervent et convaincu. C'est en des catholiques de cette / trempe que le cœur de la Mère Patrie, la vraie France, trouve un appui / en ces jours où elle voit tant de ses fils faire profession d'indifférence ou de / haine envers Dieu et la sainte Église [...]²¹⁴

Quelques semaines plus tard, le 15 décembre 1928, le cloître devait de nouveau être investi par la volonté des autorités civiles, cette fois à l'occasion de la réception officielle du ministre plénipotentiaire de France à Ottawa, Jean Knight, accompagné de Henri Coursier, qui enregistrerait sa seconde visite. Ici encore, c'est l'attrait politique et culturel exercé par le *trésor* de l'Hôpital Général qui génère une (sur)abondance imposée de séculiers au cloître. La narration de l'épisode s'effectue par ailleurs sous le vocable de la contrainte renouvelée et de l'obligation :

De nouveau notre clôture a dû s'ouvrir aujourd'hui encore à titre / d'ancienne institution dont l'histoire est intimement mêlée à celle du vieux Québec, pour la réception de Monsieur Jean Knight, ministre plénipoten- / tiaire de France à Ottawa, et de Monsieur Henri / Coursier, ex-consul, devenu secrétaire de Monsieur Knight. Nos antiquités, y / compris nos parchemins, exposées à la Communauté, ne manquèrent pas d'in- / térêt pour nos nouveaux visiteurs si capables de les apprécier de même que / pour Monsieur Coursier qui accompagnait chez nous, il y a cinq semaines, / Monsieur Paul Claudel. Monsieur Knight est le premier ministre plénipotentiaire de la / France au Canada. Depuis longtemps déjà, la France, par son consul / général et ses agents consulaires, avait repris avec le Canada des relations / officielles; mais en créant une nouvelle légation auprès du gouvernement / canadien, elle noue avec notre pays des liens plus étroits [...]²¹⁵

²¹⁴ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 6 novembre 1928, p. 337. De fait, c'est toute la problématique de la mémoire plurielle en représentation qui se met en place et s'élabore lors de ces visites prestigieuses, mémoire qui sera extraite du cloître et redéployée au musée en 1930. En un certain sens, le *trésor* communautaire est à la fois privé et public : s'il est le bien matériel, tangible et immédiat de l'institution qui en est la dépositaire attitrée, il appartient métaphoriquement à l'entité qu'il personnifie, de même qu'à la communauté de monde au regard de laquelle on l'expose. Krzysztof Pomian. « Collections : une typologie historique ». *Romantisme. Revue du 19^e siècle*, vol. 31, no 112 (2001, 2^e trimestre), p. 9-22.

²¹⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 décembre 1928, p. 341.

Dans ce contexte, c'est tout autant l'anticipation d'un futur rapproché que l'appréhension d'un passé immédiat qui auraient incité la (re)mise en marche du projet muséal par les religieuses le 18 mai 1928, c'est-à-dire cinq mois après l'annonce publique du Gouverneur Général officialisant la fondation imminente des légations françaises de Montréal et Ottawa, et quelques mois seulement avant l'arrivée massive des agents diplomatiques français, acheminés au cloître pour y accéder au *trésor* de l'Hôpital Général.

2.3.3.2 Une mémoire sollicitée

Un second facteur de (sur)affluence sera celui des visites officieuses de séculiers qui, affiliés à ces mêmes autorités civiles, étaient statutairement exclus des catégories d'individus autorisées à investir les espaces de clôture absolue, créant ainsi une contradiction d'ordre à la fois sociale et constitutionnelle. En effet, selon le *Règlement*, à l'exception des hauts dignitaires politiques et ecclésiastiques, seuls les séculiers agissant à titre d'escorte ou de cortège pouvaient y accéder et ce, dans le cadre de visites officielles : « [...] À la clôture se rattache la vigilance / sur les parloirs, le soin d'empêcher que d'inutiles entretiens avec les visiteurs / étrangers ne vienne troubler la discipline et affaiblir l'esprit religieux [...] les Souverains ou Chefs d'état avec leurs / femmes et leur suite, les Cardinaux, les personnes que les Supérieurs croi- / ront pouvoir admettre pour de justes et raisonnables motifs [...] »²¹⁶.

En amont, ce phénomène doit être resitué dans le contexte d'une politique intérieure canadienne qui s'autonomise à la jonction des années 1925-1926. Souhaitant se concilier le clergé québécois et d'autant plus soucieuses de « maintenir l'harmonie » entre les deux pôles des « civilisations anglaise et française », les autorités fédérales commenceront à multiplier les passages à l'Hôpital Général, dès la fin de l'année 1925. Conjointement, et dans le cadre de programmes de réception officielle, les représentants de la couronne britannique, mandatés au Québec, s'efforceront de diriger vers l'institution quantité de

²¹⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 8 (1914-1923), année 1921, chapitre VIII, canon 604, p. 291.

dignitaires politiques et de notables, séjournant dans la capitale et désireux de promouvoir, de maintenir et de reconnaître la dualité de traditions anglaise et française, constitutive de l'identité culturelle du dominion²¹⁷.

Dans ce contexte de référence politique et culturel, c'est l'hétérogénéité de la mémoire institutionnelle qui aura valeur et force d'attrait pour les visiteurs prestigieux, acheminés au cloître : la densité de souvenirs historiques et tangibles dont elle dispose s'accorde tout autant au passé français que canadien. On peut isoler quatre principaux groupes d'énoncés à partir des relations manuscrites de ces visites par les annalistes du monastère. Ils témoignent de la saturation croissante de l'espace absolument privé des religieuses. En amont, le récit ouvre sur un rappel du contexte hautement politisé dans lequel s'inscrit la venue des dignitaires dans la capitale. Vient, en second lieu, la désignation de la source autoritaire qui en impose l'accueil, à l'intérieur des murs de Notre-Dame des Anges et légitime par là l'ouverture du cloître aux séculiers, à laquelle consentent les religieuses. En aval, la relation emprunte la forme d'une déclinaison des individus incorporés au cloître qui, selon un mode qualitatif, évoque le prestige qu'entrevoit la communauté dans l'intérêt que lui témoignent les membres les plus éminents des strates de la hiérarchie sociale, et de manière quantitative, témoigne de l'hétérogénéité conséquente des publics qui y sont admis. Elle se clôt généralement par une réitération de la valeur d'attrait du contenu de mémoire plurielle dont l'institution est dépositaire.

Ce processus d'infiltration massive du cloître des religieuses s'initie le 9 septembre 1925, à la demande du Lieutenant-Gouverneur de la Province, l'honorable Narcisse Pérodeau qui,

²¹⁷ La fragilité de l'identité culturelle du dominion avait par ailleurs été dénoncée par Jules Dorion à la veille de son autonomisation, le 30 juin 1926 : « [...] Depuis quelques années, un groupe de nos concitoyens et d'autres aussi ailleurs, sans doute, font des efforts louables pour rendre populaire cette fête de la Confédération qui est bien nôtre et qui mérite d'être chômée. Elle le sera facilement, et même bruyamment, le jour où un plus grand nombre de Canadiens seront prêts à dire à leur tour que le Canada tient à son identité, que la nation canadienne réalise qu'il lui faut garder à tout prix son caractère propre, sa dualité de langues, ses traditions anglaises et françaises. Quelques légers symptômes permettent d'espérer que le nombre augmentera des Canadiens qui pensent ainsi; pour notre part, nous le souhaitons de tout cœur, car nous croyons à la nation canadienne; mais nous croyons aussi que son existence sera précaire tant que tous ne seront pas convaincus que le caractère propre de cette nation est la dualité de langues et de traditions. Quand on aura cette conviction dans toutes nos provinces, et quand cette conviction se muera en actes, le jour de la Confédération sera un grand jour pour tout le pays, et personne n'aura à se dépenser en efforts pour lui donner un air de fête [...] ». Jules Dorion, « La Confédération », *L'Action catholique*, 30 juin 1926, p. 1.

soucieux de représenter à ses homologues un passé ayant été commun aux deux « races » constitutives de l'identité nationale, les réunit à l'Hôpital Général :

Notre ville avait l'honneur de recevoir cette semaine, la visite des Lieute- / nant- / gouverneur des Provinces canadiennes qui lui ont remis le vieil / écusson du Roi de France, enlevée des murs de Québec en 1659 [...] C'est sur l'invitation de l'Honorable N. Pérodeau Lieutenant-Gouver- / neur de la Province de Québec, que ces hommes marquants de notre / monde administratif, sont venus en notre Province, dans un but de / bonne entente et aussi afin de mieux connaître notre peuple, sa / mentalité et de resserrer les liens qui unissent les deux races de notre / pays. Ces Visiteurs éminemment distingués sont entrés en notre Monastère / ce matin à dix heures, accompagnés de l'Honorable Pérodeau, de sa / fille, Madame McKenna et de plusieurs autres dames. Notre vieux cloître, / son histoire, ses antiquités et nos salles d'hospitalisés captivèrent / l'attention de nos hôtes qui parurent très heureux de leur passage / chez nous [...] ²¹⁸

Le 1^{er} août 1926, à l'approche des conférences impériales qui allaient octroyer aux dominions leur autonomie, Narcisse Pérodeau y achemine le Marquis de Salisbury, chef du parti conservateur de la Chambre des Lords d'Angleterre, son épouse et son cortège :

Depuis hier le Marquis et la Marquise de Salisbury de / passage à Québec sont à Spencer-Wood. Ces distingués visiteurs / ayant exprimé à l'honorable N. Pérodeau le désir de visiter l'une / ou l'autre des Maisons les plus intéressantes de la ville, le Lieu- / tenant-Gouverneur qui a un culte d'admiration particulier / pour notre vieux monastère leur proposa de les y faire conduire [...] / Lord et Lady Salisbury entraient au cloître accompagnés / du Capitaine Lunely, député Anglais, et N. B. Papineau aide-de-camp / du Lieutenant-Gouverneur et de Monsieur notre Aumônier. / Nos visiteurs s'exprimant parfaitement en français se montrèrent / d'une grande bienveillance et parurent s'intéresser à notre histoire / et à nos antiquités. / Lord et Lady Salisbury ainsi que le Capitaine Lunely sont en / route pour l'Australie où Lord Salisbury / qui est le chef du parti / conservateur à la chambre des Lord d'Angleterre prendra part / à la conférence parlementaire Impériale qui s'y tiendra en septembre / et octobre prochain [...] ²¹⁹

Le 16 décembre 1926, les Augustines reçoivent le Gouverneur Général du Canada récemment nommé, son épouse et leur suite, dans le cadre de leur première visite officielle

²¹⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 9 septembre 1925, p. 127.

²¹⁹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 1^{er} août 1926, p. 184-185.

de la capitale aux lendemains de l'autonomisation du dominion, toujours sous l'invitation de Narcisse Pérodeau :

Notre ville avait l'honneur de recevoir hier la première / visite officielle de Leurs Excellences le Gouverneur Général du / Canada, Lord Willingdon et de son épouse la Vicomtesse Willingdon. Leurs Excellences reçues à l'Hôtel de ville parurent enchan- / tées de faire connaissance avec le peuple canadien [...] D'après le programme officiel le nouveau Gou- / verneur et son épouse visiteront aujourd'hui le Séminaire, le Mo- / nastère des Ursulines et différents lieux historiques; selon que nous / en avons été prévenues par l'Honorable N. Pérodeau, Lieutenant- / Gouverneur de la Province, nous aurons nous-même l'honneur d'accueillir demain, en notre monastère, les distingués visiteurs [...]²²⁰

Le 7 janvier 1927, à la demande expresse de Sir Charles Fitzpatrick, cette fois, les Augustines accueillent l'ex-premier ministre du Canada Robert Borden, qui faisait escale à Québec avant de partir pour l'Angleterre où il se rendait dispenser une série de cours à l'Université d'Oxford. L'Hôpital Général y acquiert le statut d'ancienne Institution canadienne : « Nous avons eu cet après-midi la visite de Sir Robert Borden / accompagné de Sir Charles Fitzpatrick. L'ex-Premier ministre du / Canada ayant manifesté à notre vieil ami Sir Charles le désir / de visiter notre ancienne Institution Canadienne, ce dernier lui / proposa de passer par notre Monastère [...] »²²¹

Le 15 mai 1928, les visiteurs continuent d'affluer un à un, tour à tour acheminés par les recommandations du Lieutenant Gouverneur de la Province. La relation manuscrite que firent les moniales de la venue des descendants de la famille de Montalembert, ouvre sur une constatation de la fréquence croissante des ouvertures du cloître aux séculiers, qui l'investissent désormais à intervalles serrés et rapprochés. Ici encore, c'est le statut même des objets de mémoire plurielle qu'elle renferme qui en fait un centre culturel éminemment attractif. Soumises au regard d'aristocrates français, les antiquités sont (re)converties en représentantes d'un passé ayant été commun au Canada français et à la « vieille France » :

²²⁰ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 décembre 1926, p. 210.

²²¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 7 janvier 1927, p. 217.

Les visites se succèdent au Vieux Monastère! / Sur la demande de l'Honorable L.N. Pérodeau Lieutenant- / Gouverneur de la Province, notre cloître s'ouvrait ce matin / encore aux descendants de l'une des plus illustres familles de / France. Madame la Comtesse André de Montalembert ayant exprimé au / Lieutenant-Gouverneur le désir de visiter les Communautés / les plus intéressantes de la ville l'Honorable Monsieur Pérodeau / qui affectionne tout particulièrement notre maison voulut / les y faire conduire [...] Avec une affabilité charmante et paraissant / s'intéresser à tout, Monsieur le Comte et Madame la Com- / tesse parcourent le Monastère en admirant toutes nos / reliques du passé; ils furent vivement impressionnés de / retrouver en notre Communauté les traditions d'autre- / fois bien gardées et lorsque Monsieur de Montalembert / fut invité à poser sa signature au registre des visiteurs / il y ajouta ces mots : "C'est avec un véritable intérêt que / nous avons visité le Canada-Français et retrouvé l'âme de la vieille France" [...] ²²²

À la toute fin de l'année 1929, l'annaliste évoque même l'étendue de la réputation de leurs « antiquités », qui attirent désormais une (sur)abondance de visiteurs statutairement variables au cloître et ce, à l'occasion d'une seule visite :

Depuis la fin mai, époque de notre triduum marial dont la cérémonie / de clôture fut honorée de la présence du nouveau Lieutenant-Gouverneur / de la Province, il nous tardait de recevoir sa visite officielle. Mais par un enchaî- / nement de circonstances bien indépendantes des volontés, cet événement devait / être remis de date en date jusqu'à ce jour. Nous avons donc cet après-midi la / satisfaction d'ouvrir nos portes claustrales au représentant du roi, l'Honorable / M.G. Carroll, frère de notre Mère Marie de l'Assomption actuellement dépositaire. / Accompagnaient Son Excellence, son épouse distinguée, Madame Carroll, / son frère, M. Alfred, de Montréal, Mme F. Hachette, de S. Joseph, Beauce, sa / sœur; ses deux filles, Mesdames E. Taschereau et S. Larue, quatre de ses / petits enfants et Mr. l'abbé G. Rémillard, Mme Dufresne (L.), Mlles Moris- / sette, Hamel et Têtu. / Les religieuses libres à ce moment étaient réunies à la salle de com- / munauté; l'on y avait exposé nos antiquités lesquelles, au cours de ces dernières / années surtout, ont acquis presque de la célébrité à Spencer-Wood [...] ²²³

L'aporie surviendra cependant au moment où ces dignitaires politiques, usant abondamment de leur privilège, commenceront d'acheminer au cloître des visiteurs hiérarchiquement incompatibles avec les espaces de clôture absolue, et ce dans le contexte de visites officielles. Le 18 mai 1929, le Lieutenant Gouverneur, représenté par son subordonné, sollicitait l'ouverture du cloître à des banquiers parisiens, entourés de leurs

²²² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 5 mai 1928, p. 307-308.

²²³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 10 décembre 1929, p. 403-404.

proches immédiats, auxquels devaient se joindre quantité de notables affiliés. Si la demande d'accès émanait d'une autorité officielle et reconnue, il n'en demeure pas moins que leur passage s'effectuait dans un contexte officieux, celui d'un « voyage d'amateurs » dont la présence n'avait d'autre instance légitimante que leur curiosité à l'endroit des « reliques du passé » renfermées au cloître :

Monsieur et Madame André Lazare et leurs deux jeunes filles, riches / banquiers parisiens qui sont à effectuer en amateurs un voyage au Canada et / aux Etats-Unis ont visité notre maison au cours de la matinée. Ils étaient con- / duits par le colonel Brousseau, aide-de-camp du Lieutenant-Gouverneur qui / avait sollicité leur entrée au cloître sachant bien que les reliques du passé dont la / Communauté est la fidèle gardienne les intéresseraient hautement. Nos aimables hôtes étaient accompagnés de leur médecin de famille, le / Docteur Thomas, ainsi que de Sir Henry Thornton et de Lady Thornton, de M. / et Madame Perry et de Madame L.A. Taschereau. Les distingués voyageurs nous ont très agréablement témoigné la vive / satisfaction que leur a procuré leur passage chez nous et nous ne devons pas tar- / der à en recevoir des preuves non équivoques [...]²²⁴

L'aporie causée par la (sur)affluence imposée de séculiers subalternes, selon les normes conventuelles, atteint son point culminant le 2 juin 1930, lors de la seconde visite de la Vicomtesse Willingdon, épouse du Gouverneur Général du Canada, de nouveau accompagnée de son « aide de camp », Stratfrild. Au terme de leur parcours des espaces claustraux, la dignitaire et son subordonné signifèrent aux autorités communautaires leur commun dessein d'y (ré)introduire, dans un futur rapproché, leurs proches respectifs. Comme en témoigne l'extrait relatant l'épisode, si la requête de la Vicomtesse excluait indéniablement toute possibilité de refus, celle de son auxiliaire, officieuse, soulevait équivoques et contradictions. Le fait que la représentation ne s'adresserait plus seulement à un entourage exclusivement constitué de hauts dignitaires pour lesquelles on la déploie ostentatoirement, mais bien à un public socialement élargi dans un contexte non politique de curiosité, contrevenait aux préceptes du *Règlement* :

Au cours de l'après-midi, notre vieux Monastère avait l'honneur / d'accueillir pour la seconde fois Madame la Vicomtesse Willingdon, épouse / distinguée de Son Excellence le Gouverneur Général du Canada. Madame la Vicomtesse n'était

²²⁴ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 18 mai 1929, p. 375.

accompagnée que de son aide-de- / camp, Monsieur Stratfrild. Notre Journal relate avec tous les détails qui l'ont caractérisée la / première réception de leurs Excellences en notre Maison le 16 décembre 1926 / lors de leur première visite officielle à la vieille capitale [...] Lady Willingdon témoigna beaucoup de satisfaction à revoir / notre vieux cloître et lorsque Notre Révérende Mère attira son attention sur / l'aile de Notre-Dame des Anges : "Oh! Pour moi, s'exclama-t-elle, j'aime / mieux le vieux! Mais mon mari n'a pas vu cette nouvelle construc- / tion; certainement, il s'y intéresserait." Et aussitôt d'ajouter : "Il viendra bientôt". / Le projet que caressait Monsieur Stratfrild ne pouvait être exposé / d'une façon aussi formelle. Aussi bien, est-ce avec une certaine anxiété / qu'il confia que sa mère et sa sœur devant venir prochainement à / Québec, il désirait beaucoup leur procurer le plaisir de voir notre Maison [...]²²⁵

2.3.4 Les modalités de circulation du visiteur

En 1927, et ce depuis 1710, le cloître des religieuses ne bénéficiait toujours pas d'une entrée indépendante de la section hospitalière²²⁶. Comme le montre le *Plan du Monastère de l'Hôpital Général de Québec* (fig. 3) reproduit dans la brochure des *Fêtes du second Centenaire* (1893), les deux seules entrées publiques par lesquelles on accédait à ces sections se trouvaient en saillie de la façade est du complexe institutionnel, elle-même subdivisée en cinq principaux corps de logis²²⁷. L'aile de l'hôpital (G), qui en occupe le centre, est flanquée par deux avant-corps renfermant chacun une porte menant à l'intérieur des bâtiments. L'entrée méridionale ouvre sur l'église (A), dans le prolongement de laquelle elle s'inscrit, alors que la porte septentrionale donne accès à l'hôpital (G). Cette dernière marque à son tour l'aboutissement d'une aile latérale venant du cloître, celle de l'Apothicaierie (HIJ) qui, en son extrémité est, communique avec l'hôpital par une porte conventuelle donnant immédiatement sur la salle des hommes malades, dédiée à *sainte Croix*. C'est l'entrée septentrionale, à la jonction de l'aile de l'Apothicaierie (H) et de l'Hôpital (G), que devait emprunter le visiteur sollicitant le privilège d'accéder aux

²²⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 2 juin 1930, p. 423.

²²⁶ Paul Trépanier. « Un monastère d'Augustines ». *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, 2002, p. 72.

²²⁷ Le plan indique que deux autres portes donnaient accès à des espaces privés : l'une, à l'extrémité sud, donnait sur les appartements du chapelain (F); l'autre, en bordure nord, donnait sur l'infirmerie des prêtres malades ou retirés de leur ministère (P). Dans cette section, les lettres majuscules apparaissant entre parenthèses immédiatement après la dénomination des ailes et pavillons, renvoient directement à la légende apparaissant dans le coin supérieur gauche du *Plan du Monastère de l'Hôpital Général de Québec* (fig. 3).

collections exposées dans l'une ou l'autre des pièces de la seconde *aile de Communauté* (N) qui, de par son orientation à l'extrémité ouest du cloître, était la plus éloignée des avant-corps de la façade est du complexe architectural. Franchissant cette porte, le visiteur pénétrait dans un pavillon d'angle disposé en un vestibule lui donnant accès à la salle *sainte Croix* (G), à sa gauche, où l'attendaient les religieuses en provenance du cloître. Face à lui se trouvait un parloir divisé par une grille le répartissant en deux sections : un « parloir extérieur » à l'usage des visiteurs, et un « parloir intérieur » réservé aux moniales venant du cloître²²⁸. C'est là que se négociait l'accès à la porte conventuelle menant au cloître. Une fois passé ce sas de communication, le visiteur y déambulait sous l'étroite surveillance des moniales et de l'aumônier. Arrivé à l'extrémité ouest du *Corridor saint Michel* (HIJ), il manœuvrait à gauche, parcourant l'allée du *Réfectoire* (C, B) dédiée à *Notre-Dame des Anges*. Au terme de ce corridor, il se dirigeait à sa droite, empruntant le couloir du *Sacré-Cœur*, où se succédaient les pièces de vie intime distribuées de part et d'autre des première et seconde ailes de Communauté (L, N), comme l'infirmerie et le dortoir des religieuses. Il aboutissait enfin à la salle de Communauté (N) où se trouvaient exposées, pour l'occasion, les « antiquités » et « reliques historiques » des Augustines. L'accès du séculier à l'espace d'exposition ne s'effectuait donc que moyennant l'investissement de la totalité des ailes formant le cloître, espaces vécus à plus forte connotation spirituelle et claustrale.

Dans le cadre de visites annoncées, les hauts dignitaires politique et ecclésiastique souhaitant traverser l'Aile de l'Hôpital (G) avant d'accéder au cloître pouvaient encore se soustraire au parloir et se présenter à l'entrée des appartements de l'Aumônier (F), qui les accompagnait jusqu'à l'extrémité nord de la salle sainte Croix (G), où les attendaient les moniales en provenance du cloître, à la jonction de la porte conventuelle menant à l'Aile de l'Apothicaire (JIH). La stricte observance du *Règlement* y était de nouveau perturbée en raison d'un autre facteur, celui de la pratique des lieux par les religieuses. En provenance de la Seconde aile de Communauté (N), les moniales chargées d'accueillir le visiteur n'avaient d'autre option que de traverser, en sens inverse, l'ensemble des allées du cloître pour se rendre à la salle sainte Croix (G), espace relativement public sur lequel donnait

²²⁸ Nicole Denis. *L'Hôpital Général de Mgr de Saint-Vallier*. Mémoire de maîtrise (MA), Université Laval, 2002, p. 81.

immédiatement la porte conventuelle de l'Aile de l'Apothicaire (JIH). Celles-ci ne pouvaient emprunter la trajectoire linéaire menant des ailes de communauté (NL) à l'église (A), et du vestibule de l'église à la salle sainte Croix en traversant l'aile de l'Hôpital, sans commettre une effraction au *Règlement*, qui les sommait de restreindre systématiquement leurs déplacements dans les espaces de clôture hospitalière ou hors clôture. Néanmoins, comme l'accueil se faisait à la *Salle sainte Croix*, les moniales étaient invariablement contraintes d'évoluer dans un espace relativement public en dehors des heures prescrites par le *Règlement*.

Saisie dans son exemplarité, la description de la visite effectuée le 16 décembre 1926 par Lady et Lord Willingdon, Gouverneur Général du Canada, permet de reconstituer en détail le parcours conventionnel emprunté par ces deux groupes de référence. Pour accéder à la salle de Communauté, les séculiers devaient être successivement établis en chacune des ailes du cloître, générant ainsi une agglomération de corps étrangers dans les espaces absolument communautaires, alors que les religieuses les accueillaient à la *Salle sainte Croix*, espace relativement public où elles étaient exposées à la rencontre des séculiers en provenance du « monde extérieur » :

[...] Nos hôtes arrivèrent à Notre-Dame des Anges [...] et furent reçus par Monsieur l'abbé Turmel, notre / Aumônier qui les conduisit à la salle Ste-Croix où les attendait notre Révérende Mère Supérieure et les Discrètes [...] En passant la salle Ste-Croix Leurs Excellences avec une / grande affabilité donnèrent la main à tous nos vieillards et se / rendirent ensuite à la porte conventuelle. Au seuil du / cloître, notre petite novice, Sœur Marie de Jésus, offrit une / gerbe de fleurs à la Vicomtesse; alors les éminents visiteurs / entrèrent passant par les principaux offices pour se / rendre ensuite à la Communauté où nous avions / exposé nos antiquités. Avec bienveillance, Leurs Excellences / donnèrent la main aux religieuses présentes et s'intéres- / sèrent longuement à feuilleter nos anciens livres / de compte et à examiner les Lettres Patentes de Louis XIV / concernant la fondation de l'Hôpital Général [...]²²⁹

²²⁹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 16 décembre 1926, p. 210-211.

2.3.5 Inventer un cadre disciplinaire dialectique

C'est en référence implicite à ces doubles effractions commises à l'endroit du *Règlement* lors des visites que se révèle, en filigrane et rétrospectivement, la motivation subtile qui, en 1928, avait incité les moniales à réévaluer la proposition de l'archevêque Rouleau. Il convenait maintenant de résoudre la difficulté causée par la surabondance de visites officieuses des collections, dispersées dans les espaces de clôture absolue. Contraintes par un impératif constitutionnel à se soumettre aux volontés des dignitaires politiques, mais simultanément désireuses de se réapproprier leur cloître en domaine strictement communautaire, les Augustines saisirent l'opportunité de se munir d'un dispositif leur permettant d'influer, non pas sur le contrôle de la fréquence des visites, mais plutôt sur la mobilité et la répartition des subalternes et adjoints, une fois investie l'enceinte monastique. En réaction à la requête formulée par l'aide de camp Stratfrild au terme de la visite de Lady Willingdon du 2 juin 1930, le « musée » se dévoilait pour la première fois dans sa fonctionnalité « disciplinaire »²³⁰ : « [...] Ces visites – annoncées ou non – étant inévitables et toujours plus / nombreuses, avivent chez Notre Révérende Mère le désir de pouvoir installer / au plus tôt la chambre du Musée. Si les visiteurs les plus considé- / rables devront être admis au cloître, au moins n'y aura-t-il / plus à transporter à la salle de communauté les choses antiques que / l'on s'attend toujours de voir chez nous [...] »²³¹

L'extrait se révèle fondamental à plusieurs points de vue. Il marque le moment où le substantif « musée » s'impose pour la première fois dans le vocabulaire communautaire pour désigner la « chambre » d'objets précieux, projetée par l'archevêque trois ans

²³⁰ Employé dans ce contexte, le concept de « discipline » se comprend dans le sens précis où le définit Michel Foucault, qui s'est fait le spécialiste de l'histoire du contrôle social à l'âge classique. L'auteur assimile la « discipline » à une méthode de contrôle des opérations du corps humain, qui dans le même mécanisme le convertit en rapport de sujétion stricte, en termes politiques d'obéissance, et procède à la majoration de son efficacité, en termes économiques d'utilité. Dans ce chapitre, l'emploi du terme « discipline » ne référera qu'au premier de ces deux paramètres, celui de la soumission du corps à un rapport d'obéissance, et plus particulièrement lorsqu'il s'exerce selon les deux modalités coercitives suivantes : celle du contrôle de sa mobilité, conjuguée à celle de sa répartition arbitraire dans l'espace par une institution s'octroyant le pouvoir de gérer ses opérations et ses comportements. Michel Foucault. « Les corps dociles ». *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 135-158, et plus particulièrement, p. 137-140.

²³¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 2 juin 1930, p. 423.

auparavant. Cette première irruption dans l'écrit survient au moment précis où s'affirme le second rôle assigné au « musée » : si le lexique du *trésor* allait être maintenu pour désigner le double principe d'un contenu d'unités de valeur et de sa protection vigilante, celui de *musée* émergeait pour affirmer la fonction sociétale que lui attribuaient les Augustines. C'est là une innovation dans la manière de qualifier cet espace inédit de regroupement d'œuvres d'art en 1930. Elle tient au fait que dès son assignation prospective en lieu par les religieuses, le musée est affirmé dans sa qualité d'espace mixte : on en règle le contenu sur le modèle du *trésor* ecclésiastique, tout en empruntant au *musée* une part importante de sa fonction sociétale, celle de la mise à la disposition des œuvres à un public socialement élargi – certes restreint, mais néanmoins effectif –, à cette différence majeure, toutefois, que ses propriétaires se ménagent le droit d'en contrôler l'accès selon un mode arbitraire et circonstanciel²³².

En ce dernier aspect réside également le fondement disciplinaire du musée des Augustines, qui simultanément tend à le distinguer du *musée* compris dans sa signification plénière. Pour les religieuses, il convenait de réinstaurer un clivage des lieux, selon un rapport hiérarchique et non d'équivalence : « à chaque individu, sa place; et en chaque emplacement, un individu »²³³. Né d'une volonté disciplinaire, le musée devrait assurer à la Communauté une emprise sur la mobilité du visiteur, qu'elle pourrait désormais diriger hors du cloître, tout en lui donnant accès aux collections. Son inscription dans l'espace marquera donc, d'une part, une volonté grandissante de restituer sa vocation d'origine à un espace de clôture absolue et d'autre part, un besoin de revenir aux fonctions premières des lieux, en l'occurrence la salle de Communauté, qui n'assumerait plus, de manière éphémère et inadéquate, la mise à la disposition des collections au public séculier. Dorénavant, si les dignitaires seraient encore admis au cloître, les subalternes seraient systématiquement dirigés au musée.

²³² Depuis le 19^e siècle, et comme l'explique K. Pomian, le « musée » est propriété symbolique des habitants d'une ville, d'une région, voire même de la nation prise dans son intégralité. À la seule condition d'en respecter les règlements, le commun des mortels peut ainsi y accéder et le visiter. K. Pomian. « Collections : une typologie historique ». *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, vol. 31, no 112 (2001), p. 9-21.

²³³ L'expression est de Michel Foucault. *Surveiller et punir*, op.cit., p. 144.

Cependant, c'est aussi le problème de la circulation inconvenante des religieuses dans un espace duquel elles devaient s'exclure qui se trouvait au cœur des préoccupations : s'il fallait retirer les séculiers du cloître, où ils envahissaient l'espace absolument privé des religieuses, les moniales souhaitaient également se soustraire à l'espace hospitalier où elles étaient contraintes d'accueillir les visiteurs, (auto)disciplinant du même coup leur propre rapport à l'espace. Dans ce contexte, pour mesurer l'ampleur de la situation conflictuelle dans laquelle les Augustines furent subitement projetées à la réception des directives de l'archevêque Rouleau (1927), et préparer l'analyse des aménagements disciplinaires par lesquels elles y remédieront, on peut faire conjointement appel aux travaux du géographe Guy Di Méo sur la géographie sociale des territoires, de même qu'à ceux de Michel Foucault, lorsqu'il réfléchit sur l'histoire de la discipline et du contrôle social à l'âge classique²³⁴.

La pertinence d'adopter une telle démarche théorique, à ce stade-ci de la réflexion, est double : d'une part, elle permet de dégager le fondement coercitif des liens de sociabilité des recluses, qui doivent être interrogés en lien étroit avec les dimensions physique et spirituelle de leur espace monastique; d'autre part, elle consiste à adapter le concept de « discipline » sociale développé par Foucault, à la complexité du cadre monacal à l'intérieur duquel elles évoluent. La combinaison de ces assises théoriques permettra de délimiter le cadre à l'intérieur duquel la notion d'*espace disciplinaire* sera entendue et utilisée dans les prochaines sections, consacrées à l'analyse du dispositif muséal élaboré par les religieuses en contrepoint à la proposition de l'archevêque Rouleau.

Guy Di Méo classe et décrit les différents rapports des individus à l'espace géographique, à partir des catégories multiples qui le concernent : espaces produits, perçus, représentés, vécus et sociaux²³⁵. Chacune de ces catégories constitue une manière particulière de concevoir l'espace géographique : l'*espace produit* par les sociétés résulte de sa considération selon un mode actif, alors que l'*espace perçu* et *représenté* découlent de sa

²³⁴ Guy Di Méo. « L'espace géographique ». Dans *Géographie sociale et territoires*, dir. par Jean-Robert Pitte, Paris, Nathan, 1998, p. 27-35; Michel Foucault. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975.

²³⁵ Guy Di Méo. *L'espace géographique*, op.cit., p. 27-30.

prise en compte selon un mode cognitif. Pour sa part, l'*espace vécu* émane d'une appréhension de l'espace géographique selon l'ensemble des modalités propres à l'existence humaine²³⁶. C'est cette dernière catégorie qui permet le plus efficacement d'interroger les interrelations sociales des individus en corrélation avec l'étendue des espaces qu'ils pratiquent et les représentations qu'ils s'en font. En effet, selon Guy Di Méo, le concept d'*espace vécu* recoupe synchroniquement les trois dimensions suivantes :

- ⇒ L'*espace de vie*, ou l'ensemble des lieux physiques quotidiennement pratiqués et fréquentés par un individu²³⁷
- ⇒ L'*espace social*, ou l'ensemble des interrelations personnelles qu'il y noue
- ⇒ L'*espace représenté*, ou les valeurs psychologiques qui y sont projetées et perçues

Pour être utilisé de manière légitime et performante dans le contexte monacal, ce concept d'*espace vécu* doit d'abord être ramené à la stricte géographie des recluses. Avant 1965, et dès leur prise de voile, celle-ci se limitait exclusivement aux étendues et aux différentes ailes et pavillons architecturaux compris à l'intérieur du site de la paroisse Notre-Dame des Anges, lui-même délimité par un mur d'enceinte fortifié qui en circonscrivait le périmètre. Ce mur d'enceinte, ou « clôture », découpait l'étendue de la géographie des recluses qu'il confinait, tout en délimitant avec rigueur l'espace physique à l'intérieur duquel elles étaient autorisées à circuler. En conséquence, et à la différence du rapport Hommes/espace défini par Di Méo, les relations recluses/espace se circonscrivaient aux limites d'une étendue (pré)définie, mesurée et modélisable :

[...] Le mur de clôture aura douze ou quinze pieds de haut; on pourra mettre des espaliers contre les murs, mais on prendra garde de planter des arbres auprès dont la hauteur et la force puissent servir à rompre la clôture. La porte principale de ce mur d'enceinte sera forte et de grandeur suffisante pour faire entrer les provisions. Si la situation du monastère oblige d'avoir d'autres ouvertures dans le mur, il en faudra

²³⁶ Guy Di Méo. *L'espace géographique*, op.cit., p. 30-31.

²³⁷ Selon Di Méo, l'espace de vie : « [...] se confond pour chaque individu avec l'aire de ses pratiques spatiales. Il correspond à l'espace fréquenté et parcouru par chacun avec un minimum de régularité. Espace d'usage, il se compose de lieux attractifs, de synapses, de nœud autour desquels se cristallise l'existence individuelle : le logis, le cadre de travail, les espaces de loisir, de promenade, de rencontre [...] L'espace de vie rend compte d'une expérience concrète des lieux, indispensable à la construction du rapport qui se tisse entre la société et son espace [...] ». Guy Di Méo. « L'espace géographique ». Dans *Géographie sociale et territoires*, dir. par Jean-Robert Pitte, Paris, Nathan, 1998, p. 27-35.

demander la permission au Supérieur et elles devront également être fortes et solides [...]²³⁸

Seules la Supérieure et la dépositaire, en raison de leurs missions respectives au sein de la communauté, pouvaient excéder les limites circonscrites par l'enceinte et ce, de manière ponctuelle et occasionnelle :

[...] Conformément à ce qui a été jugé utile, la Supérieure a été autorisée à visiter, en compagnie de la dépositaire ou d'une autre religieuse, ou à faire visiter par la dépositaire accompagnée d'une autre religieuse, la maison du Contre-Maître ainsi que ses dépendances, quatre fois l'année. La même permission a été accordée, pour autant de fois qu'il sera jugé nécessaire, de se rendre sur la ferme, afin de s'assurer que tout y est en ordre et que le travail s'y fait avec intelligence et profit pour la Communauté. Le Conseil doit s'y rendre une fois l'année, dans la même intention [...]²³⁹

Le concept structuré par Di Méo doit encore être adapté à la *Règle de clôture* conventuelle, qui travaille, organise, et répartit chaque subdivision de l'espace monacal à deux registres supplémentaires : au niveau représentationnel et métaphorique, d'abord, parce qu'elle projette sur chaque lieu une dimension claustrale plus ou moins dense; au registre social, ensuite, parce qu'elle définit, modélise et codifie la nature des liens de sociabilité susceptibles d'y être noués²⁴⁰. Dans ce contexte, lorsque adapté au cadre de référence spécifique à un hôpital général desservi par des hospitalières observant la *Règle de clôture*, le concept d'*espace vécu* recoupera ces trois dimensions interdépendantes :

- ⇒ L'*espace de vie* des moniales, physiquement circonscrit et essentiellement composé d'un espace de retraite monastique et de lieux où se déploient les activités hospitalières et spirituelles auxquelles elles s'adonnent quotidiennement
- ⇒ L'*espace social* des moniales, structuré par la règle de clôture monastique, qui autorise mais (pré)détermine les modalités variables des liens de sociabilité susceptibles d'être instaurés en chaque subdivision de l'ensemble du complexe institutionnel

²³⁸ A.A.M.H.G.Q. « De la clôture absolue ». *Règlement des religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges*, H.G. de Québec, 1923, chapitre 5, article 1, p. 36.

²³⁹ A.A.M.H.G.Q. « De la clôture absolue ». *Règlement des Religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges*, Hôpital-Général de Québec, 1923, chapitre 5, article 1, p. 37-38.

²⁴⁰ Sur ce double fonctionnement de la *Règle de clôture* conventuelle, se reporter à la section 2.3.2.2 du présent chapitre, intitulée : « Des espaces soumis à la Règle de clôture ».

- ⇒ Le degré relatif de densité claustrale et spirituelle projetée sur ces lieux, que le *Règlement* constitutionnel subdivise en trois catégories hiérarchisées : espaces de clôture absolue, hospitalière/relative et hors clôture

Les liens de sociabilité des recluses doivent donc être interrogés en étroite corrélation avec les espaces physiques qu'elles fréquentent quotidiennement, et le degré relatif de densité claustrale qui s'y trouve projeté. Pour saisir ces trois caractères de l'*espace vécu* d'une religieuse à l'intérieur de l'enceinte monastique, il nous faut d'abord le concevoir en termes d'espace égocentré, dont l'extension se définit depuis les ailes formant le cloître et par rapport à lui. Reproduisant le paradigme centripète / centrifuge, l'*espace vécu* des recluses se comprend en termes de distance, et se mesure en termes d'écart par rapport à un centre donné, celui des ailes et pavillons formant le cloître, lieu à plus forte connotation spirituelle et claustrale. Il est tenu pour le lieu du propre, du proche, du privé, du communautaire, de l'homogène, alors que les ailes réservées aux logements des malades, aux célébrations publiques du culte et à la gestion administrative, se confondent avec le lointain, l'étranger, l'impropre, l'hétérogène, le public.

Ainsi, les espaces fréquentés et parcourus avec régularité par la totalité des recluses se concentrent avant tout à l'intérieur des ailes du cloître, fortement retranchées vers l'ouest de l'ensemble architectural, et par là symétriquement opposées à la façade est du complexe institutionnel, qui assume les fonctions publiques de l'institution : « La clôture comprend tous les lieux réguliers du Monastère : le chœur, la salle de Communauté, celle du Noviciat, les dortoirs et les cellules, le réfectoire, les infirmeries [des religieuses], les parloirs en dedans des grilles, la cuisine; toutes les dépendances intérieures, comme les caves, les greniers, etc. et les dépendances extérieures, comme le jardin entouré d'un mur de clôture [...] ».²⁴¹

Dans ces espaces les plus fréquemment et les plus librement déambulés par les recluses, les liens de sociabilité extracommunautaires susceptibles d'y être noués s'avèrent extrêmement

²⁴¹ A.A.M.H.G.Q. « De la clôture absolue ». *Règlement des religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec*, 1923, chapitre 5, article 1, p. 36-37.

restreints. Ils supposent de plus l'application de mesures coercitives à l'endroit des « étrangers » qui y accèdent :

La Supérieure obtiendra par écrit, pour le temps de sa charge, la permission d'y faire entrer les personnes dont les services seront nécessairement requis. Lorsque les ouvriers seront employés dans la clôture à quelques réparations ou autres choses, la dépositaire en aura la surveillance [...] La Supérieure ne devra solliciter l'entrée dans la maison pour quelqu'autre personne que ce soit, excepté dans le cas de nécessité, d'extraordinaire charité ou de digne considération, reconnus tels par les Discrètes [...] Quand des visiteurs seront introduits dans la clôture, l'Aumônier pourra toujours être prié de les accompagner [...] ²⁴²

À l'opposé, l'expérimentation concrète, par la recluse, des espaces distribués à l'extérieur et à distance de cette enclave claustrale, variera en fonction de paramètres venant circonstancier sa retraite conventuelle et son mode d'existence communautaire : ceux de la vocation de l'institution, de son rang, de sa mission respective au sein de la communauté et du lieu spécifique à l'intérieur duquel elle exerce ses fonctions quotidiennes ²⁴³. Au-delà de l'enclave claustrale, l'ensemble des lieux qu'elle se voit autorisée à investir avec régularité est donc relatif, variable et circonstanciel. Il se construit et se modélise selon les préceptes du *Règlement*, qui pour chacune, impose des interdits et assigne des permissions :

²⁴² A.A.M.H.G.Q. « De la clôture absolue ». *Règlement des religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec*, 1923, chapitre 5, article 1, p. 37.

²⁴³ Dans son appréhension sociologique du phénomène de retraite spirituelle en France à l'âge classique, Éric Van Der Schueren consacre un important chapitre au phénomène d'aliénation du genre féminin dans la tradition biblique, qu'il considère comme étant à l'origine des fondements constitutionnels des communautés monastiques et des contraintes génériques déterminant l'anéantissement des liens de sociabilité des recluses. L'auteur rappelle brièvement que la différence des sexes constitue une distinction préliminaire déterminante des structures organisationnelles de l'Église : fille d'Ève, la femme se voit à priori attribuer le caractère d'une impureté foncière à laquelle il est difficile de remédier, sinon en lui ménageant un espace de rachat, celui du cloître ou de la retraite monastique. Cependant, et dans le but d'en expliciter la réalité discursive et non absolue, l'auteur signale que ces contraintes et pratiques génériques se révèlent préconstruites et investies de codes visant à spécifier et distinguer le macrocosme monastique du « monde extérieur » : une fois pénétrée l'enceinte monastique, rien n'est plus absolument fixé pour la moniale. La retraite conventuelle et son choix comme mode d'existence développera plutôt une signification différente selon chaque recluse. De même, chaque monastère se structure des aménagements et des règles où s'induisent des circonstances et des spécificités dont chaque recluse bénéficie en fonction de ses missions et affectations respectives au sein de la communauté, de la vocation de l'institution choisie et de son origine sociale. Éric Van Der Schueren. « La retraite au féminin : aliénation de genre et particularités d'espèce ». *Les sociétés et les déserts de l'âme. Approche sociologique de la retraite religieuse dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Académie royale de langue et de littérature française, 2001, p. 195-227.

[...] Les chambres de Monsieur l'Aumônier ne sont pas non plus de la clôture; cependant les religieuses désignées par la Supérieure pourront entrer dans ses appartements et dans leurs dépendances, autant de fois et y demeurer autant de temps, qu'il sera nécessaire pour présider aux grands ménages et voir à ce que tout y soit à l'ordre [...] La religieuses chargée de la basse-cour ainsi que les / buandières peuvent se trouver seules avec une fille dans cette cour comme dans les dépendances de leur emploi respectif; la dépositaire le peut aussi dans n'importe quelle bâtisse qui y est renfermée; mais les autres ne pourront y aller qu'avec une permission générale ou particulière de la Supérieure et qu'elles ne soient deux. On excepte toutefois la religieuse chargée de la laiterie qui pourra sortir à la porte seule, le temps d'y déposer les chaudières ou les bidons [...]²⁴⁴

Les liens de socialité qu'elle est susceptible de nouer en ces espaces extérieurs au cloître dépendent avant tout du lieu à l'intérieur duquel elle exerce ses emplois quotidiens, de même que des diverses affectations de l'institution, en relation étroite avec les aménagements spécifiquement consacrés aux communications avec le « monde extérieur ». Par exemple, postée en permanence à la jonction des ailes de l'Apothicaire et de l'Hôpital située en façade est du monastère, la portière était socialement active et particulièrement sollicitée :

[...] La portière doit avoir beaucoup de fidélité pour / ne laisser rien entrer ou Sortir Sans la participation de la / Supérieure une grande prudence pour garder un / secret inviolable dans Son office et Se bien acquitter des / Messages dont on la charge beaucoup de recueillement / pour ne pas perdre la piété dans un emploi et de civilité / pour edifier et contenter toutes les personnes a qui / elle peut avoir a faire. Elle se tiendra assidument aupres du tour et ta / chera de ne faire attendre personne, elle ne repon / dra que par le petit guichet Sans une permission / particuliere en louvrant dira deo gratias et Si / celui qui demande dira le 1^{er} deo gratias, elle repondra / pour jamais, qu'elle garde soigneusement le silence / avec Sa compagne au tour et aux environs et / quand il faut repondre aux Externes quelle parle / peu, que Se Soit modestement et a voix basse [...]²⁴⁵

²⁴⁴ A.A.M.H.G.Q. « Quelques règles relatives à la Clôture ». *Règlement des Religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec*, chapitre 5, article 3, p. 39-40.

²⁴⁵ A.A.M.H.G.Q. « Règlement des portières ». *Règlements 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 1, paragraphe 1.

Dès lors qu'elle s'établit en un lieu situé à l'extérieur et à distance de la stricte enclave monacale, l'agir communicationnel²⁴⁶ et les échanges sociaux de la religieuses seront dictés par des codes comportementaux qui impliquent un rapport d'obéissance à la Supérieure, plus haute autorité communautaire, et qui assurent son renoncement au « monde extérieur ». S'approchant des espaces de clôture, relative ou hospitalière, distribués en façade est du complexe architectural, elle subit un ensemble de mesures coercitives :

La clôture hospitalière comprend les différentes salles de malades et des infirmes, les chambres des dames pensionnaires, celles des prêtres malades ou retirés de leur ministère et les appartements de l'Aumônier quand il est malade. Les religieuses étant plus exposées, dans ces endroits, à la rencontre des séculiers, se surveilleront davantage pour observer la modestie, la discrétion et une sage retenue. Pour les parents des religieuses qui pensionnent à l'Hôpital, celles-ci pourront les visiter dans leur chambre, selon que la Supérieure le permettra. Dans ces visites, elles doivent éviter, autant que possible, la rencontre des étrangers ou autres parents et se rendre au parloir lorsque ceux-ci désireraient les voir [...] La Supérieure pourra permettre aux religieuses d'accompagner leurs parents pour visiter l'Hôpital, aux occasions de vêtue, profession, Noces d'Or ou autres circonstances jugées de convenance ou de charité; mais il faudra chaque fois une permission expresse [...]²⁴⁷

Selon cette perspective centripète/centrifuge, plus les espaces de vie de la moniale seront concentrés vers l'ouest du monastère, tenu pour le lieu du propre et du proche, plus le degré de densité claustrale projeté sera élevé et moins elle sera assujettie à des mesures coercitives, visant l'anéantissement de ses liens de sociabilité. Inversement, plus elle transite vers l'est des bâtiments, lieu de l'impropre et du lointain, plus la clôture se perméabilise et plus elle s'expose aux regards des séculiers, d'où la mise en place, par la Communauté même, de formules disciplinaires régissant ses déplacements et son propre agir social. On trouverait aisément plusieurs exemples de cette « discipline » de type monastique dans les archives de l'Hôpital Général. Les réformes opérées par les autorités ecclésiastiques, à différentes époques, s'effectuent fréquemment en réponse à une requête préalablement formulée par les autorités communautaires elles-mêmes, ayant pour objectif principal de réaffirmer la maîtrise des moniales sur leur propre réclusion. À titre illustratif,

²⁴⁶ L'expression « agir communicationnel » est de Jürgen Habermas. *Théorie de l'agir communicationnel*. Paris, Fayard, 1987.

²⁴⁷ A.A.M.H.G.Q. « De la clôture hospitalière ». *Règlement des religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec*, chapitre 5, article 2, p. 38.

on pourrait rappeler cette requête de la Supérieure de la Communauté, adressée à Monseigneur Signay en 1838, qui visait précisément à assurer le renoncement des moniales à leur propre personne sociale, en s'interdisant le côtoiement des séculiers à l'intérieur du cloître lors des cérémonies de vêtue et de profession des novices :

Ma Rév^{de} Mere, / J'accueille bien volontiers les / propositions que vous me faites, au nom / de votre Communauté, dans votre lettre du / 31 du mois dernier, de révoquer la permission / depuis longtemps en usage dans votre monas- / tère d'admettre un certain nombre de / personnes séculières dans l'intérieur du / Cloître, à l'occasion des prises d'habit / et des professions religieuses de vos novices. / Je révoque donc, par la présente, la dite / permission, bien persuadé que votre Com- / munauté ne peut que gagner à l'abolition / d'un usage qui devait lui être dument / à charge, outre qu'il était contraire aux / règles de clôture [...]²⁴⁸

Dans le projet muséal qui s'élabore entre 1927 et 1930, et contrairement à la contrainte disciplinaire élaborée par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, les techniques de coercition des individus doivent donc être pensées selon un mode dialectique : elles doivent non seulement sévir à l'endroit des visiteurs, mais sont aussi voulues et subites par celles-là mêmes qui les mettent en place, avec pour objectif d'assurer leur propre abnégation du « monde extérieur », et de majorer l'efficacité de leur propre réclusion. À condition d'être comprise selon un tel rapport dialectique, la discipline foucauldienne peut s'avérer fertile à l'analyse du dispositif disciplinaire par l'imposition duquel les Augustines remédieront à la situation doublement conflictuelle dans laquelle elles se trouvaient. En effet, dans la section de son chapitre consacré aux *Corps dociles* intitulée *L'art des répartitions*, Michel Foucault décrit comment, à l'ère classique, un pouvoir spécifique de gestion des comportements procède à la distribution arbitraire des individus dans l'espace, en vue de les convertir en rapport d'obéissance et de sujétion stricte²⁴⁹. Parmi les principales techniques mises en œuvre pour ordonner cette distribution des corps et assurer le contrôle de leur mobilité, trois peuvent être appliquées à la question claustrale qui nous préoccupe :

²⁴⁸ A.A.M.H.G.Q. « Lettre de Monseigneur Signay à Mère Saint Anselme, Supérieure : révocation de la permission des entrées dans le cloître des séculiers ». *Relations avec l'administration du Diocèse de Québec. Correspondances sous Monseigneur Joseph Signay, évêque administrateur (1833-1850)*, 2 août 1838, doc. 3.1.13 / 1.6.5.6.

²⁴⁹ Michel Foucault. « L'art des répartitions ». *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 143-151.

1. Le principe de *quadrillage* ou de *localisation élémentaire*, qui répond à une triple nécessité : décomposer les pluralités confuses d'individus agglomérés en un même lieu, pour les redistribuer en multiplicités homogènes et ordonnées; interrompre leur libre circulation, pour mieux surveiller leur conduite; contrôler les présences et les absences de chacun en tel ou tel lieu. Pour y satisfaire, l'autorité qui quadrille l'espace se dote d'un appareil architectural adéquat, qui tend à se diviser en autant de cloisons qu'il y a d'individus à isoler les uns des autres. Compartimenté de la sorte, l'espace disciplinaire se compose de corpuscules constituant de véritables singularités juxtaposées de manière claire et distincte. Au carrefour de ces compartiments, l'autorité qui le pratique s'induit encore des aménagements à partir desquels elle intercepte et soumet le corps en mouvement à un filtre, qui lui permet de le (ré)instaurer où elle le souhaite.

2. La règle des *emplacements fonctionnels*, qui s'exerce à la faveur d'une singularisation des affectations assignées à chaque lieu. Elle consiste à spécifier la fonction d'un espace que l'architecture laissait auparavant disponible à de multiples usages, de même qu'à définir de nouveaux emplacements à fonction unique et définie.

3. La *hiérarchisation du rapport à l'espace*, qui consiste à établir les présences et les absences, les appartenances et les exclusions des individus admis en ces compartiments selon leur rang, leur qualité sociale et leur fonction sociétale. Instaurant ainsi un rapport d'adéquation entre l'espace et le type d'individu qui y accède, la discipline distribue et fait circuler les corps à l'intérieur d'un système de relations sociales hautement hiérarchisé²⁵⁰.

C'est à travers le prisme de ces techniques disciplinaires que seront tour à tour interrogés, dans les sections suivantes :

²⁵⁰ Michel Foucault. « L'art des répartitions ». *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975, p. 143-151.

- l'emplacement fonctionnel du musée des Augustines par rapport à la salle de Communauté, espace antérieur d'exposition entre 1927 et 1930;
- les divisions internes de l'appareil architectural logeant le musée, qui instaurent un quadrillage stratégique des visiteurs et des religieuses;
- la redéfinition des modalités de circulation interne des individus accédant aux collections, qui venaient corriger le double rapport conflictuel des moniales et des visiteurs à l'espace;
- la (ré) appropriation du contrôle de la mobilité du visiteur par les moniales.

Adaptées à la spécificité du cadre monacal à l'intérieur duquel elles se déploient, ces mesures disciplinaires et coercitives seront appréhendées selon un rapport dialectique, c'est-à-dire conçues pour procéder à la répartition adéquate des visiteurs dans l'espace et, simultanément, à celle des religieuses, l'autorité même qui les élabore et les applique.

2.4 Le lieu du musée : l'aile Notre-Dame des Anges

Le 19 mai 1928, Sœur saint François d'Assise, Supérieure, adressa une lettre à l'intention du Cardinal Rouleau, dans laquelle elle manifestait le ferme dessein des *Discrètes* d'obtempérer aux recommandations qu'il avait émises plus d'un an auparavant, le 8 avril 1927²⁵¹. Cependant, les principales constituantes de la « chambre des trésors », initialement imaginée par leur Supérieur ecclésiastique, s'étaient vues radicalement modifiées, à commencer par sa localisation. En effet, plutôt que d'occuper une simple chambre ou voûte de sûreté intégrée au troisième étage de la Seconde aile de Communauté (fig. 2; 12), qui forme l'extrémité ouest du cloître, les « antiquités » et autres biens patrimoniaux allaient être transférés au second étage d'un nouveau corps de bâtiment, entièrement construit en matériaux incombustibles, situé dans le prolongement sud du chœur des religieuses : l'aile

²⁵¹ A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de Sœur saint François d'Assise, Supérieure, communiquée à Monseigneur Rouleau, archevêque de Québec ». *Journal de l'administration*, tome 2 (1910-1935), 19 mai 1928, p. 296-298.

Notre-Dame des Anges (17)²⁵². Le premier étage, accueillant le mobilier des parloirs des religieuses, constituerait une synapse à l'intérieur de laquelle se cristalliseraient les communications entre séculiers et recluses. Abritant un dortoir à l'usage des vicillards, le troisième étage assumerait une fonction hospitalière :

Éminence [...] Nous voulons bien poursuivre nos premières / intentions, c'.-a.-d. bâtir une Aile faisant suite au chœur des religieuses, que / nous agrandirions quelque peu. Nous placerions, au premier étage, les par- / loirs des religieuses qui sont actuellement au 3^{ième} étage, du côté de l'hôpital; le 2^{ième} étage serait divisé comme suit : salles pour nos antiquités - / pour la bibliothèque, pour le secrétariat, Archives; pour les choses précieuses / de la sacristie; le 3^{ième} étage serait un dortoir pour des vieilles personnes [...]²⁵³

Méditée durant la période précise où les religieuses assistaient à l'investissement massif de leur cloître par des séculiers, cette description de l'aile Notre-Dame des Anges révèle déjà la méticuleuse précision avec laquelle l'emplacement du musée et les modalités d'accès à celui-ci avaient été élaborés par les moniales. Pour optimiser leur contrôle sur la fréquence des accès, non pas aux collections mais bien au cloître, elles mirent en œuvre divers procédés disciplinaires dont la coordination leur permettait de (ré)articuler le parcours du visiteur : d'une part, elles installèrent le musée en un bâtiment qui, de par son emplacement, extrayait systématiquement les visiteurs des lieux absolument privés du cloître, et les (ré)instaurait dans un espace relativement public d'exposition. Ensuite, les divisions internes de l'aile abritant le musée allaient imposer au visiteur, un ensemble de déplacements préréglés. Elle accueillait au rez-de-chaussée un dispositif qui, le soumettant à un filtre, permettait de l'intercepter dès son arrivée, puis de le rediriger, selon les nécessités, soit vers le musée, soit vers le cloître. La mise en place de ces procédures disciplinaires influant sur le parcours du visiteur, peut être reconstituée au gré des échanges épistolaires entretenus par la Communauté et leur Supérieur ecclésiastique entre le 8 avril 1927 et le 19 mai 1928.

²⁵² Les numéros apparaissant entre parenthèses renvoient au *Plan des Ailes de l'Hôpital Général de Québec en 1930* (fig. 2).

²⁵³ A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de Sœur saint François d'Assise, Supérieure, adressée au Cardinal Rouleau », *Journal de l'administration*, tome 2 (1910-1935), 15 mai 1928, p. 296-298.

2.4.1 Un quadrillage stratégique du visiteur

Selon les recommandations de l'archevêque formulées le 8 avril 1927, le *trésor* communautaire devait être aménagé au troisième étage de la seconde Aile de Communauté (fig. 2; 12), section du cloître alors en cours d'exhaussement²⁵⁴. À en croire la déclinaison des motifs immédiatement évoqués par la Supérieure pour justifier le refus initial des *Discrètes*, les Augustines ne remettaient pas en doute l'opportunité d'aménager un espace sécuritaire de regroupement d'objets précieux, mais bien la convenance de l'emplacement suggéré par l'archevêque. En effet, au-delà des seules considérations pratiques et financières²⁵⁵, la principale contrainte soulevée tenait à la distance séparant la seconde Aile de Communauté (12), de l'aile de l'Hôpital (6). De par son orientation à l'extrémité ouest du cloître, l'endroit retenu par l'archevêque était effectivement le plus éloigné de la façade est du complexe institutionnel :

[...] Nos objections à bâtir une chambre à / l'épreuve du feu sont : 1^{ière}ment que toute cette partie de la maison, en des- / sous de la partie neuve, ne l'est pas et que nous n'avons pas les moyens / de tout refaire à neuf; 2^{ième}ment que cette partie est cloîtrée et la plus / éloignée de l'hôpital; que, par conséquent, nous ne pourrions intro- / duire les Visiteurs là, pour leur montrer nos antiquités, sans en / même temps, ouvrir le cloître, et que de transporter, chaque fois, toutes / ces choses, où nous pourrions les exposer, n'est guère pratique [...]²⁵⁶

L'emplacement imaginé par l'archevêque ne réglait en rien ces rapports conflictuels des individus à l'espace, qu'il tendait à dupliquer. Les parcours respectivement employés par les moniales et les séculiers généreraient toujours une double effraction au *Règlement* : en amont, les moniales devraient encore accueillir le visiteur à la salle sainte Croix, espace de

²⁵⁴ A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de l'archevêque Rouleau communiquée à Sœur saint François d'Assise, Supérieure ». *Journal de l'administration*, tome 2 (1910-1935), 8 avril 1927, p. 262-263. Dans cette section, les chiffres inscrits entre parenthèses correspondent aux numéros des ailes telles qu'elles apparaissent sur le *Plan des ailes de l'Hôpital Général de Québec en 1930* (fig. 2).

²⁵⁵ Construire le nouveau dortoir du troisième étage en matériaux incombustibles supposait la démolition des deux étages inférieurs, en ne laissant intacts que les murs extérieurs. Une telle entreprise aurait exigé, selon la dépositaire, le défraiement d'une somme supplémentaire de 10.000.00\$ dont les religieuses ne disposaient guère. Dès lors, comme elles ne pourraient y entreposer les œuvres sur fonds de permanence, elles devraient les regrouper en un autre lieu présélectionné, avant de les (re)dispenser dans le cloître après chacune des visites. A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 8 avril 1935, p. 233-234.

²⁵⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), 8 avril 1927, p. 263.

clôture hospitalière dont la fréquentation était proscrite. En aval, et à l'instar de la salle de communauté, l'accès à la « chambre des trésors » supposait toujours l'infiltration préalable des espaces de clôture absolue par des séculiers.

Pour se conformer davantage aux préceptes du *Règlement*, le 8 avril 1927, jour même où elles reçurent la lettre du prélat, les moniales proposèrent une alternative dans laquelle elles entendaient non pas réfuter la pertinence d'aménager une *salle d'antiquités*, mais plutôt en modifier l'emplacement et l'orientation par rapport à l'ensemble du complexe institutionnel²⁵⁷. Il s'agirait de lui assigner une place à l'intérieur d'un nouveau corps de bâtiment, spécifiquement aménagé afin de le recevoir, le situant ainsi comme une division administrative autonome, entièrement rangée sous l'autorité des Augustines. L'objectif consistait d'abord à restituer son usage strictement communautaire au cloître, désormais isolé de l'éventuel espace « public » d'exposition.

L'argumentaire alors déployé par la Supérieure pour légitimer le refus temporaire de la Communauté, rejoint très précisément la notion d'*espace vécu* élaborée par Di Méo qui, adaptée à la spécificité du contexte monacal, recoupe à la fois une dimension physique, sociale et claustrale/spirituelle. En effet, la mise en forme bipolaire de la problématique *cloître / hôpital* soulevée par la Supérieure impose à l'analyse une série de couples antinomiques qui permettent de mieux cerner les implications, tant chez les religieuses que chez le visiteur, de la distance séparant le cloître de l'hôpital, c'est-à-dire de l'étendue isolant l'éventuel espace d'exposition des entrées publiques de l'institution. Ces couples répartissent l'ensemble de l'espace institutionnel à divers niveaux, mais toujours selon un mode antithétique : centripète / centrifuge, clôture absolue / clôture hospitalière, recluses / séculiers, privé / public, propre / impropre, ouest / est, intérieur du cloître / extérieur du cloître, proximité / distance, etc. Repensé selon ce schème bipolaire, l'itinéraire typique que devaient suivre les visiteurs et les moniales chargées de les accueillir avant 1930, révèle l'inadéquation totale de l'emplacement initialement suggéré par l'archevêque.

²⁵⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), 8 avril 1927, p. 263.

En effet, et dès son assignation prospective en lieu par les religieuses, le bâtiment accueillant la salle des antiquités devrait être suffisamment rapproché de la façade est, pour recevoir le visiteur en un espace relativement public et en interrompre la progression vers les ailes du cloître, et relativement retranché vers l'ouest, pour que les moniales puissent y accueillir le visiteur depuis le cloître sans se commettre dans un espace public, disciplinant par le fait même leur propre rapport à l'espace. Postées en permanence au carrefour des divisions publique et privée, simultanément recoupées par l'éventuel bâtiment, elles pourraient intercepter le visiteur avant qu'il ne franchisse le cloître et le soumettre à un filtre, à partir duquel on le dirigerait vers la salle d'exposition. Ainsi, en extrayant les collections de l'ouest du cloître pour les (ré)installer à proximité de la région publique du complexe institutionnel, les moniales se réapproprieraient le contrôle des accès à ses propres espaces de clôture absolue. De même, à la demande des autorités politiques et diocésaines, un public socialement élargi serait admis, mêlé et intégré à l'espace d'exposition, sans pour autant franchir la section du cloître à partir de laquelle les religieuses exerceraient un contrôle suivi sur ses déplacements. Selon un principe de quadrillage, l'aile accueillant le musée devrait donc être démultipliée en autant de subdivisions qu'il y avait de catégories d'individus à y incorporer lors des visites :

[...] À la réception de cette lettre, on fit suspendre les travaux / et Monseigneur l'Archevêque fut prié de vouloir bien se rendre / discuter la question de vive voix. – Il fut alors représenté à Sa Grandeur par le Conseil réuni au parloir que [...] cette partie éloignée du Monastère offrait peu / d'avantages pour une voûte ou une salle où disposer nos / antiquités – et – que, comme nous devons faire des améliorations du côté de l'Hôpital, / il serait peut-être mieux d'attendre alors pour se pourvoir d'un / tel département en matériaux incombustibles – Que nous pour- / rions le placer assez près de l'Hôpital pour intéresser nos visiteurs / sans les faire entrer dans la clôture – et à proximité du cloître, / afin d'y exercer une parfaite surveillance. / Après cet exposé, Monseigneur nous dit de ne pas / tenir compte de sa suggestion, qu'il approuvait pleinement / notre manière de voir [...] ²⁵⁸

²⁵⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 8 avril 1927, p. 233-234. Les deux premières entrées que donne le *Robert* du verbe « intéresser » sont les suivantes : « Impliquer [...] – Avoir de l'intérêt, de l'importance (pour qqn, qqch); Concerner, regarder, toucher [...] ». Josette Rey-Debove et Alain Rey, dir. « Intéresser ». *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2004, p. 1387.

Cette première esquisse de l'aile Notre-Dame des Anges ne révèle guère le lieu exact que les Augustines souhaitaient lui assigner à ce stade. Néanmoins, c'est précisément ce schème bipolaire cloître / hôpital, mis en place par les moniales dès 1927, qui allait déterminer l'emplacement, les divisions internes et la pratique de l'Aile Notre-Dame des Anges, élaborée de concert avec l'architecte Pierre Lévesque. Entamées le 5 septembre 1928, quatre mois après que les Augustines eurent signifié leur consentement à l'archevêque, les fondations de l'aile furent terminées le 3 octobre²⁵⁹. La bénédiction de la première pierre eût lieu dix jours plus tard et celle de l'aile complétée, le 28 octobre 1929²⁶⁰.

2.4.2 Implantation de l'aile Notre-Dame des Anges et circulations internes

Située dans le prolongement sud du chœur des religieuses (fig. 2; 17), l'aile Notre-Dame des Anges fut précisément érigée à la jonction des régions claustrale et hospitalière. Comme en fait foi le *Plan des ailes de l'Hôpital Général de Québec en 1930* (fig. 2), elle occupe une zone neutre, isolée à la fois des extrémités ouest et est de l'ensemble architectural. Selon une perspective longitudinale, elle se trouve à proximité de l'axe « public » formé par l'aile de l'Hôpital (6) et les autres corps de bâtiment, disposés en façade est du complexe institutionnel, de manière à ce que le visiteur puisse être directement acheminé à l'espace d'exposition depuis l'extérieur. Le bâtiment se situe néanmoins en retrait de ce même axe longitudinal, de manière à en faciliter l'appartenance partielle au cloître des religieuses. En cours de construction, l'entrée de celle-ci avait effectivement été retranchée de l'est vers l'ouest, afin d'en affirmer l'inscription dans le prolongement de l'axe « claustral » entamé par l'aile des Récollets (3) et le Chœur des religieuses (17) : « Afin d'inclure l'entrée de Notre-Dame des Anges dans la clôture, / nous

²⁵⁹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 3 octobre 1928, p. 326.

²⁶⁰ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 28 octobre 1929, p. 400-401.

devons reculer la porte-cochère jusqu'à l'enseigne du mur / c'est-à-dire la transporter à [?] pieds plus loin. Elle sera faite partie / en pierre, partie en fer [...] »²⁶¹

L'établissement de la clôture de l'aile eut officiellement lieu le 28 octobre 1929, jour de la bénédiction de la nouvelle annexe par le chanoine Gagné, accompagné pour lors de l'aumônier Georges Ouvrard. Le récit détaillé de cet événement est disponible dans le *Journal du Monastère* :

[...] Toutes les religieuses libres en ce moment se tenaient dans la partie intérieure / du parloir, tandis que notre Révérende Mère et les discrètes, monsieur l'Aumô- / nier et un clerc accompagnaient M. le Chanoine, parcourant chaque éta- / ge pour l'aspersion de l'eau bénite après l'oraison prescrite. Un agréable parloir donna à cet événement le cachet d'intime / familiarité qu'on lui avait souhaité. Suivit immédiatement pour / M. le Chanoine et M. l'Aumônier la visite du nouveau pavillon. Au / cours de l'après-midi la Communauté d'abord, puis, les hospitalisés eu- / rent la liberté de parcourir à loisir l'établissement de la clôture / qui eut lieu le soir même [...] »²⁶²

C'est effectivement en tant que zone d'extension de l'espace claustral que les moniales la définissaient et la pratiquaient, la qualifiant de « prolongation » du chœur des religieuses :

[...] La nouvelle construction, à trois étages, est un prolongement / du chœur des religieuses, qu'elle sert à agrandir. Le bas / est destiné aux parloirs. La moitié du second étage, côté / ouest, doit être occupée par les archives, la bibliothèque, / un oratoire et une chambre pour les besoins qui pour- / raient survenir dans la suite. L'autre moitié, côté / de la façade, le sera par le musée, divisé en deux ap- / partements dont le plus petit, contigu au chœur, est / affecté aux objets du culte avant tout [...] »²⁶³

Ce doublet – cloître / hôpital, privé / public, ouest / est – la définit encore sur le mode de ses divisions internes, comme en témoigne le *Plan du 1^{er} étage de l'aile Notre-Dame des Anges* (fig. 4) signé de la main de Pierre Lévesque en date du 7 août 1928. Apparaissant au bas du plan, les pièces destinées à l'accueil du visiteur séculier, comme le *Hall*, les divisions inférieures du *Parloir de la Supérieure* et des *Parloirs des Religieuses*, occupent

²⁶¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1957), mai 1929, p. 322.

²⁶² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 28 octobre 1929, p. 401.

²⁶³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), introduction, p. 3.

la portion est de l'étage et donnent sur la façade²⁶⁴. Reproduite dans la section supérieure du plan, celles distribuées le long de la portion ouest sont réservées à l'usage exclusif des religieuses, comme la chambre de la *Tourière*, le registre supérieur des *Parloirs* et le *Passage* communiquant avec le *Chemin couvert* attenant au *Chœur des religieuses*, espace de clôture absolue. Ce même schème bipolaire modulait également le second étage de l'aile (fig. 5), découpée en deux sections distinctes par un passage menant de l'extrême gauche au Chœur des religieuses, à droite. La portion supérieure, orientée vers l'ouest, accueille les pièces réservées à l'usage exclusif des religieuses, comme l'oratoire, la salle des archives et la bibliothèque, alors que la division inférieure, côté est, loge le *Musée* et la *Sacristie*, espaces relativement publics d'exposition auxquels on intégrait le visiteur²⁶⁵. Un tel clivage des lieux répartissait d'autant mieux l'espace qu'il marquait également les adhésions et les exclusions des séculiers à ces mêmes subdivisions architecturales.

C'est cette même scission du lieu qui allait permettre aux religieuses de corriger les rapports conflictuels des groupes d'individus à l'espace monastique, occasionnés lors des visites. En amont, comme l'aile s'inscrivait dans le prolongement immédiat du Chœur des religieuses (fig. 2; 17), ces dernières pouvaient procéder à l'accueil du visiteur depuis l'intérieur du cloître, sans avoir à franchir l'espace hospitalier ou public. En effet, elles emprunteraient désormais un chemin couvert qui prenait de l'avant-chœur des religieuses, situé à la jonction de la sacristie (2) et de l'aile des Récollets (3), longeait le chœur en son extrémité ouest et communiquait avec le *Passage* de l'aile Notre-Dame des Anges. Ce corridor se prolongeait jusqu'au parloir intérieur de la Supérieure, point de rencontre entre les polarités séculière et claustrale où se négociait l'accès au musée ou au cloître. En aval, le visiteur franchissant le vestibule atteignait le *Hall* (fig. 4), espace socialement neutre,

²⁶⁴ Les parloirs étaient invariablement partagés par une grille instaurant un clivage entre l'espace alloué au visiteur en provenance du « monde », appelé « parloir extérieur », et celui réservé à la moniale y accédant depuis l'intérieur du cloître, dénommé « parloir intérieur ». Nicole Denis. *L'Hôpital Général de Mgr de Saint-Vallier*. Mémoire de maîtrise (MA), Université Laval, 2002, p. 81. Sur le *Plan du premier étage* (fig. 3), la division intérieure des parloirs, réservée aux religieuses, apparaît en haut du plan, alors que la division extérieure, destinée aux séculiers, occupe la portion inférieure du plan.

²⁶⁵ Comme il en sera fait état au chapitre 3, c'est par le substantif *Sacristie* que les moniales désignaient la salle accueillant les « objets du culte les plus précieux », en l'occurrence les orfèvreries à matériau noble ayant appartenu à Monseigneur de saint Vallier. Cette *Sacristie*, attenante à l'« Autel des saints » localisé au jubé du Chœur des religieuses, constituait l'une des deux subdivisions de l'espace global d'exposition. L'autre section s'intitulait proprement « musée », et renfermait les *trésors artistiques* de la communauté : œuvres peintes, gravures « rares ou précieuses » et autres mobiliers antiques.

puis soumettait sa demande d'accès au *Parloir de la Supérieure*, avant d'emprunter l'escalier menant au second étage, situé immédiatement à sa gauche. Arrivé au pallier, celui-ci n'empruntait guère le couloir traversant le second étage, mais accédait directement au Musée par une ouverture ménagée à sa droite, de sorte qu'à chaque niveau investi, le visiteur ne circulait qu'à l'intérieur de pièces distribuées le long de la façade est du bâtiment, freinant toute progression possible vers la zone claustrale retranchée vers l'ouest. En conformité au projet initialement formulé par les religieuses en contrepoint aux recommandations de l'archevêque, le visiteur accédait ainsi à l'espace d'exposition sans être établi à l'intérieur d'un espace de clôture absolue. De même, elles l'accueillaient et en contrôlaient l'accès depuis l'intérieur d'espaces strictement communautaires, sans se commettre dans un espace relativement public.

2.4.3 Un visiteur mobile sous contrôle

L'érection de l'aile Notre-Dame des Anges en 1928-1929 répondait non seulement à la nécessité de répartir et d'isoler les religieuses et les visiteurs dans des espaces correspondant à leur qualité sociale, mais satisfaisait aussi un besoin accru de surveiller et d'exercer un contrôle suivi de leurs déplacements.

La stratégie consista à octroyer au monastère une entrée distincte de celle de l'hôpital. Le visiteur souhaitant accéder aux salles des malades devait toujours emprunter les entrées publiques marquées par les avant-corps disposés en façade est de l'institution. Cependant, s'il sollicite la faveur d'accéder au musée ou de parcourir les ailes du cloître, ce dernier est désormais contraint d'y accéder par la porte de la nouvelle annexe, identifiée au nom de l'institution : « Monastère de Notre-Dame des Anges » (fig. 6). L'accès aux espaces de clôture absolue étant définitivement précédé d'un contrôle au parloir, les Augustines firent transférer le mobilier approprié au premier étage du nouveau corps de bâtiment, dès lors érigé en point de rencontre symbolisé par la relocalisation du parloir de la Supérieure. Le nouveau dispositif d'accès est désormais clairement annoncé :

[...] Le temps de l'Avant a fourni une occasion favorable de transporter / le mobilier du parloir du troisième étage à la pièce affectée à cette destination / dans notre nouvelle construction. Une affiche au dehors annonce aux visiteurs / que le parloir de la Supérieure et celui des Religieuses ont maintenant leur en- / trée à la salle de N.-D. des Anges. La tourière s'installe dans son nouvel appar- / tement [...] Nous apprécions beaucoup la situation de notre parloir neuf. N'être / pas astreintes à traverser tout l'hôpital pour nous y rendre, quel bienfait! [...] ²⁶⁶

Le visiteur traverse d'abord une cour d'entrée dont les proportions avaient été méticuleusement calculées, durant la campagne de construction de l'aile, pour lui en faciliter l'accès et l'acheminer à proximité du vestibule :

«Notre Mère fait part aux Conseillères de certaines remarques / qu'on lui a faites, touchant l'entrée de notre nouvelle construction. / “C'est un entonnoir, dit-on / on devrait y mettre assez d'espace, pour / permettre aux autos d'arriver jusqu'à la porte”. Notre Mère Supé- / rieure consulte l'architecte. Pour réaliser ce projet, dit-il, / il faudrait une Avenue d'au moins 60 pieds, elle en a actuellement / 20 – Mons. le Chanoine Gagné n'ayant pas approuvé l'agran- / dissement dans de telles proportions, mais appréciant une esquisse / diminuée, préparée par l'architecte [...] permettant à trois machines de stationner à l'entrée, sans nuire / à la circulation régulière dans la rue, le Conseil se rend à cette / suggestion de l'Architecte [...] ²⁶⁷

Le vestibule une fois franchi, le visiteur pénètre dans le hall d'entrée, espace neutre tant social que monacal. Droit devant lui, la face extérieure du parloir de la Supérieure, ajointée à la porte close menant au passage qui lui est attenant, font obstacle et instaurent un clivage empirique des lieux, qui rompt toute possibilité de libre progression vers le cloître. Il se présente donc obligatoirement au parloir de la Supérieure, légèrement décalé vers sa gauche. Il soumet alors sa requête à un filtre qui, après évaluation, le dirige vers le musée ou le cloître. Autorisé par la Supérieure à investir l'espace d'exposition, il doit ouvrir la porte se trouvant immédiatement à sa gauche, monter l'escalier conduisant à l'étage supérieur et emprunter l'unique ouverture donnant sur l'intérieur musée, situé en façade publique de l'aile. Revêtu d'une éminente dignité politique ou ecclésiastique, ou encore muni d'une permission écrite des autorités diocésaines, le visiteur peut investir le cloître. L'ouverture d'une porte activée depuis l'intérieur du parloir lui donne accès au passage

²⁶⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère*. Tome 9 (1923-1935), 26 décembre 1929, p. 404.

²⁶⁷ A.A.M.H.G.Q. *Actes de la Consulte des Discrètes*. Tome 1 (1838-1940), 29 mai 1929, p. 410-411.

longeant l'extrémité ouest du premier étage et communiquant avec le chemin couvert attenant au chœur des religieuses et ultimement, l'aile des Récollets.

C'est donc à partir du « filtre » que constituait le parloir de la Supérieure, précisément localisé à la jonction des polarités publique et claustrale du premier étage, que les moniales pouvaient intercepter le visiteur en mouvement et exercer une « parfaite surveillance » des accès au cloître. Dans un premier temps, elles pouvaient saisir et acheminer le visiteur à l'espace d'exposition avant qu'il ne franchisse les zones de clôture absolue. En suprême instance, soumettre le séculier à un filtre, une vérification ou un tri depuis l'intérieur du cloître, permettait à la Communauté d'en extraire toute présence qu'elle n'avait pas contrôlée au préalable.

2.4.4 Le musée : un espace autonome

De 1930 à 1960, le « musée » des Augustines occupe un espace aux proportions restreintes, davantage exploité pour regrouper et protéger une quantité maximale d'œuvres d'art, d'antiquités et d'objets de curiosité de toutes sortes, qu'articulé pour accueillir plusieurs visiteurs à la fois. Dès son aménagement interne en mars 1930, la Communauté en constate l'exigüité, et cherche d'abord à en optimiser la contenance, plutôt qu'à en alléger et en faciliter la pratique par les individus :

[...] Mère Saint-François d'Assise, Supérieure, commence, / aidée de Mère Assistante, Mère Marie des Séraphins, l'organisation / du musée sous la direction du Révérend Monsieur Georges Ouvrard, / notre Aumônier. Ce Monsieur est excellemment qualifié, tant / par ses connaissances générales que par ses capacités artistiques, / pour la tâche d'organisateur de musée. Depuis quelque mois déjà, / il avait commencé à faire le choix, au cloître aussi bien qu'à / l'hôpital, des objets qui devaient figurer au musée. Il faut appuyer sur l'expression faire le choix, car les articles ne man- / quaient pas, particulièrement les tables qui suffiraient à elles / seules à faire un musée intéressant. Le local qui avait semblé / grand à première vue fut tout de suite rempli de choses antiques / historiques et intéressantes, disposées avec art, au témoignage / unanime des visiteurs admis dans la suite [...] ²⁶⁸

²⁶⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome I (1930-1957), mars 1930, p. 4-5.

Le *Journal du Musée* témoignera en maintes occasions de cette attitude. Pour la Communauté, il s'agit avant tout d'extraire du « musée » un maximum d'espaces disponibles pour l'entreposage d'antiquités, dont le nombre croît notamment au gré du démantèlement successif des autels dispersés dans l'ensemble conventuel et hospitalier :

[...] C'est toujours avec une extrême bienveillance que Monsieur / l'Abbé Ouvrard accepte de venir contrôler les nouvelles acqui- / sitions du Musée. Les chapelles du dortoir ayant été suppri- / mées, leurs gradins, leurs cadres et quelques vases à fleurs / sont confiés à la Gardienne du Musée. Le tout est précieux / et doit être conservé religieusement, nous dit M. l'abbé / Ouvrard. Une porte de cellule du dortoir de Mgr. de / S. Vallier (construction de 1737) ainsi que deux des clo- / ches intérieures (du cloître) ont aussi leur place au / Musée. Cela nécessite quelques changements dans / la disposition des pièces antiques. M. l'Abbé Ouvrard / suggère quelques accommodements, et travaille de / concert avec la Gardienne à placer chaque objet / dans la meilleure lumière possible. Bref, sa bonté, / comme toujours, nous laisse au cœur un vif sentiment / de gratitude que nous traduisons par une fervente / prière à ses intentions [...]²⁶⁹

En 1951, la Communauté est confrontée à une surcharge du lieu, et l'aumônier Ouvrard se voit même contraint de refuser l'entrée d'antiquités de « valeur » ayant appartenu à Monseigneur de Saint-Vallier, qui revêtaient pourtant les qualités requises pour figurer au musée :

C'est toujours avec la même bienveillance que / Mr. l'Abbé Georges Ouvrard prête ses services / très appréciables. Aussi, la gardienne du Musée / lui en garde une vive reconnaissance. Aujourd'hui, quelques cadres et plusieurs / statues de haute valeur ainsi qu'un prie-Dieu / ayant appartenu à Mgr. de St. Vallier et une / table donnée par Mlle St-Ours furent soumis / à son appréciation. Chacun de ces articles devrait prendre / place au Musée mais l'espace trop restreint / ne le permet pas [...]²⁷⁰

L'analyse de ses propriétés physiques et de ses dispositions internes, tend effectivement à révéler que le souci de « mise à l'abri » prime sur celui de la médiation pratique des collections à un large public. Corps de logis double, le second étage de l'aile Notre-Dame des Anges (fig. 5) accueille six compartiments aux dimensions inégales, distribués de part et d'autre (ouest / est) d'un *Passage* qui le traverse selon un axe longitudinal (nord / sud).

²⁶⁹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome I (1930-1957), 16 août 1944, p. 88-89.

²⁷⁰ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome I (1930-1957), 16 juin 1951, p. 116.

Partagée par ce couloir, la portion ouest compte quatre pièces, dont deux logent respectivement les *Archives* et la *Bibliothèque*²⁷¹. Situé en façade est, le « musée » se subdivise en deux pièces adjacentes se succédant en enfilade. La première, proprement désignée par le substantif *Musée*, adopte la forme d'un « L » dont la plus grande dimension s'étend sur une distance de 13,15m. La pièce couvre une superficie de 73,2 m², qui se révèle à peine supérieure à celle allouée au *Confessionnal* et à la salle des *Archives* qui lui font face (55,96 m²). Elle est densément occupée par trois vitrines et deux pupitres qui logent les multiples « antiquités » exposées, ces derniers étant distribués aux extrémités est et nord de la salle²⁷². Les trois vitrines, doubles et de dimensions considérables (298 x 96 cm), se succèdent à intervalles serrés et occupent massivement le centre de la pièce. Compacte, l'articulation interne des dispositifs de mise en exposition contraignait ainsi les visiteurs en provenance de la porte sud à longer les pourtours de la pièce, ainsi qu'à y déambuler de manière sinueuse. De même, la disposition transversale des vitrines oppose un parcours saccadé à une trajectoire libre et linéaire. Aussi, la distance comprise entre chacune n'étant que d'environ 2,5 mètres, et celle séparant leurs extrémités les plus courtes des murs latéraux est et ouest, de 96 cm, les espaces de circulation y sont extrêmement serrés, et ne s'arparent que difficilement par une pluralité d'individus admis simultanément.

Immédiatement juxtaposée à cette première salle, la *Sacristie*, également attenante au jubé du *Chœur des Religieuses*, constitue le second compartiment à l'intérieur duquel les Augustines logèrent une portion de leur « trésor » communautaire. De dimensions beaucoup plus réduites (5,28 m x 4,9 m), celle-ci s'apparente à une pièce carrée, dont l'aire (25,87 m²) est inférieure à celle occupée par la *Bibliothèque* (30,09 m²) située vis-à-vis, de même qu'à celle réservée au *Parloir de la Supérieure* (27,87 m²), disposé au premier étage

²⁷¹ Les archives occupaient depuis 1822 une voûte de sûreté spécifiquement aménagée pour les recevoir, corps de bâtiment autonome érigé à la jonction de la première et de la seconde aile de Communauté.

²⁷² La mise en place effective des dispositifs de mise en exposition des œuvres projetés sur le plan, daté du 7 août 1928, eût lieu à l'automne 1930 : « L'installation de nos Antiquités dans le Musée est passablement / complète. La grande vitrine a été faite par M.M. Lavoie, / sous le contrôle de Mons. Langlois, beau-frère de Monsieur l'Aumônier, / au coût de \$238.00; la seconde vitrine ainsi que le pupitre, les / supports pour chapes ont été faites par Mons. C.O. Bédard; [...] Joseph Jacques, un employé adroit, a aidé à l'installation de ce / Musée, où il a travaillé plus d'un mois à mille et une petites choses. » A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), 15 octobre 1930, p. 352.

de la nouvelle annexe (fig. 4). À l'encontre de la salle précédente, les dispositifs de mise en exposition sont distribués et accolés aux pourtours de la pièce : une vitrine accueillant les *Chapes* et une première *Armoire* longent le mur ouest, alors que le mur est n'en accueille qu'une seule. La face nord, pour sa part, est entièrement longée par une série de *Buffets* servant à ranger et exposer les argenteries de Monseigneur de Saint-Vallier. Ce mode de distribution facilite la circulation diffuse et la libre déambulation de l'espace par les quelques visiteurs pouvant y accéder en même temps, qui demeurent cependant confinés à l'intérieur d'une pièce aux proportions extrêmement réduites.

En 1930, l'étendue totale de la surface couverte par les pièces conjuguées du *Musée* et de la *Sacristie* (99,19 m²), n'occupe que 43 % de l'espace alloué, au second étage du pavillon, à l'entrepôt et à la conservation de l'ensemble des biens patrimoniaux de la Communauté (228,68 m²). Six fenêtres rythment ses ouvertures immédiates en façade est, deux d'entre elles ayant été ménagées au centre géométrique de l'avant-corps formé par le vestibule (fig. 6). Quatre fenêtres répartissent et laissent pénétrer la lumière naturelle dans la section dénommée *Musée*, alors que les deux autres donnent à l'intérieur de la *Sacristie*.

En termes proportionnels, l'espace affecté à ce premier musée (99,19m²) ne couvrait que 37% du local à l'intérieur duquel les Augustines le transféreront en 1959-1960²⁷³, celui du *Dortoir des vieilles* du troisième étage de l'Aile Notre-des-Anges (fig.7), qui s'étend sur une superficie de 263,31m². Si bien que ces données factuelles permettent d'affirmer que le « musée » des Augustines de 1930, en tant qu'espace physique, fut d'abord et avant tout pensé, articulé et exploité en termes de récipient dont la contenance, en raison de ses propriétés ignifuges, devait être habitée non par des visiteurs y affluant en masse, mais par une quantité maximale d'œuvres et d'antiquités que l'on souhaitait préserver et transmettre, le « trésor » ayant ainsi préséance sur le « musée ». C'est selon cette perspective que la gardienne du musée le conçoit et le définit lorsqu'en mars 1937, elle expose à Marius Barbeau les motifs légitimant le refus de la Communauté de prêter ses « antiquités » et « choses intéressantes et précieuses » pour l'Exposition Universelle de Paris :

²⁷³ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 4 (1943-1964), mai 1960, p. 502.

Monsieur, / Notre Mère m'a remis votre lettre du 24 courant et m'a priée / d'y répondre. Ce me serait une véritable satisfaction si nous croyions devoir / collaborer à l'exposition mentionnée dans votre lettre. / Mais si vous voulez bien vous rappeler, Monsieur, que notre petit musée n'existe / que pour mettre à l'abri du feu nos souvenirs de famille, qu'il n'est pas ouvert au / public mais qu'au contraire n'y sont admis que q.q. particuliers, et encore par faveur, / et que nous n'avons rien tant à cœur que d'éviter d'en faire un sujet de réclame, / vous comprendrez que ces raisons d'un ordre supérieur et plus / intime ont pu déterminer nos Autorités à prendre une décision dans le sens / négatif au sujet de votre demande [...]²⁷⁴

²⁷⁴ A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de la Gardienne du Musée des Augustines communiquée à Marius Barbeau, Musée national du Canada ». *Musée*, dossier : *Expositions, prêts, correspondances*, 27 mars 1937, 1 fol.

CHAPITRE 3

DE L'OBJET DE CULTES À L'OBJET DE MÉMOIRE PLURIELLE

3. DE L'OBJET DE CULTE À L'OBJET DE MÉMOIRE PLURIELLE

3.1 Protéger et exposer : la fondation d'une « collection »

Le chapitre précédent visait à dégager les motivations implicites et explicites ayant conduit les Augustines à ériger un « musée » à même leur institution en 1930. Selon son argument principal, entre 1909 et 1930, la promotion statutaire de l'œuvre à la dignité de « trésor artistique », fondée sur sa rareté et son attribution à un maître de renom, fit progressivement constater aux religieuses et aux autorités diocésaines la pertinence de réunir ces objets précieux en un lieu clos qui en garantirait la protection optimale, assimilant dès lors leur projet à celui d'un *trésor ecclésiastique*. Érigés en « souvenirs historiques » représentant un passé ayant été commun aux Augustines, à l'Église du Québec et au Canada, ces objets précieux et autres antiquités convertirent subitement le cloître de l'Hôpital Général en centre culturel particulièrement attractif au regard des autorités civiles d'un Dominion qui s'autonomise entre 1925 et 1930. Ces antiquités se situaient dès lors au cœur de la problématique du croisement entre la mémoire communautaire et celle du dominion. Confrontées à une (sur)affluence incontrôlée de visiteurs séculiers « inadmissibles » dans les espaces de clôture absolue, les Augustines prirent conscience du besoin de se réapproprier leur cloître en espace strictement communautaire. Pour y satisfaire, elles résolurent d'extraire du cloître les objets et les œuvres régulièrement sollicités, pour mieux les redéployer dans un espace hors clôture, où ils seraient non seulement protégés de la détérioration physique, mais aussi soumis à la visibilité d'un public socialement élargi : le *musée*. En l'inscrivant ainsi et dès ses origines, dans une logique de médiation entre les pôles privé et public du microcosme institutionnel, les moniales se rendaient aux pressions du pouvoir public, tout en se (re)conformant aux préceptes de leur *Règlement*.

L'inscription du musée dans l'espace et le temps répondait donc à une double nécessité : d'une part, préserver et transmettre la mémoire communautaire, en regroupant certaines œuvres dans un lieu clos construit en matériaux incombustibles, spécifiquement aménagé afin de les recouvrir d'une protection toute spéciale; de l'autre, soumettre les œuvres à la

disponibilité d'un public extracommunautaire. En procédant de la sorte à un regroupement d'œuvres et d'objets sélectionnés à partir de critères normatifs présidant à leur élection – la notion de *trésor artistique* –, avec pour objectif double de les « mettre à l'abri » de la détérioration physique, tout en les exposant au regard d'un certain « public », la communauté fondait une « collection », dans le sens anthropologique où la définit K. Pomian : « [...] un ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposés au regard. »²⁷⁵

C'est effectivement par la réitération de ce doublet conservation / exposition que les religieuses légitimeront quasi invariablement l'entrée des œuvres au « musée ». La reconnaissance de l'objet auquel elles assignent une valeur – financière, artistique, historique, spirituelle ou mémorielle – s'exprime précisément dans cette protection dont elles l'entourent, et dans le souci d'en soigner la présentation au regard d'éventuels visiteurs :

Depuis la mort de M. l'Abbé Georges Ouvrard, le Musée / avait perdu son meilleur appui. Ainsi, la nécessité / d'un remplaçant se faisait sentir. Il nous a semblé / que M. Gérard Morisset, Conservateur du Musée Provin- / cial [...] était tout désigné pour cela. Sur notre invitation, il se rend ai- / mablement à notre demande. Il fait une visite tout / à fait courtoise et élabore dès aujourd'hui un travail de / longue haleine. Deux anciens tableaux [...], celui de l'An-/nonciation et celui de Ste Marguerite-Marie avec le Bhx de la / Colombière, sont jugés dignes d'être conservés et exposés. Notre Révérende Mère Supérieure vient recevoir M. Morisset / afin de prendre connaissance de la valeur de nos toiles [...]²⁷⁶

3.1.1 Des objets artificiels en mouvement

Des quatre paramètres structurant la définition de la notion de « collection » formulée par Pomian, deux convoquent des alternatives. La première procède de l'opposition entre objets naturels / objets artificiels. Elle reprend la distinction plinienne entre matière et artefact, les

²⁷⁵ K. Pomian. « Entre l'invisible et le visible : la collection », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 15-59.

²⁷⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 11 novembre 1953, p. 129-130.

deux pôles du couple contrasté nature / culture²⁷⁷. Ces deux grandes classes de l'objet de collection varient donc selon qu'il relève du devenir naturel ou qu'il appartient à la sphère de l'agir humain. La seconde concerne le rapport de cet objet à l'espace et au temps : devenu pièce de collection, on le confine en un lieu clos pour le protéger, mais aussi pour l'extraire, de manière provisoire ou permanente, du circuit d'activités économiques, c'est-à-dire administratives et utilitaires²⁷⁸. Expliciter les comportements et prises de position des Augustines face à l'une et l'autre de ces situations alternatives, permettra de stabiliser cette notion de « collection » et de la définir telle qu'elle doit s'entendre et s'appliquer au contexte de référence spécifique à cette institution religieuse.

À l'Hôpital Général, la « collection » des Augustines ne regroupera que des objets artificiels, c'est-à-dire des produits d'une intervention humaine, par opposition aux curiosités de type naturel. Il ne saurait être question, ici, de céder aux tentations de l'inventaire, pas plus qu'il ne serait approprié de décliner la pluralité des sous-catégories d'objets qu'on y retrouve. Il suffit simplement, pour rendre compte de ce parti, de se reporter aux termes génériques par lesquels on désigne ces « choses précieuses » constitutives de la collection, en l'occurrence les expressions « trésors d'antiquité » et « trésors de valeur » : « Je tiens en main les derniers estimés de l'Architecte pour notre / Construction de l'Aile de N. Dame des Anges [...] Entièrement à l'épreuve du feu, nous / y logeons nos trésors d'antiquité et de valeur [...] »²⁷⁹.

²⁷⁷ Sur la distinction entre matériau et artefact établie par Pliny dans son *Histoire naturelle* et son impact sur l'articulation des collections particulières au 16^e siècle, voir Patricia Falguières. « Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle. Les inscriptions de Samuel Quicquelberg (1565) ». *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 40 (été 1992), p. 91-117.

²⁷⁸ K. Pomian. « Entre l'invisible et le visible : la collection ». *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1987, p. 19. À cette « protection spéciale » garantie par les propriétés incombustibles du local à l'intérieur duquel on les expose, s'ajoute celle de la mise en place, par les religieuses, de dispositifs et de mesures de sécurité visant à interdire tout contact autre que visuel avec ces objets : « [...] En mai [1934], l'Honorable Traquair revient avec un collègue / pour préciser quelques détails de son étude. À cette occasion, / disparaît, tout en laissant intacte la réputation de probité de / Mr Traquair, une des cuillères photographiées, qui étaient con- / servées au musée. / Ce n'est pas la perte matérielle qui mérite / d'être mentionnée ici autant que l'à-propos des avertissements / réitérés de Mr. Ouvrard de ne jamais ouvrir nos vitrines / en présence des étrangers pour quelques raisons que ce soit, / la chose ne se faisant dans aucun musée [...] ». A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 30 juin 1934, p. 14-15

²⁷⁹ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), décembre 1929, p. 328.

Comme il en sera fait état, employées dans le contexte d'une typologie globalisante des objets thésaurisés par les Augustines, ces expressions désignent essentiellement des orfèvreries à matériau noble, des œuvres d'art en provenance du passé – peintures, gravures, sculptures –, des pièces de mobilier ancien, sacré et profane, auxquelles se greffent encore des pots de pharmacie et divers « articles » d'utilité quotidienne :

Aux nominations, Mère Saint-Jean Baptiste est / chargée du musée et du soin de l'oratoire Sainte-Thérèse de / l'Enfant-Jésus [...] Sa tâche, / en cette année de début, est de placer les articles dans les / armoires et les vitrines, puisque à peu près seuls les peintures, / les gravures et les meubles l'avaient été avant sa prise de / possession d'office. Trouver la meilleure place pour chaque / objet, l'exposer avantageusement, faire confectionner des sup – / ports pour les morceaux de vaisselle et autres, commencer à / étiqueter les articles, cela emploie tout [son] temps [...] ²⁸⁰

La seconde alternative soulevée par Pomian, celle de l'opposition entre extraction *temporaire* ou *définitive* de l'objet du champ des activités administratives et utilitaires, mérite davantage d'attention en ce qu'elle anticipe déjà sur la spécificité du mode de collection que tendront à privilégier les Augustines entre 1930 et 1960. Si les biens patrimoniaux dont disposent les religieuses seront, en règle générale, inaliénables, elles se réserveront néanmoins le droit de vendre ou d'offrir certaines pièces. En effet, sans que la collection ait été amassée dans un but spéculatif, il n'en demeure pas moins qu'en certaines circonstances, des objets seront vendus pour combler les besoins financiers du moment : « [...] Depuis quelques années un amateur de pièces an- / tiques, M. Bertrand Baron, nous sollicitait de lui ven- / dre le surplus de nos vieilles choses [...] Sur ces instances réitérées, avec / la garantie d'un bon prix, nous avons enfin con- / senti à lui vendre quelques meubles. / Nos projets d'agrandissement nous ont décidées à / accepter ces négociations afin d'aider à vider / le hangar rouge qui doit être rebâti sur un autre / site [...] » ²⁸¹.

Leurs propriétaires se ménagent également le droit de les remettre en circulation à l'extérieur des murs de Notre-Dame des Anges. En juillet 1944, pour satisfaire une requête formulée par Paul Rainville, la Communauté accepta de se départir de plusieurs pièces de

²⁸⁰ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), juillet 1930, p. 5-6.

²⁸¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), année 1948, p. 99.

mobilier afin de contribuer à l'enrichissement des collections du Musée de la Province de Québec :

« En ce jour, Monsieur Paul Rainville, Conservateur du / Musée de la Province à Québec, vient voir notre Révérende / Mère en vue d'obtenir quelques "vieux meubles" pour son / Musée. Sa demande est accueillie favorablement. Il au- / ra une vieille valise, semblable à celle que nous avons / à notre Musée, une porte de cellule de dortoir de Mgr / de S. Vallier et un ameublement de cellule monacale, / savoir : un prie-Dieu, un buffet et une chaise [...] »²⁸²

À l'intérieur de la géographie circonscrite de l'institution, les unités constitutives de la collection ne seront que temporairement retirées du circuit des activités utilitaires, en ce sens qu'indépendamment de leur type, celles-ci devront demeurer disponibles et prêtes à recouvrir leur fonction originale, habituellement liturgique et spirituelle. Parce qu'elles s'y trouvent en instance indéfinie de (re)contextualisation, le « musée » n'en constitue pas nécessairement la dernière demeure, pas plus qu'il n'en cristallise la momification perpétuelle. Avant la fondation du « musée », la constitution de « trésors éphémères » amassés derrière l'autel du sanctuaire, ou encore à la salle de Communauté, répondait à des demandes ponctuelles. Pour la plupart logées en permanence à l'intérieur d'un espace où elles assumaient un rôle dans les pratiques quotidiennes du culte, des œuvres étaient momentanément retirées de leur champ utilitaire pour être provisoirement exposées aux visiteurs : « Monsieur le Commandeur Cyrille Delage nous amena cet après- / midi deux avocats parisiens dans le but toujours de voir nos antiquités. Ces / Messieurs se rendirent immédiatement à la sacristie où avaient été exposés / nos trésors qu'ils trouvèrent inappréciables [...] Ces bons Messieurs parurent très satisfaits de / ce qu'ils avaient été à même de voir de nos antiques souvenirs [...] »²⁸³

En 1930, toutefois, les religieuses passent de l'exposition temporaire à une pratique de collection permanente, libérée des actions ponctuelles, avec laquelle elles seront en commerce journalier. Ce qui se produit, dès lors, c'est un renversement du rapport antérieur de l'œuvre à l'espace et au temps : devenue pièce de collection, celle-ci acquiert une

²⁸² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 4 juillet 1944, p. 84.

²⁸³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 6 novembre 1928, p. 337.

nouvelle demeure « permanente », le « musée », d'où elle peut cependant être retirée, puis réinsérée provisoirement dans un nouvel espace où elle remplira une fonction analogue à celle pour laquelle elle avait été conçue, avant de regagner le « musée », où on la (ré)expose au regard des visiteurs. Ces va-et-vient nous incitent à assimiler une telle pratique de la collection, privilégiée par les Augustines, à celle du *trésor* médiéval sous son espèce ecclésiastique.

En effet, pour la plupart amassées et exposées au regard des particuliers dans une chambre attenante à l'autel, comme la sacristie, les pièces composant les *trésors* tenaient actuellement un rôle dans la pratique de la religion chrétienne. Si la sacristie constituait le lieu par excellence du regroupement et de l'exposition ostentatoire des offrandes, des reliques dans leurs reliquaires d'or sertis de pierres précieuses, des chasubles brodées d'or, des vases sacrés et d'autres instruments liturgiques exprimant la richesse, l'opulence et la puissance du monastère qui les détenait, celle-ci occupait simultanément d'autres fonctions, du fait de son annexion au lieu où on célèbre le culte : celle d'un magasin où l'on entreposait des provisions et des objets destinés aux exercices liturgiques, ainsi que celle de la préparation des oblats du sacrifice et d'autres détails concernant les habits sacerdotaux, l'éclairage et les instruments rituels²⁸⁴. Les objets qui s'y trouvaient emmagasinés avaient donc une seconde destination bien distincte de la précédente, celle du sanctuaire de l'église, où on les (ré)utilisait et les manipulait en temps d'office, et où ils acquéraient un second horizon sémantique, celui de la magnification du service divin. Les pièces thésaurisées demeuraient ainsi disponibles à d'autres usages, et circulaient à l'intérieur de l'abbaye ou de l'institution monacale qui en assumait la détention.

Tout se passe comme si le « musée » de l'Hôpital Général avait hérité, de ce paradigme médiéval, sa fonction dialectique de lieu d'exposition et d'entrepôt insufflant aux objets qui le composent, un état analogue de constante disponibilité. Pour en rendre compte, tournons-nous d'abord vers la manière dont les religieuses désigneront les instruments liturgiques à

²⁸⁴ Sur cette double fonction du *trésor* médiéval lorsque localisé à proximité immédiate de l'autel, voir J.-P. Caillet, éd. « Le Trésor, de l'Antiquité à l'époque romane : bases de la recherche actuelle et éléments de problématique », *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, Paris, Université de Paris X-Nanterre / Picard Diffusion, 1996, p. 5-18.

matériau noble ayant appartenu à leur « vénéré fondateur ». En certains endroits, après 1930, elles les qualifieront encore et toujours d'« articles » du « culte » liturgique, leur reconnaissant d'emblée une disponibilité et une capacité à servir d'outils cérémoniels : « [...] Le 28 novembre, le Musée accueille le “cercle liturgique” du Sémi- / naire du Québec. Quinze Ecclésiastiques témoignent le désir / (p.61) de visiter en premier lieu la chambre de la sacristie, où / sont conservés les articles “du culte liturgique” qui ont / appartenu à notre Vénéré Fondateur. Le tout est l'objet / de leur pieuse attention [...] »²⁸⁵.

Mobiles et quotidiennement manœuvrées, ces mêmes orfèvreries recevront tantôt la dénomination de « choses », tantôt l'appellation d'« objets du culte », voire même celle d'« effets de la sacristie ». En les désignant de la sorte, les moniales en présentent la disponibilité, les appréhendant non pas dans leur seule portée signifiante, mais en les saisissant aussi dans leur actuelle utilité pratique²⁸⁶. Bien qu'éléments de collection, ils circulent et rejoignent provisoirement une seconde demeure à l'intérieur du complexe institutionnel, celle de l'église en temps d'office.

Cette instrumentalisation des orfèvreries s'applique d'abord aux pièces sculptées intégrées à la collection, à leur tour susceptibles d'occuper momentanément de nouveaux espaces. Bien qu'ayant pour principale demeure le « musée », certaines seront mobilisées pour

²⁸⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 15 août 1940, p. 60-61. Les objets à matériau noble exposés et entreposés au musée seront donc des *choses* utiles, des instruments liturgiques, tout en étant des œuvres d'art exposées de façon ostensible et ce, dépendamment de l'espace-temps à l'intérieur duquel les individus entrent en rapport avec eux : en temps d'offices, on les manipule, selon un processus physique, et l'objet y assume une fonction cultuelle; au musée, en tant qu'objet de collection, il n'est accessible que par le regard, puisque rangé et exposé derrière une vitrine.

²⁸⁶ Ce commerce des religieuses avec les autres catégories d'objet d'utilité pratique ayant appartenu au fondateur, présentera lui-même divers aspects, selon les modalités variables de leurs préoccupations. Exposées au « musée » en présence d'un visiteur, la vaisselle de l'évêque évoque la mémoire du « pieux » fondateur de l'institution; simultanément, les moniales en usent quotidiennement et en d'autres lieux, soit au réfectoire lors des repas, soit dans leurs cellules individuelles du cloître : « [...] Sous une vitrine, on admire la riche vaisselle dans laquelle Monseigneur de Saint-Vallier, fort mortifié, faisait bien maigre chaire. Tout à côté, sont rangés les antiques couverts d'étain et les bougeoirs à chandelles surannés dont pourtant les religieuses de l'Hôpital font encore usage chaque jour à table et chaque soir dans leurs cellules [...] ». Aimé Plamondon. « Une visite à l'Hôpital Général de Québec. Une institution vieille de deux cents ans. Les trésors de son musée : toiles, gravures, manuscrits, objets divers de l'ancien régime ». *La Revue populaire*, no 11 (octobre 1938), p. 5, 65.

satisfaire aux exigences dominicales du culte. Elles sont dialectiquement œuvres d'art et statues processionnelles. Elles occupent tantôt le « musée », tantôt l'église :

Mr Marius Barbeau, du Musée National, vient nous exprimer le désir de photographier les pièces d'orfèvreries que M. Traquair / n'a pu photographier en septembre 1934 [...] On profita de son passage / pour soumettre à son appréciation les deux statues de procession du dimanche. La plus grande – celle dont nous / nous servons le premier dimanche du mois – est, à son / avis, un beau morceau sculpté au pays, au commencement / du XVIII^e siècle, à en juger par la pose des mains. La plus / petite, de la même époque, faite sur le modèle de celle de / N.D. de Protection, est moins appréciable au point de vue de l'art / mais reste toute de même très intéressante [...]²⁸⁷

C'est un même état de disponibilité que les moniales réclameront des œuvres peintes statutairement promues à la dignité de « trésors artistiques ». Pour traduire ce phénomène en termes opératoires, il suffit de se reporter aux mouvements internes qu'elles leur firent ponctuellement subir après leur intégration au « musée ». En 1930, le tableau reconnu comme étant le *Saint Joseph de la fondation* (rép. no 28) fut retiré du cloître où il ornait, depuis 1856, la *Salle du Chapitre* dédiée à Notre-Dame du Mont Carmel, pour rejoindre le premier embryon d'œuvres peintes exposées au « musée ». À la demande de la Supérieure, il fut provisoirement retiré de ce « lieu de dépôt » entre février et mars 1947, pour regagner le cloître en raison des vertus thaumaturgiques qu'attribuaient les Augustines à cette « précieuse relique » qui, selon leur interprétation rétrospective des récits de fondation, aurait orné le chœur des quatre fondatrices arrivées à Notre-Dame des Anges en 1693. Durant cet intervalle, il fut placé au-dessus de la porte claustrale menant au corridor du Dépôt, dédié au père nourricier du Christ, où les recluses se prêtèrent à son invocation, adoptant devant l'image un comportement analogue à celui de leurs « vénérées fondatrices ». Comme en témoigne le récit qu'en offre le recueil des *Actes de la Consulte des Discrètes*, ses dispositifs mêmes de mise en exposition avaient été modifiés pour l'occasion :

Le premier tableau de Saint Joseph, vénéré par nos Mères / Fondatrices, longtemps suspendu aux murs de la salle du / Chapitre, avait été transféré en notre musée. C'est

²⁸⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 15 septembre 1937, p. 36-39.

pour / nous, une précieuse relique. Le fait vraiment miraculeux / relaté à la page 115 de notre Histoire n'est peut-être pas / l'unique qui se soit produit en notre faveur. — Notre Révérende / Mère propose de placer le tableau, plus haut mentionné, au / dessus de la porte du corridor S^t Joseph. Elle suggère aussi / la pensée d'y faire brûler une lampe jour et nuit, comme / témoignage de reconnaissance envers le bon et puissant / Protecteur de notre Monastère, et pour l'obtention de nouveaux / bienfaits. — Ces deux propositions sont acceptées à l'unanimité [...]»²⁸⁸

À la lumière de ces évidences, il nous semble maintenant permis d'affirmer qu'une définition précise de la notion de « collection », appropriée au cadre de référence spécifique à l'Hôpital Général de Québec, devrait être ainsi formulée à partir de celle de Pomian²⁸⁹ : « Un ensemble d'objets artificiels, maintenus temporairement hors du circuit des activités administratives et utilitaires, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposés au regard. »²⁹⁰

3.1.2 Collection et représentation

Si le statut de « collection » peut être légitimement accordé au regroupement massif d'objets opéré par les moniales en 1930, une question reste cependant ouverte : celle de l'impact et des enjeux de ce redéploiement d'objets sur la représentation de leurs propres œuvres peintes du passé. En effet, les œuvres ont une histoire, celle des différentes fonctions et significations qu'on leur assigne dans la durée. Une fois accrochées au « musée », elles ont déjà été dissociées, parfois même à plus d'une reprise, d'un contexte

²⁸⁸ A.A.M.H.G.Q. *Actes de la Consulte des Discrètes*. Tome 2 (1941-1961), 6 février 1947.

²⁸⁹ Pour la définition qu'offre Pomian de la notion de collection, se reporter à la section 3.1 du présent chapitre.

²⁹⁰ La question de l'extraction « temporaire » de l'œuvre du champ des activités utilitaires est d'importance, en ce qu'elle renforce notre hypothèse selon laquelle l'œuvre peinte accède à la dignité d'objet de musée non pas en transitant d'une phase statutaire à l'autre, mais plutôt selon un processus de superposition, de stratification et d'accumulation de degrés de valorisation et de modes de promotion statutaire, sans jamais être définitivement dissociée ou expropriée de ses fonctions antérieures. En témoigne la mobilité de l'œuvre à l'intérieur de la géographie circonscrite de l'institution après son importation au musée : à l'Hôpital Général, elle peut en être retirée à tout moment pour regagner son espace antérieur de conservation, où elle satisfait aux exigences liturgiques et aux besoins spirituels du moment. Si elle assume une fonction de représentation une fois devenue objet de musée, l'œuvre garde néanmoins sa valeur d'usage et conserve sa qualité spirituelle. Il n'y a donc pas de valeur dominante, et l'objet mis en valeur pour ses propriétés historiques et esthétiques peut à tout moment recouvrir son affectation d'origine dans l'enceinte claustrale.

original dans lequel elles bénéficiaient d'un « sens authentique »²⁹¹. Or, reconnaître l'historicité d'une œuvre revient à admettre que 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, un processus durable dans le temps, impliquant transformations, accumulations, superpositions et modifications²⁹². Elle est le résultat combiné de son écriture, de ses (re)mises en contexte successives et de son interprétation rétrospective à différents moments de l'histoire, selon divers paramètres faisant intervenir une pluralité d'acteurs et de délégués de diverses collectivités prises en corps.

Comme le postule K. Pomian, si la signification d'un objet est avant tout déterminée par les caractères propres et inhérents à cet objet – iconographie, matériau, exécution, propriétés plastiques, stylistiques / formelles –, il n'en demeure pas moins que ces caractères n'en déterminent pas la signification de manière univoque et homogène²⁹³. Ils offrent plutôt un champ virtuel et indéfini de possibles, un ensemble de significations plurielles en puissance, qui ne reçoivent une interprétation univoque et codifiée que lorsque perçues à travers le jeu et le filtre de six variables, chacune ayant pour effet d'altérer le rapport de l'œuvre aux individus et aux autres œuvres avec lesquelles elle est appelée à cohabiter. Ces six variables ou paramètres venant circonscrire et modifier le sens que revêt l'œuvre dans la durée, sont les suivants :

- ⇒ Les changements de lieu social à l'intérieur duquel on l'expose : église, musée, etc.
- ⇒ Les modifications de voisinage, c'est-à-dire les mutations de contextes constitués par un ensemble d'objets regroupés selon des normes qui en règlent le contenu et en régissent l'ordonnance
- ⇒ Les altérations des modalités de son écriture
- ⇒ Les alternances des modalités de sa mise en exposition
- ⇒ Les changements et les transformations du public même qui les interprète, qui y accède par le regard et qui est susceptible de s'y identifier

²⁹¹ L'expression est de Paul Silverstone. « Les espaces de la performance : musées, science et rhétorique de l'objet ». *Hermès*, no 22 (1998), p. 175-188.

²⁹² Sur le concept d'historicité, voir Pierre Nora. « Mémoire de l'historien, mémoire de l'histoire ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 15 (printemps 1977), p. 221-231.

²⁹³ K. Pomian. « À propos des vases Médicis ». *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise – Chicago, XIIIe – XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 153.

⇒ Les changements de comportement et d'attitude à son égard²⁹⁴

À l'intérieur du strict microcosme institutionnel, c'est précisément de telles permutations qu'allait générer la constitution et la pratique de leur collection par les Augustines : des œuvres seront simultanément ou ponctuellement extraites d'un lieu où elles jouaient encore un rôle dans les exercices quotidiens du culte, pour être réinsérées dans un espace où elles assumeront une nouvelle fonction, celle d'être exposées aux regards. En témoigne la relation du transfert au « musée », en 1944, des tableaux (rép. nos 31 et 23) et autres pièces de mobilier ornant originellement les chapelles dédiées à *Sainte Anne* et *Saint Jean Baptiste* distribuées le long du dortoir saint Augustin, à l'usage des religieuses :

[...] C'est toujours avec une extrême bienveillance que Monsieur / l'Abbé Ouvrard accepte de venir contrôler les nouvelles acqui- / sitions du Musée. Les chapelles du dortoir ayant été suppri- / mées, leurs gradins, leurs cadres et quelques vases à fleurs / sont confiés à la Gardienne du Musée. Le tout est précieux / et doit être conservé religieusement, nous dit M. l'Abbé / Ouvrard [...] Cela nécessite quelques changements dans / la disposition des pièces antiques. M. l'Abbé Ouvrard / suggère quelques accommodements, et travaille de / concert avec la Gardienne à placer chaque objet / dans la meilleure lumière possible [...] ²⁹⁵

De même, on les retirait d'un lieu à forte connotation spirituelle et claustrale essentiellement fréquenté par les recluses, pour les (ré)introduire dans un contexte socialement hétérogène, le « musée », où elles se prêtaient d'emblée à la visibilité, à l'interprétation ou à l'appropriation des clercs et des séculiers :

[...] Ce Monsieur [l'aumônier Georges Ouvrard] est excellemment qualifié, tant / par ses connaissances générales que par ses capacités artistiques, / pour la tâche d'organisateur de musée. Depuis quelques mois déjà, / il avait commencé à faire le choix, au cloître aussi bien qu'à / l'hôpital, des objets qui devaient figurer au musée. Il faut ap- / puyer sur l'expression faire le choix, car les articles ne man- / quaient pas, particulièrement les tables qui suffiraient à elles / seules à faire un musée intéressant. Le local, qui avait semblé / grand à première vue fut tout de suite rempli de choses antiques / historiques et intéressantes, disposées avec art, au témoignage / unanime des visiteurs admis dans la suite [...] ²⁹⁶

²⁹⁴ K. Pomian. « À propos des vases des Médicis ». *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIIIe – XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 153-154.

²⁹⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 16 août 1944, p. 88-89.

²⁹⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), p. 4-5.

Leurs dispositifs de mise en exposition se voyaient radicalement modifiés au moment même de leur entrée au « musée ». Par exemple, localisés au Chœur des religieuses depuis leur acquisition en 1735, où ils s'adressaient aux moniales sur le mode de leur seule présence en temps contemplatifs, les tableaux de *Saint Jérôme* (rép. no 25) et de *Sainte Madeleine au désert* (rép. no 34), thésaurisés dès 1930 en raison de leur attribution à des maîtres de renom, se virent adjoindre un cartouche qui en indiquait désormais la nomenclature²⁹⁷. Relégués à l'anonymat par Gérard Morisset en janvier 1935, les inscriptions qu'ils avaient reçues en 1930, au même titre que l'ensemble des œuvres peintes examinées et inventoriées par James Purves Carter en 1909, furent alors renouvelées et actualisées pour répondre à ces nouvelles exigences du musée : « [...] Il est d'ail- / leurs reconnu maintenant que toutes les appréciations de / Mr Carter, n'importe où il les a faites, sont fausses. / En conséquence nous avons enlevé au Musée les indica- / tions affichées sur quelques unes de nos peintures, et nous / attendrons le résultat final de l'étude de Mr. Morisset / pour faire nos cartes [...] »²⁹⁸

Extraits du chœur des religieuses pour occuper la chambre des *Souvenirs antiques ou artistiques* du « musée », ces mêmes tableaux voisinaient désormais avec le *Saint Joseph* issu de la Salle du Chapitre (rép. no 28), qu'il ornait depuis 1856, tout en habitant le même espace clos que le *Portrait de Louis XV enfant* (rép. no 40), auparavant accroché aux murs des appartements privés de l'aumônier en charge de la cure de Notre-Dame des Anges²⁹⁹. Cette entreprise d'homologation d'œuvres originellement étrangères les unes aux autres, instaurait simultanément une proximité de genres antérieurement disjoints et incompatibles : un *Portrait de Pie IX* (rép. no 51), deux célèbres portraits de religieuses

²⁹⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 7 (1907-1914), 31 août 1911, p. 260-261.

²⁹⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), janvier 1935, p. 19.

²⁹⁹ Pour un inventaire des 16 œuvres peintes appelées à cohabiter aux lendemains de la fondation du « musée », se reporter à la liste que les religieuses communiquèrent à Monseigneur François Pelletier, conservateur de la Galerie de peintures de l'Université Laval, en 1933. A.M.C. *Liste des tableaux peints à l'huile possédés par l'Hôpital Général de Québec communiquée à Monseigneur François Pelletier*. Archives du Musée de la Civilisation, fonds Séminaire de Québec, Université 211, no 69. Avril 1933, 4 fol. Cette liste est reproduite en Annexe 3 du présent mémoire.

peints par Antoine Plamondon (rép. nos 57 et 58) y paraissaient aux côtés de peintures à sujet religieux en provenance des lieux consacrés aux cérémonies liturgiques.

Devenue élément d'une collection, c'est-à-dire mise en scène dans l'espace et le temps du « musée » des Augustines, l'œuvre acquiert donc un mode d'être spécifique, et se voit nécessairement investie d'une signification différente : intégrée dans un espace où elle cohabite avec des œuvres qu'elle n'avait jamais côtoyées auparavant, elle entretient de nouveaux rapports avec celles-ci, de même qu'avec les individus autorisés à l'appréhender³⁰⁰.

Nous examinerons maintenant l'impact de la constitution de leur collection par les Augustines sur la représentation de leurs propres œuvres peintes du passé et, ultimement, sur les modalités de transmission actuelles de leur propre patrimoine peint. Nous posons comme hypothèse principale que ce transfert marque le passage – définitif ou temporaire – de l'usage cultuel de l'image à sa transformation en objet de mémoire plurielle. Pour ce faire, il conviendra d'abord d'analyser, à l'aide d'unités de réflexion théorique empruntées à la typologie des collections, les traits définissants de la pratique de collection privilégiée par la Communauté. L'objectif d'une telle démarche consiste à identifier et positionner les principaux facteurs susceptibles de modifier le sens, le statut et la fonction de l'œuvre une fois transférée au musée. En effet, interroger cet espace de regroupement d'œuvres d'art et d'objets divers sous l'angle d'une pratique de collection permettra de dégager, au préalable :

³⁰⁰ Il y a là le point de départ à toute une réflexion sur l'exposition et son cadre. Pour la développer, on pourrait faire appel aux trois grandes catégories d'expositions décrites par Jean Davallon, qui les classifie en fonction des objectifs que leur assignent leurs concepteurs : les expositions qui se présentent comme des situations de rencontres et qui s'efforcent, en exploitant des techniques d'exposition discrètes, de mettre le visiteur en contact avec l'œuvre; celles qui s'assimilent à des « outils » de stratégie communicationnelle et qui, parce qu'on leur assigne pour mission prioritaire de véhiculer et de faire comprendre un message, accordent leur attention exclusive à la mise en scène; les expositions visant un « impact social », destinées à éveiller chez le groupe ciblé, la conscience de son identité et de ses particularités. Pour être valide, une telle réflexion devrait prendre en compte la totalité des objets et supports de présentation du musée des Augustines (incluant les sculptures, les arts décoratifs et les artefacts divers). Cependant, l'état actuel de la documentation ne fournissant pas les outils complémentaires pour soutenir une telle démarche, cela représenterait une recherche d'une ampleur considérable et relativement secondaire par rapport au propos du mémoire, qui n'aborde le musée que par le biais de l'œuvre peinte. Sur l'exposition et son cadre, voir Jean Davallon, « Partir des trois catégories d'exposition ». *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 158-159.

- ⇒ Le ou les critères normatifs à partir desquels on procédera à son élection au « musée ». C'est l'appropriation du concept polysémique de *trésor* par les religieuses et la notion d'« antiquité » qui, pour une bonne part, permettront de donner du sens à un amas d'objets à priori hétéroclite et disparate
- ⇒ Les divisions internes du « musée » et les regroupements – thématiques ou autres – d'objets hétéroclites à l'intérieur desquels l'élément de collection sera susceptible d'être inscrit, les voisinages d'objets constituant ainsi de nouveaux contextes
- ⇒ Le lieu social à l'intérieur duquel on l'exposera – le musée – et, par extension, la constitution d'un public au regard duquel il s'offrira et à l'interprétation duquel il sera potentiellement soumis

Dans un second temps, il s'agira de reconstituer l'historicité d'un cas-type, représentatif de l'itinéraire subit par la majorité des œuvres converties en éléments de collection. Nous étudierons le cas du tableau de la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) pour mesurer les répercussions de ces mutations profondes sur ses modalités de représentation, avant de proposer une définition du sens qu'il revêt aux yeux de ses propriétaires actuelles.

3.2 Modélisation et appropriation du trésor ecclésiastique

3.2.1 Un amas d'objets hétéroclites

Dès ses origines, le « musée » des Augustines offre une composition qualitativement diversifiée et quantitativement considérable, dont les principales constituantes, à priori disparates et hétéroclites, incitent à l'assimiler à celles du trésor ecclésiastique, non pas dans sa définition strictement matérielle et mobilière, mais plutôt dans son acception large³⁰¹ : argenteries, vêtements et autres objets de vénération étant entrés en contact ou ayant appartenu au « pieux » fondateur de l'institution, devants et parements d'autels, chandeliers, ornements sacerdotaux, vases sacrés et vases à fleurs, croix, statues

³⁰¹ Pour une définition large répondant à la polysémie du substantif *trésor* dans le contexte d'une pratique de collection ecclésiastique à l'époque médiévale, voir E. Palazzo. « Le livre dans les trésors du Moyen-Âge. Contribution à l'histoire de la *Memoria* médiévale ». Dans *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, op.cit., p. 137-160, et plus spécifiquement p. 166-168.

processionnelles, patènes, calices, burettes et autres orfèvreries propres à la digne célébration du service divin. Se joignent à ces pièces sacrées, quantité d'objets confectionnés à partir de matières précieuses : or, argent, émaux, ivoires, étoffes rares s'y côtoient avec faste et ostentation. À ces objets précieux s'additionnent des œuvres d'art aux médiums variés, de provenances multiples et d'origines stylistiques étrangères : peintures européennes et canadiennes des 17^e – 19^e siècles, gravures « rares et précieuses », sculptures en bois et statues de pierre ornant jadis les murs et les couloirs de l'édifice. S'y greffent encore nombre d'articles d'utilité pratique à l'usage des « anciennes mères » (vaisselle, mobilier profane et sacré issu des cellules monacales), des manuscrits, auxquels s'additionnent les artefacts les plus variés :

[...] Une très belle médaille en argent de Léon XIII. De petites médailles de / cuivre de Pie IX [...] Un crucifix en cuivre de six pouces environ, une / boîte pour grandes hosties en imitation de marbre décorée d'un mé- / daillon de la Vierge en vieil argent. Le portrait de Philippe, comte / de Paris, ayant été la propriété de Mr Chs. Trudelle. Une paire de / ciseaux forgés à Jérusalem [...] Une épingle à cravate de M. Chs. Trudelle [...]³⁰²

³⁰² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), septembre 1935, p. 24. La présence au musée de certains artefacts rares, profanes et étrangers à la Communauté, impose une série de considérations portant aussi bien sur l'acquisition de ces pièces que sur leur interprétation symbolique par les religieuses et la vision du monde dont elles les investissent. En choisissant d'accumuler de tels artefacts au musée, les Augustines adoptent a priori une attitude proche de celle du cabinet de curiosités qui, selon une perspective humaniste et encyclopédiste, s'emploie à rechercher, collectionner et classer les objets rares et curieux qui suscitent l'intérêt et la connaissance de l'étranger. Il naît d'une fascination pour l'exotisme, et satisfait un besoin de s'emparer de ce qui extérieur au milieu où vit le collectionneur. À l'Hôpital Général, dans la pratique, l'accueil de ces artefacts parmi les objets sacrés et communautaires sera subordonné, la plupart du temps, à un principe qui consiste à englober l'objet étranger ou profane dans un système de références familières à la Communauté. Interprétés selon une perspective égocentrique ou théocentrique, ils doivent concerner, directement ou non, la Communauté, l'Église ou la Chrétienté. C'est ainsi que la « paire de ciseaux » n'intéresse que dans sa provenance symbolique (Jérusalem), et que les médailles antiques tirent leur valeur de leur portée sémantique, en tant que représentations ou images de la papauté. Pour sa part, l'importation d'objets profanes (l'épingle à cravate) et « extracommunautaires » au musée, se veut apparemment le fait d'un échange d'insignes de pouvoirs entre la Communauté et un dignitaire, entre l'Église et l'État. L'objet profane devient ainsi la manifestation tangible d'un pouvoir religieux se réclamant et se revêtant d'analogies avec le pouvoir civil et laïc. Aux yeux de ses propriétaires, le musée conserve non pas des « curiosités » qui ne sont pas liées à la foi et au microcosme communautaire, mais se veut plutôt le lieu où se stratifient et s'entrelacent des symboles strictement politiques et religieux, provenant de la vie cérémonielle ou des donations des régnants. L'objet n'y a d'intérêt qu'en ce qu'il renvoie au sujet qui le possède ou le lègue. C'est ainsi qu'une « épingle à cravate » sera prisée non pas pour ses propriétés inhérentes et intrinsèques, mais bien en tant qu'objet ayant été la propriété d'un dignitaire ou d'un proche affilié à la Communauté, la possession de cette pièce garantissant un certain prestige à ses propriétaires.

Les brefs descriptifs publiés par les historiens et connaisseurs admis au musée aux lendemains de sa fondation, témoignent de cette densité et de cette diversité de contenus, définissantes de la composition typique des trésors médiévaux. En juillet 1935, en guise de conclusion à son second article consacré aux portraits de *Sœur sainte Anne* (rép. no 58) et de *Sœur saint Joseph* (rép. no 57), Gérard Morisset proposait une énumération des principales catégories d'objets recueillis au musée. Le champ lexical emprunté par l'historien, assimilable à celui du *thesaurus* ecclésiastique, exprime l'opulence de l'institution par l'explicitation de la quantité et de la qualité des pièces « précieuses » dont elle est dépositaire :

[...] Telles sont les plus belles œuvres de Plamondon. Dans le petit musée que les Hospitalières de l'Hôpital Général ont établi au premier étage d'un pavillon récemment construit de leur monastère, les effigies des Mères Saint-Joseph sont comme deux pièces précieuses qui éclipsent par leurs solides qualités toutes les œuvres d'art qui les environnent. Et pourtant, il y a de jolies choses dans ce musée trop peu connu. Il y a des sculptures du XVIII^e siècle, des pièces Laurent Amyot, de riches émaux, des céramiques de couleur, des vases d'or et d'argent, des peintures assez ternes mais intéressantes de l'École canadienne, des gravures rares, des objets d'utilité pratique que les religieuses ont su conserver religieusement [...]³⁰³

En octobre 1938, le notaire Aimé Plamondon, s'adonnant à son tour à une énumération des objets dispersés dans l'espace qu'il venait de parcourir, rendait compte de la richesse de sa composition, signe d'une protection divine s'exerçant dans le double registre du sacré et du temporel. Les constats émis par l'auteur tendent de nouveau à en assimiler la densité de contenu à celle d'un trésor ecclésiastique, d'autant plus qu'ils surviennent après une longue narration rapportant les faveurs divines qu'assuraient à la Communauté depuis 1693, l'invocation et la possession de la statue réputée miraculeuse de *Notre-Dame de Protection* :

³⁰³ Gérard Morisset, « Deux chefs-d'œuvre de Plamondon », *La Renaissance*, vol. 1, no 11 (31 août 1935), p. 5. En 1954, c'est précisément par le concept générique de « trésor » que l'historien désignera l'ensemble du patrimoine communautaire qu'il projette d'observer au « musée » : « [...] Madame la Supérieure, / Mes cours à l'École du Meuble, / à Montréal, sont venus déranger mes / projets. D'autre part, mon voyage / en Europe est remis à plus tard. J'au- / rai donc des loisirs dans quelques / semaines pour aller voir vos trésors. / En attendant, je vous fait tenir des extraits du Journal du / sculpteur François Baillargé. Ces / écritures vous aideront sans doute / à identifier la Vierge avec un pied / en forme de nuage, que François / Baillargé a faite dans l'hiver de / 1788 [...] ». A.A.M.H.G.Q. « Lettre de Gérard Morisset communiquée à la Supérieure de la Communauté ». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*, mars 1954, 1 fol.

[...] Le musée de l'Hôpital Général, dont la tenue et l'ordonnance sont ce que l'on peut rêver de plus parfait, renferme des pièces très variées, aussi nombreuses qu'intéressantes. On y trouve nombre de toiles dont quelques unes sont vraiment réussies, tel le portrait de la sœur Sainte-Anne exécuté par le peintre canadien Antoine Plamondon. On y voit également de curieuses statues anciennes, en particulier, un Saint-Joseph tenant l'Enfant-Jésus dans ses bras, œuvre de genre dit « paysan », dont le modelé tout à fait primitif et d'une naïveté amusante est loin d'être sans charme [...] Un peu plus loin, sous une vitrine, on admire la riche vaisselle dans laquelle Monseigneur de Saint-Vallier, fort mortifié, faisait bien maigre chaire. Tout à côté, sont rangés les antiques couverts d'étain et les bougeoirs à chandelles surannés [...]³⁰⁴

3.2.2 Prélever et qualifier

C'est donc un contenu de collection à la fois dense et éclaté que présente le « musée » des Augustines et ce, depuis les lendemains immédiats de sa fondation. La terminologie qu'emploient les moniales pour le désigner attire par ailleurs l'attention sur l'extrême diversité et la plurivocité des objets importés au « musée » : reliques du passé, vestiges, trésors historiques, antiques, artistiques, souvenirs et richesses de famille, etc. Cependant, tout regroupement circonspect se fonde obligatoirement sur des normes d'élection et d'exclusion. En ce sens, malgré leur apparente disparité, tous ces objets s'avèrent nécessairement, à certains égards, homogènes, et doivent revêtir des propriétés analogues, de sorte que le « musée » des Augustines ne saurait être réduit à un strict amas hétéroclite et sans ordre de « choses anciennes et précieuses », pas plus qu'il ne devrait être ramené à un simple dérivé local du phénomène général de « musée » : il est le fruit d'une pratique de collection circonspecte, sous plusieurs aspects modélisée sur celle du *trésor* ecclésiastique, et fondée sur des normes de regroupement certes éclatées, mais néanmoins effectives. Dans un contexte monacal, un tel rapprochement d'objets ne peut cependant être légitimé qu'à condition d'avoir été fondé non pas sur des proximités de genres, des similitudes formelles et des origines stylistiques communes, mais plutôt sur des homologues de valeur spirituelle et/ou matérielle.

³⁰⁴ Aimé Plamondon. « Une visite à l'Hôpital Général de Québec. Une institution vieille de deux cents ans. Les trésors de son musée : toiles, gravures, manuscrits, objets divers de l'ancien régime ». *La Revue populaire*, no 11 (octobre 1938), p. 5, 65.

Justement, en quoi consistent ces homologues de valeur? Autrement dit, à partir de quels critères de sélection les moniales régleront-elles le contenu de leur *trésor*? Quelles structures de renvoi rattachent ces objets les uns aux autres? Quel est le dénominateur commun à ces éléments stylistiquement et typologiquement antagonistes et irréconciliables? Un bref retour sur l'appel à la protection lancé par l'archevêque Rouleau en 1927, fournit un point de départ à la réflexion. Selon ses recommandations, les constituantes du trésor communautaire devraient se voir attester une qualité esthétique leur conférant statut de « trésor artistique »³⁰⁵. Force est cependant de constater que l'amas d'objets hétéroclites constitué par les religieuses en 1930 déviait considérablement du seul groupe d'œuvres relativement restreint et homogène désigné par leur Supérieur ecclésiastique. Dans l'inventaire adressé à Monseigneur François Pelletier en avril 1933, les Augustines émettent explicitement une distinction entre « peintures artistiques », prisées pour leurs qualités plastiques, et « peintures anciennes », appréciées pour leurs seules propriétés historiques : « Au Musée / [...] Mariage de Saint Elzéar et / Sainte Delphine (côté droit) / Sainte Geneviève (probable- / ment) côté gauche [...] Les Nos. 44, 45, 46 sont des / toiles plus anciennes qu' / artistiques. »³⁰⁶

Cet éclatement de contenu peut être entrevu comme le produit du croisement entre deux attitudes des Augustines à l'endroit de l'ensemble de leur patrimoine, qui tendent à conférer une égale valeur à des objets à priori irréconciliables. La première consiste à reconnaître le statut de *trésor* à tout objet investi d'une valeur matérielle et/ou immatérielle au regard de ses propriétaires. Elle procède, en amont, d'une appropriation et d'un éclatement sémantique de la notion de *trésor*, qu'autorise la plurivocité même du terme. La seconde concerne le rapport des moniales à leurs propres vestiges du passé. Selon ses modalités propres, il traduit une manière particulière de s'intéresser à l'histoire, celle de la « vénération antiquaire » qui, à son tour, conduit à une exaltation de leurs seules propriétés

³⁰⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), 8 avril 1927, p. 262-263.

³⁰⁶ A.M.C. *Liste des tableaux peints à l'huile possédés par l'Hôpital Général de Québec communiquée à Monseigneur François Pelletier*. Archives du Musée de la Civilisation, fonds Séminaire de Québec, Université 211, no 69. Avril 1933, inv. no 44, fol. 3. Voir rép. no 72.

historique et ce, indépendamment de leurs types, de leur origines stylistiques et de leurs propriétés plastiques³⁰⁷.

Aux lendemains immédiats de la réception des directives de l'archevêque Rouleau, c'est effectivement par l'expression de *trésors d'antiquité et de valeur* que la depositaire désignait les éléments que les Augustines projetaient d'amasser au « musée ». Le concept intégrateur de *trésor artistique* amené par l'archevêque se voyait ainsi subsumé, c'est-à-dire (con)fondue et intégré à un ensemble considérablement modifié et élargi : « Je tiens en main les derniers estimés de l'Architecte pour notre / Construction de l'Aile de N. Dame des Anges. Il m'est donc possible de / dire exactement la dépense faite [...] Entièrement à l'épreuve du feu, nous / y logeons nos trésors d'antiquité et de valeur [...] »³⁰⁸

Le critère d'institution de l'objet au musée, c'est-à-dire la condition minimale de sa promotion au rang d'élément de collection, était donc double : d'une part, dans un contexte de référence monacal, il devait représenter une *valeur* non pas obligatoirement financière, mais bien matérielle et/ou immatérielle. L'intitulé même de l'article publié par Aimé Plamondon en 1938 s'avère particulièrement évocateur de cette opération d'appropriation du concept de trésor, qui s'applique tout autant aux œuvres d'art qu'aux objets divers de l'époque coloniale prisés pour leurs seules propriétés historiques : « Une visite à l'Hôpital Général de Québec. Une institution vieille de deux cents ans. Les trésors de son musée : toiles, gravures, manuscrits, objets divers de l'ancien régime »³⁰⁹

D'autre part, l'élément de collection devait posséder la marque distinctive d'une « ancienneté très reculée », cristallisée par l'insertion de la notion d'« antiquité »³¹⁰. C'est

³⁰⁷ L'expression « vénération antiquaire » est empruntée à Friedrich Nietzsche. *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Paris, Flammarion, 1988 (1874), p. 95-100. Elle désigne une manière particulière de s'intéresser à l'histoire et de l'exploiter, analysée dans la section 3.2.2.2 du présent chapitre.

³⁰⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 2 (1910-1935), décembre 1929, p. 328.

³⁰⁹ Aimé Plamondon. « Une visite à l'Hôpital Général de Québec. Une institution vieille de deux cents ans. Les trésors de son musée : toiles, gravures, manuscrits, objets divers de l'ancien régime ». *La Revue populaire*, no 11 (octobre 1938), p. 5.

³¹⁰ Pierre Larousse. « Antiquité ». Dans *Grand dictionnaire Larousse universel du XIXe siècle*, Paris, Slatkine, 1982 (1866), tome 1, p. 453.

donc avec une hypothèse double qu'il faut investir la problématique de l'hétérogénéité du contenu de collection amassé au « musée » des Augustines : celle d'un éclatement sémantique de la notion de *trésor*, et celle de l'exaltation de leur appartenance au passé. En dernière instance, c'est précisément cet élargissement de l'espace sémantique couvert par les notions de *trésor* et d'*antiquité* qui permettra aux religieuses d'homologuer une cuillère d'étain à l'usage des « anciennes mères » à un calice d'argent manipulé par Monseigneur de Saint- Vallier, de même qu'un *Ecce Homo* (rép. no 5) attribué à Rubens, à un meuble « antique » de cellule monacale.

3.2.2.1 Un concept polysémique sous appropriation³¹¹

Pour figurer au « musée », l'objet devra d'abord posséder l'un ou l'autre des attributs lui conférant valeur et statut de *trésor*, selon l'acception communautaire du terme. Saisi et lancé par l'archevêque Rouleau, rappelons-le, le concept de *trésor artistique* désignait avant tout des unités de valeur matérielle³¹². Il s'appliquait d'abord aux œuvres peintes évaluées par James Purves Carter en 1909 qui, de par leur attribution à des maîtres de renom fondée sur l'appréciation de leurs propriétés extrinsèques, représentaient un capital financièrement élevé³¹³. À cet embryon se joignait notamment une *Descente de Croix* attribuée à Van Dyck qui sera consumée par l'incendie de l'atelier de peinture des Sœurs du Bon Pasteur en 1927³¹⁴. Appréhendé dans son acception temporelle, le concept de *trésor* pouvait encore recouvrir les orfèvreries à matériau noble du fondateur de l'institution qui, évaluées par un dénommé Jones de Londres en 1911, tiraient leur valeur temporelle de leurs propriétés intrinsèques³¹⁵. Dans ses applications à l'œuvre peinte, cette première norme d'élection sera certes privilégiée par les religieuses, en ce que la possession de tels objets confère à la fois prestige et opulence à l'institution. En témoigne à juste titre le récit,

³¹¹ À ce stade de la réflexion, le concept de *trésor* doit être entendu dans le sens d'une unité, c'est-à-dire d'un objet de valeur temporelle et/ou spirituelle, et non dans le sens d'une collection ou d'un regroupement d'objets formant unité et cohérence.

³¹² A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*, Tome 2 (1910-1935), 8 avril 1927, p. 262-263.

³¹³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*, Tome 7 (1907-1914), 31 août 1911, p. 260-261.

³¹⁴ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*, Tome 2 (1910-1935), 17 décembre 1927, p. 259.

³¹⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*, Tome 7 (1907-1914), 31 août 1911, p. 260-261.

en 1936, de l'acquisition par don du *Portrait de Benjamin Corriveau* (rép. no 39) peint en 1860 par Théophile Hamel. Du fait de son attribution à un artiste marquant et réputé du 19^e siècle québécois, le tableau se voit immédiatement reconnaître une valeur esthétique qui en justifie l'élection au musée. L'attention portée au capital financier que représente le cadre, confirme que cette norme s'applique même aux propriétés physiques de l'objet, et non à ses seuls caractères visibles :

[...] L'un des frères de notre chère Sœur Saint Laurent, Mr. / l'abbé Gustave Rémillard, Chapelain des R.R.S.S. Fran- / ciscaines Missionnaires de Marie, de cette ville, a la gé- / nérosité de sacrifier, en faveur de notre musée, un souve- / nir de famille : très beau portrait à l'huile de Monsieur / Benjamin Corriveau, oncle de l'Honorable Edouard Rémillard père du donateur. Cette toile est l'œuvre de / l'un de nos meilleurs peintres canadiens, Mr. Théophile / Hamel, contemporain de Mr. Joseph Légaré, auteur des / tableaux des murs latéraux de notre église, et de M. Antoine / Plamondon, dont nous possédons deux pièces au musée : les / portraits de nos Sœurs St.-Joseph et Ste.-Anne [...] Au dire des con- / naisseurs, le cadre de cette toile ne vaut pas moins de \$150.00 [...] ³¹⁶

Cependant, cette norme ne rejoignait que partiellement l'horizon d'attente des religieuses qui, selon un phénomène coextensif aux générations claustrales antérieures, s'étaient depuis longtemps engagées à vénérer, protéger et exposer de manière ostentatoire la totalité des biens reconnus comme ayant été à l'usage de leur « pieux » fondateur, et dont la possession était attribuée aux libéralités et à la munificence du prélat. À la réception de ses directives en 1927, les seuls *trésors artistiques* de l'archevêque Rouleau étaient donc déjà intégrés à un ensemble plus large de pièces ayant sa propre cohésion, dont l'inventaire fut retranscrit dans le volume intitulé *Monseigneur de saint Vallier et l'Hôpital Général de Québec*, que publièrent les Augustines en 1882. La vénération qu'on leur portait et l'ostentation avec laquelle on les déployait aux regards des dignitaires au 19^e siècle, leur conféraient d'ors et déjà une valeur de *trésor*, fussent-ils confectionnés en argent, en terre ou en étain :

Il n'y a dans le monastère presque aucun lieu où l'on ne conserve précieusement quelque objet donné par notre illustre fondateur ou lui ayant appartenu. Ici, c'est un tableau du crucifiement; là, une antique image de la Mère de Dieu devant laquelle bien des fois, en des temps d'affliction et d'épreuves, le vénérable prélat a épanché son âme. Un calice d'argent, un ciboire, des burettes avec leur plateau, servent encore tous les

³¹⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome I (1930-1957), septembre 1936, p. 27.

jours à la célébration des divins mystères. Nous avons de plus à la sacristie, venant de la même source, un crucifix, une clochette, quatre chandeliers, un encensoir, d'argent; une ampoule pour les saintes huiles, six chandeliers, un encensoir et un bénitier, de cuivre argenté; une boîte à hosties, brodée en fil d'argent; un prie-Dieu, des fauteuils, trois chasubles de différentes couleurs (vert, violet, noir), avec les étoles et les manipules, et l'aube magnifique que le prélat reçut en cadeau de madame de Maintenon; un pontifical et un missel romains; sur le porte-missel, se trouve sculpté l'écusson des Saint-Vallier : on peut voir les mêmes armes dans l'église, sur la chaire et sur le gradin du tabernacle. Aux jours de nos réjouissances inaccoutumées on voit apparaître sur les tables du réfectoire, au lieu des écuelles et des sauciers d'étain du service quotidien, la vaisselle de terre que monseigneur de Saint-Vallier avait substituée, pour son usage, à des vases plus précieux. On montre avec complaisance cette vaisselle antique aux personnes de qualité qui, en certaines occasions, sont admises à visiter le monastère [...]³¹⁷

Pour assimiler l'ensemble de ces objets aux unités de valeur temporelle désignées par l'archevêque, les moniales procéderont à une redéfinition des conditions minimales d'intégration de l'objet au « musée ». Pour ce faire, elles s'approprièrent la notion de *trésor* dans sa double dimension temporelle et spirituelle, financière et morale, lui insufflant de la sorte un horizon sémantique beaucoup plus vaste qui leur permettait d'homologuer l'ensemble du legs du prélat sous une même norme de valorisation. Cet éclatement des catégories d'objets précieux était autorisé par la plurivocité de la notion même de « trésor » qui, rappelons-le, se définit selon plusieurs modalités distinctes : « Amas d'or, d'argent, d'objets précieux; Lieux où ces objets sont enfermés – *Reliques et ornements de prix* que l'on conserve dans certaines églises; Lieu où l'on garde ces objets – Lieu où l'on gardait les archives, les titres, les papiers d'une seigneurie, d'une communauté [...] *Objets précieux, éminemment bon et utile* [...] *Personne ou chose pour laquelle on a un grand attachement* [...] »³¹⁸

Par un glissement sémantique autorisant l'assimilation métaphorique des vertus morales aux matériaux nobles, hérité de l'imaginaire médiéval, la relique d'un corps saint ou moralement exemplaire, de même que tout objet « éminemment bon ou utile », peut donc

³¹⁷ Sœur O'Reilly. *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec. Histoire du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Québec, C. Darveau, 1882, p. 286-287.

³¹⁸ Pierre Larousse. « Trésor ». *Grand dictionnaire universel du 19^e siècle*, Genève / Paris, Slatkine, 1982 (1876), tome 15, p. 470.

accéder à la dignité de *trésor* et ce, au même titre qu'un ornement de prix³¹⁹. Approprié par une institution monastique, le substantif *trésor* recouvre donc l'ensemble des objets ayant appartenu ou approché une personne – canonisée ou non – revêtue d'une éminente dignité spirituelle et riche en vertu, elle-même devenue objet de vénération après son trépas. Dès lors que le fondateur du temple devient « restes vénérés », ses ossements et ses biens sont autant de gemmes qui en justifient l'appellation d'objets précieux. À l'Hôpital Général, cette assimilation des restes de leur « vénéré fondateur » aux objets précieux était depuis longtemps ancrée dans l'imaginaire communautaire. Aux lendemains immédiats de son décès survenu en 1727, les restes et objets quotidiens de l'évêque devenaient *thesaurus* : « [...] Mais nous n'avons rien dit encore du plus précieux de tous les cadeaux que nous ait légués notre bien-aimé père; ce don, symbole de toute l'affection qu'il porta à cette communauté, souvenir perpétuel de sa sollicitude pour nos intérêts, n'est autre que son cœur même. Le mausolée qui le contient, soutenu par un ange, est placé dans le lieu de nos exercices religieux [...] »³²⁰

Formant dès lors la partie la plus précieuse du patrimoine communautaire, le moindre des objets ayant appartenu au fondateur se voyait investi de propriétés spirituelles et morales lui conférant statut de trésor et ce, bien avant sa conversion en objet de collection. Au même titre que l'objet de valeur financière – peintures, orfèvreries, gravures rares et précieuses – tout objet quotidien ayant appartenu à Monseigneur de saint Vallier constituera donc le véritable trésor dont la communauté assumera la protection et magnifiera la présentation en 1930 et ce, indépendamment de sa matière, de son type et de son usage antérieur. Si un clivage, une hiérarchie s'instaure à l'intérieur même de l'ensemble constitué par le legs de l'évêque, il n'en demeure pas moins qu'orfèvreries à matériau noble et souvenirs du prélat revêtent tous deux les propriétés matérielles et/ou spirituelles qui en justifient l'égale promotion statutaire au rang d'objets précieux : « Depuis assez longtemps, nos Mères songeaient à sérieu- / sement à mettre à l'abri du feu les souvenirs que nous pos- / sédions

³¹⁹ E. Palazzo. « Le livre dans les trésors du Moyen Âge. Contribution à l'histoire de la *Memoria* médiévale ». Dans *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, op.cit., p. 166-168.

³²⁰ Sœur O'Reilly. *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec. Histoire du Monastère de Notre-Dame des Anges*, Québec, C. Darveau, 1882, p. 287.

de notre vénéré Fondateur Monseigneur de St.-Vallier. / Cette mesure s'imposait particulièrement pour les objets du culte, / plus précieux par eux-mêmes [...] »³²¹

De même, en conformité à la plurivocité du terme, tout objet jugé « éminemment bon et utile », ainsi que toute « chose » pour laquelle les moniales avaient « un grand attachement », revêtra les propriétés requises pour figurer au musée. Dans cette perspective, dès lors qu'il fut affecté au service du culte et/ou de la vie religieuse, tout bien communautaire ayant été à l'usage des « anciennes mères » aura vocation à faire partie du *trésor*. L'objet « pieux » se voit effectivement investi d'une valeur qui en justifie la vigilante protection, du fait qu'il sert Dieu et son Église, par le truchement de la Communauté qui en use à bon escient : « [...] Nos distingués visiteurs trouvèrent un réel plaisir à considérer / nos trésors antiques et s'intéressèrent vivement aux pieux et historiques souvenirs / qui se rattachent à notre Maison. L'un d'eux, Monsieur le Consul, "trouva délicieux de toucher" (c'est là son expression) les lettres patentes de / Sa Majesté le roi Louis XIV, autorisant la fondation de l'Hôpital Général [...] »³²².

C'est précisément cette opération cognitive qui autorisera l'élection, au « musée », du mobilier religieux issu d'autels démantelés, mais aussi de la vaisselle, d'objets d'utilité pratique, de meubles – sacré et profane – et de toute autre pièce issue du cloître et des anciennes cellules monacales. Dès la fondation du « musée » en 1930, l'ensemble du patrimoine communautaire se scinde en deux classes d'objets également estimées, répartissant d'un côté le legs des générations claustrales antérieures, unités de valeur essentiellement morale et utilitaire qui acquièrent de ce fait le statut métaphorique de « richesses de famille », et de l'autre, les « trésors artistiques », investis d'une valeur matérielle :

Un local à l'épreuve du feu pour y mettre en sûreté nos riches- / ses de famille et nos trésors artistiques, voilà l'objet / d'un rêve depuis longtemps caressé chez nous qui passe / à l'état de réalité. Note vaste salle qui dans l'idée et l'exécution du plan de l'aile

³²¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome I (1930-1957), introduction, p. 1.

³²² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 6 novembre 1928, p. 325.

/ Notre-Dame des Anges a été affectée à un musée se remplit de pein- / tures et de gravures rares et précieuses – il y en a actuellement 78 -, et de / meubles ou d'objets antiques [...]³²³

Cependant, s'en tenir à cette définition large de la notion de *trésor* comme seul et unique critère d'élection et d'homologation des objets, reviendrait à négliger une part importante des conditions minimales de leur entrée au « musée », celle de leur « antiquité ».

3.2.2.2 La vénération antiquaire de l'objet

Une seconde norme d'élection viendra effectivement se conjuguer à la précédente, qu'elle coupe transversalement : celle de l'« antiquité » de l'objet. Dès ses origines, le musée ne devra réunir que des trésors d'« antiquité », des objets de valeur portant la marque de l'aparavant, c'est-à-dire d'une « ancienneté très reculée »³²⁴ :

[...] Mr. l'abbé Ouvrard, venu pour guider nos Mères / dans leur entreprise de nettoyage des tableaux des murs / latéraux, à l'occasion d'une restauration de la peinture et / de la dorure de notre église, veut bien se rendre de nouveau au / musée pour y continuer son rôle d'organisateur. Bien des objets sol- / licitent encore sa décision pour leur admission au rang de nos / vénérables antiquités. Comme toujours,

³²³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 juillet 1930, p. 429-430. En regroupant les œuvres peintes et gravées du musée sous les taxonomies du « rare » et du « précieux », l'annaliste emprunte une terminologie propre aux cabinets de curiosité, qui recueillent précisément les antiquités et les spécimens naturels en fonction des critères de rareté et de valeur. L'épithète « rares » y est effectivement utilisée par l'annaliste dans un sens similaire à celui de « curieux », qui s'emploie pour qualifier des objets insolites, inhabituels, extraordinaires et qui ne se rencontrent pas souvent. Cependant, l'épithète « rares » y est nécessairement pensée, par l'annaliste, du point de vue d'un usager externe à la Communauté, les moniales ayant toujours vécu à proximité de ces objets qu'elles fréquentaient quotidiennement, qu'elles avaient acquis antérieurement et qui faisaient partie intégrante de leurs espaces de vie. Du point de vue de la Communauté, ces objets ne sauraient donc être appréhendés comme des « raretés », ce qui sous-entendrait que les religieuses se les représenteraient comme des curiosités suscitant chez elles un intérêt pour l'inédit, l'exotisme et l'étranger. De plus, en 1930, le musée n'accueille que des pièces antérieurement disséminées dans les offices culturels, hospitaliers et claustraux de l'institution, la plupart ayant été à l'usage de leurs devancières. Dans le rapport qu'elles entretiennent avec la Communauté, ces pièces y apparaissent au contraire sous le signe de l'habituel et du familier, l'annaliste leur imprimant une marque d'appropriation, ce dont témoigne l'emploi d'adjectifs possessifs : « nos trésors artistiques », « nos richesses de famille ». En ce sens, appréhender l'œuvre peinte et le contenu d'ensemble du musée à partir du concept de « rareté » reviendrait à les étudier en marge du rapport qu'entretient la Communauté avec ses propres objets.

³²⁴ Pierre Larousse. « Antiquité ». Dans *Grand dictionnaire Larousse universel du XIXe siècle*, Paris, Slatkine, 1982 (1866), tome 1, p. 453.

les candidats qui ne / présentent pas les conditions requises sont écartés sans pitié [...] ³²⁵

Cette attitude à l'endroit du patrimoine communautaire, qui place en priorité la portée historique et intergénérationnelle des objets – tant dans leur dimension physique que sémiotique, emprunte généralement la forme langagière de l'épithète « antique » et/ou du substantif « antiquité ». Dans ses applications à l'œuvre peinte, cette manière de concevoir le tableau et sa surface de représentation s'appliquera d'abord et avant tout aux portraits. Elle devient intelligible lorsqu'en 1892, les Augustines consentent de prêter pour exposition les peintures à l'huile du 18^e siècle représentant des évêques diocésains et des Supérieures des premières générations claustrales dont elles sont toujours les dépositaires :

[...] Monsieur de Léry MacDonald, Secrétaire Hon. / de la Société numismatique et d'archéologie / à Montréal, est venu faire visite à notre Mère / Supérieure, la priant de vouloir bien prêter / quelques objets antiques pour servir à une / exposition historique devant avoir lieu à l'occasion du 250^e anniversaire de la fonda- / tion de Ville-Marie. Nous lui avons donc passé / les tableaux à l'huile représentant nos Mères / fondatrices et quelques uns des premiers évêques / de la colonie, avec d'autres objets qui nous / furent tous remis parfaitement intacts. ³²⁶

La forme langagière de l'antiquité sera peu après assignée aux tableaux à sujet religieux, comme en témoigne la relation de la venue de James Purves Carter en 1909 :

[...] Il y a près de deux ans, nous avons eu des / détails non moins précieux nous révélant la va- / leur de certains tableaux. Purves Carter, expert en / peinture, de

³²⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 25 mai 1936, p. 26. Dans l'actualité de son aménagement, un *Wunderkammer* introduit des œuvres d'art contemporaines qui viennent s'ajouter au pièces anciennes, lesquelles, rares et difficiles à trouver, ne suffisent pas à constituer une collection qui se fixe pour ligne directrice d'embrasser chaque aspect d'une cosmologie ordonnée et finie. Voir Adalgisa Lugli. « Cabinets de reliques et de curiosités ». *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*. Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1998 (1983), p. 87.

³²⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 6 (1874-1907), 6 septembre 1892, p. 435. Alors exposés en permanence à la salle de Communauté, les portraits d'évêque prêtés à cette occasion étaient ceux de Mgr Jean François Hubert (rép. no 47), de Mgr Charles François Bailly de Messein (rép. no 45) et de Mgr Bernard Claude Panet (rép. no 49). Voir le catalogue de l'exposition A.C. de Léry Macdonald. *A Record of Canadian Historical Portraits and Antiquities*. Montréal, The Numismatic and Antiquarian Society, 1892, p. 7. Ces mêmes portraits avaient été prêtés à la même société en 1887, à l'occasion d'une exposition commémorant son 25^e anniversaire de fondation. Voir A.C. de Léry Macdonald. *Descriptive Catalogue of a Loan Exhibition of Canadian Historical Portraits and other Objects Relating to Canadian Archeology*. Montréal, The Numismatic and Antiquarian Society, 1887, p. 4-5.

passage à l'Université où il réparaît / plusieurs tableaux vint faire visite à Monsieur / l'Aumônier (A. Lepage). Ce bon Monsieur, toujours / si dévoué aux intérêts de la Communauté, lui fit / voir ce que nous possédons d'antiquité en fait de / peinture. M. Carter nous en désigna plusieurs / comme œuvres de maîtres. Entre autres : 1° Un Ecce Homo, toile actuellement dans la sacristie. / Après l'avoir regardé et examiné, il crut découvrir / dans ce tableau, une œuvre de Rubens et nous / dit qu'il valait au moins dix mille piastres [...]³²⁷

C'est à partir de cadres de réflexion théorique empruntés à la philosophie de l'histoire qu'il faut investir cette seconde problématique du critère normatif « antique » filtrant les objets jugés dignes de figurer au « musée ». En amont, en effet, ce phénomène de (re)fondation de l'objet en « antiquité » dénote une manière particulière d'utiliser et d'exploiter l'histoire, que Nietzsche désigne sous le terme de *Antiquarische Historie*, traduit en français soit par *Histoire traditionaliste*, soit comme *Vénération antique*. À la différence de l'*Histoire monumentale* et de l'*Histoire critique*, l'histoire traditionaliste, selon le philosophe, ne s'emploie qu'à conserver coutumes et traditions³²⁸. Elle exprime un besoin, celui de cultiver le sentiment des racines et des continuités historiques, incarné dans l'idée de tradition. Pour y satisfaire, la communauté particulière qui le ressent se met à rechercher, vénérer et conserver les restes matériels hérités de sa jeunesse, garants d'une identité narrative, c'est-à-dire demeurée intacte dans la durée. Dès lors, mise au service de la (sur)vie du groupe, la vénération antique de l'objet étend sur les conditions où s'écoule la vie de la génération qui la pratique, un sentiment de satisfaction et de sédentarité qui l'attache et l'ancre dans le lieu qui l'abrite. N'ayant jamais subi d'incendie depuis leur entrée en fonction en 1693, et par là même ayant toujours vécu à proximité immédiate d'objets et d'images acquis antérieurement et dispersés dans les divers offices des bâtiments hospitaliers et monastiques, les Augustines développeront très tôt cet intérêt pour la vénération et la conservation du legs matériel des générations claustrales antérieures, qualifié de « souvenir de famille ».

³²⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 7 (1907-1914), 31 août 1911, p. 260.

³²⁸ Friedrich Nietzsche. *Seconde Considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Paris, Flammarion, 1988 (1874), p. 95-100. Le philosophe définit et distingue les trois moments ou temps de l'histoire : l'histoire monumentale, celle de l'admiration des grands et puissants du passé, qui s'emploie à établir des analogies entre le présent et les modèles antérieurs à imiter; l'histoire traditionaliste, qui procède à la vénération antique du passé comme tel; l'histoire critique, qui constitue un moment, celui du jugement et de la condamnation du passé.

Cette manière de s'intéresser à l'histoire ouvre sur une vénération du passé comme tel, par le truchement de l'objet qui en provient. Cet intérêt s'exerce tout autant aux niveaux de l'être que du connaître. Au registre ontologique, il porte davantage à la vénération et à la conservation physique de l'objet. Dans ce contexte, transférée au « musée » en raison de son « antiquité », l'œuvre peinte recevra une nouvelle interprétation : objet physique, tangible et matériel aux propriétés intergénérationnelles, elle devient pour ses légataires - au même titre que le meuble, la chasuble, l'ustensile et le reliquaire - un instrument d'ancrage dans le temps incluant le lieu où il fut en usage par les générations claustrales précédentes. L'objet antique représente ainsi un espace-temps permettant à ses propriétaires d'exister à la fois dans le présent et le passé, prolongeant ainsi l'espace de vie même des « premières mères ». C'est précisément en ces termes que la Communauté concevait le rapport du legs patrimonial du « musée » à son lieu d'origine :

Monsieur Rioux, en réponse à votre lettre de janvier dernier, je / vous adresse une feuille spéciale qui vous donne une idée générale / de notre musée, qui devrait plutôt, comme vous en jugerez vous-même, / s'appeler une chambre de souvenirs. [Il s'agit d'un] petit musée installé en 1930 dans un local fort restreint / au premier étage d'une annexe venant alors d'être construite à l'épreuve du feu / [qui n'existe que pour] assurer la conservation de nos souvenirs de famille [...]³²⁹

Au registre épistémologique, la vénération antiquaire s'attardera davantage à la portée historique de la surface de représentation de l'œuvre, qui recoupe à la fois une dimension plastique et sémiotique. Elle ouvre un nouveau champ utilitaire de l'image, celui de la connaissance des mœurs et coutumes ancestrales par l'intermédiaire des indices fournis par l'œuvre d'art³³⁰. L'ancienneté du sujet de la représentation devient ainsi pour la Communauté, une chronique illustrée de sa propre jeunesse. Cependant, et parce qu'il soumet tout aux seules propriétés historiques, ce sens antiquaire déterminera une pratique de collection et de mise en exposition particulière des objets, qui tend à tout niveler, à reconnaître une égale valeur à tout ce qui possède le « caractère vénérable » de l'« ancienneté très reculée ». Incapable de hiérarchiser ses propres choses du passé les unes

³²⁹ A.A.M.H.G.Q. « Lettre de la Supérieure à Marcel Rioux, anthropologue, Musée national du Canada ». Dossier *Musée* ; *Musée du Canada*, 18 février 1952, 2 fol.

³³⁰ Sur l'utilisation des antiquités par l'histoire à des fins épistémologiques, se reporter à Francis Haskell, « Le dialogue entre antiquaires et historiens ». *L'historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995, p. 213-271.

par rapport aux autres, elle rejette tout ce qui est actuel, nouveau ou étranger à l'horizon restreint de Notre-Dame des Anges :

[...] Au musée, l'intérêt s'accrut encore pour nos visiteurs. / Mais cette fois, il nous fut donné de participer au bénéfice de / la visite dans une remarque que voulut bien nous faire Monsieur / l'abbé Tessier, son expérience de dix années dans l'or- / ganisation d'un musée lui permettant bien cette liberté : / 'Vous avez [...] beaucoup trop d'articles; il y a en- / combrement et confusion. Enlevez les choses étrangères; / celles qui sont proprement de votre musée, les antiquités, / se trouveront ainsi dégagées et mises en valeur.' La remarque ne manquant pas d'à-propos, nous / en prîmes occasion pour mettre dans les armoires ou dans / les tiroirs de meubles les choses que nous savions être seu- / lement tolérées par Mr l'abbé Ouvrard, notre organisateur. / Ce retranchement n'est certes pas à regretter pour l'as- / pect de notre musée. De plus, il nous mettra en garde / contre la tentation d'exposer des choses belles, sans doute, / mais qui s'écartent du cachet d'antiquité qui doit / être conservé à notre petit musée à l'exclusion de tout autre [...]³³¹

3.2.2.3 Le trésor comme concept normé

Au même titre que l'ensemble du patrimoine communautaire, l'élection ou l'exclusion de l'œuvre peinte au « musée » procède de ce double critère normatif. Pour y être instituée, celle-ci devra d'abord représenter une unité de valeur matérielle et/ou immatérielle, tout en possédant la marque distinctive de l'« ancienneté très reculée ». Sa valeur matérielle se règle tantôt sur ses propriétés physiques et non signifiantes, comme le cadre, tantôt sur son auteur, ou encore sur les deux à la fois. Si sa qualité d'exécution ne peut en justifier le statut de *trésor artistique* ou de *peinture précieuse*, celle-ci acquiert potentiellement une valeur de *trésor*, dès lors qu'elle fût affectée au service du culte par les générations claustrales précédentes, auquel cas elle est « éminemment bonne et utile », et reçoit l'appellation de « richesse de famille ». Dans un contexte de référence interne à Notre-Dame des Anges, toute œuvre peinte à sujet religieux, retirée du circuit des activités

³³¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 11 février 1939, p. 48-49. Pour ces raisons, la vénération antiquaire du passé, telle qu'elle se pratiqua à l'Hôpital Général, ne doit en aucun cas se confondre avec le culte humaniste de l'Antiquité gréco-romaine dont procède le *Wunderkammer*, où la distance temporelle des antiquités collectionnées est le corrélatif d'une altérité géographique et culturelle que l'on sacralise, que l'on admire, que l'on étudie et dont on s'inspire. Parallèlement, ces pièces antiques y deviennent les expressions de la curiosité pour l'exotisme, du goût esthétique et de l'érudition de leur propriétaire. Sur cette question, voir K. Pomian, « Collections : une typologie historique », *Romantisme. Revue du XIXe siècle*, no 112 (2001), p. 9-22.

utilitaires quotidiennes, revêtira donc les propriétés requises pour figurer au « musée », à condition de provenir de l'auparavant. Dès lors qu'elle a pour propriété inhérente la marque distinctive de l'« ancienneté reculée », celle-ci mérite d'être conservée, du seul fait de son appartenance à un passé jugé exemplaire qu'elle réactive et entretient, et à la vénération duquel elle contribue, tant par ses propriétés physiques que sémiotiques.

Elle peut encore être tout cela à la fois, comme le *Portrait de Sœur sainte Claire d'Assise* (rép. no 59), née Henriette-Caroline Deblois (1806-1872), religieuse de chœur à l'Hôpital Général de Québec. Signé de la main d'Antoine Plamondon, dont les autres portraits de religieuses augustines avaient été statutairement promus au rang de « chefs-d'œuvre » par Gérard Morisset en 1935³³², il reçoit, dès son acquisition en 1937, l'appellation de *trésor artistique*³³³, s'agissant d'un portrait et non d'iconographie religieuse, le sujet de la représentation n'en est pas moins « éminemment bon » et pieux, du fait qu'il représente une « ancienne mère » ayant métaphoriquement servi le Christ dans le pauvre. Saisi par la vénération antiquaire du passé, on le (re)qualifie doublement de *trésor familial* et de *trésor historique*. *Trésor familial*, le portrait rappelle et présentifie le passé communautaire, c'est-à-dire qu'il est objet d'une mémoire intime repliée sur sa propre intimité : sa surface de représentation – le modèle ancestral que quelques vivantes ont côtoyé, le costume qu'elle revêt – constitue pour la famille monacale qui la contemple, une chronique illustrée de sa propre jeunesse. *Trésor historique* daté de 1834, il sert d'outil de connaissance des mœurs et coutumes ancestrales, par l'intermédiaire des indices fournis par ses caractères visibles.

La longue lettre de remerciement adressée par la Supérieure à la donatrice du portrait, Alice Caron, atteste cette attitude antiquaire de la Communauté à l'endroit de ses propres vestiges du passé. Par le truchement de la contemplation de l'image antique, la génération présente

³³² « [...] Ce qui ressort déjà du passage de Mr. Morisset c'est / que sauf le tableau du maître-autel dont il vient d'être question [l'Assomption], / nous ne possédons pas de peintures précieuses [...] Il ne faudrait tout de même pas conclure de cela que / nous n'avons pas de peintures appréciables [...] Les portraits de nos Sœurs Saint Joseph et Sainte-Anne / sont presque de petits chefs-d'œuvre, des œuvres en tout / cas où leur auteur, Mr. Antoine Plamondon, artiste de / Québec, s'est surpassé [...] ». A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*, Tome 1 (1930-1957), janvier 1935, p. 19.

³³³ A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de Sœur Marie des Séraphins, Supérieure, communiquée à Dlle Alice Caron ». Dossier *Musée : Dons reçus*, 24 mai 1937, fol. 1-2.

cultive le sentiment des racines et des continuités historiques. Prétexte à une vénération du passé comme tel, l'image redécouverte est ainsi mise au service de la lignée et de la survie de la famille monacale, qui s'efforce de demeurer intacte dans la durée. Inversement, l'apparition de l'image antique étend sur les conditions où s'écoule la vie de la génération présente, un vif sentiment de satisfaction et de sédentarité qui la raffermi, la fixe et l'enracine dans le lieu qui l'abrite :

[...] L'appa- / rition de la pièce – séduisante en sa toilette toute fraîche – a créé, comme vous le pensez, / bien des émotions. Elle a fait revivre plus d'un souvenir aimable chez celles d'entre / nous qui ont vécu aux côtés de nos très regrettées Mères Ste-Claire et Ste. Joséphine et / qui, par suite, ont eu connaissance des relations alors très intimes de votre distinguée / famille avec notre Comté, qui s'en honorera toujours à si juste titre [...] De la place d'honneur qui lui a été assignée comme pr présider aux réjouis- / sances du jour, la vénérée Mère Ste Claire semble se détacher de la toile qui la fait / revivre à nos yeux pour se joindre à nous. Ses lèvres voudraient s'ouvrir pour laisser / tomber des paroles douces comme celles d'une enfant revenant au Foyer après des an- / nées et des années d'absence. Elle semble nous dire, la chère Mère : 'Oui, je me sens à / l'aise dans ce chez-nous aimé que, sous l'impulsion de la grâce, mon cœur a jadis / choisi. Rien n'y est changé. Seuls les visages différent''. Et, pouvons-nous ajouter, / ils lui sont si sympathiques qu'elle retrouve bien dans nos traits ceux des Mères et Sœurs / qui l'entourèrent pendant toute sa carrière religieuse et qui maintenant jouissent ensemble là-haut; / Et vous dirai-je? Ces pensées font battre nos cœurs plus fort et plus vite. Nous vou- / drions tant que, dans notre maison, gardienne des traditions, se retrouvât toujours / intact l'esprit de nos vénérées devancières! [...] Dans q.q. jours le portrait – pour nous trésor historique et familial aussi bien qu'artistique – prendra place dans notre musée au milieu / de nombre de souvenirs qui vous touchent de près, particulièrement la broderie / de l'uniforme de Mr votre père. Il vous sera bon, il me semble, de venir / q.q. moments au contact de ces reliques chères [...] ³³⁴

3.2.3 Réunir et exposer

3.2.3.1 Le musée de 1930 : l'*ornamentum* et l'*apparatus ecclesiae*

Soit un tout, le « musée » des Augustines entre 1930 et 1960, dont les « chambres » et les classes en sont les partitions générales. L'analyse du *Plan du second étage de l'aile Notre-Dame des Anges* (fig. 5), combinée à celle des sources écrites, permet de rendre compte des

³³⁴ A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de Sœur Marie des Séraphins, Supérieure, communiquée à Dlle Alice Caron ». Dossier *Musée : Dons reçus*, 24 mai 1937, fol. 1-2.

divisions internes du premier « musée », des classes d'objets qu'on y opérait, des homologues de fonctions qu'on leur assignait, ainsi que de la règle de leur cohabitation et ce, bien qu'apparemment sans ordre ou logique de classement. Longeant la façade est du second étage de l'Aile Notre-Dame des Anges, le « musée » se subdivise en deux pièces adjacentes se succédant en enfilade. Globalement, on y distribuait les œuvres et objets divers en fonction de leur utilité antérieure, c'est-à-dire ornementale ou liturgique. En effet, la première section, proprement désignée par le substantif *Musée* et dédiée à *Notre-Dame de Recouvrance*, logeait essentiellement les « antiquités » communautaires qui servaient à décorer et meubler le monastère, le chœur, l'hôpital et l'église : peintures, sculptures, mobilier sacré et profane à l'usage des « anciennes mères », gravures « rares et précieuses », etc. (fig. 8-9). Dès lors qu'elle ornait les murs de l'un ou l'autre de ces offices, l'œuvre peinte intégrée au « musée » rejoignait automatiquement cette première section, où elle voisinait avec une foule d'objets que la Communauté rattachait les uns aux autres selon deux principales taxinomies : « Ce petit musée réunit [...] 2 – Articles donnés par les bienfaiteurs et amis de l'Établissement (1780-1860) / 3 – Statues, meubles et autres choses du monastère et de l'Hôpital (1693-1850) [...] »³³⁵.

La fonction assignée à l'œuvre intégrée dans la section *Musée*, variera en fonction de son appartenance à l'une ou l'autre de ces deux structures de renvoi. Acquis par donation, elle témoignera du prestige et de la renommée de l'institution, bénéficiaire privilégiée des libéralités des notables et de la munificence des dignitaires. Extraite du cloître ou de l'hôpital en raison de son « antiquité » ou de sa valeur esthétique/financière, l'œuvre à l'usage des générations claustrales antérieures exprimera l'opulence ou la longévité de l'institution. Ce premier regroupement d'objets n'en reflète donc pas les goûts esthétiques et l'érudition, mais en rend plutôt visible la puissance et la longévité, signes de la faveur divine et de la protection des grands. D'où l'importance de la marque d'« ancienneté très reculée » ou de « richesse artistique » que doit invariablement refléter l'objet; d'où, également, la priorité accordée au concept de donation; d'où, encore, l'accumulation ostentatoire et la densité du contenu de collection exposé dans cette section. Car, en 1930,

³³⁵ A.A.M.H.G.Q. « Lettre de la Supérieure à Marcel Rioux, anthropologue, Musée national du Canada ». Dossier *Musée : Musée du Canada*. 18 février 1952, 2 fol.

c'est pleinement consciente du rapport entre la continuité historique du lieu et la quantité d'antiquités dont elle est dépositaire, que l'annaliste du monastère plaçait le « trésor » communautaire sous le signe d'une telle protection divine, proportionnelle à la densité de contenu exposé :

[...] Notre vaste salle qui dans l'idée et l'exécution du plan de l'aile / Notre-Dame des Anges a été affectée à un musée se remplit de peint- / tures et de gravures rares ou précieuses — il y en a actuellement 78 -, et de / meubles ou d'objets antiques [...] Ce qui, au pre- / mier abord, semble surprenant puisque notre fondation ne date que de / la fin du dix-septième siècle, devient une évidence si on se rappelle / que les premiers établissements du pays ont été sans exception rasés / par de désastreux incendies auxquels tout le personnel pouvait à peine / réussir à s'échapper. Grâce à Notre-Dame de Protection, nous n'avons jamais eu à / déplorer les ravages de ce fléau destructeur et si par exception quelqu'une / de nos devancières s'est montrée trop peu soucieuse de la conservation / de certains documents, on peut dire que d'une manière générale, on / s'est montré assez conservatrices des choses anciennes, si on en juge par la / collection que nous possédons [...] ³³⁶

Immédiatement juxtaposée à cette première salle, la *Sacristie*, également attenante au jubé du *Chœur des Religieuses*, constitue le second compartiment à l'intérieur duquel les Augustines exposaient une portion de leur « trésor » communautaire. Significativement dédiée à *Notre-Dame du Grand Pouvoir*, elle accueillait principalement les instruments liturgiques à matériau noble, autour desquels on amassait les autres objets ayant appartenu ou étant entrés en contact avec Monseigneur de Saint-Vallier (fig. 10-11). C'est le *trésor* dans son acception la plus orthodoxe : « Ce petit musée réunit [...] 1 – Ce qui a appartenu à notre vénéré Fondateur, Monseigneur de St-Vallier, deuxième Évêque de Québec, (1653-1727) : vases sacrés, ornements d'autel, / insignes épiscopaux, livres, meubles, horloges, vaisselle [...] » ³³⁷.

Si la possession des argenteries conférait du prestige et de la puissance temporelle à l'institution en raison du matériau même dont elles étaient confectionnées, leur but premier était la glorification du Fondateur, puisque on les ordonnait à un ensemble plus large ayant

³³⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 juillet 1930, p. 429-430.

³³⁷ A.A.M.H.G.Q. « Lettre de la Supérieure à Marcel Rioux, anthropologue, Musée national du Canada ». Dossier *Musée : Musée du Canada*, 18 février 1952, 2 fol.

pour dénominateur commun leur appartenance – effective ou présumée – au prélat. Les écrits des moniales reproduiront invariablement cette bipartition globalisante et mûrement réfléchie durant la phase de maturation du projet muséal. Dès sa projection en mai 1928, la collection se scindait en deux, répartissant d'un côté les « antiquités », unités de valeur extrinsèques en provenance du cloître et de l'hôpital, et de l'autre, les « effets les plus précieux de la sacristie », *trésors* avant tout matériels à utilité liturgique : « [...] Ce projet de construction comporterait les parloirs de la Su- / périeure et celui des religieuses; au deuxième, on placerait une salle pour les antiquités, une autre pour les effets les / plus précieux de la sacristie [...] »³³⁸.

Un article anonyme publié dans l'*Action catholique* du 26 octobre 1935, rend également compte de cette distribution des objets en deux classes bien distinctes. À cette différence près, toutefois, que les argenteries de la *Sacristie* y sont associées à la figure générique du Fondateur de l'institution, et que les œuvres d'art et les antiquités du *Musée* s'y trouvent ordonnées à la mémoire du monastère, c'est-à-dire proprement communautaire. Sous une reproduction photographique de l'Aile Notre-Dame des Anges, apparaît effectivement l'inscription suivante : « Aile dédiée à Notre-Dame des Anges. Construction de 1929, la première à l'épreuve du feu. Un Musée y réunit les objets ayant été à l'usage du pieux Fondateur de l'Institution et les autres souvenirs antiques ou artistiques que recèle le vieux Monastère, jamais dévasté par les incendies [...] »³³⁹.

Le partage générique entre mobilier ornemental et mobilier liturgique est essentiel à la compréhension de l'ordonnance et de l'articulation interne du premier « musée » des Augustines. En effet, cette bipartition de la collection se modélise précisément selon le paradigme des *trésors ecclésiastiques* de l'époque médiévale, lesquels avaient pour logique conventionnelle de classement, celle d'une distinction entre objets à fonction décorative et objets à usage liturgique. En effet, dans la partie *apparatus ecclesiae*, on regroupait le mobilier précieux et sacré que requiert l'exercice du culte. Dans la section *ornamentum*, on

³³⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 31 mai 1928, p. 310.

³³⁹ Anonyme. « L'Hôpital-Général de Québec ». *L'Action catholique*, 26 octobre 1935, p. 13.

logeait ce qui servait à décorer et meubler l'édifice et les différents offices de l'abbaye, incluant l'église et le monastère³⁴⁰.

À l'Hôpital Général, l'intitulé et la géographie mêmes de la section de la *Sacristie*, qui loge précisément l'*apparatus ecclesiae*, renforcent cette hypothèse d'un lien étroit – voire conscient – entre la pratique de collection des moniales et celle des *trésors* médiévaux qui, rappelons-le, s'amassaient généralement dans une chambre située à proximité de l'espace destiné à la commémoration du rite eucharistique, ou encore annexée à tout autre lieu consacré aux cérémonies liturgiques³⁴¹. Stratégiquement localisée à l'extrémité nord-est du second étage de l'Aile Notre-Dame des Anges, la *Sacristie* du « musée » des Augustines se trouvait immédiatement contiguë à la *Chapelle des saints*, érigée au jubé du mur de l'arrière-Chœur des religieuses, espace cultuel réservé au plein chant des recluses lors des pratiques quotidiennes du culte³⁴². Suite à la démolition du mur de l'arrière-chœur en 1929, le mobilier de la *Chapelle des saints* fut retiré, mais deux reliquaires demeurèrent en place (fig. 12-13). La *Chapelle des saints* du jubé, attenante au « musée », n'en restait pas moins consacrée au culte :

La démolition du mur de l'arrière-chœur par laquelle débutèrent les / travaux d'agrandissement eut pour conséquence la suppression des Chapelles / du Sacré-Cœur et de l'Annonciation qui se trouvaient au jubé (designé pour cette / raison sous le nom de "chapelle des Saints"). La forme voûtée donnée au nouveau / plafond n'est guère favorable à leur réinstallation. Les tableaux et reliquaires qu'elles / renfermaient orneront l'oratoire de Ste.-Thérèse et de l'E.J. à l'aile de N.-D. des Anges. Deux / reliquaires seulement resteront au jubé.³⁴³

Resitué dans la cohérence d'une tactique, l'emplacement de la section de la *Sacristie* répondait donc à une pratique de collection circonspecte. Une telle disposition exaltait le

³⁴⁰ Daniel Thurre. « Les trésors ecclésiastiques et leur constitution. Éclairage à travers deux exemples helvétiques : Saint-Maurice et Sion ». *Trésors et routes de pèlerinage dans l'Europe médiévale*, Conques, Centre européen d'Art et de Civilisation médiévale, 1994, p. 77-95, et plus particulièrement p. 79-81.

³⁴¹ Sur les modes de localisation privilégiés des trésors médiévaux et leur étroite association à l'autel, se reporter au texte d'introduction de Jean-Pierre Caillet, « Le Trésor, de l'Antiquité à l'époque romane : bases de la recherche actuelle et éléments de problématique ». Dans *Les Trésors de sanctuaire, de l'Antiquité à l'époque romane*, op.cit., p. 5-18.

³⁴² Sommairement entamée en 1769, la construction de cette chapelle fut achevée en 1841. Voir A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. 1865, tome 1 (1693-1910), année 1841, p. 224.

³⁴³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 9 (1923-1935), 31 août 1929, p. 397-398.

caractère sacramentel des pièces d'orfèvrerie qui s'y trouvaient réunies et montrées au « public » lors des visites, tout en soulignant leur qualité d'instruments encore disponibles aux pratiques liturgiques, auquel cas ils contribuaient toujours à la magnification du service divin :

[...] La moitié du second étage, côté / ouest, doit être occupée par les archives, la bibliothèque / un oratoire et une chambre pour les besoins qui pour- / raient survenir dans la suite. L'autre moitié, côté / de la façade, le sera par le musée, divisé en deux appartements dont le plus petit, contigu au chœur, est / affecté aux objets du culte avant tout. Le plus grand / de ces appartements est dédié à N.D. de Recouvrance / et l'autre, surnommée petite chambre de la sacristie, / l'est à Notre-Dame du Grand Pouvoir [...]³⁴⁴

En agissant de la sorte, les moniales reproduisaient non seulement le modèle des trésors ecclésiastiques, mais (re)dupliquaient, sur fonds de permanence, les modalités de présentation éphémère de leurs objets précieux, qu'elles avaient coutume de réunir à la sacristie de l'église pour les soumettre au regard des notables et des dignitaires politiques depuis le 19^e siècle.

3.2.3.2 Accumuler et diviser : du trésor communautaire au Musée d'antiquités canadiennes de 1960-1961

Les Augustines procéderont à un redéploiement considérable de leur collection entre mars 1960 et septembre 1961. Durant cet intervalle de temps, elles s'employèrent à déménager leur musée du second au troisième étage de l'aile Notre-Dame des Anges, invoquant pour principal motif l'exiguïté du local qu'il occupait depuis sa fondation en 1930³⁴⁵. Partant, elles supprimaient la proximité *Sacristie / Chapelle des Saints* fondatrice de la localisation originale du premier « musée ». Sous la direction de Bertrand Baron, un antiquaire montréalais familier de la Communauté, le musée des Augustines adopta les infrastructures qu'il préserve aujourd'hui, à savoir un rectangle divisé en sections thématiques, distinguées et délimitées à partir de divisions mobiles. Pour articuler cette nouvelle distribution, les

³⁴⁴ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), introduction, p. 3.

³⁴⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 4 (1943-1964), mai 1960, p. 502.

Augustines substituèrent à la bipartition *apparatus ecclesia* et *ornamentum* héritée du trésor médiéval, un montage de sept ordonnances fragmentaires et hétérogènes, dont les pertinences respectives et les structures de renvoi sont essentiellement thématiques et chronologiques : « [...] Nous avons parlé de sections. Le musée en / présente sept : Celles des Récollets, de Mgr de Saint- / Vallier, de la pharmacie, de la sculpture, du pen- / sionnat et de la communauté avec sous-division / du beau et du rustique [...] »³⁴⁶

Le recueil des *Données générales sur l'organisation du Musée (1960-1961)*, présente le programme systématique de cette nouvelle logique de classement³⁴⁷. La section des *Souvenirs des RR.PP. Récollets* rappelle la présence de cette branche de l'ordre de saint François à Notre-Dame des Anges entre 1671 et 1692, de qui Monseigneur de Saint-Vallier obtint l'échange et l'abandon pour fonder son Hôpital Général³⁴⁸. Celle consacrée au fondateur de l'institution, organisée sous la présidence de Jean-Paul Morisset, regroupe les objets de la *Sacristie* du premier « musée », auxquels se greffent les peintures et le mobilier d'autel recueillis lors du démantèlement de la chapelle du saint Cœur de Marie en 1958, que l'évêque fit lui-même ériger en 1724 au côté sud de l'église³⁴⁹. L'îlot de la *Pharmacie* rappelle la vocation et les pratiques hospitalières de l'ordre des Augustines; celui de la *Sculpture* se fonde sur des homologues de médium et des proximités de genres, et dénote en cela une relative assimilation des canons et modèles du musée d'art pris dans son acception large³⁵⁰. Celle du *Pensionnat* rappelle la mission éducative à laquelle s'adonnèrent les

³⁴⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 2 (1958-1972), septembre 1961, p. 9.

³⁴⁷ A.A.M.H.G.Q. *Données générales sur l'organisation du Musée 1960-1961*, 1961, p. 2-19.

³⁴⁸ Micheline D'Allaire. *L'Hôpital Général de Québec 1692-1764*. Montréal, Fides, 1970, p. 11.

³⁴⁹ « [...] En cette période d'ouverture où nous nous / efforçons de satisfaire ceux de nos connaissances et / amis qui désirent voir notre musée, de même que / les résidents de notre Maison, nous ouvrons aussi / nos portes aux étrangers. Aujourd'hui, c'était Mon- / sieur Simins, de la Galerie Nationale, que nous / amenait M.J. Morisset, du musée Provincial. / Monsieur Simins qui entend bien le français, tout en / ne le parlant pas facilement, a montré beaucoup d'intérêt / tout au long de sa visite. Également, M. / Jean-Paul Morisset nous a témoigné de la satisfac- / tion pour l'arrangement de nos articles. La vitri- / ne où sont réunis les souvenirs de Monseigneur de / St-Vallier est justement de son inspiration et nous / lui en sommes reconnaissantes parce que la di- / versité des articles nous embarrassait. » A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 2 (1958-1972), 13 janvier 1962, p. 11.

³⁵⁰ Durant la phase de (ré)organisation du musée, les Augustines visitèrent le Musée de la Province de Québec, avec pour motivation explicite d'en assimiler les modalités d'ordonnance : « Ayant transporté notre Musée au 3^e étage / de l'Aile Notre-Dame des Anges cela demande / beaucoup de changement dans notre organisation. / Avant de finir ces transformations nous allons / visiter le Musée Provincial. / Cette visite est enrichissante et nous aide / beaucoup dans notre travail. » A.A.M.H.G.Q. *Journal de l'administration*. Tome 4 (1943-1964), mars 1961, p. 512.

hospitalières entre 1725 et 1868. La section des *Souvenirs de la Communauté*, enfin, regroupe la totalité des pièces héritées des générations claustrales antérieures ne pouvant être thématiquement rattachées à l'un ou l'autre des groupes précédents. Elle accueille la quasi-totalité des œuvres peintes exposées aux visiteurs, s'inscrivant de la sorte en continuité avec l'*ornamentum* du premier « musée » de 1930. Réparties selon leur qualité d'exécution plastique, elles occupent d'une part le mur de la division du « beau », et de l'autre, celle du « rustique », clivage manifestement dérivé de la distinction originaire entre *trésor artistique* et *trésor d'antiquité*.

Les moniales procédaient ainsi à une (re)contextualisation des œuvres, qu'elles (ré)inséraient dans des îlots où elles côtoyaient de nouveaux objets. Ces voisinages se fondaient non plus sur des analogies de fonction – ornementale ou liturgique – et de mémoire – la Communauté et le prélat –, mais plutôt sur des homologues thématiques et chronologiques. Un facteur de cohérence interne basé sur un dénominateur commun ralliait et unifiait toujours la totalité des objets divers dispersés dans l'espace muséal : celui de leurs propriétés historiques, de leur « antiquité » :

Un antiquaire qui connaît bien notre Maison, / M. Bertrand Baron de Montréal, s'est offert pour pré- / sider gratuitement l'organisation de notre Musée. / Il est venu deux fois. Nous attendons une autre visite / pour les dernières décisions à prendre. D'après ce / connaisseur, nous avons assez d'articles de 1600 et / de 1700 pour constituer un musée très intéressant. / Nous avons fait cependant exception pour la section / du pensionnat qui ne présente que des articles de 1800, / sauf quelques livres [...] ³⁵¹

Intégrés au second musée, l'œuvre peinte et l'objet devaient toujours posséder la marque distinctive de l'auparavant, de l'« ancienneté très reculée ». Si ce sens de la vénération antiquaire s'exprimait, entre 1930 et 1960, par l'accumulation ostentatoire d'objets hétéroclites à l'usage des « anciennes mères », qui méritaient invariablement d'être protégés en raison de leur capacité à conserver coutumes et traditions et dont la multiplicité exprimait l'opulence et la longévité de l'institution, celui-ci culmine, en 1960-1961, avec l'élévation de ces mêmes objets au rang d'antiquités nationales. En effet, lors de son

³⁵¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 2 (1958-1972), septembre 1961, p. 9.

transfert, le « musée » sera significativement rebaptisé *Petit musée de l'Hôpital Général de Québec (Antiquités canadiennes)*³⁵². Désignées de la sorte par leurs propriétaires séculaires, les « antiquités » n'existent plus sous le seul signe de la *mienneté* – « nos trésors d'antiquités », « nos antiques souvenirs », mais apparaissent sous le signe du collectif. Dès lors explicitement (ré)affirmées comme objets de mémoire double, ces mêmes antiquités avaient officiellement un pôle communautaire et un pôle national, revendiquant un statut qu'elles avaient conquis dès la seconde moitié 19^e siècle, alors que les antiquités communautaires, issues du passé colonial le plus reculé, commençaient d'être mobilisées par la mémoire collective. L'identité projetée et revendiquée, le paraître déployé par le regroupement et l'exhibition de ces antiquités bipolaires, n'est plus tant celle d'une institution prestigieuse bénéficiant de la faveur divine et de la protection des grands, mais bien celle d'une institution coloniale gardienne d'une mémoire plurielle s'associant tout autant au passé des Augustines qu'à celui de la collectivité.

3.2.4 Le musée comme espace public circonstancié

Extraites du cloître des recluses puis réinsérées au « musée », les œuvres investissent un espace socialement hétérogène. Elles s'y déploient ostentatoirement pour un nouveau « public » extracommunautaire à qui elles s'adressent, au regard duquel elles s'offrent et, d'emblée, à l'interprétation duquel elles sont dorénavant soumises : « Dans chacune de ses visites, notre ancien Aumônier / nous témoigne toujours le plus vif intérêt. Il est heu- / reux de la haute appréciation que les Connaisseurs / accordent à notre petit Musée, qui est, disent-ils, le / “plus beau du Pays” »³⁵³.

Comme en témoignent les rubriques du *Journal du Musée*, les phénomènes de représentations plurielles de l'œuvre exposée au musée se trouvent régulièrement associés à la pratique et l'expérimentation concrète du lieu par des individus appartenant à diverses

³⁵² A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de Sœur saint Alphonse, gardienne du musée, à Paul Mercier, directeur de l'Aide à la Création et à la Recherche, Ministère des Affaires culturelles ». Dossier *Musée : Ministère des Affaires culturelles*, 10 juin 1965, fol. 69.

³⁵³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 14 février 1948, p. 98.

communautés de monde particulières : des professionnels séculiers de l'art, des membres masculins du corps ecclésiastique agissant à titre d'« organisateurs » du musée, des familiers et des bienfaiteurs des religieuses. L'une des fonctions assignées à la « gardienne du musée » consiste précisément à documenter le contenu des collections, mais aussi à recueillir et enregistrer les informations et les appréciations émises sur place à l'endroit des œuvres par les *connaisseurs* qu'elle côtoie à l'occasion des visites : « Le 8 août décédait après une brève maladie, notre chère Sr St-Alphonse, gardienne de notre Musée depuis 1954. Nous lui devons la réorganisation de ce musée en 1960-1961, dans le local actuel. / De plus, elle nous a laissé beaucoup de détails intéressants sur les pièces antiques; détails qu'elle a obtenu soit par des recherches personnelles soit dans des contacts occasionnels avec des *connaisseurs* [...] »³⁵⁴.

Avant 1960-1961, des membres du corps ecclésiastiques, investis d'une autorité morale et intellectuelle, sont eux-mêmes chargés de régler le contenu de collection, de gérer son articulation interne et de présider à sa distribution :

[...] Mère Saint-François d'Assise, Supérieure, commence, / aidée de Mère Assistante, Mère Marie des Séraphins, l'organisation / du musée sous la direction du Révérend Monsieur Georges Ouvrard, / notre Aumônier. Ce Monsieur est excellemment qualifié, tant / par ses connaissances générales que par ses capacités artistiques, / pour la tâche d'organisateur de musée. Depuis quelques mois déjà, il avait commencé à faire le choix, au cloître aussi bien qu'à / l'hôpital, des objets qui devaient figurer au musée. Il faut ap- / puyer sur l'expression faire le choix, car les articles ne man- / quaient pas, particulièrement les tables qui suffiraient à elles / seules à faire un musée intéressant [...]³⁵⁵

[...] Une visite de Mr. l'abbé Ouvrard à nos Mères aujourd' / d'hui même venait trop à propos pour ne pas le prier de se / rendre au musée pour accorder son contrôle à la nouvelle / disposition des cadres [...]³⁵⁶

À la réception d'une nouvelle œuvre, on convoque tantôt un abbé, tantôt un professionnel séculier de l'art pour procéder à son élection ou son exclusion du « musée », en identifier l'auteur, en estimer la valeur – financière ou autre -. Accrochée au « musée », l'œuvre se

³⁵⁴ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 2 (1958-1972), année 1965.

³⁵⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), mars 1930, p. 4.

³⁵⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 20 juin 1938, p. 41.

prête donc à des regards multiples et des appréciations plurielles, en l'occurrence communautaire, cléricale et séculière :

À ses dernières visites au Musée, Monsieur l'Abbé / Ouvrard conseille de remplacer le portrait à l'huile / de Pie IX par une peinture donnée par Monsei- / gneur Adjutor Faucher, pensionnaire en notre Maison. / Le sujet sur cette toile semble être un prisonnier. / Nous n'avons pas d'indications précises sur la va- / leur de cette toile, de la part de M. l'Abbé Ouvrard. / M. Gérard Morisset est venu la voir et en a pris / note, pour essayer de retracer sa marque, qu'il ne / connaît pas [...] ³⁵⁷

Dans ce contexte, définir le « musée » comme espace social – tant dans le champ sociétal qu'à l'échelle du microcosme institutionnel – incitera à mettre l'accent sur la formation des divers liens sociaux qui s'y nouent. Cela devrait permettre de dégager, dans le cadre de ces relations d'interactions, les principaux groupes d'individus avec lesquels l'œuvre entre en rapport, c'est-à-dire les éventuels sujets d'interprétation de celle-ci une fois intégrée au « musée ».

3.2.4.1 Le champ sociétal

Dans ses rapports à l'ensemble de la société, le « musée » des Augustines comporte toutes les caractéristiques d'un espace privé ³⁵⁸. D'abord, la collection qu'il renferme relève bien de la possession privée et de la gestion autonome : elle appartient à une communauté religieuse qui, administrant une institution autarcique ayant statut de municipalité indépendante, se ménage le droit d'en disposer à sa volonté. Aussi, avant 1973, le « musée » n'ouvre pas ses portes à l'ensemble des citoyens. Ses propriétaires en contrôlent les accès et, selon un mode arbitraire, n'exposent la collection qu'à ceux à qui elles veulent bien la montrer. C'est la Supérieure, plus haute autorité communautaire, qui en dicte les adhésions et les exclusions, qui y établit les présences et les absences :

³⁵⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 14 février 1948, p. 98.

³⁵⁸ Sur la distinction entre espace privé et espace public dans ses applications à la typologie des collections, voir Krzysztof Pomian. « Collections particulières, musées publics ». *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle, Paris, Gallimard, 1987, p. 293-312.

[...] Le mot visiteur vient de tomber de notre plume. Notre / musée eut en effet ses visiteurs, dès ses premières heures, bien / qu'il ne fut pas et ne dut pas être ouvert au public. On / sollicitait et on sollicite encore la faveur de le voir; et la faveur est accordée selon que Notre Mère le juge possible ou à / propos. Ou encore, Notre Mère elle-même y invite des a- / mis ou bienfaiteurs de la Maison, et ces invitations sont / toujours acceptées avec empressement. Les Autorités reli- / gieuses et civiles y sont amenées et y reviennent toujours / avec un vif intérêt [...]³⁵⁹

La fondation du « musée » en 1930 donnait naissance à une collection non pas ouverte au commun des mortels suivant un horaire régulier, mais plutôt accessible à des catégories d'individus délimitées, selon un rythme intermittent. En 1965, le Ministère des Affaires culturelles du Québec entreprit de constituer un répertoire des collections de la province. Priée de remplir un questionnaire adressé à la Communauté par Paul Mercier, la gardienne du « musée » répondit, à la question relative aux heures d'ouverture, qu'il n'y en avait : « Aucune », ajoutant que : « Des solliciteurs sont admis sur autorisation de la Mère Supérieure »³⁶⁰.

Son rôle sociétal de « musée » est donc secondaire, et l'on fait prévaloir sa fonction primordiale de *trésor*, de lieu de dépôt garantissant la protection optimale d'objets précieux que l'on expose avant tout pour les hauts dignitaires ecclésiastiques et civils, divisant ainsi l'ensemble des citoyens selon des critères religieux. Datée du 22 septembre 1953, la relation manuscrite de la visite du Gouverneur Général du Canada, témoigne du prestige qu'entrevoit toujours la Communauté dans l'attention que porte à ses « antiquités », les membres les plus éminents des strates dominantes de la hiérarchie sociale :

[...] Aujourd'hui, notre Musée reçoit une visite distinguée / et en même temps très intéressée : Son Excellence / M. Vincent Massey, Gouverneur général du Canada. / Il est accompagné de son Fils M. Lionel Massey et de / sa femme Mme Lilian Massey, de ses aides de camp / Mr Arthur F. Titus et M. le Docteur Jean Louis La Rochelle. / Son Excellence est un grand amateur des antiqui- / tés. Son passage dans notre Institut est marqué / du plus vif intérêt. Chose remarquable dans une / visite de ce genre, son Excellence consacre ½ h. du temps, / relativement court, qu'Il peut nous accorder. / Il

³⁵⁹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), mars 1930, p. 4-5.

³⁶⁰ A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre communiquée par Sœur saint Alphonse à Paul Mercier, directeur de l'Aide à la Création et à la Recherche ». Dossier *Musée : Ministère des Affaires culturelles du Québec*, 1^{er} juin 1965, 3 fol.

daigne offrir ses félicitations à la petite Gardien- / ne et s'informe depuis combien de temps elle est / en charge [...] ³⁶¹

Qualifiée de « faveur », l'appréhension de la collection par un simple particulier prend cependant la forme d'une distinction, d'un privilège arbitrairement dispensé, soulignant d'une manière d'autant plus explicite les préceptes hiérarchisants à partir desquels on en règle l'accès : « [...] Mais si vous voulez bien vous rappeler, Monsieur, que notre petit musée n'existe / que pour mettre à l'abri du feu nos souvenirs de famille, qu'il n'est pas ouvert au / public mais qu'au contraire n'y sont admis que q.q. particuliers, et encore par faveur, / et que nous n'avons rien tant à cœur que d'éviter d'en faire un sujet de réclame [...] » ³⁶²

À l'exception de la gardienne du « musée » et des autorités communautaires, l'accès à l'espace d'exposition par la religieuse, passe par la soumission d'une requête à la Supérieure. On assiste dès lors à la résurgence des mesures disciplinaires, subites par celles-là même qui les mirent en place entre 1928-1930 :

Moyennant tous ces secours charitables le Musée a repris / un air de fraîcheur et de propreté. Il est en état d'ou- / vrir ses portes aux privilégiés qui y seront admis. / La reconnaissance fait un doux devoir à la Gar- / dienne de prier notre Révérende Mère Supérieure de / permettre que la Communauté ait l'honneur d'être / la première à visiter. Le 28 avril, jour où nous avons / grand congé à l'occasion de la deuxième fête patrona- / le de notre Révérende Mère, est choisi pour procurer / cette agréable surprise à toutes celles qui désirent en profiter [...] ³⁶³

Selon une perspective générique, le « public » ponctuellement incorporé à cet espace privé peut se subdiviser en deux principaux groupes, à l'intérieur desquels s'induisent des hiérarchies. Le premier, admis de manière inconditionnelle et par là objectivable, consiste en un cercle de privilégiés, composé des dignitaires et des proches de la Communauté. Le second, difficilement modélisable parce que réglé selon un principe arbitraire, embrasse

³⁶¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 22 septembre 1953, p. 128.

³⁶² A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de la gardienne du Musée communiquée à Marius Barbeau ». Dossier Musée : *The Canadian Museum Association. Musée National d'Ottawa. M. Marius Barbeau*, 27 mars 1937, 3 fol.

³⁶³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 28 avril 1942, p. 73.

diverses couches de particuliers sollicitant la faveur d'accéder à un espace duquel ils sont à priori exclus.

3.2.4.1.1 Le cercle de proximité : les dignitaires, les proches

Le public « extracommunautaire » invité ou admis inconditionnellement au « musée » est avant tout celui d'un cercle de privilégiés. Il se compose, d'une part, des représentants du pouvoir civil et religieux, et de l'autre, des *proches* des religieuses qui, selon une gamme de variation de distance, se situent à proximité idéologique et/ou sociale de la Communauté³⁶⁴. L'admission inconditionnelle des premiers marque l'attestation de leur qualité sociale et/ou de leur autorité spirituelle par les moniales. Elle procède de l'observance des directives prescrites par le *Règlement*, qui instaure un rapport d'adéquation entre l'espace monacal, les représentants de l'État et de l'Église. Elle relève en cela d'un principe de convenance : « [...] Ce petit musée n'est pas ouvert au public. Le soin en est confié à une religieuse. Elle entretient le local, veille à la conservation des articles et reçoit les visiteurs qu'il ne convient pas de renvoyer sans les satisfaire [...] »³⁶⁵

À l'encontre des « étrangers », le « proche » est celui dans lequel la Communauté se reconnaît, celui qu'elle côtoie dans l'égalité et la réciprocité de l'estime, et avec lequel elle partage un ordre de valeurs analogues. Ce lien avec les proches recoupe deux catégories de rapports sociaux : d'une part, des liens fondés sur une commune appartenance à une entité d'ordre supérieur, l'Église, dans laquelle la Communauté se reconnaît et s'identifie, et dont la collection contribue à rendre visible la splendeur et la puissance temporelle; de l'autre, des rapports d'amitié et de filiation. Dans cette première catégorie de proches se loge la totalité des membres masculins et féminins du corps ecclésiastique, de congrégations locales ou étrangères. Même en période de fermeture quasi absolue du « musée », cette norme d'adhésion continue de prévaloir :

³⁶⁴ Pour une définition sociologique de la notion de « proche », voir Paul Ricœur. « Le propre, le proche et le collectif ». *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 161-162.

³⁶⁵ A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre communiquée à Marcel Rioux, division de l'Anthropologie, Musée national du Canada, Ottawa ». Dossier *Musée : Statistiques / Musée du Canada*, 18 février 1952, 2 fol.

Depuis la mi-juin marquée par l'incendie de l'Hô- / tel Dieu St-Vallier allumé par des
 mains criminelles, tra- / gédie encore aggrandie par des menaces adressées à nos Com-
 / munautés de Québec mêmes, nous avons fermé les portes / de notre musée non
 seulement aux étrangers mais à tous / les solliciteurs, sauf les prêtres, religieux et
 religieuses et autres / personnes de confiance qui nous sont bien connues. Et ce, / «
 'pour un temps indéterminé'' selon la consigne de nos Su- / périeures [...]»³⁶⁶

Aux lendemains de la suppression de la *Règle de clôture* par Vatican II en 1965, les
 membres du corps ecclésiastiques forment l'exclusivité des « publics » jouissant du
 privilège d'investir l'espace d'exposition : « Les visites au Musée ne seront permises que
 rare- / ment aux visiteurs externes, notre Musée n'étant / pas ouvert au public. (Directive de
 Mère Supérieure). / Les religieux et les religieuses ainsi que les Membres du / Clergé font
 exception; ils seront en tous temps / accueillis avec bienveillance. »³⁶⁷

Les « organisateurs » du musée, mandatés par l'archevêché ou recrutés par les religieuses,
 appartiennent à cette strate d'individus. Le 3 septembre 1928, deux semaines après
 l'approbation des plans de l'aile Notre-Dame des Anges par Monseigneur Plante, auxiliaire
 de Québec, le diocèse nommait l'abbé Georges Ouvrard, de l'Hôpital de l'Enfant-Jésus, au
 titre d'aumônier de l'Hôpital Général de Québec³⁶⁸. Reconnu pour son érudition et ses
 « connaissances artistiques », on le chargea de présider à la mise en place des dispositifs
 muséaux, de même qu'à la sélection des œuvres devant y figurer³⁶⁹. En 1954, la
 Communauté recrute l'abbé Honorius Provost, archiviste adjoint au séminaire de Québec, à
 titre de « conseiller » remplaçant. Il s'acquittera ponctuellement de tâches similaires à
 celles remplies par l'abbé Ouvrard :

³⁶⁶ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 2 (1958-1971), juin 1963, p. 16.

³⁶⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 2 (1958-1971), année 1966, p. 29.

³⁶⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 3 septembre 1928, p. 322.

³⁶⁹ Il occupera cette fonction en permanence durant deux triennats (1928-1934), avant d'être transféré chez les Ursulines de Québec. À la demande des Augustines, il maintiendra néanmoins sa charge d'organisateur du musée, en y revenant de manière ponctuelle jusqu'à son décès le 2 février 1953. Dans le panégyrique qu'elles lui consacrèrent, les Augustines le qualifièrent même de « fondateur du musée ». A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 2 février 1953, p. 122.

Nous recevons aujourd'hui Monsieur l'Abbé / Honorius Provost, archiviste adjoint au Séminaire / de Québec. À une visite qu'il fit au musée, à l'été, / Monsieur le Chanoine Charles Beaulieu nous avait / fortement engagées à le demander comme conseiller en / remplacement de M. l'abbé Georges Ouvrard, l'organisa- / teur de notre Musée, qui s'y était activement intéressé / jusqu'aux dernières limites du possible même au cours / de la maladie qui le conduisit au tombeau le 2 février / 1953. Depuis, des changements importants [...] exigeaient l'intervention d'un connaisseur pour re- / mettre l'ensemble à point et décider bien des choses / qui postulaient leur admission au musée, malgré le / manque d'espace. / Monsieur l'abbé Provost s'est acquitté de sa / tâche très consciencieusement et à notre satisfaction, / s'efforçant de solutionner le problème du peu d'espace / pour tant d'articles [...]³⁷⁰

La seconde catégorie de proches incorporés au « musée » se compose essentiellement des « amis et bienfaiteurs » de la Communauté, la plupart séculiers intimement reliés aux religieuses. Elle regroupe parents et amis, avec lesquels se confondent les principaux donateurs qui, en guise de reconnaissance, reçoivent une invitation expresse et personnalisée :

Notre distinguée donatrice [Alice Caron] accepta l'invitation que nous lui / fîmes d'honorer notre musée de sa visite. Avec Mademoiselle / Azarine, nous eûmes le plaisir de la recevoir en compagnie de / son autre vénérable tante, Lady Fitzpatrick, qui demeure / toujours très attachée à notre Communauté. Il n'est pas té- / méraire de penser que cette dernière a été l'inspiratrice de ce / don, car Mlle Alice Caron n'a jamais eu de relations avec nous, / et nos Mères ne la connaissaient pas personnellement. Elle / montra un véritable intérêt à toutes nos vieilles choses, surtout / aux nombreux souvenirs que nous tenons de plusieurs mem- / bres de sa famille et plus particulièrement les ornements de / l'uniforme de Sir Adolphe qui ont été appliqués sur le chape- / ron d'une chape rouge dont les orfrois portent les ornements / de l'uniforme de l'Honorable R. Ed. Caron, deuxième lieute- / nant-gouverneur de la Province et aïeul de Mademoiselle Alice [...]³⁷¹

³⁷⁰ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 5 décembre 1954, p. 145-146. En raison de la fonction d' « organisateurs » qu'on leur assigne, on peut certes suggérer que ces personnes jouent un rôle de premier ordre dans la constitution de leur musée et de leur mémoire par les Augustines, tant en choisissant d'y inclure ou d'en exclure une pièce, qu'en la disposant selon un agencement qui en détermine le propos. Cependant, la responsabilité de ces ecclésiastiques, auxquels succéderont dans cette charge l'historien de l'art Gérard Morisset (1952) et l'antiquaire Bertrand Baron (1960-1961), ne peut qu'être difficilement évaluée à sa juste mesure, les archives du monastère ne fournissant que peu de données relatives à la nature de leurs activités. Dans de telles circonstances, et considérant le caractère intermittent de leurs activités à l'Hôpital Général (ceux-ci ne se présentant généralement au musée que pour répondre aux demandes ponctuelles des religieuses, qui s'occupent souvent elles-mêmes de l'agencement du musée), élaborer sur cette question tout en octroyant à ces acteurs une forte identité de « conservateurs » reviendrait à construire une fiction qu'il serait ardu d'appuyer sur des bases objectives et vérifiables.

³⁷¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), juin 1937, p. 33. Le don évoqué est celui du *Portrait de sœur sainte Claire d'Assise* peint par Antoine Plamondon en 1837 (rép. no)

3.2.4.1.2 Un « public » circonstanciel : les particuliers et les historiens de l'art

Le second type de « public » incorporé au « musée » recoupe une pluralité de particuliers, membres de la société civile. Statutairement exclus des élites admises sur une base inconditionnelle, et gravitant en marge du cercle des « proches » immédiats, ceux-ci deviennent des « étrangers ». Pour appréhender la collection du regard, ils doivent au préalable soumettre une requête d'admission à la Supérieure, qui filtre la demande, évalue l'« à-propos » de la visite et se ménage le droit d'en autoriser ou non la présence. Soumis à ces procédures arbitraires, le solliciteur entre dans une mécanique de coercition, qui lui impose des interdictions ou lui assigne des permissions, des « faveurs ». La relation de sa visite par le notaire Aimé Plamondon, publiée dans la *Revue Populaire* d'octobre 1938, est à ce propos éloquente :

La chance et l'amabilité d'une Supérieure s'unirent pour me permettre de tenir ma promesse, en sorte que le lendemain après-midi, nous passâmes, mon ami et moi, trois heures aussi brèves qu'exquises à parcourir en tous sens, sous la conduite de deux bonnes religieuses, les salles et les corridors multiples, ainsi qu'à visiter longuement la chapelle et le musée de la vénérable institution qu'est l'Hôpital Général de Québec. Des deux religieuses qui nous guidaient, l'une avait été chargée évidemment de nous renseigner et de répondre à nos questions, tandis que l'autre devait se borner à nous accompagner en silence. Quand nous eûmes deviné, au bout de quelques temps, cette consigne qu'un mutisme aussi poli qu'explicite réussit enfin à nous faire comprendre, nous laissâmes à la sœur conférencière le soin de nous instruire [...]³⁷²

Si ces procédures et normes d'admission créent des exclusions, elles forgent également des adhésions ponctuelles. En effet, le *Journal du Musée* témoigne en maintes occasions du caractère relativement perméable de l'espace muséal, imputable à la nature arbitraire des modalités d'accès. On assiste dès lors à un éclatement des catégories d'individus admis au « musée », difficilement modélisables. On peut cependant affirmer que l'espace sera permissif, dès lors que les motivations générant la requête des solliciteurs ne relèvent pas de la curiosité antiquaire ou de la délectation esthétique, mais bien d'une entreprise utilitaire :

³⁷² Aimé Plamondon. « Une visite à l'Hôpital Général de Québec. Une institution vieille de deux cents ans. Les trésors de son musée : toiles, gravures, manuscrits, objets divers de l'ancien régime ». *La Revue populaire*, no 11 (octobre 1938), p. 5.

[...] Aujourd'hui, fête de la Sainte Trinité, un groupe de / la Société d'histoire régionale de Québec, vient visi- / ter nos vieilles constructions *dans un but d'étude*. Les / vieux souvenirs conservés au Musée les intéressent au / plus haut degré. / Monsieur l'Abbé Paul Émile Gosselin, prêtre du Sémi- / naire de Québec, secrétaire de cette société les accompagne. / Nous croyons faire une bonne œuvre sociale en accueillant / de notre mieux, ces différents genres de visiteurs. [...] ³⁷³

C'est dans cette nécessité utilitaire de la démarche, et dans la subjectivité des modalités d'accès, que résident également les conditions d'admission des historiens et professionnels de l'art. Les termes dans lesquels les religieuses entrevoyaient la construction d'un rapport entre ceux-ci et l'espace muséal deviennent clairement intelligibles dans les correspondances qu'elles entretenaient avec Gérard Morisset en 1933. Après avoir reçu l'inventaire qu'elles lui avaient adressé à Paris en février de la même année, ce dernier projeta d'investir l'enceinte monastique dès son retour anticipé à Québec, afin de compléter ses recherches par une appréhension immédiate des œuvres peintes renfermées en l'institution³⁷⁴. Formulée dans sa lettre du 27 mars 1933, sa demande d'accès renseigne sur les procédures d'introduction du professionnel de l'art au musée. À priori exclu, ce dernier devait au préalable soumettre sa requête à l'évaluation de la Mère Supérieure, en indiquant le bénéfice que pourrait retirer la Communauté de l'exercice de ses activités une fois investi le « musée » :

Madame la Supérieure / C'est avec un vif plaisir que j'ai lu / votre bonne lettre du 4 mars et que j'ai / pris connaissance de l'inventaire que / vous avez bien voulu m'envoyer. De l'un / et l'autre, je vous remercie de grand / cœur et je me permets de vous dire que vous / m'avez rendu un grand service en me per- / mettant de connaître votre collection de tableaux. Votre collection de peintures, je la connaissais pour avoir consulté quelques / ouvrages où il en est question [...] Mais vous avez bien voulu ajouter beaucoup / de détails très intéressants, qui m'ont permis / d'identifier certaines toiles dont l'histoire / est obscure. Je me permets de vous transcri- / re mes notes; elles pourraient puet-être / vous servir. Plus tard, à mon retour à Qué- / bec – je compte y retourner en mai 1934 – / je pourrai peut-être les compléter par les ob- / servations que je ferai, avec votre autorisation, / sur les tableaux eux-mêmes [...] ³⁷⁵

³⁷³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 4 juin 1944, p. 83-84.

³⁷⁴ A.A.M.H.G.Q. « Lettre de Gérard Morisset communiquée à Mère Marie des Séraphins, Supérieure ». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 27 mars 1933, fol. 1.

³⁷⁵ A.A.M.H.G.Q. « Lettre de Gérard Morisset communiquée à Mère Marie des Séraphins, Supérieure ». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 27 mars 1933, fol. 1.

Pour y accéder, le professionnel de l'art devait donc s'offrir à l'appropriation d'un savoir historique / esthétique par les moniales. Il doit représenter une capacité, qu'elles peuvent exploiter. Informé de ces convenances, c'est en ces termes que Gérard Morisset dû solliciter, le 14 janvier 1943, le privilège de photographier le *Portrait de Sœur sainte Claire d'Assise* (rép. no 59) exposé au « musée » depuis son acquisition en 1937 :

Révérende Mère Supérieure / Je viens de terminer la rédaction d'un petit livre dans / lequel j'étudie l'évolution d'une pièce d'argenterie cana- / dienne fort intéressante : l'encensoir. Et pour bien montrer / l'évolution de l'encensoir au XVIIIe siècle, je voudrais pu- / blier la photographie du petit encensoir que possède l'Hô- / pital Général et qui porte le poinçon de l'orfèvre québé- / cois D.Z. Au point de vue des formes, cette pièce est importante. / Je viens donc vous deman- / der bien humblement l'auto- / risation de photographier cet / encensoir et d'en publier la gravure dans mon livre. Cet ou- / vrage est destiné sans doute aux amateurs d'art, mais aussi aux / maisons d'enseignement. En me permettant de publier la pho- / tographie de votre encensoir, vous rendriez service à notre per- / sonnel enseignant. / Et je profite de la présente / occasion pour vous demander bien humblement l'autorisation de photographier / d'autres pièces d'art de l'Hôpital Général, comme le portrait / de Mère Caroline de Sainte-Claire, etc. [...] En retour, vous pouvez comp- / ter sur mon dévouement et sur mon aide pour faire de votre / Musée l'un des plus attrayants dans son genre. J'ai justement / sous les yeux trois photographies de peintures représentant / l'Hôpital Général : l'une en 1830, les deux autres en 1846. Je / les destine à votre musée; elles compléteront certainement les do- / cuments graphiques que vous possédez sur votre maison [...]³⁷⁶

Inséré dans ce mécanisme à la fois coercitif et utilitaire, le professionnel de l'art souhaitant accéder à la collection devenait d'autant plus utile qu'il en était exclu, et inversement, comme en font foi ces deux extraits complémentaires du *Journal du Musée* en date du 20 janvier et du 19 mars 1943 :

Monsieur Gérard Morisset, après quelque hésitation, obtient l'au- / torisation de venir photographier l'encensoir portant la fa- / meuse marque énigmatique DZ, ainsi que le portrait de / Sr. S. Claire de Blois. Notre Révérende Mère Supérieure vient le / saluer. Il se montre tout à fait bienveillant et rempli de pro- / messes pour l'avenir. Il semble que maintenant les relations / avec notre meilleur artiste québécois seront marquées de la / plus franche cordialité. Sa lettre de demande ainsi que / notre réponse sont conservées aux archives du Musée [...] Comme en témoignage de gratitude pour "l'entrée au

³⁷⁶ A.A.M.H.G.Q. « Lettre de Gérard Morisset communiquée à la Supérieure ». Dossier *Musée* : *Correspondances de Gérard Morisset*. 14 janvier 1943, 2 fol.

Musée'' / en vue de favoriser ses travaux scientifiques, Monsieur / Gérard Morisset nous adresse trois intéressantes photo- / graphies de notre Maison vers 1840, et aussi la photographie / de notre Mère Soumande de S. Augustin première Supérieure / de notre Communauté. Le tout est aux archives du / Musée [...]³⁷⁷

La relative perméabilité de l'espace muséal autorise ainsi la formation d'un second cercle de « privilégiés », qui regroupe essentiellement des connaisseurs et des érudits dont la compétence spécialisée est solidaire d'un privilège social arbitrairement octroyé : Marius Barbeau, Ramsay Traquair, Gérard Morisset et Marcel Rioux accéderont fréquemment aux collections, moyennant la démonstration préalable de l'utilité – sociale, culturelle, spirituelle, morale et intellectuelle – de leur démarche. Ils représentent simultanément une compétence virtuelle, susceptible d'être mise à contribution par les Augustines.

3.2.4.2 Le microcosme institutionnel

Avant la fondation du « musée » en juillet 1930, c'est à l'intérieur d'une pluralité d'espaces de localisation d'œuvres que circulait le particulier bénéficiant du privilège d'accéder à l'ensemble des collections³⁷⁸. Toutefois, aux lendemains immédiats de son aménagement interne, le « musée » - et c'est là, l'un des fondements mêmes de son érection en 1930 – assumera progressivement une fonction d'espace unique de confinement des « publics » admis à Notre-Dame des Anges. En témoigne, notamment, la manière dont les moniales procéderont au contingentement systématique de l'historien de l'art. Après avoir réclamé la faveur d'examiner la quasi-totalité des œuvres peintes dispersées dans l'ensemble conventuel en 1935, Gérard Morisset fut prié de communiquer au préalable la liste de celles qu'il souhaitait photographier, afin que les moniales pussent procéder à leur transfert ponctuel au musée, unique espace auquel il devait avoir accès :

Monsieur le notaire Gérard Morisset [...] / J'ai un peu tardé à accuser / réception de cet envoi. Mais c'était / (f.2) dans le but de pouvoir vous dire si je / pourrais la semaine prochaine, satis- / faire à votre demande d'être reçu au / musée pour photographier certaines toiles. / La chose sera possible, à la réserve toute- / fois des jours suivants :

³⁷⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 20 janvier et 19 mars 1943, p. 78-79.

³⁷⁸ Voir chapitre 2, section 2.3.2.

mardi, jeudi et samedi. Il n'y a pas encore d'empêchements / prévus pour aucun jour des semaines / suivantes, au cas où vous ne pourriez / venir dès la semaine prochaine. Il / sera néanmoins prudent de vous en / assurer à l'avance. Dans tous les cas, vous m'obligeriez beaucoup en me / désignant les toiles en dehors du musée / que vous désirez photographier afin que / nous les fassions transporter avant votre / arrivée. C'est un message qui pourra / être fait par téléphone, si vous le jugez / (f.3) bon. Je vais prévenir nos Sœurs de pren- / dre note des sujets indiqués [...]³⁷⁹

Le groupe d'œuvres désignées par Morisset comptait plusieurs portraits d'ecclésiastiques des 18^e et 19^e siècles, alors exposés en permanence à la salle de Communauté. Il s'agit des portraits de *Monseigneur Bailly de Messein* (rép. no 45), du chapelain *Laurent-Thomas Bédard* (rép. no 42) et de l'abbé *Pierre-Joseph Malavergne* (rép. no 43) qui, comme en rend compte cet extrait du *Journal du Musée*, furent effectivement photographiés au « musée »:

« Le neuf juillet, Mr. Morisset est admis au musée / pour prendre les photographies qu'il désirait de certaines de / nos toiles. Il amène avec lui son photographe, Mr. Lucien / Lemieux, de la bibliothèque du Parlement, amateur des / vieilles peintures du pays. Sont photographiés à cette occasion les portraits de / nos Sœurs St.-Joseph et Ste. Anne, de Louis XV, de Mgr / Panet, de la toile représentant le couronnement d'épines, / le portrait de Mgr Bailly de Messein, des Messieurs / Malavergne et Bédard, anciens chapelains de notre / Maison [...]³⁸⁰

Le « musée » apparaît donc comme le lieu privilégié des rencontres réunissant les polarités claustrale et séculière. Si, lorsque positionné dans le champ sociétal, celui-ci comporte toutes les caractéristiques d'un espace privé, à l'intérieur du microcosme institutionnel, on peut tout autant le qualifier d'*espace public circonscrit*, dès lors qu'on l'appréhende en tant que lieu physique, circonscrit et délimité, où se côtoient temporairement les polarités claustrale et séculière³⁸¹. Il est *espace public*, en ce qu'il ne saurait être la simple

³⁷⁹ A.N.Q.Q. « Lettre de la gardienne du musée communiquée à Gérard Morisset ». Inventaire des Œuvres d'Art. Dossier *Hôpital Général de Québec*.

³⁸⁰ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 9 juillet 1935, p. 20.

³⁸¹ À ce titre, ce concept d'*espace public* ne doit pas se confondre avec celui de *sphère publique* développé par le philosophe Jürgen Habermas qui, transcendant la conception empirique et physique d'un lieu, réfère davantage à une sphère de discussion critique, constituée par des personnes privées réunies en public et faisant usage de leur raison pour bouleverser l'ordre établi. Au sein de la société civile, la *sphère publique* se fixe un triple mode d'intervention : dénoncer les dysfonctionnements du système politique, administratif et culturel; problématiser des cas particuliers, les soumettre à discussion critique et les généraliser de manière à ce qu'ils concernent la société et l'opinion publique dans son ensemble; diffuser et médiatiser les controverses soulevées de manière à ce qu'elles rejoignent l'ensemble de la population. Institué par une communauté

duplication de l'espace communautaire, absolument privé des religieuses. Il y prend pourtant appui pour se démarquer, se définir et se pratiquer : de par son hétérogénéité constitutive, il fait effectivement cohabiter une pluralité d'individus représentant ou appartenant à diverses collectivités prises en corps³⁸². En ce sens, si le cloître est par définition le lieu du vivre ensemble des religieuses, le « musée » est, par contrepoint, essentiellement hétérogène et impropre, du moins en temps de visites. En cela, on peut le dire *public*. Il est cependant *espace public circonstancié*, dans la mesure où il ne s'ouvre que ponctuellement à cette hétérogénéité de monde, et dans celle où, à l'exception des membres du cercle de proximité, les conditions d'accès en sont arbitraires et conjoncturelles. En ce sens, il n'est pas *public*, mais devient ponctuellement *public*, moyennant la réunion de certaines circonstances.

3.2.4.3 L'échelle interprétative

Accrochée au cloître, l'œuvre peinte ne s'exposait qu'au regard du groupe homogène que formaient les religieuses cloîtrées; intégrée au « musée », elle se déploie pour un « public » hétérogène à l'interprétation duquel on la soumet. Ce dernier est difficilement modélisable, car il se compose de protagonistes appartenant à trois collectivités prises en corps : la Communauté, le corps ecclésiastique et la collectivité. Après 1930, le discours sur l'image émis sur place n'est donc pas l'apanage des religieuses, mais appartient aussi aux « organisateurs », ces proches appartenant au corps ecclésiastique, et aux historiens

religieuse à une époque où l'Église du Québec est omniprésente et omnipuissante, tant dans les sphères de l'éducation que de la politique, le « musée » des Augustines ne saurait être ainsi qualifié, d'autant plus que par définition, il impose un ordre de convictions et de valeurs établies par définition religieuses, privées et communautaires, que le public admis – essentiellement des proches et des dirigeants – partage et ne saurait bouleverser. Les trésors n'y sont pas exposés pour soumettre à discussion critique les valeurs qu'ils représentent, mais plutôt pour rendre visible et tangible la puissance temporelle de l'Institution qu'ils représentent. Il faut donc écarter toute prétention à affirmer qu'il s'agit d'un tel *espace public*, puisqu'en s'imposant de la sorte, il ne reste pas étranger aux motivations intimes, aux adhésions confessionnelles ou culturelles par lesquelles se tissent, s'affirment et s'expriment la communauté, ses visiteurs et l'Église. Pour une architecture du concept habermassien, se reporter à l'introduction de Paul Rasse. «Habermas et l'espace public ». *Les Musées à la lumière de l'espace public*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 17-45.

³⁸² Sur l'antagonisme des appropriations communautaire et publique d'un espace, voir Étienne Tassin. « Espace commun ou espace public? L'antagonisme de la communauté et de la publicité ». *Hermès*, no 10 (1991), p. 23-37.

séculiers de l'art qui, de par leur contribution à la *politeia*, sont les délégués de la mémoire collective.

Dans ce contexte, le champ particulier que nous nous proposons d'explorer dans la prochaine section du présent chapitre – celui de l'historicité de l'œuvre intégrée au « musée » – ne se laissera pas plier à la simplicité d'un schème bipolaire recoupant discours communautaire et discours professionnel sur l'œuvre peinte. On verra que les protagonistes du corps ecclésiastique occupent une position de premier plan dans la construction des représentations que se font les religieuses de leurs propres œuvres peintes du passé. D'abord, en se prêtant eux-mêmes à des actes interprétatifs; d'autre part, en assurant parfois la médiation entre les pôles claustral et séculier :

Monsieur Gérard Morisset, attaché / honoraire des musées nationaux de France / qui, de Paris où il se trouvait en 1933, / nous avait demandé un inventaire de / nos peintures, est de retour au Canada. Il y a quelques jours, s'étant muni / d'une autorisation de son Éminence le / Cardinal Villeneuve, O.M.J., notre Archevêque, Monsieur / Morisset sollicitait l'entrée dans notre cloî- / tre pour examiner nos toiles et en pho- / tographier quelques unes. Aujourd'hui, / il nous revient encore n'ayant pu terminer / ses perquisitions le neuf janvier, / jour où il pénétra pour la première fois / dans notre cloître [...] Il doit nous donner une appréciation / sur les peintures que nous possédons. / Cela ne se fera pas immédiatement mais / nous aurons soin de faire alors un article / très complet. Nous en profiterons pour dres- / ser un inventaire de toutes les toiles qui sont / actuellement en notre possession [...] ³⁸³

C'est donc avec l'hypothèse d'un triple sujet d'interprétation des œuvres qu'il faudra investir la problématique de l'impact de la constitution de la collection sur leur représentation.

³⁸³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 22 janvier 1935, p. 727.

3.3 Le musée et la mémoire plurielle en représentation : le cas du tableau de la *Bonne mort de saint Joseph*

Cette section se fixe pour objectif de reconstituer l'historicité d'un cas-type – la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) – représentatif de l'itinéraire subi par la majorité des œuvres (re)fondées en éléments de collection après 1930. Il s'agit de mesurer l'impact de ces mutations sur ses représentations, dans le but de proposer une définition du sens qu'elle revêt aux yeux de ses propriétaires actuelles³⁸⁴. Les différentes significations qu'elle revêt dans la durée, qui s'accumulent et se superposent telles des couches sédimentées depuis sa disposition originelle à l'intérieur de l'église jusqu'à son intégration au « musée », seront successivement interrogées à partir du jeu des six variables venant circonscrire son rapport aux autres œuvres et aux individus³⁸⁵. Cette démarche permettra d'identifier les multiples formes de glissements de l'usage culturel de l'image à son appréhension selon un mode historique et esthétisant, jusqu'à sa représentation ultime en objet de mémoire plurielle. Dans ce contexte, la mise en forme bipolaire du questionnement culturel / mémoire plurielle, incite à mettre de l'avant cinq principaux paramètres ou axes de réflexion, à savoir :

- ⇒ Le champ utilitaire originel de l'œuvre, à partir de sa localisation initiale à l'intérieur de l'espace ecclésial
- ⇒ La référence à l'œuvre du passé dans les écrits communautaires : d'objet de mémoire à objet d'histoire

³⁸⁴ Il s'agit d'établir un modèle type dont la rigueur et la logique de construction, lui confèrent une capacité à rendre intelligible un processus applicable à l'ensemble des œuvres peintes à sujet religieux extraites d'un espace à forte densité claustrale et/ou spirituelle, puis réinsérée au « musée ». Le cas de la *Bonne mort de saint Joseph* réunit effectivement les principaux caractères d'un type pouvant légitimement être donné en exemple, afin de formuler une problématique consistant à mesurer l'impact du transfert de l'objet de culte au « musée » sur ses représentations. D'abord, il s'agit d'une œuvre à sujet religieux qui ornait originellement le sanctuaire de l'église et le cloître des moniales; ensuite, le matériel documentaire qui s'y rattache permet de reconstituer l'historicité de son écriture et des mouvements internes que lui imprimèrent successivement les moniales à l'intérieur du microcosme institutionnel depuis le 17^e siècle. Disposant de ce matériel, l'historien peut mettre en évidence un processus typique rigoureux, scandé par des occurrences textuelles et des déplacements ponctuels qui s'accumulent dans la durée. Substantiel, ce matériel documentaire permet aussi d'interroger les différentes significations que revêt l'œuvre dans la durée, non seulement à partir de ses propriétés inhérentes, mais aussi à travers le filtre de chacune des six mutations auxquelles elle s'expose une fois (re)mise en contexte : changements de lieu social, de voisinage d'œuvres et de contexte verbal; mutation des modalités de sa mise en exposition, transformation du public qui l'interprète et modification des comportements à son endroit.

³⁸⁵ Il s'agit des six variables inventoriées par K. Pomian, énoncées en section 3.1.2 du présent chapitre.

- ⇒ Son institution au « musée » par l'aumônier Ouvrard en 1936, à travers la vénération antiquaire de l'objet du passé
- ⇒ L'esthétisation de l'œuvre, à partir de son attribution au frère Luc par Gérard Morisset en 1941
- ⇒ Sa représentation en objet de mémoire plurielle

3.3.1 Image culturelle³⁸⁶ et apologie institutionnelle

Les origines du tableau de la *Bonne mort de saint Joseph* (fig. 3) demeurent obscures. On ne connaît aucune mention d'archive se rapportant à sa date d'exécution, ou encore à celle de son entrée à l'Hôpital Général de Québec. La composition de l'œuvre s'apparente en plusieurs points aux canons de stabilité, de frontalité, de linéarité et de simplicité l'associant au classicisme français du milieu du 17^e siècle. Le 11 février 1936, Gérard Morisset l'attribuait avec hésitation au Frère Luc, à partir d'arguments stylistiques dont il soulignait lui-même la fragilité, en raison des nombreux repeints qu'accusait la toile à l'époque de son examen par l'historien³⁸⁷. Mise à part cette question de l'attribution et de la provenance d'origine de l'œuvre, les sources manuscrites conservées au monastère fournissent des informations précises quant à sa localisation initiale et à l'emploi authentique de l'image. Sa première occurrence dans les récits communautaires survient en 1849, à l'occasion de la rédaction rétrospective d'un recueil de *Notes diverses*, à l'intérieur duquel fut relaté l'épisode de l'acquisition, en 1825, des neufs tableaux commandés à Joseph Légaré pour compléter le décor intérieur de l'église alors en cours de restauration. L'extrait confirme que la *Bonne mort de saint Joseph*, à laquelle on substitua la *Piscine probatique* (rép. no 13) de Légaré, ornait originellement le sanctuaire de l'église, côté de l'épître (fig. 15) :

³⁸⁶ Le concept d'*image* dérive de la définition qu'en offre Hans Belting : la manifestation visible d'une personne, d'un saint. L'image oppose ainsi aux caractéristiques plastiques, physiques et stylistiques de l'œuvre, un intérêt exclusivement attaché aux propriétés signifiantes du signe visuel : le sujet de la représentation. L'épithète « culturelle », toujours selon l'auteur, ne peut lui être attachée que dans le contexte d'une dévotion spécifique à une communauté locale, par opposition aux modèles et canons de l'Église universelle. Hans Belting. *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris, Éditions du Cerf, 1998, p. 9-27.

³⁸⁷ Gérard Morisset. « Sur une peinture du Frère Luc ». *Le Canada*, 11 février 1936, p. 2. Dénouant la fragilité de l'argumentaire de Morisset, François-Marc Gagnon viendra pertinemment invalider cette hypothèse en 1976, dans ses *Premiers peintres de la Nouvelle-France*. Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1976, tome 1, p. 92, note 31. La toile fut restaurée en 1999 par le Centre de conservation du Québec.

« [...] L'on fit réparer la Sacristie en l'agrandissant de 5 pieds / que l'on prit sur l'Avant-Chœur et l'on y mit le Confessi- / onnal, qui était dans la Sacristie, ou est actuellement le / Vestiaire [...] En ce même temps l'on acheta des Tableaux / neuf pour l'Eglise – à la place du miroir dans le Sanctuaire, donné par Madame / Montesson l'on y mit Jesus en Croix – ensuite la Piscine pro- / batique à la place de la Mort de St-Joseph, qui est à / présent à l'infirmerie [...] »³⁸⁸

Resituée dans son contexte d'origine, l'image y fonctionnait selon deux registres : celui d'inciter les « pauvres vieillards », assistant aux offices, à l'imploration du saint représenté, doublée d'une apologie de la vocation de l'institution, qui les accueillait pour les entretenir sur fond de permanence afin de les édifier selon les préceptes du dogme catholique³⁸⁹. Ce double rôle peut être déduit à partir d'une relecture iconographique de l'image, combinée à sa (re)mise en scène originelle. La légende de la mort du père nourricier du Christ provient de l'*Histoire de Joseph le charpentier*, un apocryphe copte du 4^e siècle selon lequel Joseph, après avoir travaillé de ses mains jusqu'au dernier jour et par là vécu en conformité à la loi de Moïse, aurait trépassé à l'âge de 111 ans, encore sain de corps et lucide d'esprit, assisté du Christ, de la Vierge et de la progéniture du premier mariage qu'il avait contracté³⁹⁰.

Structurée de la sorte, la composition figure l'épisode plus précis de la *Vision de mort de saint Joseph*, relatée au chapitre XIX de l'apocryphe. Le centre du registre terrestre accueille un groupe figuré réduit aux trois seules figures de la sainte Famille. Étendu parallèlement à la surface picturale, légèrement en retrait par rapport au Christ et à la Vierge qui l'assistent de part et d'autre, Joseph est alité sur la couche qu'il avait rejointe au matin. Sa tête se love dans le bras gauche du fils assis derrière lui, à son chevet, alors que son visage porte les marques de la vieillesse et exprime l'affliction face à la mort anticipée. Terrassé à la vue des puissances des ténèbres, dont on devine la présence à l'extérieur de la chambre, il lève le regard sur le visage du Christ et l'implore : « Ne permettez pas qu'ils

³⁸⁸ A.A.M.H.G.Q. Soeur M. Renaud de saint Pierre. *Notes diverses (1686-1843)*. 1849, année 1824, p. 47-48.

³⁸⁹ Sur les catégories d'individus recoupées par le substantif « pauvre » à l'Hôpital Général de Québec sous le régime français, voir Serge Lambert. *Entre la crainte et la compassion. Les pauvres à Québec au temps de la Nouvelle-France*. Québec, Les Éditions GID, 2001, p. 93-116.

³⁹⁰ Le Christ y commente en ces termes les dispositions de saint Joseph au moment de son décès : « Sa fin arriva dans sa cent onzième année. Pas une seule dent ne fut entamée dans sa bouche et ses yeux ne s'obscurcirent pas [...] ». Hyppolite Hemmer et Paul Lejay, éd. « Histoire de Joseph le Charpentier. Rédaction copte – Rédaction arabe ». *Évangiles apocryphes*, Paris, Auguste Picard, 1924, p. 236.

m'emportent ». Le fils palpe alors le corps du vieillard, pose la main sur son cœur et constate que son âme a franchi le gosier et rejoint le palais, s'apprêtant ainsi à quitter le corps. Pour repousser les « armées terribles » le pourchassant, le Christ adresse une prière au Père miséricordieux, le suppliant d'envoyer un nombreux chœur d'anges composé de saint Michel, dispensateur de la bonté, et de saint Gabriel, messenger de la lumière divine, afin qu'ils veillent à ce que l'âme du charpentier dépasse les sept éons des ténèbres, où elle bénéficiera de la vie éternelle. La figuration du chœur des anges est cependant réduite à un groupe de cinq têtes ailées, représentant des angelots dépourvus d'attributs permettant de les identifier. Occupant le registre céleste de la composition, ils surgissent d'un tourbillon de nuages flottants et de rayons de lumière divine qui viennent écarter le rideau du lit mortuaire étalé à l'arrière-plan. À droite de la composition, dans un geste d'incompréhension exprimant son désarroi face à la mort prochaine de l'humble charpentier dont « la vieillesse est bonne et bénie », la Vierge se dirige vers son époux. Suivant les directives du Christ souhaitant la réconforter, elle pose le regard vers le chœur d'anges, prenant ainsi connaissance de la (pré)destination du mourant. À l'extrême gauche de la composition, derrière le Christ, se profile une table recouverte d'un tapis, garnie d'un récipient et d'un flacon contenant respectivement l'eau et les huiles parfumées à partir desquelles le fils oindra le corps de son père nourricier une fois que celui-ci aura expiré, avant de l'ensevelir selon les rites funéraires juifs.

Ces légendes valurent à saint Joseph d'être invoqué, à l'époque de la réforme thérésienne, à titre de patron de la « bonne mort », thème recoupant quatre principaux paramètres : celui de la longévité du corps physique, proportionnelle au degré de vertu et d'humilité que revêtent les activités terrestres de l'individu; celui de la lucidité de l'esprit au moment de recevoir le saint viatique; celui de l'atténuation, par la présence du Christ, des souffrances du corps et de l'âme une fois extraite du corps. Dans le contexte colonial, le sujet était tout à fait approprié pour un Hôpital Général qui, à la différence d'un Hôtel-Dieu où le malade se voyait prodiguer des soins temporaires, entretenait jusqu'à leur dernier souffle des vieillards invalides et esseulés, à la fois touchés par la maladie et l'infirmité, se trouvant

entièrement dépendants de l'assistance des moniales pour subsister³⁹¹. Assistant de la nef aux cérémonies liturgiques dispensées dans le lieu de culte, le vicillard au crépuscule de la vie s'identifiait donc aisément au charpentier dont le trépas ne survint qu'à l'âge vénérable de 111 ans, avec lequel il entrevoyait non seulement une analogie de corps et d'esprit, mais aussi une commune humilité de condition durant le séjour terrestre.

Cependant, pour apprécier et comprendre pleinement le sens que revêtait l'image pour ses contemporains, il faut encore la réinsérer dans le cadre discursif d'une entreprise de légitimation sociohumanitaire de l'Hôpital Général, qui s'effectue par le truchement de la construction de la mémoire communautaire. Au tout début du 18^e siècle, en effet, les premiers récits manuscrits relatant rétrospectivement les origines de la fondation emprunteront généralement la trame d'une apologétique institutionnelle, à l'intérieur de laquelle se justifie l'identité, l'autorité et la préséance du lieu afin de permettre au fidèle de se prémunir des conditions requises d'une « bonne mort ». En effet, aux lendemains immédiats de l'arrivée des Augustines à l'Hôpital Général (1^{er} avril 1693), saint Joseph s'y manifeste déjà comme gardien et protecteur de la nouvelle institution dont il défend les droits, les biens temporels et les privilèges supraterrrestres, si bien que les moniales lui dédicacent une chapelle au commencement de l'année 1694³⁹². On assiste dès lors à la formulation d'un rapport entre le saint et le lieu, qui dans le même mécanisme érige l'institution, la chapelle et l'église qu'elle renferme en zones d'intercession et d'expansion privilégiées du patron de la « bonne mort » :

[...] Sur la fin de cette année [1694] un Jeune homme / Nommé M. Canauville frere de la mere / de st.augustin etant tombe / violemment malade, et pris d'un delir qui / fit deseperer de sa vie, ses parents dans la / crainte qu'il ne mourut Sans recevoir / les Sacrements, firent vœu de faire faire / un tableau de st. Joseph pour la chapelle ou / depuis qu'elle avoit été Etablie Sous / l'invocation de ce saint il n'y avoit eu / qu'une Image d'environ deux pieds / renfermée dans un cadre de bois / fort simple. Ce vœu etoit pour obtenir de / Dieu par l'intercession de ce protecteur / des mourants La grace de pouvoir recevoir / les Sacrements, ce qu'il luy fut accordé. Car aussy tost le delire cessa / et il eut le tems de faire sa confession, et / recevoir le st.viatique, et l'extreme / onction avec un sain jugement / et aussy tost apres il retomba dans le delire / dans

³⁹¹ Serge Lambert, *op.cit.*

³⁹² A.A.M.H.G.Q. *Annales du Monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, tome 1 (1693-1708), année 1694, p. 32.

lequel il mourut. Le Tableau fut fait / et c'est celui qui est a present dans le / Chœur
qui est de hauteur de six a sept / pieds ou est mené par la main Le st Enfant / Jesus, et
de l'autre main tient une tige / de lys. »³⁹³

En 1709, l'annaliste formule même un bilan où elle recense, parmi les cinquante pauvres décédés en l'institution depuis 1693, quarante-neuf cas de « bonne mort », dont près des deux tiers auraient trépassé en véritables « prédestinés »³⁹⁴. C'est dans ce double contexte d'usage cultuel et d'apologie institutionnelle que s'insérait l'image de la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) dont on peut, sous toute réserve, en coordonner la date approximative d'entrée à l'Hôpital Général aux origines de l'institution, soit à la jonction des 17^e et 18^e siècles. Une fois interprétée dans le contexte où elle jouait véritablement son rôle, il semble permis d'affirmer que l'image représentait simultanément une dévotion caractéristique à cette communauté particulière et l'autorité de l'institution, en raison du lieu où elle était exposée aux regards : elle constituait tout autant une image cultuelle qu'un argumentaire sociohumanitaire. Suite au renouvellement du décor intérieur de l'église en 1825, le tableau sera extrait du lieu de culte accessible aux séculiers, pour être transféré à l'infirmerie Notre-Dame de Pitié, espace de vie intime localisé au cloître et donc strictement réservé à la réception et au soin des moniales atteintes de maladies et d'affectations. L'image y fonctionnait selon un principe similaire, à cette exception près que la position alitée et l'état de la religieuse instaurent une proximité de corps physique qui stimulait sa capacité d'identification avec le saint représenté. Le tableau fut transféré au musée en 1936, alors que les religieuses l'employaient toujours à des fins de culte : « [...] le Conseil a décidé de / transféré [la Bonne mort de saint Joseph] au musée. Ce ne fut / cependant pas sans regret, car le sujet est de nature à aider nos Sœurs dans l'extrémité de la maladie. La toile a été / remplacée par un grand crucifix, don de la famille de Mère assistante (famille / A. Couture de S. Augustin) à l'occasion des Noces d'argent de N. Rév^{de} Mère / Marie des Séraphins, qui eurent lieu en mars 1937. »³⁹⁵

³⁹³ A.A.M.H.G.Q. *Annales du Moanstère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série I, tome I (1693-1708), année 1694, p. 36-37. Le tableau en question, dont on a perdu la trace, fut donné par la Communauté aux missions en 1825, suite à l'acquisition des neufs tableaux de Joseph Légaré, dont cinq ornent toujours les murs latéraux de l'église et trois, le couloir de la première Aile de Communauté, intégré au cloître. Voir A.A.M.H.G.Q. Sœur M. Renaud de saint Pierre. *Notes diverses (1686-1843)*. 1849, année 1824, p. 47-48.

³⁹⁴ A.A.M.H.G.Q. *Annales du monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série I, tome I (1693-1708), année 1700, p. 99-100.

³⁹⁵ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome I (1930-1957), année 1936, p. 28.

3.3.2 L'œuvre dans sa représentation écrite du passé communautaire

Parallèlement à cette double fonction culturelle et apologétique, l'œuvre entrera, dès le milieu du 19^e siècle, dans une mécanique d'écriture de la mémoire communautaire. Liée à la narration d'une expérience vécue auparavant, sa première irruption dans le tissu documentaire survient dans le cahier des *Notes diverses* (1683-1843) rédigées en 1849 par Sœur Marie-Angélique Renaud de saint Pierre (1787-1849). Or, en 1849, au moment de relater l'épisode de la (ré)ornementation du lieu de culte de 1825, dans lequel survient la désignation de la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3), Sœur saint Pierre n'avait pour points d'appuis rétrospectifs que deux entrées sommaires du *Livre des comptes* se rapportant à l'achat de neuf tableaux à Joseph Légaré pour l'église³⁹⁶. Dès lors intégrée à un récit continu structuré selon une opération de *mise en intrigue*³⁹⁷, où l'annaliste cherche à coordonner des événements à la fois dispersés et antérieurs au temps de rédaction dans le but de faire sens, la description de cet événement emprunte une trame à la fois rétrospective et narrative. De par son orientation rétrospective, elle instaure nécessairement un intervalle de temps qui sépare l'événement narré (1825) de l'instant effectif de sa mise en récit (1849), soulevant d'emblée la problématique de la représentation du passé et, par extension, celle de la représentation des œuvres du passé. Dès lors, comment déceler la représentation que s'en faisait la Communauté au 19^e siècle?

³⁹⁶ A.A.M.H.G.Q. *Livre des Comptes de l'Hôpital Général de Québec*. 1^{re} série, tome 6 (1825-1861), année 1824-1825; *Livre des Comptes, Recettes Dépenses de l'Hôpital Général*. 2^{ème} série, tome 7 (1825-1843), 8 octobre 1825, p. 4 / 12 octobre 1825, p. 5.

³⁹⁷ Conscient du caractère rétrospectif de la narration historique, Paul Ricoeur consacre une importante partie de sa phénoménologie de la mémoire et de l'histoire à cette question. Selon les termes du philosophe, l'exercice du principe de « cohérence narrative », ou encore de « connexion causale », permet à un auteur de pratiquer une synthèse de l'hétérogène, c'est-à-dire qu'il permet 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 (pré)déterminée. Il nomme « opération de mise en intrigue », la forme littéraire qu'adopte cette coordination. Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 302-320.

3.3.2.1 Un objet de mémoire

Il semble que ce soit dans la spécificité du rapport au temps, induit par la nature rétrospective des écrits, qu'il faille appréhender les termes dans lesquels l'annaliste concevait l'œuvre. Dans ce contexte, la problématique de la représentation de l'œuvre du passé doit être (re)située dans la perspective philosophique de la représentation écrite du passé. Comme il fût démontré au chapitre I du présent mémoire, la philosophie de l'histoire, telle qu'élaborée par Pierre Nora et Paul Ricoeur, distingue deux modes de représentation du passé : la mémoire et l'histoire. Lorsque envisagées dans leur *praxis*, leur *effectuation*, une problématique commune anime et relie ces deux phénomènes mnémoniques, celle de la référence au passé³⁹⁸. Parce qu'elles prétendent instaurer un rapport de similitude ou de ressemblance entre la chose passée et sa représentation par l'écrit, elles constituent des variations similaires mais néanmoins distinctes de la *mimêsis*³⁹⁹. En introduction à son célèbre inventaire des contenus de mémoire en France, Pierre Nora fournit les principales bases d'un questionnement menant à la reconnaissance des traits spécifiques distinguant la mémoire de l'histoire⁴⁰⁰. Selon Nora, la mémoire, en tant que mode de représentation du passé, constitue paradoxalement et simultanément un phénomène à caractère actuel, un « lien vécu au présent éternel » et ce, contrairement à l'histoire, qui ne reste concernée que par le domaine du passé. La première induit donc un rapport simultané au passé et au présent, alors que la seconde n'est concernée que par le passé. Incidemment, au registre de ses propres procédures de production, la mémoire tendra à élaborer ses représentations du passé en s'enracinant dans le concret – le geste, l'espace, l'image et l'objet présent dans l'environnement visuel –, alors que l'histoire ne s'attachera qu'aux continuités, aux analogies et aux rapports de choses passées. La mémoire puise donc ses points d'appuis rétrospectifs dans le présent et l'actuel, alors que l'histoire élabore ses représentations du passé à partir de documents qui en proviennent. Or, il semble que ce soit précisément avec l'hypothèse de cette fonction d'objet perceptible, tangible et durable,

³⁹⁸ Les réflexions à venir empruntent aux écrits suivants : Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, et plus spécifiquement la 5^e section du second chapitre, intitulée « La dialectique de la représentation », p. 292-301; Pierre Nora, dir. « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux ». *Les lieux de mémoire. I : La République*. Paris, Gallimard, 1984, tome 1, p. XVII-XLII.

³⁹⁹ Paul Ricoeur, op.cit., p. 292-295.

⁴⁰⁰ Pierre Nora, op.cit., p. XIX.

permettant d'ancrer la représentation mémorielle du passé dans le présent qu'il faille investir l'écriture de l'œuvre au milieu du 19^e siècle. Dans le cas précis de la narration, en 1849, de l'épisode de la (ré)ornementation de l'église entreprise en 1825, tout se passe comme si l'annaliste avait structuré l'historiographie communautaire par l'intermédiaire de vestiges du passé, présents dans son environnement visuel : les œuvres. En effet, au moment de procéder à l'inventaire des substitutions de tableaux effectuées en 1825, sœur saint Pierre imprime précisément à l'œuvre cette double trajectoire au passé et au présent, en utilisant explicitement les deux temps du verbe, le passé simple et le présent de l'indicatif :

[...] L'on fit réparer la Sacristie en l'agrandissant de 5 pieds / que l'on prit sur l'Avant-Chœur et l'on y mit le Confessi- / onnal, qui était dans la Sacristie, ou est actuellement le / Vestiaire [...] En même tems l'on acheta des Tableaux / neuf pour l'Eglise – à la place du miroir dans le Sanctuaire, donné par Madame / Montesson l'on y mit Jesus en Croix – ensuite la Piscine pro- / batique à la place de la Mort de st Joseph, qui est à / présent à l'infirmierie – Dans la Chaire Jesus prêchant à / L'âge de quatre ans – St Jérôme [...] à la / place de St Joseph tenant L'enfant Jésus par la main [...] – de l'autre Côté St Pierre aux Liens – La / Visitation, la Nativité de N.S. ces deux derniers sont à / la place des deux Epitaphes de Mgr St Vallier, qui sont dans / (p.48) le Vestibule de l'Eglise – Les Anciens Tableaux ont été donné / dans les Missions, ainsi que ceux du chœur [...] ⁴⁰¹

L'historiographie communautaire du milieu du 19^e siècle imprime donc à la *Bonne mort de saint Joseph* un double rapport aux orientations de la temporalité. Suivant une trajectoire mémorielle, le lien entre le passé et le présent s'ancre dans l'exhibition d'une présence constante offerte aux yeux, celle de l'œuvre, convertie en témoin d'un passé vivant et (ré)actualisé. Comme par ailleurs les images durent et passent d'une génération claustrale à l'autre, l'œuvre du passé permet d'ancrer et d'enraciner le souvenir de l'événement narré dans le concret, l'espace et l'image. Considérant cela, il semble permis d'affirmer qu'au milieu du 19^e siècle, les moniales appréhendaient l'œuvre dans ses fonctions d'objet de mémoire, lui reconnaissant la propriété de s'étendre à la fois au passé et au présent du groupe qu'elle soudait.

⁴⁰¹ A.A.M.H.G.Q. Sœur Marie Renaud de saint Pierre. *Notes diverses (1686-1843)*. 1849, année 1824, p. 47-48.

3.3.2.2 Un objet d'histoire

Il faut attendre le 20^e siècle avant que ne survienne la seconde occurrence de l'œuvre dans les écrits produits par les moniales et ce, sous la forme d'une notice d'inventaire. Celle-ci doit être (re)située à travers la série d'échanges épistolaires qu'entama Gérard Morisset avec la Communauté le 2 février 1933⁴⁰². Le passage suivant s'avère fondamental pour l'histoire des représentations de la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) élaborées par ses propriétaires. Il marque le moment où Gérard Morisset, historien de l'art, incite la Communauté à dresser l'inventaire de la totalité de ses œuvres peintes, en vue de corroborer les données qu'il avait préalablement recueillies sur celles-ci. En définissant puis en catégorisant les unités d'informations devant composer chacune des rubriques constitutives de l'inventaire, l'historien de l'art allait munir les religieuses d'une matrice méthodologique dans laquelle allait se formaliser l'écriture de l'œuvre du passé par la Communauté. De fait, il s'agissait de regrouper, pour chaque peinture, les données de base composant les rubriques sommaires constitutives des catalogues traditionnels de l'histoire de l'art, de sorte que l'écriture de l'œuvre n'emprunterait plus la trame de la narration mémorielle, mais plutôt celle de l'énumération, de la segmentation en rubriques, de la distribution en classes des informations rattachées à l'œuvre :

[...] j'aimerais que / mes renseignements soient confirmés / par un inventaire exact et complet de / tous les tableaux que possède l'Hôpital -/ Général. Cet inventaire pourrait com- / prendre la description des tableaux, / leurs dimensions (hauteur et largeur), / les noms des artistes, / les dates de l'exé- / cution et de l'acquisition et, en général, / tous les détails qui peuvent jeter quel - / que lumière sur l'histoire de ces tableaux. / Et si ces renseignements pouvaient être / accompagnés de photographies qui me / permettraient d'étudier à loisir cha- / cune de ces peintures, j'en serais en- / chanté [...]⁴⁰³

Les procédures mises en application par les religieuses, de même que la structure qu'allaient emprunter les notices, sont clairement exprimées dans la lettre qui accompagna l'envoi de l'inventaire, datée du 4 mars 1933. Cette entreprise de rédaction avait contraint

⁴⁰² A.A.M.H.G.Q. « Lettre de Gérard Morisset communiquée à Sœur Marie des Séraphins, Supérieure ». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 2 février 1933, 3 fol. Le contexte dans lequel survient cette série d'échanges épistolaires a été expliqué au chapitre 1 du présent mémoire, section 1.4.2.

⁴⁰³ A.A.M.H.G.Q. « Lettre de Gérard Morisset communiquée à Sœur Marie des Séraphins, Supérieure ». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 2 février 1933, 3 fol.

les moniales à une (ré)investigation méthodique de leurs sources archivées, dont certains extraits furent retranscrits. Les documents recensés ne fournissant guère de données permettant d'appliquer méthodiquement la formule prescrite par Morisset, la structure des notices fut réduite et synthétisée en trois catégories, celles du sujet de la représentation, de ses dimensions, et des commentaires :

Monsieur Gérard Morisset [...] C'est bien volontiers que je prends en considération votre demande / relative aux tableaux que nous possédons. / J'en ai fait dresser la liste complète que vous trouverez ci-incluse. / Les indications (lesquelles ont été de nouveau recherchées avec tout le soin possible au cours des derniers mois dans nos Annales et nos vieux documents) y sont mises, avec les dimensions, en regard du sujet de chaque pièce [...] ⁴⁰⁴

Les données de fait relatives aux peintures furent effectivement distribuées par les religieuses en trois catégories, comme en témoigne la notice de l'inventaire consacrée au tableau de la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3), retranscrite ici sous forme de tableau :

Extrait de la *Liste des tableaux peints à l'huile possédés par l'Hôpital Général de Québec en 1933* ⁴⁰⁵

Sujet des tableaux	Dimensions	Autres indications
15 – Mort de Saint-Joseph	54 pcs haut. X 55 larg.	L'un des premiers tableaux de notre église remplacé en 1825 par un de ceux de M. Légaré. Il est depuis à l'infirmerie des religieuses.

La section des « commentaires » fut rangée sous le titre « d'autres indications ». Appuyée sur le passage des *Notes diverses* de 1849, la notice renfermait des précisions quant à l'historicité, l'itinéraire et l'époque approximative de l'acquisition de l'œuvre, ses dimensions et la dénomination du sujet de la représentation. Cela impliquait que les religieuses avaient entrepris d'en questionner les origines, la provenance et l'auteur et ce

⁴⁰⁴ A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de Sœur Marie des Séraphins, Supérieure, communiquée à Gérard Morisset ». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*. 4 mars 1933, 1 fol.

⁴⁰⁵ A.N.Q.Q. « 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*.

par l'intermédiaire de sources anciennes, opération qui se traduit par un renvoi implicite à leurs propres archives institutionnelles. La constitution de l'inventaire de leur propre collection par les moniales en 1933 marquait donc le passage de la désignation originelle de l'œuvre dans le contexte de la relation mémorielle d'expériences communautaires, à la rédaction d'un document qui lui était exclusivement consacré et ce, indépendamment des événements auxquels elle se rattachait. Plus encore, trois facteurs incitent à affirmer que l'exécution de l'inventaire avait conduit les Augustines à se représenter l'œuvre du passé selon des modalités propres à l'histoire et à l'histoire de l'art :

- a) La situation de faits rattachés aux œuvres (dates, provenance, etc.), objectivement observables à l'aide des sources archivées, procédant ainsi de la connaissance médiate du passé, c'est-à-dire à l'aide de documents qui en proviennent
- b) L'application d'un mode d'appréhension des œuvres prescrit par un historien de l'art menant à la constitution de leur nomenclature par les religieuses, qui les conçoivent non plus seulement comme des images, mais aussi comme des *sémiophores*, c'est-à-dire en tant qu'objets bifaces unissant à la fois une dimension physique et sémiotique⁴⁰⁶
- c) L'ouverture d'un champ d'écriture exclusivement réservé aux œuvres d'art, qui marque la constitution de l'autonomie de l'objet

Tout cela revenait à admettre que le passé et les œuvres qui en proviennent pouvaient faire l'objet d'une connaissance par l'intermédiaire de sources anciennes, pratique cognitive caractéristique de l'histoire et non de la mémoire. C'est là une saisie de l'œuvre par l'histoire, une refondation cognitive de la représentation mémorielle à la représentation historique de celle-ci. C'est là une première forme de glissement de l'usage cultuel à la représentation historique du patrimoine peint communautaire, étape préalable à sa (re)contextualisation au « musée » et sa conversion en *trésor d'antiquité*.

⁴⁰⁶ Le concept de sémiophore est de Krzysztof Pomian. « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire ». *Revue de métaphysique et de morale*, no 1 (1998), p. 65.

3.3.3 De l'image culturelle au trésor d'antiquité et son transfert au musée

En 1936, la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) sera extraite de son champ utilitaire originel, pour se voir transférée au « musée » des Augustines sous l'impulsion et l'insistance de l'aumônier Georges Ouvrard qui, mandaté par l'archevêché de Québec, assumait la fonction d'« organisateur ». Transformée en objet de collection, la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) change de statut. Cette mutation consiste d'abord en la perte du rôle cultuel, décoratif et utilitaire qui était le sien jusqu'alors. Selon le texte déclinant les circonstances et motivations de son transfert, elle cessa d'abord de remplir sa fonction initiale parce qu'elle s'exposait à la dégradation physique, mais les moniales et l'aumônier souhaitaient également l'entourer d'une protection toute spéciale en raison de son « antiquité », norme d'estime qui, depuis peu, avait préséance sur la valeur esthétique / financière des tableaux⁴⁰⁷.

En janvier 1935, muni d'une permission expresse du Cardinal Villeneuve lui autorisant l'accès aux collections, Gérard Morisset avait effectivement relégué à l'anonymat la totalité des œuvres peintes évaluées par James Purves Carter en 1909, jusque là qualifiées de « peintures précieuses » en raison de leur attribution à des maîtres européens de renom. C'est dans la substitution des appréciations de Morisset à celles de Carter que se dessine le mécanisme par lequel s'opéra le changement de l'attachement des moniales à la valorisation financière des œuvres peintes de la collection, en une exaltation des propriétés essentiellement historiques de celles-ci : de *trésors artistiques* qu'elles étaient, elles (re)devenaient *trésors antiques*. Ce passage de Morisset en janvier 1935 doit particulièrement retenir l'attention, parce qu'il fait franchir le seuil vers une appréciation de la valeur historique des œuvres peintes, sur laquelle se fondera le transfert au « musée » de la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) l'année suivante :

[...] Ce qui ressort déjà du passage de Mr. Morisset c'est / que sauf le tableau du maître-autel dont il vient d'être ques- / tion nous ne possédons pas de peintures précieuses comme / nous l'Avait fait croire Mr. Carter dans les appréciations / qu'il

⁴⁰⁷ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), année 1936, p. 28.

avait faites à son passage ici en 1910. (Il est d'ail - / leurs reconnu maintenant que toutes les appréciations / qu'il de / Mr. Carter, n'importe où il les a faites, sont fausses. / En conséquence nous avons enlevé au musée les indica- / tions affichées sur quelques une de nos peintures, et nous / attendrons le résultat final de l'étude de Mr. Morisset / pour faire nos cartes. / Il ne faudrait tout de même pas conclure de cela que / nous n'avons pas de peintures appréciables. Au contraire, / plusieurs sont très intéressantes au point de vue historique. / D'autres, sans être des tableaux de maître comme nous / l'avait dit Mr. Carter, sont très bien faits et sont anciens [...]⁴⁰⁸

En 1936, mises en garde contre la tentation des attributions ambitieuses, contraintes à l'absence de données positives relatives à l'auteur, et réceptives aux appréciations critiques de Gérard Morisset, qui en dénonçait « l'ignorance de l'anatomie »⁴⁰⁹, les moniales ne purent élever la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) à la dignité de *trésor artistique*, pas plus qu'elles ne l'instituèrent au « musée » en raison de ses qualités esthétiques. Néanmoins, l'œuvre comportait toutes les caractéristiques requises pour figurer au sein des « vénérables antiquités » du trésor communautaire. D'iconographie chrétienne, antérieurement mis au service du culte, des pauvres et de la religion, le tableau était « éminemment bon et utile ». Sa surface de représentation, stylistiquement assimilable aux canons du classicisme français, revêtait la marque appropriée de l'« ancienneté très reculée ». C'est précisément à partir de ce second critère normatif, qui soumet l'œuvre du passé à l'appréciation de ses seules propriétés historiques et intergénérationnelles, que la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) sera extraite de son champ utilitaire originel en 1936 :

Le tableau de la Mort de Saint-Joseph que nos Annales disent / avoir été remplacé en 1825 dans le sanctuaire de notre église [...] / par la scène de la piscine probatique avait été dès / lors placé à l'infirmerie de N.-D. de Pitié. On l'y conserva jusqu'ici / malgré le désir souvent exprimé par M. l'Aumônier Ouvrard de / le voir exposé au musée, principalement pour son antiquité puisque nous / n'avons rien pu découvrir de son origine artistique et que les opinions / des connaisseurs sont bien diverses à son sujet. Voici l'opinion de / Mr Gérard Morisset en 1935, la plus juste que nous puissions avoir : 'Certains détails sont très bons, comme le tapis qui recouvre la table; / mais d'autres, un des pieds de N.-S. qui accuse l'ignorance de / l'anatomie, laissent des doutes sur la valeur de son auteur'. / Cela est peut-être dû, il est vrai, à une retouche d'un peintre incompetent, peut- / être une de nos Sœurs. En tout cas, la toile étant

⁴⁰⁸ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome I (1930-1957), janvier 1935, p. 19.

⁴⁰⁹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome I (1930-1957), année 1936, p. 28.

exposée à continuer de se détériorer parce qu'elle est placée vis-à-vis une ouverture de la / cheminée, le conseil a décidé de la transporter au musée [...]⁴¹⁰

Retirée de l'infirmerie du cloître puis (ré)importée au « musée », celle-ci change de fonction, et prend d'abord sens à l'intérieur d'une structure globale de renvoi qui lui préexiste et la rattache aux nouveaux objets qu'elle côtoie. En raison de son utilité antérieure, on l'expose dans la section de l'*ornamentum*, dédiée à *Notre-Dame de Recouvrance*, où on l'associe avec un amas extrêmement dense d'objets hétéroclites ayant pour dénominateurs communs leur « antiquité », leur localisation antérieure – le monastère ou l'hôpital – et leur utilité originale, c'est-à-dire mobilière et/ou décorative. Elle intègre dès lors un ensemble (sur)chargé qui, embrassé synchroniquement, exprime l'opulence et la longévité de l'institution, indice d'une protection divine qui lui est spécifiquement allouée, celle de Notre-Dame de Protection.

Appréhendée dans sa diachronie et son unicité, la *Bonne mort de saint Joseph* reçoit une nouvelle interprétation. À l'encontre des « anciennes mères » et des « pauvres malades », la génération présente investit de nouveaux intérêts dans son rapport à l'œuvre, désormais perçue à travers le filtre de la vénération antiquaire du passé transmis. Saisie par cette manière spécifique de s'intéresser au passé, l'image constituait en 1936 une source historique permettant de connaître les premières prédilections spirituelles et dévotionnelles des « anciennes mères ». La Communauté pouvait dès lors s'en remettre aux indices fournis par le sujet pour interpréter les emplois désormais révolus de l'imagerie religieuse des générations claustrales antérieures. C'est en raison d'un usage similaire à celui de la vénération antiquaire, cependant coextensif à la mémoire collective et non plus exclusivement communautaire, que l'œuvre sera exposée à l'Oratoire saint Joseph en 1955 :

À l'occasion de cette année 1955 consacrée à saint Joseph / pour commémorer le cinquantenaire de l'Oratoire du Mont-Royal, / le R.P. Adrien Pouliot, S.J. du Collège St-Charles Garnier, en notre / ville, voulant faire ressortir la dévotion que l'on eut envers ce / saint Patriarche dès les premières origines du Pays, organisa / une

⁴¹⁰ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), année 1936, p. 28.

exposition de tableaux et statues antiques de saint- / Joseph conservés à Québec. C'est ainsi que nous fûmes / invitées à fournir : 1° le tableau de saint Joseph apporté / de l'Hôtel-Dieu par nos Mères Fondatrices; 2° le tableau / de la mort de saint Joseph placé au musée [...]⁴¹¹

Le transfert de l'œuvre au « musée » superposait donc au sens cultuel de l'image en usage, la vénération antiquaire du passé transmis par l'intermédiaire de l'œuvre qui en provenait. Cette attitude tendait à soumettre l'œuvre à l'appréciation de ses seules propriétés historiques, isolée de sa relation originale au culte. Simultanément, la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) investissait un espace d'interprétation préalablement ouvert aux religieuses, à l'aumônier et à l'historien de l'art, représentants respectifs de trois collectivités prises en corps : la Communauté, le clergé et la collectivité. Elle s'exposait dès lors à des phénomènes de représentation plurielle associés à l'expérimentation concrète du lieu par les professionnels de l'art qui, bénéficiant d'un contact immédiat à celle-ci, se superposeront et continueront d'exercer un impact sur ses modalités de représentation par les Augustines.

3.3.4 Du trésor d'antiquité au trésor artistique et la qualification de son auteur

Un troisième facteur de transition de l'objet de culte vers l'objet de mémoire plurielle sera celui de l'esthétisation de l'œuvre par l'appropriation de son attribution au frère Luc (1614-1685), qui se superpose à la vénération antiquaire de l'objet et fixe les principales bases du dispositif actuel de représentation de l'œuvre au musée. Tel que relaté dans le *Journal du Musée*, celle-ci s'effectua lors d'une « séance d'étude orale de peinture » que dispensa Gérard Morisset au musée des Augustines le 13 août 1941 à l'intention des diverses congrégations religieuses de la ville. Le professionnel y émit alors une série de jugements et d'appréciations critiques sur les œuvres peintes exposées au musée, qui tendaient à hiérarchiser le contenu de la collection des Augustines de l'Hôpital Général de Québec et ce, en accord avec un jeu de promotion esthétique. L'autorité intellectuelle et morale que

⁴¹¹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 30 mai 1955, p. 150.

représentait alors Morisset venait valider son hypothèse, dès lors admise, appropriée et retenue définitivement par les Augustines :

Avant d'ouvrir son entretien Monsieur Morisset commence par jeter un coup / d'œil sur nos peintures, leur disposition ayant un peu changée depuis son dernier / passage en notre maison. Le portrait à l'huile de notre Sœur Sainte Anne retient l'attention du professeur, et il est aussi ad- / miré de tous les groupes de l'auditoire. Il est un vrai petit chef-d'œuvre, nous dit-on, de notre artiste canadien Monsieur Antoine Plamondon. Le tableau 'la mort de saint Joseph' est attribué par Monsieur / Morisset au pinceau du frère Luc.⁴¹²

Pour évaluer à sa juste mesure l'impact de l'attribution au frère Luc de la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) par Morisset en 1941, il convient avant tout de définir les modalités selon lesquelles la Communauté et l'historien faisaient jouer ce que Michel Foucault nomme la « fonction-auteur »⁴¹³. De par sa biographie, la mise à jour de son projet fondamental et son appartenance à l'ordre des récollets qui occupèrent le couvent et l'église Notre-Dame des Anges (1671-1692) devenus propriétés de l'Hôpital Général en 1692, le frère Luc était en premier lieu perçu comme un moment historique défini dans le temps et l'espace, qui permettait de coordonner le séjour du peintre à Québec (août 1670 – septembre 1671) à la date présumée d'exécution du tableau (1671). L'auteur représentait encore un niveau constant et hiérarchiquement élevé de valeur esthétique, à fortiori depuis que Gérard Morisset, en 1935, lui avait à juste titre attribué le tableau de l'*Assomption de la Vierge* (rép. no 2), qui orne toujours le maître-autel de l'église Notre-Dame des Anges :

Au cours des mois suivants, Mr. Morisset revient pour voir nos / peintures en dehors du cloître. Comme celles de l'église méritent une étude spéciale, ce n'est qu'à sa quatrième visite qu'il peut / la terminer. Il a la satisfaction de découvrir, au bas du / tableau du maître-autel (l'Assomption) côté droit, la signature du célèbre frère Luc, surnommé le 'Rubens de son / siècle' qui a fait plusieurs peintures remarquables pendant / le court séjour qu'il fit au pays [...] Ce qui ressort déjà du passage de Mr. Morisset c'est que sauf le tableau du maître-autel [...] nous ne possédons pas de peintures précieuses [...] ⁴¹⁴

⁴¹² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), 13 août 1941, p. 66-67.

⁴¹³ Michel Foucault. « Qu'est-ce qu'un auteur ». *Bulletin de la société française de philosophie*, no 3 (juillet-septembre 1969), p. 73-104.

⁴¹⁴ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome 1 (1930-1957), janvier 1935, p. 18-19. Un examen attentif de la surface picturale ne nous a guère permis de localiser la signature identifiée par Morisset.

Attribué au frère Luc en 1941, la valeur esthétique de la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) se mesurait donc, pour la Communauté, à l'aune de celle du retable de l'*Assomption* (rép. no 2). C'est donc riche de cette densité historique et esthétique que la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) entrera au second « musée » entre mars 1960 et septembre 1961. Plus encore, il semble que ce soit à partir d'une combinatoire de la vénération antiquaire de l'objet et des modalités d'usage de la fonction-auteur que furent élaborés sa (re)localisation et ses dispositifs de mise en représentation. La division thématique des *Souvenirs des Révérends Pères Récollets*, parce qu'elle regroupait les restes matériels issus de l'espace-temps le plus reculé de l'histoire de Notre-Dame des Anges (1671-1692), constituait le moment privilégié de l'exposition. Elle sera par ailleurs qualifiée de « section la plus importante » par la gardienne du « musée », officiellement rebaptisé *Petit musée de l'Hôpital Général (Antiquités canadiennes)* en 1965, en réponse au questionnaire adressé par la Communauté par le Ministère des Affaires culturelles en vue de constituer un répertoire des collections québécoises⁴¹⁵. Transféré au « musée » en 1936 où il figurait parmi les multiples *Articles et autres choses du monastère et de l'Hôpital (1693-1850)*⁴¹⁶, c'est précisément dans cette section que le tableau de la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) fut réintégré en 1960-1961, localisation qu'il préserve aujourd'hui. Il constitue depuis le centre à la fois géométrique et attractif de la section des *Souvenirs des R.R.P.P. Récollets* (1671-1692), qui occupe la portion septentrionale du mur latéral est, située à la droite immédiate du visiteur franchissant la porte d'entrée (fig.16). Affiché au mur, un cartel explicatif, disposé à gauche à hauteur égale de la traverse inférieure du cadre, indique sommairement la nomenclature de l'œuvre, composée de sa date supposée de réalisation, suivie du titre et de l'auteur retenus par la Communauté : « 1671 / Mort de saint Joseph / Œuvre du célèbre Frère / François Luc, récollet ».

Structurés de la sorte, ces prédicats impliquent trois propositions, à savoir :

⁴¹⁵ A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de Sœur saint Alphonse, gardienne du Musée, à Paul Mercier, directeur de l'Aide à la Création et à la Recherche, Ministère des Affaires culturelles ». Dossier *Musée : Ministère des Affaires culturelles*, 10 juin 1965, fol. 69.

⁴¹⁶ A.A.M.H.G.Q. « Lettre de la Supérieure à Marcel Rioux, division de l'Anthropologie, Musée national du Canada, Ottawa ». Dossier *Musée : Statistique Canada / Musée du Canada*, 18 février 1952, fol. 789A, boîte 40.23.7.

- a) Que l'auteur fonctionne toujours comme moment historique défini dans le temps et l'espace, puisque la date présumée d'exécution de l'œuvre (1671) est coordonnée au séjour du peintre récollet à Notre-Dame des Anges
- b) Qu'une fois daté de 1671 et ancré dans son lieu d'origine, l'objet peut revendiquer une « ancienneté très reculée », qui en justifie chronologiquement et thématiquement la mise en espace au sein de la section des *Souvenirs des Révérends Pères Récollets*
- c) Que le « célèbre » Frère Luc fonctionne autant comme niveau de valeur stylistique, artistique et esthétique, renforçant ainsi le prestige du « trésor » institutionnel

3.3.5 L'œuvre comme objet de mémoire plurielle en représentation ⁴¹⁷

C'est ainsi qu'à l'éclatement du sens originel de l'œuvre se substitue une densité de souvenirs superposés, restituables à une pluralité d'acteurs et attribuables à divers groupes sociaux ou familles monastiques. Dès lors, comment définir ce que représente l'œuvre du passé pour ses propriétaires? Comment la (re)qualifier à des fins de compréhension des modalités actuelles de transmission de leur propre patrimoine peint par les Augustines? Lorsque confronté à une problématique semblable, le philosophe Paul Ricœur suggère à l'historien de (ré)investir le champ de l'historicité en instaurant une distinction préalable entre, d'une part, l'agent d'opération du souvenir, c'est-à-dire l'individu qui fait acte de se représenter l'œuvre du passé, et d'autre part, le sujet d'attribution du souvenir, c'est-à-dire le groupe ou la communauté de monde particulière dont l'œuvre du passé se veut le souvenir⁴¹⁸. Partant de cette distinction, il identifie trois sujets possibles d'opération et d'attribution du souvenir : le moi, le proche et le collectif.

En reprenant de la sorte la typologie du souvenir élaborée par le philosophe, c'est toute la question de la pluralité de la mémoire transmise par l'œuvre et celle des rapports entre mémoire communautaire, cléricale et collective, qui peut être récupérée par l'historien de

⁴¹⁷ Le concept polysémique de mémoire, dans ce contexte, sera utilisé non plus dans le sens d'un mode de représentation écrite du passé distinct de l'histoire, mais bien dans le sens général de la conservation du passé par un être ou un groupe vivant, dans l'état actuel de celui-ci. Elle prend ainsi la forme d'une quête active des souvenirs par divers agents. Voir André Lalande. « Mémoire ». *Vocabulaire technique et critique de philosophie*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1991, vol. 1, p. 607.

⁴¹⁸ Paul Ricœur. « Trois sujets d'attribution du souvenir ». *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 152-166.

l'art. En effet, une fois (re)distribués les phénomènes mnémoniques à leurs protagonistes véritables, la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) revendique un statut d'objet de mémoire plurielle en représentation. D'une part, elle préserve synchroniquement la marque d'opérations de mémoire effectuées tour à tour par les Augustines, l'aumônier Ouvrard et Gérard Morisset, c'est-à-dire la Communauté, un représentant du corps ecclésiastique et un délégué de la mémoire collective. D'autre part, et mise en représentation de la sorte, elle est simultanément transmise comme la représentante du passé des trois sujets d'assignation du souvenir que sont les Augustines, les Récollets et la collectivité. Elle s'attribue au passé des religieuses, en tant que chronique illustrée de leur propre jeunesse et des dévotions privilégiées des premières générations claustrales; au passé du corps ecclésiastique, à titre d'œuvre peinte par un récollet, instaurant ainsi un rapport de filiation et de conjugalité entre les familles monastiques; au passé de la collectivité, en tant que chef-d'œuvre de l'époque coloniale française, de même qu'à titre d'antiquité canadienne.

Cela indique que la Communauté n'entrevoit plus, depuis la constitution de sa collection, de dissymétrie entre assignation à elle-même et attribution à autrui de ses propres souvenirs, et que le contenu de mémoire transmis par l'œuvre exposée est coextensif à la mémoire cléricale et collective. Le « musée » des Augustines de l'Hôpital Général de Québec renferme donc un contenu de mémoire plurielle, fragmentée, éclatée et dispersée.

CONCLUSION

CONCLUSION

Il semble donc permis d'affirmer que selon ses modalités actuelles de transmission et de mise en exposition au musée, l'œuvre peinte revendique et reçoit des religieuses qui la représentent, un statut d'objet de mémoire plurielle. La marque de l'ancienneté en constitue manifestement le trait principal et l'accent est mis, par les religieuses, sur sa capacité d'évoquer à la fois leur propre passé, celui de leurs proches et celui de la collectivité. Inversement, l'objet représenté de la sorte tire sa valeur de la densité de souvenirs accumulés durant son propre périple, (re)distribuables à une pluralité d'individus, appartenant à l'une ou l'autre de ces collectivités prises en corps.

Si elle met à jour la question des rapports entre les mémoires des groupes, qui ne pouvait survenir qu'au moment où l'histoire de l'art se posait en sujet d'elle-même, cette problématique de l'œuvre comme objet de mémoire plurielle en représentation au 21^e siècle soulève d'emblée celle de la persistance, voire de la perpétuation des formes d'intérêts qu'investit la Communauté, depuis la fin du 19^e siècle, dans la re-présentation de sa propre collection à des publics extracommunautaires. En les re-présentant aujourd'hui sous la forme d'objets, riches d'une densité de souvenirs hétéroclites, s'attribuant communément au passé de diverses collectivités prises en corps, les religieuses continuent de projeter une identité de « gardiennes » d'une mémoire, à la fois multiple et éclatée, dans laquelle chacun des groupes concernés – l'Église, les proches et la collectivité – se reconnaît et s'identifie. En cela, la pratique et la représentation actuelle de leur collection par les religieuses s'inscrivent en droite ligne avec celles mises en place de manière intermittente au 19^e siècle, puis à intervalles plus rapprochés entre 1925 et 1930. Selon cette hypothèse, le musée actuel reproduirait et perpétuerait sur fond de permanence, le paradigme des « trésors éphémères » que les religieuses amassaient derrière l'autel du sanctuaire ou à la salle de Communauté, pour répondre aux demandes ponctuelles émises par les dignitaires de haut rang. Cette affirmation n'est cependant valide qu'en fonction des deux propositions suivantes :

- a) Que, pour l'aire chronologique prise en compte, l'objet en est un de mémoire parfois double, et non obligatoirement triple
- b) Que les sujets d'opération et d'attribution du souvenir ne sont pas fixes et immuables, mais instables et commutatifs

Une fois acceptées ces propositions, le problème actuel de la mise en représentation d'objets de mémoire plurielle rejoint rétrospectivement tout un spectre de cas, qui lorsque perçus dans leur diachronie, traduisent la survivance et la maintenance de cette problématique. En effet, tout se passe comme si lorsqu'elles étaient appelées à se penser en représentation, les Augustines se (ré)appropriaient leurs œuvres pour mieux les (re)fonder en objets de mémoire plurielle, se rattachant potentiellement à plusieurs passés, incluant celui du visiteur. À titre illustratif, évoquons la relation de la venue d'Alice Caron au musée, donatrice du *Portrait de Sœur sainte Claire d'Assise* (rép. no 59) en 1937 :

Notre distinguée donatrice accepta l'invitation que nous lui / fîmes d'honorer notre musée de sa visite. Avec Mademoiselle / Azarine, nous eûmes le plaisir de la recevoir en compagnie de / son autre vénérable tante. Lady Fitzpatrick, qui demeure / toujours très attachée à notre Communauté. Il n'est pas té- / méraire de penser que cette dernière a été l'inspiratrice de ce / don, car Mlle Alice Caron n'a jamais eu de relations avec nous, / et nos Mères ne la connaissaient pas personnellement. Elle / montra un véritable intérêt à toutes nos vieilles choses, surtout / aux nombreux souvenirs que nous tenons de plusieurs mem- / bres de sa famille et plus particulièrement les ornements de / l'uniforme de Sir Adolphe qui ont été appliqués sur le chape- / ron d'une chape rouge dont les orfrois portent les ornements / de l'uniforme de l'Honorable R. Ed. Caron, deuxième lieute- / nant-gouverneur de la Province et aïeul de Mademoiselle Alice [...]⁴¹⁹

Dès 1882, une remarque de Sœur O'Reilly atteste que les religieuses avaient déjà coutume de réunir, à la sacristie ou au monastère, l'ensemble des objets dispersés dans l'institution, reconnus comme ayant appartenu ou provenant de Monseigneur de Saint-Vallier, en vue de les soumettre ostentatoirement à l'appréciation des quelques rares dignitaires autorisés à y accéder⁴²⁰. Essentiellement constitué d'orfèvreries à matériaux nobles, léguées à la Communauté au début du 18^e siècle pour satisfaire aux exigences du culte liturgique, tout en constituant pour ses légataires une réserve bancaire, ce *trésor* évoquait tout autant

⁴¹⁹ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Musée*. Tome I (1930-1957), 4 juin 1937, p. 33.

⁴²⁰ Sœur O'Reilly. *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec. Histoire du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Québec, C. Darveau, 1882, p. 286-287.

l'opulence de la Communauté que la puissance temporelle de l'Église, entité supérieure à laquelle elle s'associe. Une fois mis en représentation par les moniales, il n'en constituait pas moins un amas d'objets de mémoire plurielle, évoquant à la fois les souvenirs (con)fusionnés du prélat – le donateur, le proche – et de ses légataires universelles, les Augustines. Lorsque (re)présentés aux visiteurs, leur but premier était la glorification et la perpétuation de la figure du fondateur. De même, c'est avant tout sur le double chemin du rappel de la munificence du prélat et de l'évocation de son austérité, qu'ils tiraient leurs fonctions aux yeux des religieuses lorsqu'elles les regroupaient pour les re-présenter :

[...] Il n'y a dans le monastère presque aucun lieu où l'on ne conserve précieusement quelque objet donné par notre illustre fondateur ou lui ayant appartenu. Ici, c'est un tableau du crucifiement; là, une antique image de la Mère de Dieu [...] Un calice d'argent, un ciboire, des burettes avec leur plateau, servent encore tous les jours à la célébration des divins mystères. Nous avons de plus à la sacristie, venant de la même source, un crucifix, une clochette, quatre chandeliers, un encensoir d'argent [...] Aux jours de nos réjouissances inaccoutumées on voit apparaître sur les tables du réfectoire, au lieu des écuelles et des sauciers d'étain du service quotidien, la vaisselle de terre que monseigneur de Saint-Vallier avait substituée, pour son usage, à des vases plus précieux. On montre avec complaisance cette vaisselle antique aux personnes de qualité qui, en certaines occasions, sont admises à visiter le monastère [...]⁴²¹

C'est précisément cette problématique de la mise en représentation d'objets de mémoire plurielle, qui s'élabore et se construit à l'occasion de l'exhibition éphémère de leurs *antiquités* aux dignitaires politiques aux lendemains de l'autonomisation du dominion. Déployé à l'intention d'agents diplomatiques français tels Henri Coursier, Jean Knight, U.R. de Saint-Victor et Paul Claudel, le *trésor* communautaire n'y apparaissait déjà plus exclusivement sous le signe d'une mémoire communautaire repliée sur sa propre intimité, mais se convertissait en représentant d'un passé appartenant à la fois aux Augustines, à l'Église et aux nations française et canadienne française. Extraits de leurs espaces d'usage et temporairement réunis à la salle de Communauté où elles les (re)déployaient, les «antiquités» et «pieux souvenirs historiques» des Augustines de l'Hôpital Général se voyaient (re)converties en représentants d'un passé ayant été commun au Canada français, à la «vieille France» et au puissant clergé québécois que la France projetait de se

⁴²¹ Sœur O'Reilly. *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec. Histoire du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Québec, C. Darveau, 1882, p. 286-287.

(ré)concilier. Mis en représentation par les religieuses, l'objet tirait alors sa fonction de la pluralité des contenus de mémoire dont il est porteur et, partant, des possibilités d'identification qu'il offrait, des mémoires qu'il fusionnait et homologuait. En un certain sens, ce trésor communautaire était foncièrement privé et public, singulier et pluriel. S'il est le bien matériel, tangible et immédiat de l'institution qui en dispose, il était perçu comme appartenant métaphoriquement au passé de l'entité qu'il personnifie, l'Église, de même qu'à la communauté de personnes restreinte à laquelle on l'exposait, celle des membres issus des strates dominantes de la hiérarchie sociale :

De nouveau notre cloître a dû s'ouvrir aujourd'hui, à titre d'ancienne institution dont l'histoire est intimement mêlée à celle du vieux Québec, pour la réception de Monsieur Jean Knight, ministre plénipotentiaire de France à Ottawa, et de Monsieur Henri Coursier, ex-consul, devenu secrétaire de Monsieur Knight. Nos antiquités, y compris nos parchemins, exposées à la salle de Communauté, ne manquèrent pas d'intérêt pour nos nouveaux visiteurs si capables de les apprécier de même que pour Monsieur Coursier qui accompagnait chez nous, il y a cinq semaines, Monsieur Paul Claudel. Monsieur Knight est le premier ministre plénipotentiaire de la France au Canada. Depuis longtemps déjà, la France, par son consul général et ses agents consulaires, avait repris avec le Canada des relations officielles; mais en créant une nouvelle légation auprès de notre gouvernement canadien, elle noue avec notre pays des liens plus étroits [...]⁴²²

Représentés selon des modalités analogues aux autorités civiles du Dominion entre 1925 et 1930, ces mêmes antiquités coloniales avaient pour commune propriété de s'étendre à la fois au passé des Augustines et à celui du Canada. En un certain sens, c'est tout autant leur valeur financière, historique et esthétique que leur statut d'objet de mémoire plurielle qui en détermina l'extraction du cloître et la réinsertion au musée en 1930. C'est leur propriété inhérente de s'associer synchroniquement à divers passés qui eût la force d'attrait sur les dignitaires et généra la (sur)affluence incontrôlée des visites du cloître à laquelle l'imposition du musée devait répondre en 1930.

Le lien entre la densité de souvenirs revendiqués par l'œuvre et sa mise en exposition au musée par les religieuses devient par ailleurs évident, à partir du moment où l'on constate

⁴²² A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 décembre 1928, p. 341.

que le récit relatant son transfert se veut l'occasion d'une réitération, d'une réactivation et d'une réaffirmation de son statut d'objet de mémoire double. Mises en scène dans l'espace et le temps du musée en juillet 1930, les œuvres peintes revendiquent effectivement, au même titre que les antiquités qu'elles côtoient, une identité patrimoniale multiple. Selon les termes mêmes de l'annaliste du monastère, elles y agissent tout autant comme représentantes des «richesses de famille», qu'à titre de «choses les plus anciennes qui se puissent voir en Canada». Dans cette optique, le paraître que déploie la Communauté par le truchement de la représentation de sa collection après 1930 demeure celui d'une identité de gardiennes d'une mémoire plurielle rejoignant le soi et l'autre, le propre et le collectif :

Un local à l'épreuve du feu pour y mettre en sûreté nos richesses de famille et nos trésors artistiques, voilà l'objet d'un rêve depuis longtemps caressé chez nous qui passe à l'état de réalité [...] Notre Sœur Saint Jean Baptiste qui, malgré son âge avancé possède encore un goût sûr, a été aux dernières nominations chargée de l'organisation de ce musée où figurent – nous pensons pouvoir le dire sans présomption – les choses les plus anciennes qui se puissent voir en Canada [...]⁴²³

Cette attitude des Augustines à l'endroit de leurs œuvres peintes culmine avec l'élévation de l'ensemble de son patrimoine au rang d'«antiquités canadiennes» en 1960-1961, au moment de sa remise en espace au second musée. Continuant de se penser en représentation, les Augustines les (ré)investissent officiellement d'un pôle à la fois communautaire et national⁴²⁴. L'identité projetée par l'exhibition de ces antiquités bipolaires après 1960, s'inscrivait ainsi en étroite continuité avec la forme de paraître qu'elles commencèrent à déployer aux yeux des autorités civiles entre 1925 et 1930 : celle d'une institution religieuse coloniale, ancrée dans de profondes racines historiques, gardienne d'une mémoire plurielle s'associant synchroniquement à un passé ayant été commun aux anciennes mères, à leurs proches et à la nation.

⁴²³ A.A.M.H.G.Q. *Journal du Monastère de Notre-Dame des Anges*. Tome 9 (1923-1935), 15 juillet 1930, p. 429-430.

⁴²⁴ À ce stade, le « musée » reçoit officiellement l'appellation de *Petit musée de l'Hôpital Général de Québec (Antiquités canadiennes)*. A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de Sœur saint Alphonse, gardienne du musée, à Paul Mercier, directeur de l'Aide à la Création et à la Recherche, Ministère des Affaires culturelles ». Dossier *Musée* : Ministère des Affaires culturelles, 10 juin 1965, fol. 69.

C'est à de tels schèmes de médiation de l'œuvre peinte que convoque toujours le musée des Augustines. À cet égard, le tableau de la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) étudié au chapitre 3, ne constitue guère un cas isolé. Au contraire, dès lors que l'on aborde le musée dans sa globalité, on s'aperçoit que cette problématique de l'objet de mémoire plurielle parcourt, balise et traverse l'ensemble de l'espace d'exposition. Quelques constats rapidement esquissés, viendront appuyer cette hypothèse d'une perpétuation de l'hétérogénéité des contenus de mémoire, associés et véhiculés par l'œuvre peinte exposée au musée. Interprétée dans le cadre de notre typologie du souvenir, empruntée à la philosophie de l'histoire⁴²⁵, l'œuvre peinte recevant le statut d'objet de mémoire plurielle doit satisfaire à l'une ou l'autre de ces deux exigences :

- a) Dans ses modalités de présentation actuelle, elle préserve synchroniquement la marque d'opérations mnémoniques effectuées par des protagonistes appartenant aux trois collectivités prises en corps que sont la Communauté, le clergé et la collectivité, auxquels se substituent le soi, le proche et le collectif. Auquel cas, le dispositif de mise en exposition de l'œuvre est chargé de l'histoire cumulée de son parcours et livre au visiteur sa propre historicité.
- b) Mise en scène par les religieuses dans l'espace et le temps de leur musée, elle est à tout le moins transmise comme la représentante d'un passé ayant été commun à ces trois mêmes sujets d'attribution du souvenir.

Tel que représenté au visiteur aujourd'hui, le *Portrait de Louis XV à l'âge de 12 ans* (rép. no 40), revêt toutes les caractéristiques d'un tel objet. Localisé à l'extrémité nord du mur de la section thématique des *Souvenirs de la Communauté; subdivision du beau*, il s'associe d'abord au passé des générations claustrales ancestrales, à titre d'antiquité ayant appartenu aux « anciennes mères », contemporaines de l'époque du régime français. Il s'attribue simultanément au passé du proche, celui du donateur⁴²⁶, le colonel de Salaberry,

⁴²⁵ Sur la provenance de cette typologie du souvenir et son application à la problématique du contenu de mémoire plurielle véhiculé par l'objet représenté au musée, se reporter à la section 3.3.5 du chapitre 3 du présent mémoire.

⁴²⁶ Toute chose donnée est par sa vertu propre, un lien instituant un rapport de filiation, de proximité et/ou de réciprocité entre le donateur et le donataire. Elle apparaît comme le miroir des structures de la parenté, des rapports de filiation, d'alliance et de fratrie. Pour cette raison, et dans le contexte d'une typologie du souvenir, le donateur de l'œuvre peut être assimilé à un proche de la Communauté, qu'il soit séculier ou membre du corps ecclésiastique. Voir Jean Bazin. « La chose donnée ». *Critique*, vol. 53, no 596 (janvier-février 1997), p. 37-42.

l'inscription suivante apparaissant dans la section inférieure gauche de la surface peinte : «LOUIS XV A L'AGE DE 12 ANS / donné par le COLONEL de SALABERRY».

L'œuvre est donc désignée, dans l'espace du musée et en sa surface même, par un second nom propre, celui du donateur. En tant que chose donnée, elle projette le renom du donateur dans la durée. Son énonciation instaure une relation entre la Communauté et son pourvoyeur, qu'elle réitère et perpétue. Ce qui est représenté n'est donc pas seulement le portrait en tant qu'image ou représentation du souverain Louis XV; c'est aussi et à fortiori, la chose en tant qu'elle a été donnée par un personnage historique de premier plan, duquel le donataire s'autorise et se réclame toujours, témoignage de la protection des grands qui l'estiment et l'approuvent d'exister. En tant que don, elle marque l'inscription effective de l'acte de donation par le proche dans le musée. L'œuvre elle-même présentifie, en raison de cette vertu spécifique, le lien entre les passés du colonel et de la Communauté. Équivalente à un travail d'identification, l'inscription de surface met en liaison les passés du propre et du proche, de la Communauté et de son bienfaiteur⁴²⁷.

Affiché au mur, sous la traverse inférieure du cadre, un cartel explicatif indique à son tour le nom de l'auteur présumé, son identité de copiste officiel, et le lien entre l'image et son modèle européen : « L'original est au musée du Louvre. / Cette copie est de Tremblain qui fut / le copiste officiel du roi ». En tant que «très beau portrait»⁴²⁸ reconnu comme ayant été peint en 1722 par un maître-peintre français du 18^e siècle, André Tremblain (?-1742)⁴²⁹,

⁴²⁷ De fait, le donateur immédiat en est Geneviève de saint Ours. C'est du moins ce qu'atteste une inscription ancienne apparaissant au revers de la toile. Selon les informations qu'elle comporte, le colonel Charles-Michel d'Irumberry de Salaberry (1778-1829) aurait donné le tableau à Geneviève de saint Ours (1746-1832), qui à son tour l'aurait légué à la Communauté, probablement durant son séjour à l'Hôpital Général de Québec à titre de pensionnaire, entre 1791 et 1832. Voir rép. no 40. Néanmoins, l'inscription étant située au revers de la toile, le visiteur ne dispose guère de cette information, de sorte que l'œuvre est livrée comme don du colonel de Salaberry.

⁴²⁸ C'est ainsi que le qualifie Gérard Morisset, dans son *Peintres et tableaux* de 1937. Voir Gérard Morisset, « L'art français en Nouvelle-France au XVIII^e siècle », *Peintres et tableaux*, Québec, Éditions du Chevalet, 1937, vol. 2, p. 60; son appréciation s'accordait de près à celle que les religieuses lui communiquèrent dans l'inventaire qu'elles rédigèrent à son intention en 1933, qualifiant le portrait de « très belle » peinture. A.N.Q.Q. « Liste des tableaux peints à l'huile possédés par l'Hôpital Général de Québec communiquée à Gérard Morisset », *Inventaire des œuvres d'art*, dossier *Hôpital Général de Québec*, février-mars 1933, inv. no 27, p. 3.

⁴²⁹ Orthographié de la sorte par Gérard Morisset, le nom de « Tremblain » n'existe pas. L'historien lui attribue les statuts de maître-peintre, de professeur à l'Académie Saint-Luc, de marchand d'antiquités à Paris,

l'œuvre s'assimile également au passé de la collectivité, puisque souvenir tangible de l'apport français du 18^e siècle à la peinture coloniale. Pour l'historien de l'art Gérard Morisset, de telles œuvres contribuaient à ancrer cette dernière dans de puissantes racines européennes, instituant du même coup une liaison identitaire des mémoires française et canadienne française :

[...] cette peinture intéresse doublement : elle marque le souci artistique de la population canadienne qui, fortement enracinée dans la France nouvelle, ne veut pas perdre contact avec l'ancienne et s'attache à rassembler dans la vallée du Saint-Laurent des œuvres d'art françaises, ce que j'appellerais le sourire même de la race. De plus, elle apporte des éléments nouveaux à l'historien de l'art [...] ne serait-ce que pour compléter la nomenclature des artistes secondaires du XVIII^e siècle [...]⁴³⁰

Par ailleurs, l'attribution même de l'œuvre au copiste Tremblain cristallise et garde trace des opérations de mémoire de Gérard Morisset. De 1909 à 1933, le *Portrait de Louis XV* (rép. no 40) figurait effectivement au rang des prestigieux *trésors artistiques* de la Communauté, statut fondé sur son attribution par James Purves Carter à Élizabéth Vigée-LeBrun (1755-1842). C'est du moins en ces termes que les religieuses le qualifiaient dans l'inventaire qu'elles communiquèrent à l'historien en février 1933 : « No 27 – Portrait de Louis XV [...] Présenté par le colonel de / Salaberry à Mlle Geneviève de St. Ours, bienfaitrice de / notre maison, qui nous le donna. / Cette peinture, très belle, a été / attribuée par Mr. Carter, à / Madame Viger Lebrun »⁴³¹. Dès le 27 mars 1933, Morisset reléguait sans hésitation le tableau à l'anonymat, émettant des réserves fort justifiées à l'endroit des attributions de Carter : « [...] Le portrait de Louis XV n'est certai- / nement pas de Mme Vigée-LeBrun comme l'a / dit Carter. Mme Vigée-LeBrun avait 19 ans à la / mort du roi

d'entrepreneur de copies et d'encadreur. Voir Gérard Morisset. « L'art français en Nouvelle-France au XVIII^e siècle ». *Peintres et tableaux*, Québec, Éditions du Chevalet, 1937, vol. 2, p. 60-62. Le *Bénézit* recense cependant un peintre français du nom d'« André Tramblin », ou « Tremblin », ayant pratiqué au 18^e siècle et mort le 24 juin 1742 à Paris. Tout porte à croire que c'est à ce dernier que Morisset faisait référence, et que l'appellation de « Tremblain » dériverait d'une erreur de retranscription. D'autant plus que le peintre André Tramblin répertorié dans le *Bénézit* fut effectivement professeur à l'Académie Saint-Luc à Paris, et travailla pour le duc de Bourbon en 1738. Voir Jacques Busse, dir. *E. Bénézit. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris, Gründ, 1999 (1911-1923), tome 13, p. 772.

⁴³⁰ Gérard Morisset. « L'art français en Nouvelle-France au XVIII^e siècle ». *Peintres et tableaux*, Québec, Éditions du Chevalet, 1937, vol. 2, p. 70-71.

⁴³¹ A.N.Q.Q. « Liste des tableaux peints à l'huile possédés par l'Hôpital Général de Québec communiquée à Gérard Morisset ». *Inventaire des œuvres d'art*, dossier *Hôpital Général de Québec*, février-mars 1933, inv. no 27, p. 3.

(1774) et n'a été introduite que / plus tard (vers 1780) à la cour, auprès de Marie / Antoinette. Du reste, il faut accepter avec un / grain de sel les attributions de Carter. Celui-ci / ne connaissait que très imparfaitement l'Éco- / le française [...]

⁴³²

Quatre ans plus tard, à l'occasion de la publication de son *Peintres et tableaux*, paru en 1937, Morisset en faisait une œuvre magistrale de Tremblain, attribution que les religieuses allaient s'approprier et entretenir jusqu'à aujourd'hui : « Au même monastère [de l'Hôpital Général], Knox admire en 1759 un Saint Pierre repentant qu'il proclame *truly expressive*. Il ne dit rien d'un très beau portrait de Louis XV à douze ans, peint par André Tremblain en 1722; c'est que ce portrait n'a été donné à l'Hôpital Général qu'à la fin du XVIIIe siècle par Mademoiselle de Saint-Ours [...]

⁴³³

Cette appropriation de l'attribution émise par un délégué de la mémoire collective détermine la rhétorique de l'œuvre exposée qui, dans son état actuel de présentation, continue de faire interférer les mémoires des groupes. Le tableau de la *Madeleine au désert* (rép. no 34) localisé dans la même section que le précédent, adopte un dispositif similaire de mise en représentation, et revêt lui aussi les caractéristiques permettant de le qualifier de véhicule d'une mémoire éclatée, s'associant au passé des trois mêmes collectivités prises en corps. Donné aux Augustines par Monseigneur Pierre-Hermann Dosquet en 1735, le tableau orna le chœur des religieuses depuis son acquisition jusqu'à son intégration au musée en 1930, où il jouait un rôle dans les pratiques quotidiennes du culte des générations claustrales antérieures. Exposé dans la section des *Souvenirs de la Communauté : subdivision du beau* depuis 1960, il s'attribue avant tout au passé des religieuses qui en sont les dépositaires, en ce qu'il rappelle les dévotions privilégiées des anciennes mères. Comme « antiquité », il constitue pour la génération présente, une chronique illustrée de sa propre jeunesse. Affiché au mur, parallèle au montant droit et à hauteur égale de la traverse

⁴³² A.A.M.H.G.Q. « Lettre de Gérard Morisset communiquée à Mère Marie des Séraphins, Supérieure ». Dossier *Musée : Correspondances de Gérard Morisset*, 27 mars 1933, fol. 3.

⁴³³ Gérard Morisset. « L'art français en Nouvelle-France au XVIIIe siècle ». *Peintres et tableaux*, Québec, Éditions du Chevalet, 1937, vol. 2, p. 60; dans ce chapitre de la monographie, l'auteur reprend intégralement un article qu'il avait publié l'année précédente. Gérard Morisset. « L'art français en Nouvelle-France au XVIIIe siècle ». *Le Droit* (Ottawa), 15 août 1936, p. 8.

inférieure du cadre, un cartel explicatif livre les informations suivantes : «1735 Sainte Madeleine / Peinture de l'école flamande / Don de Mgr Dosquet».

Si le millésime en certifie l'appartenance à un passé communautaire «très reculé», c'est encore sous la double espèce de l'œuvre d'art et du don qu'on la (re)présente au visiteur. Les mémoires du collectif et du proche sont à nouveau transmises par les figures respectives de l'auteur – *École flamande* – et du donateur – *Monseigneur Dosquet*. D'une part, sa désignation de « peinture de l'école flamande » résulte de l'appropriation d'une opération de mémoire restituable à Gérard Morisset. Ambitueusement attribué à Guido Reni par James Purves Carter en 1909, le tableau fut ramené à l'anonymat par l'historien de l'art dès 1933, ce dernier préférant à juste titre l'homologuer aux productions flamandes, en raison de son origine et de ses propriétés stylistiques et formelles : « [...] Les tableaux donnés par Monseigneur Dosquet sont probablement tous deux de / l'École flamande. Mgr Dosquet était belge, é- / tant né à Liège, et il est vraisemblable qu'il / ait acquis des tableaux de son pays [...] »⁴³⁴

On le représente donc comme tableau exemplaire de l'École flamande, assimilable à une série d'autres œuvres analogues, du moins selon certaines conventions admises par l'histoire de l'art. Synchroniquement représenté comme don, on l'associe encore au passé du proche, sous la figure d'un donateur également membre du corps ecclésiastique, Monseigneur Dosquet. Ce qui anime l'objet, selon cette seconde perspective, c'est aussi son statut de don. Ici encore, son énonciation institue un rapport de filiation et de conjugalité entre la Communauté et l'Église, et les modalités de mise en exposition de l'œuvre établissent son propre mode d'acquisition. L'œuvre est considérée comme souvenir unique d'une personne et trace d'un don, et donc d'un donateur.

⁴³⁴ Le second tableau auquel réfère Morisset, est celui du *Saint Jérôme* (rép. no 25) qui constitue en quelque sorte le pendant masculin du précédent, tous deux ayant été donnés simultanément par Monseigneur Dosquet en 1735, et destinés à rejoindre conjointement le chœur des religieuses au moment même de leur acquisition. En plus de leurs analogies stylistiques et de leurs formats similaires, les deux œuvres accusent une évidente parenté de sujet, à travers le thème iconographique de la pénitence au désert. Voir Louis Réau. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, Presses universitaires de France, 1958, tome 3, vol. 2, p. 743-744.

Si ces constats de la coexistence actuelle des mémoires établissent la persistance des intérêts qu'investit la Communauté dans la re-présentation de sa collection depuis plus d'un siècle, ils ouvrent sur une seconde problématique qui, étroitement rattachée à la précédente, concerne une dimension non pas exclusivement mémorielle, mais bien épistémologique : celle d'un musée qui ne se développe pas dans le présent mais qui maintient l'identité patrimoniale que lui conférèrent les religieuses, aux termes du dialogue qu'elles entretenirent avec Gérard Morisset durant les années 1930-1940 et dont le savoir sur les collections, qu'il produit et déploie, évolue en marge du progrès de la connaissance historique rattachée aux œuvres représentées. Médiatisées par le musée, mémoire et connaissance de l'œuvre demeurent en quelque sorte intactes depuis lors, et restent étrangères aux avancées de la recherche actuelle.

De fait, le procès d'appropriation du discours professionnel sur les œuvres, entamé par les religieuses au début du 20^e siècle, semble s'être arrêté aux seules investigations de Gérard Morisset, dont l'autorité morale et intellectuelle légitime manifestement l'assimilation et la perpétuation de ses hypothèses par les religieuses. En témoigne le maintien des attributions émises par ce dernier, dont les recherches ultérieures ont néanmoins démontré l'invalidité. Reconnue comme frère Luc en 1936 par Morisset, la *Bonne mort de saint Joseph* (rép. no 3) fut à juste titre ramenée à l'anonymat par François-Marc Gagnon en 1976, mais continue d'être représentée comme chef-d'œuvre du récollet peintre⁴³⁵, l'*Ecce Homo* (rép. no 5) acquis de l'abbé Desjardins en 1817, est toujours représenté comme ayant été peint par un dénommé Séguy, peintre français à qui Morisset assigna l'œuvre en 1935, bien qu'en 1998, Laurier Lacroix le (ré)attribua à l'École bolonaise, au profit de comparaisons iconographiques et stylistiques appropriées⁴³⁶. À cette première forme de persistance – celle de la re-présentation des œuvres en objets de mémoires plurielles –, se superpose et se

⁴³⁵ Gérard Morisset. « Sur une peinture du frère Luc ». *Le Canada*, 11 février 1936, p. 2; François-Marc Gagnon. « Frère Luc ». *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1976, tome 1, p. 92, note 31.

⁴³⁶ Gérard Morisset. « La collection Desjardins à l'Hôtel-Dieu et à l'Hôpital Général de Québec ». *Le Canada français*, vol. 22, no 7 (mars 1935), p. 624-625; Laurier Lacroix. *Le fonds de tableaux Desjardins : nature et influence*. Thèse de doctorat (Ph. D.), Université Laval, 1998, t. 1, p. 121 (note 17), 166, 171, 180, 187, 194, t. 2, cat. 89, p. 518; t. 3, fig. 89; t. 4, doc. no 57, p. 1003.

conjugue donc celle du rapport épistémique entre la Communauté et l'historien de l'art, demeuré essentiellement le même depuis 1930-1940.

C'est apparemment l'intervention de Gérard Morisset, en février 1933, qui constitue le point de jonction de ces deux compréhensions. La lettre, dans laquelle il sollicita la rédaction de l'inventaire de leur collection par les religieuses, s'avère à cet égard fondamentale, en ce qu'elle se trouve au cœur de la problématique du croisement entre les mémoires des groupes dont l'œuvre exposée se veut aujourd'hui la représentante. Il s'agit du moment marquant où, pour la première fois et de manière officielle, se déclenche et s'affirme explicitement le travail de fusion des mémoires par l'histoire. D'une part, la totalité des œuvres peintes inventoriées par les religieuses allait entrer dans un espace d'interprétation et d'attribution du souvenir, ouvert à un délégué de la mémoire collective; de l'autre, on y assiste littéralement à une saisie de la mémoire communautaire par l'historien de l'art qui, en aval, s'autorise de l'approbation de la plus haute autorité diocésaine, l'archevêque Villeneuve. Seul celui-ci en approuve la démarche et en rend possible l'effectuation. Sous le regard historien, on passe d'un patrimoine peint antérieurement perçu sous le signe de la possession privée, à son appropriation par un « nous », qui les transpose et les envisage dans la sphère élargie du patrimoine clérical et collectif :

Madame la Supérieure, / Je ne prendrais pas la liberté de vous écrire cette lettre si S.E. Mgr Villeneuve ne m'y avait encouragé lors de son départ de Paris, le 12 décembre 1932. J'eus alors l'honneur de faire part à notre archevêque des travaux d'art que j'ai entrepris et il m'a assuré de sa grande bienveillance et de son meilleur encouragement [...] Voilà l'objet de la lettre que j'ai l'honneur de vous écrire. L'Hôpital Général possède beaucoup de tableaux et de portraits accumulés depuis 1693. Beaucoup de ces tableaux, soit commandés en France dès 1693, soit exécutés par M. Légaré, soit provenant de l'abbé Desjardins, intéressent souverainement l'historien de l'art et peuvent jeter un vif éclat sur toute l'histoire de la peinture chez nous [...] Si vous voulez bien, Mme la Supérieure, accéder à ma demande, vous me rendriez un très grand service et vous me permettriez de faire valoir l'excellence et l'abondance de notre patrimoine artistique [...]⁴³⁷

⁴³⁷ A.A.M.H.G.Q. « Lettre de Gérard Morisset communiquée à la Supérieure ». Dossier *Musée* : *Correspondances de Gérard Morisset*, 2 février 1933, fol. 1.

Les modalités actuelles de mise en représentation de l'œuvre au musée, dans sa dimension mémorielle et épistémique, peuvent être comprises comme l'aboutissement de ce travail de fusion des mémoires entamé par Gérard Morisset en 1933. Il en découle aujourd'hui une représentation de l'objet comme véhicule de souvenirs éclatés, fragmentés et dispersés, qui concernent une pluralité de collectivités prises en corps, chacune concevant l'œuvre sous un rapport différent. En témoignent, par ailleurs, les multiples niveaux de lecture que l'on peut encore faire d'une même œuvre et la pluralité des statuts à priori irréconciliables qu'on lui confère. Selon une perspective proprement communautaire, elle est d'abord un don unique et personnifié, non substituable, qui institue un rapport de filiation entre la mémoire des Augustines et celle de ses proches⁴³⁸. Selon le discours de l'historien, que les religieuses s'approprient et réarticulent, le même objet est une œuvre d'art, comportant à la fois une dimension esthétique et historique. Les mémoires du proche et du collectif y sont donc transmises et perpétuées par la Communauté, par et à travers leurs figures respectives, celles du donateur et de l'auteur. D'où le fait que l'objet de mémoire plurielle est à la fois don et œuvre d'art de l'époque coloniale.

Une nouvelle dimension de la recherche peut ainsi être prospectée et explorée, celle de l'écart, voire de l'antagonisme entre représentation historique et communautaire de l'œuvre peinte du passé. Car la récurrence des figures dominantes du donateur et de l'auteur, dans le parcours du « musée » actuel, traduisent incontestablement les orientations antagonistes des représentations historique et communautaire d'une même œuvre du passé. Dès lors, se posent légitimement les questions suivantes : comment opérer un travail de réconciliation des mémoires, qui restituerait leur unicité et leur signification aux œuvres re-présentées? Comment homologuer ces fragments de mémoire éclatés, à priori irréconciliables? Quel dénominateur permet de relier le don et l'objet d'esthétique?

⁴³⁸ La priorité accordée par les religieuses aux concepts de donation, d'héritage et de légation, s'affirme par la désignation même des catégories d'objets exposés au regard entre 1930 et 1960 : « Ce petit musée réunit : 1. Ce qui a appartenu à notre vénéré Fondateur, Monseigneur de St-Vallier, deuxième évêque de Québec (1653-1727) [...] 2. Articles donnés par des bienfaiteurs et amis de l'Etablissement (1780-1860) ». A.A.M.H.G.Q. « Copie de la lettre de la Supérieure à Marcel Rioux, anthropologue, Musée national du Canada ». Dossier *Musée : Musée du Canada*, 18 février 1952, 3 fol. De même, l'intitulé des sections thématiques du musée depuis 1960-1961, incite à penser que l'ensemble de la collection est placé sous le signe de la donation : *Souvenirs des Récollets; Souvenirs de Monseigneur de saint Vallier*, etc.

Pour restituer sa cohérence à l'œuvre telle que re-présentée au musée par les moniales, il faudrait encore la réinterpréter sous l'espèce d'un *trésor*, dont elle garde les principaux traits. C'est ainsi que les figures conjointes du donateur et de l'artiste auxquelles on l'identifie simultanément pourraient être réinterrogées, comprises et réconciliées à l'intérieur de la sphère intime et cohérente des valeurs proprement communautaires. À titre de don, elle serait le signe d'une faveur toute spéciale et de la protection que lui allouent depuis toujours les hauts dignitaires politiques et ecclésiastiques, les proches dont la Communauté s'autorise et se réclame. Le nom du donateur – prélats et notables – ne serait plus réduit à n'indiquer que la provenance de l'œuvre dans la constitution de sa nomenclature, mais continuerait d'être associé aux enrichissements les plus notables du trésor communautaire qui en perpétue le souvenir, se voyant ainsi restituer sa signification plénière. De même, le *chef-d'œuvre* ne serait plus exclusivement étudié en accord avec un jeu de promotion esthétique où, décontextualisé, il apparaît comme le signe d'un progrès culturel et alimente le corpus d'un auteur, mais recevrait une interprétation conforme aux schèmes communautaires de valorisation de l'objet. Car, rappelons-le, fondé sur son attribution à un maître de renom qui en garantit la qualité d'exécution, le chef-d'œuvre recevant le statut de *trésor artistique* confère à ses propriétaires un ensemble de valeurs toutes abstraites telles que prestige, opulence et puissance temporelle, tout en constituant un capital matériel financièrement élevé. C'est donc à travers la notion de *trésor* que l'esthétique et le don (re)trouveraient leur cohérence au sein du « musée » des Augustines de l'Hôpital Général. C'est ainsi que l'antagonisme partiel, distinguant les représentations historienne et communautaire d'une même œuvre peinte du passé, pourrait être résolu.

LISTE DES FIGURES

LISTE DES FIGURES

- Figure 1** Frère Luc (Claude François), *Assomption de la Vierge*, 1671.
Huile sur toile, 205. 7 x 157.5 cm.
Photographie : Centre de Conservation de Québec, 1982-1984.
Source : A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.6.33., no 48.
- Figure 2** *Plan des ailes de l'Hôpital Général de Québec en 1930.*
Source : Tiré et adapté du *Plan des différentes ailes de l'Hôpital Général de Québec* en 2002 dessiné par Lise Grenier, reproduit dans Paul Trépanier. *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, 2002, p. 5.
- Figure 3** *Plan du Monastère de l'Hôpital Général de Québec (1893).*
Source : Tiré de la brochure intitulée *Souvenir des fêtes du second centenaire de la fondation de l'Hôpital Général de Québec.* Québec, C. Darveau, 1893.
- Figure 4** *Plan du 1^{er} étage de l'aile Notre-Dame des Anges.*
Pierre Lévesque, 7 août 1928.
Source : A.A.M.H.G.Q. 23.15.5.1.A.3
- Figure 5** *Plan du 2^e étage de l'aile Notre-Dame des Anges.*
Pierre Lévesque, 7 août 1928.
Source : A.A.M.H.G.Q. 23.15.5.1.A.3
- Figure 6** *Plan de l'élévation est de l'aile Notre-Dame des Anges.*
Pierre Lévesque, 7 août 1928.
Source : A.A.M.H.G.Q. 23.15.5.1.A.3
- Figure 7** *Plan du 3^e étage de l'aile Notre-Dame des Anges.*
Pierre Lévesque, 7 août 1928.
Source : A.A.M.H.G.Q. 23.15.5.1.A.3
- Figure 8** *Statue de la Ste Vierge qui sert à la Procession du premier dimanche du mois.*
Photographie : Marius Barbeau, 4 juillet 1942.
Source : Tirée d'un album non répertorié et conservé au Musée du Monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec, intitulé : « Hôpital Général / Québec ».
- Figure 9** *Vue d'une section de la salle du premier musée (1930-1960) dédiée à Notre-Dame de Recouvrance*
Photographie : Anonyme, av. 1949. Donnée à la Communauté par Damase Potvin, de la Bibliothèque du Parlement.

Source : Tirée d'un album non répertorié, constitué en 1949 et conservé au Musée du Monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec, intitulé : « Hôpital Général / Québec ».

Figure 10 *Précieux souvenirs de Monseigneur de Saint-Vallier : partie de chapelle en argent martelé, ornement d'autel violet, mitre, crosse en bois doré, burettes, ciboire, crucifix, chandeliers, etc.*

Photographie : Anonyme, vers 1922-1923 (?).

Source : A.A.M.H.G.Q. *Époque de la Révision de nos Constitutions 1922 & de leur approbation 1923*. Album 1.12.4.21., p. 6.

Figure 11 *Autres pièces précieuses d'orfèvrerie qui ont appartenu à Mgr de Saint-Vallier : écrin, paix, chandeliers, ampoule aux saintes huiles, clochette, souliers de cérémonie, missel, bréviaire, rideaux de lit en flanelle verte, chapeau, encrier en pierre, etc.*

Photographie : Anonyme, vers 1922-1923 (?).

Source : A.A.M.H.G.Q. *Époque de la Révision de nos Constitutions 1922 & de leur approbation 1923*. Album 1.12.4.21., p. 6.

Figure 12 *Vue de l'arrière-chœur des religieuses avant sa réfection en 1929 (Chapelle des Saints)*

Photographie : Anonyme, av. 1929

Source : A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.5.27, no 84.

Figure 13 *Vue de l'arrière-chœur des religieuses après sa réfection de 1929 (Chapelle des Saints).*

Photographie : Walter Edwards, v. 1950.

Source : A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.4.38, no 2.

Figure 14 *École française. La Bonne mort de saint Joseph. 17^e siècle.*

Huile sur toile, 137.9 x 143.1 cm.

Photographie : Michel Élie, Centre de Conservation de Québec, 1999.

Figure 15 *Sanctuaire de l'église Notre-Dame des Anges*

Hôpital Général de Québec

Photographie : Guy Perrault, 1984.

Source : A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.6.33.

Figure 16 *Musée du Monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec.*

Section nord-est : *Souvenirs des R.R.P.P. Récollets*.

Photographie : Guillaume Savard, 2005.

Figure 17 *Décor intérieur de l'église Notre-Dame des Anges lors des célébrations du 200^e anniversaire de l'arrivée des Augustines à l'Hôpital Général de Québec (détail)*

Cliché : Livernois, 16-18 mai 1893.

Source : A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.6.33, no 1, p. 2

Reproduction : *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* (Annexe 2), rubrique numéro 6, consacrée au tableau de *La Grande sainte Famille de François I^{er}*.

- Figure 18** *Vue de l'intérieur de l'église Notre-Dame des Anges en 1934 (détail).*
 Photographie : Anonyme, 1934.
 Source: A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.6.33
 Reproduction : *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* (Annexe 2), rubrique numéro 12, consacrée au tableau de *La Nativité*.
- Figure 19** *Chapelle des vieux prêtres (chapelle du Sacré-Cœur).*
 Photo : Aumônier Gauvreau, 1903
 A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.4.21, no 129, p. 17
 Reproduction : *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* (Annexe 2), rubrique numéro 14, consacrée au tableau du *Sacré-Cœur de Jésus*.
- Figure 20** *Vue de l'intérieur de la chapelle du saint Cœur de Marie*
 Photo : Ministère des Affaires culturelles, 5 août 1948
 Source: A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.6.33, no 53
 Reproduction : *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* (Annexe 2), rubrique numéro 41, consacrée au tableau de *Monseigneur Jean-Baptiste de La Croix de Chevrères de Saint-Vallier en prières devant le saint Cœur de Marie*.
- Figure 21** *Hôpital Général de Québec. Buanderie.*
 Photo : Ramsay Traquair, 1928.
 Réf : En ligne : <http://cac.mcgill.ca/traquair/detail.php?refnum=105865>
 Reproduction : *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* (Annexe 2), rubrique numéro 43, consacrée au *Portrait de l'abbé Pierre-Joseph Malavergne*.
- Figure 22** *Mgr Belleau présente les hommages de la Communauté.*
 Cliché : anonyme, pris à l'occasion de la visite de Son Excellence l'Honorable Onésime Gagnon, Lieutenant-Gouverneur de la Province de Québec, en 1939.
 Source: A.A.M.H.G.Q. Album 21, no 241, p. 27.
 Reproduction : *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* (Annexe 2), rubrique numéro 50, consacrée au *Portrait de Monseigneur Joseph-Octave Plessis*.
- Figure 23** *Les Dix à la salle de Communauté.*
 Photo: Anonyme, 11 février 1939.
 Source: A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.4.21, no 275, p. 30.
 Reproduction : *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* (Annexe 2), rubrique numéro 53, consacrée au *Portrait*

de Mère Geneviève Juchereau Duchesnay de Saint Augustin.

Figure 24 *Statue de la Ste Vierge qui sert à la Procession du premier dimanche du mois.*

Photographie : Marius Barbeau, 4 juillet 1942.

Source : Tirée d'un album non répertorié, constitué en 1949 et conservé au Musée du Monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec, intitulé : « Hôpital Général / Québec ».

Reproduction : *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* (Annexe 2), rubrique numéro 59, consacrée au *Portrait de Sœur Sainte-Claire d'Assise*.

Figure 25 *Vue de l'intérieur de la chapelle du saint Cœur de Marie*

Photo : Ramsay Traquair, 1928

Réf : en ligne : <http://cac.mcgill.ca/traquair/large.php?refnum=105651>

Reproduction : *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* (Annexe 2), rubrique numéro 85, consacrée au tableau de l'*Allégorie de Monseigneur de Saint-Vallier recommandant son Hôpital Général aux Puissances*.

Figure 26 *Anonyme. Allégorie de Monseigneur de Saint-Vallier recommandant son Hôpital Général aux deux nouvelles Puissances. 1727 (?).*

Huile sur toile, 220.4 x 277.8 cm.

Musée du Monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec, section des *Souvenirs de Monseigneur de Saint-Vallier*

Photographie : Guillaume Savard, 2005.

Reproduction : *Répertoire documentaire : sources et mouvements internes des œuvres peintes* (Annexe 2), rubrique numéro 85, consacrée au tableau de l'*Allégorie de Monseigneur de Saint-Vallier recommandant son Hôpital Général aux Puissances*.

FIGURES



Figure 1 : *Assomption de la Vierge*

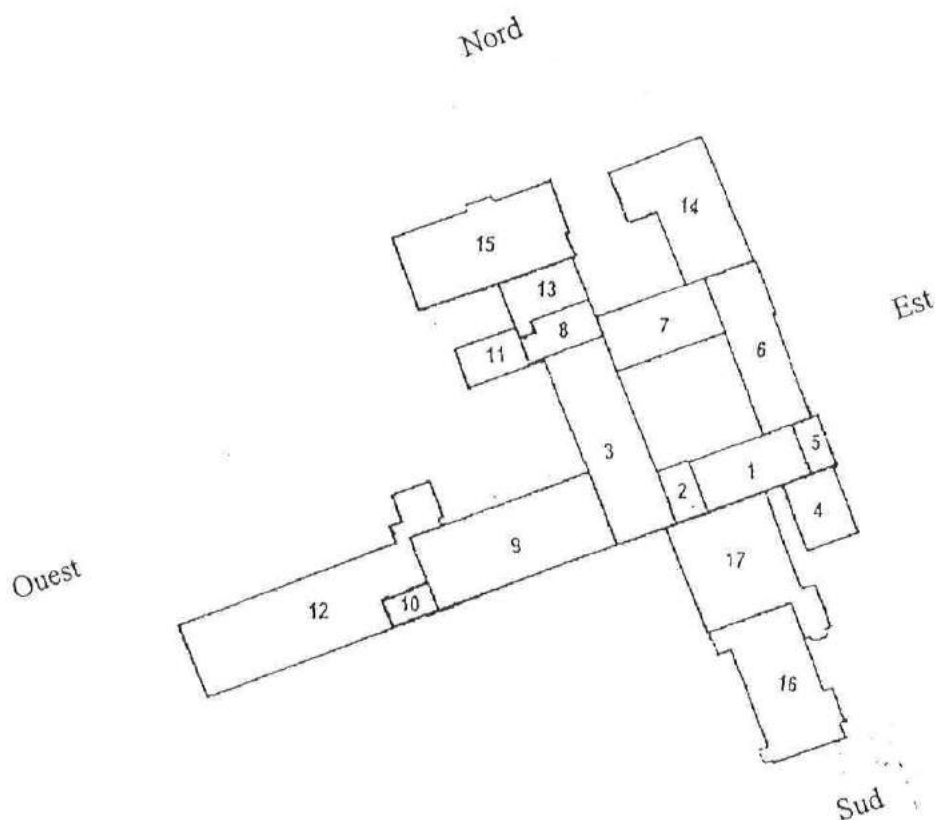
Frère Luc (Claude François), 1671

Huile sur toile, 205.7 x 157.5 cm

Hôpital Général de Québec, retable de l'église Notre-Dame des Anges

Photographie : Centre de conservation de Québec, 1982-1984

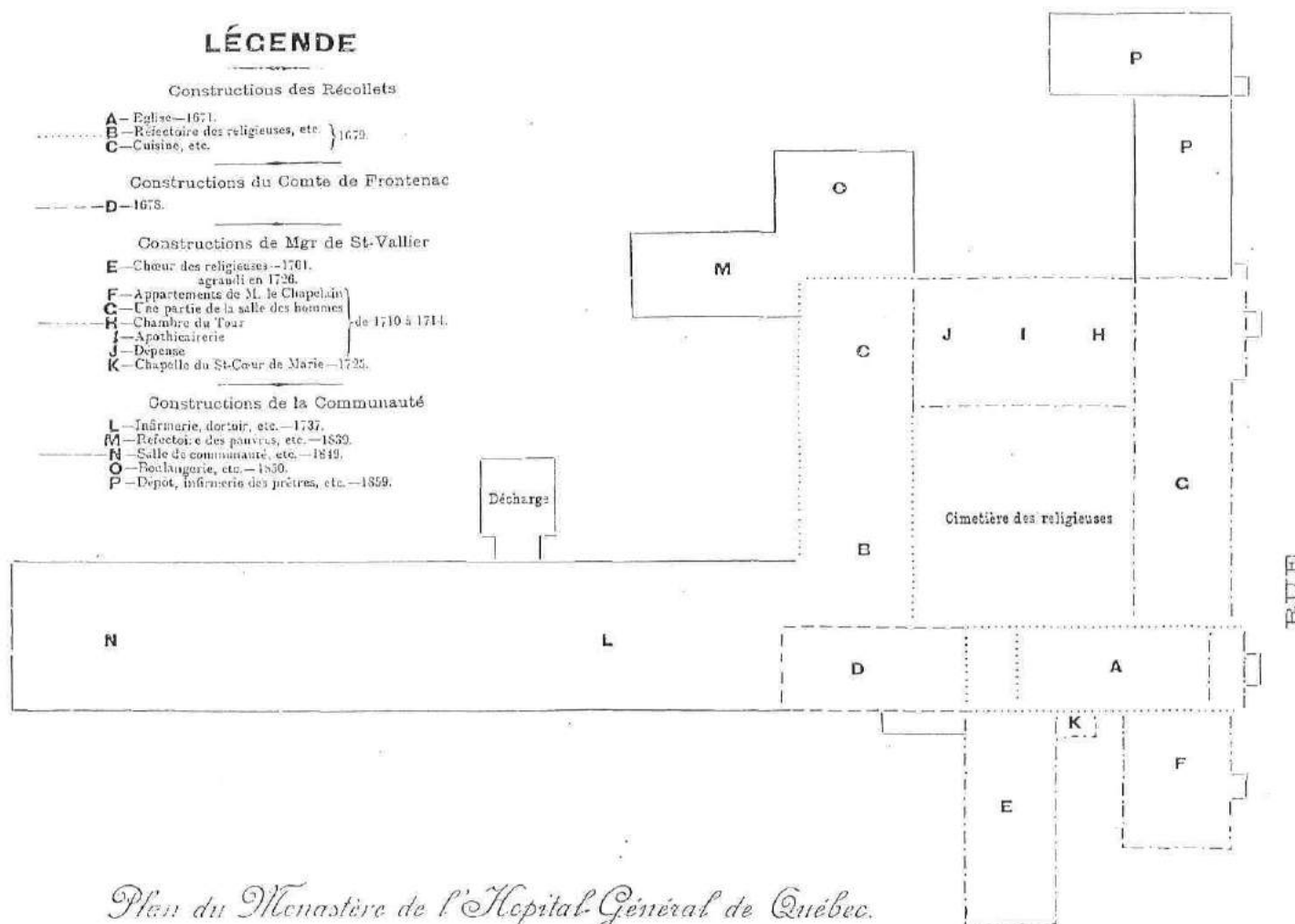
A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.6.33, no 48



1. Église (1671-1673)	10. Aile de la Voûte (1822)
2. Sacristie (1679)	11. Aile de la Laiterie (1839)
3. Aile des Récollets (1680-1684)	12. Seconde aile de Communauté (1843)
4. Appartements de Mgr Saint-Vallier et ultimement, presbytère (1710)	13. Aile de la Boulangerie (1850)
5. Vestibule de l'église (1711)	14. Aile du Dépôt (1859)
6. Aile de l'Hôpital (1711)	15. Aile de l'Immaculée Conception (1913)
7. Aile de l'Apothicaire (1714)	16. Aile Notre-Dame des Anges (1929)
8. Pavillon de la Boulangerie (1715)	17. Chœur des Religieuses (1726, 1769)
9. Première aile de Communauté (1737)	

Figure 2 : Plan des ailes de l'Hôpital Général de Québec en 1930

Tiré et adapté du *Plan des différentes ailes de l'Hôpital Général de Québec en 2002* dessiné par Lise Grenier, reproduit dans Paul Trépanier. *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, 2002, p. 5.



Plan du Monastère de l'Hôpital Général de Québec.

ÉCHELLE
5 pieds par 3 mm

Figure 3 : *Plan du Monastère de l'Hôpital Général de Québec (1893).*
Tiré de la brochure intitulée *Souvenir des fêtes du second centenaire de la fondation de l'Hôpital Général de Québec*. Québec, C. Darveau, 1893.

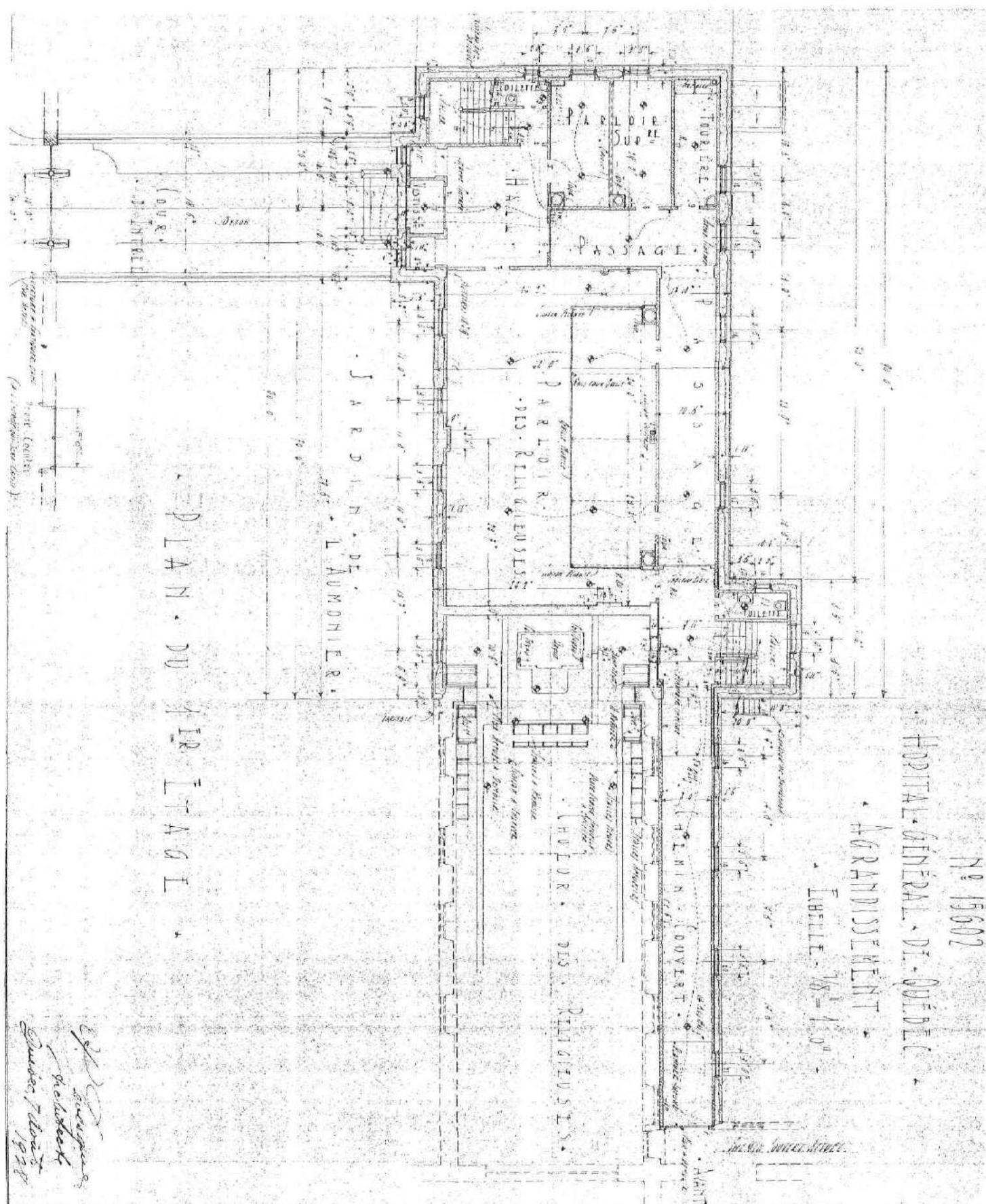
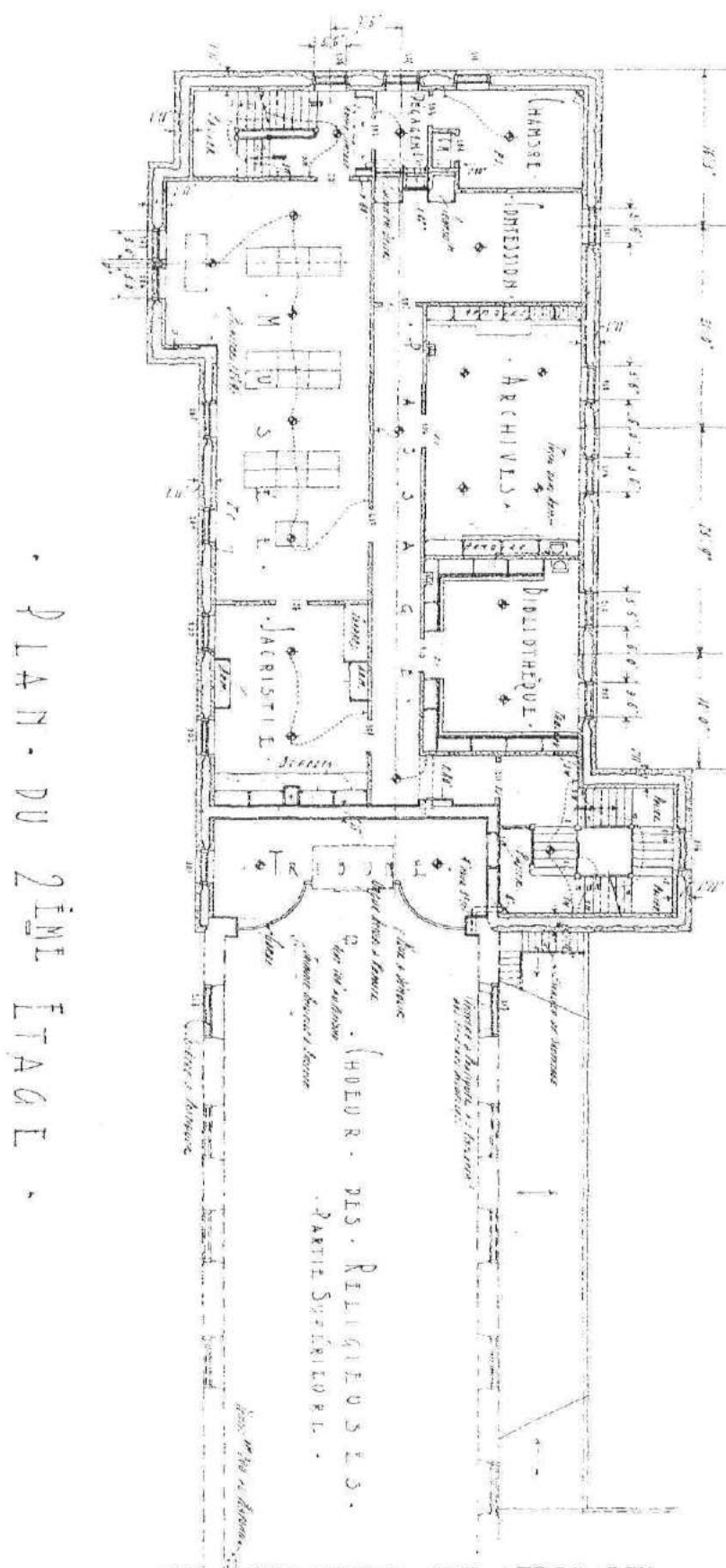


Figure 4 : Plan du 1^{er} étage de l'aile Notre-Dame des Anges.
Pierre Lévesque 7 août 1978 A A M H G O 23 15.51.A.3



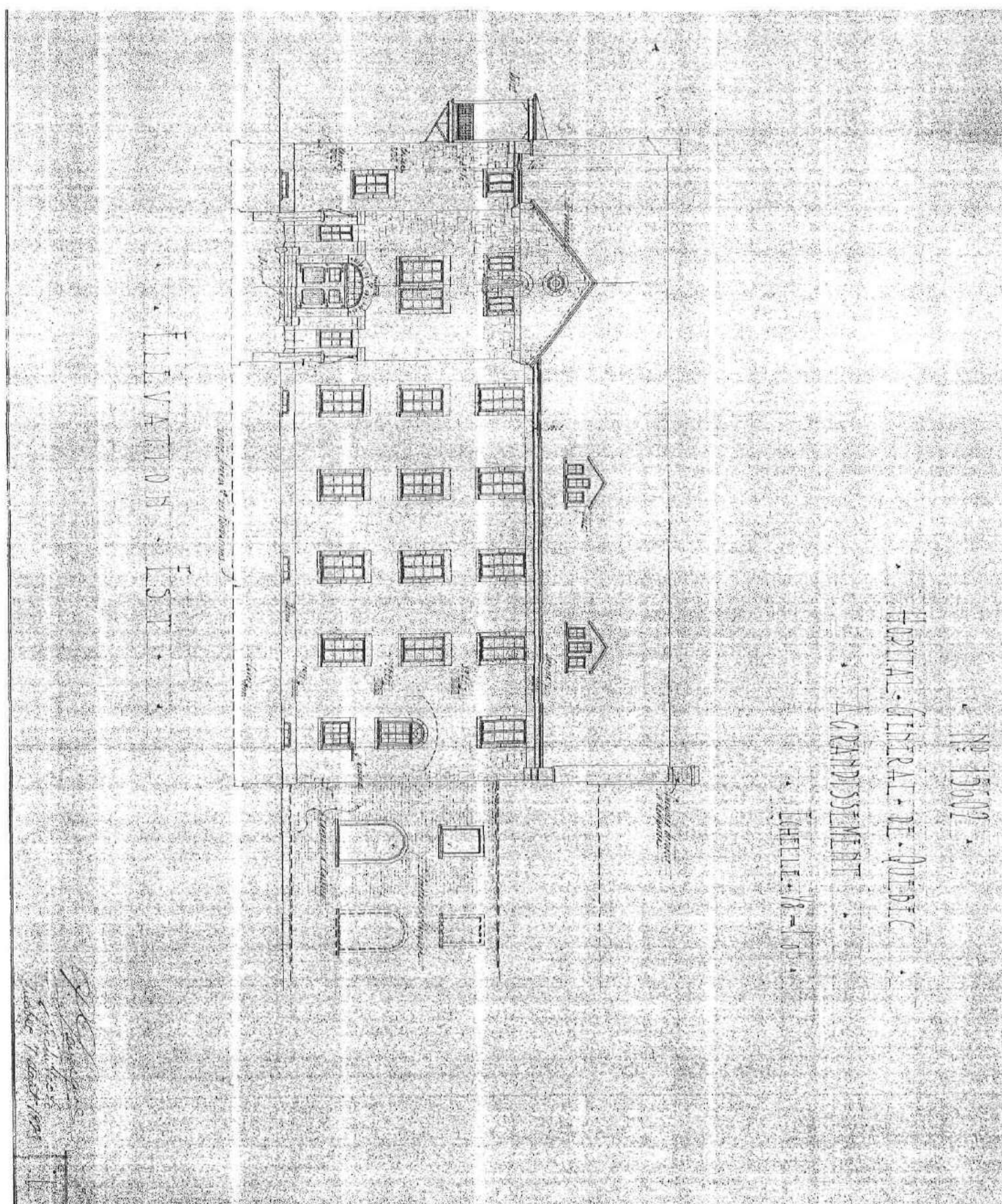


Figure 6 : Plan de l'élévation est de l'aile Notre-Dame des Anges.
 Pierre Lévesque, 7 août 1928, A.A.M.H.G.Q. 23.15.5.1.A.3

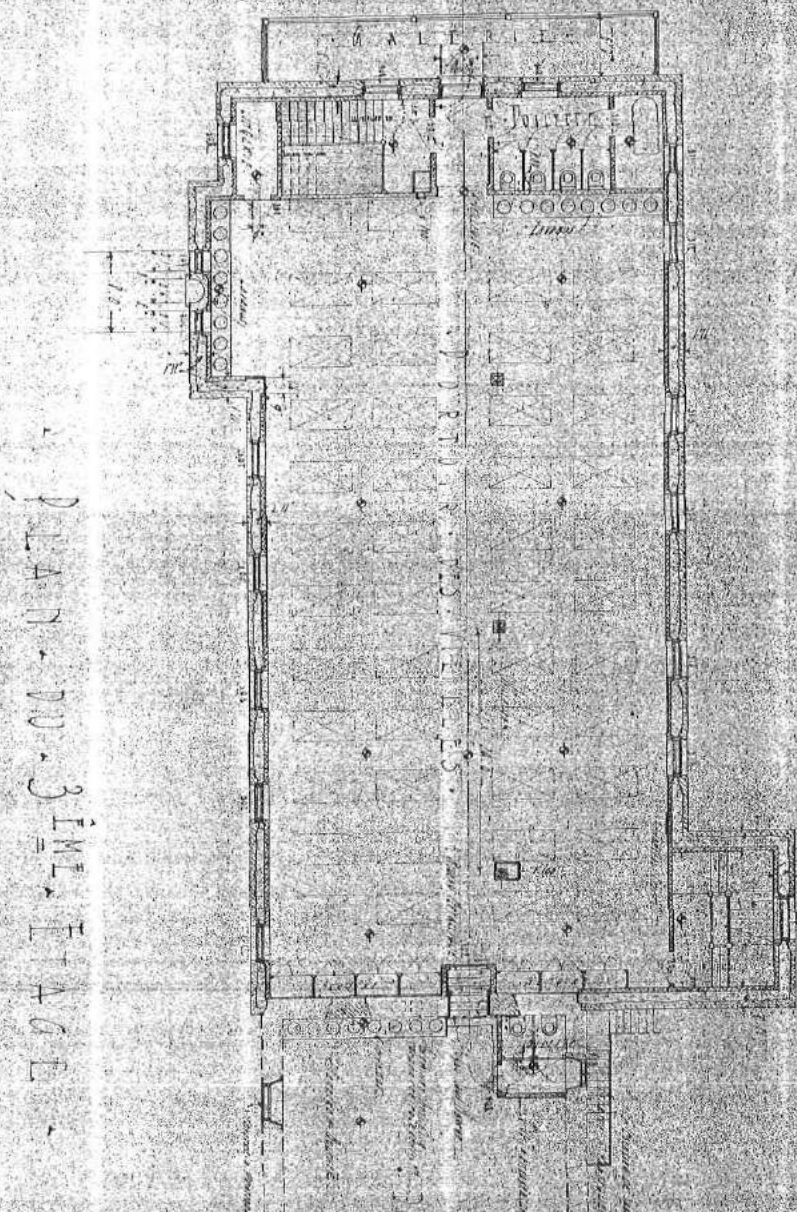


Figure 7 : Plan du 3^e étage de l'aile Notre-Dame des Anges.
Pierre Lévesque, 7 août 1928. A.A.M.H.G.Q. 23.15.5.1.A.3



Figure 8 : « Statue de la Ste Vierge qui sert à la Procession du premier dimanche du mois »
 Photo : Marius Barbeau, 4 juillet 1942. Photographie tirée d'un album non répertorié, constitué en 1949 et conservé au Musée du Monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec, intitulé : « Hôpital Général / Québec ».

À l'arrière-plan, cette photographie offre une vue de l'intérieur de la pièce du premier musée (1930-1960) proprement désignée par le substantif *Musée* (*l'ornamentum*). Dedicacée à Notre-Dame de Recouvrance, elle logeait essentiellement les « antiquités » communautaires et les « trésors artistiques » qui servaient antérieurement à décorer et meubler le monastère, le chœur, l'hôpital et l'église. La densité d'œuvres accrochées sur une même surface restreinte et l'hétérogénéité des types d'objets se côtoyant en un même espace d'exposition, constituent des traits essentiels et définissants de la pratique de leur collection par les religieuses, assimilable à celle des trésors ecclésiastiques médiévaux.



Figure 9 : *Vue d'une section de la salle du premier musée (1930-1960) dédiée à Notre-Dame de Recouvrance*

Photographie : Anonyme, av. 1949. Donnée à la Communauté par Damase Potvin, de la Bibliothèque du Parlement. Tirée d'un album non répertorié, constitué en 1949 et conservé au Musée du Monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec, intitulé : « Hôpital Général / Québec ».

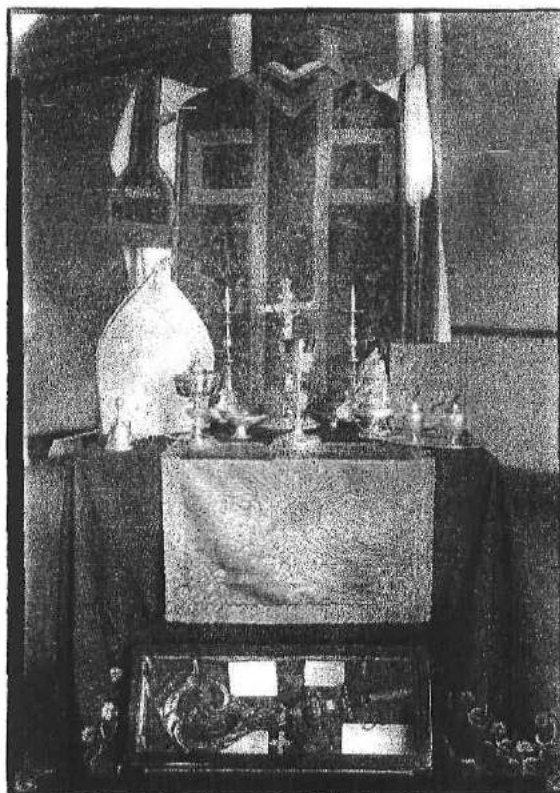


Figure 10 : « Précieux souvenirs de Monseigneur de Saint-Vallier : partie de chapelle en argent martelé, ornement d'autel violet, mitre, crosse en bois doré, burettes, ciboire, crucifix, chandeliers, etc. »
 Photographie : Anonyme, vers 1922-1923. A.A.M.H.G.Q. Album I.12.4.21, p. 6. L'album porte l'intitulé suivant : *Époque de la Révision de nos Constitutions 1922 & de leur approbation 1923.*

Représentative des trésors éphémères que les religieuses amassaient à la sacristie ou à leur salle de Communauté au début du 20^e siècle, cette photographie donne à voir un regroupement d'objets consacré à la glorification du prélat, essentiellement composé d'instruments liturgiques à matériau noble. Ces mêmes objets occuperont la section de la *Sacristie – l'apparatus ecclesiae* – du premier musée (1930-1960), chambre attenante à la *Chapelle des Saints* située au jubé du chœur des religieuses, où les Augustines exposaient l'ensemble des objets reconnus comme ayant appartenu au « vénéré » fondateur de leur institution, pratique analogue à celle des trésors ecclésiastiques médiévaux. Tel qu'indiqué dans la notice apparaissant sous l'image, ces argenteries auraient été maintes fois (ré)utilisées aux 17^e-18^e siècles. Outils cérémoniels, elles constituaient tout autant une réserve bancaire, dont on prévoyait parfois la fonte et la refonte pour satisfaire aux exigences cultuelles ou financières du moment : « Ornement violet, mitre, partie de la chapelle et crosse de Monseigneur de Saint-Vallier. La chapelle est en argent martelé et la crosse en bois doré. En 1718, Monseigneur distribua aux religieuses après les avoir bénites lui-même, des croix pectorales sur lesquelles étaient gravés les instruments de la Passion et les Armes de la famille du prélat. À l'occasion du sacre de Monseigneur de Saint-Vallier comme évêque de Québec, son frère le Comte de Saint-Vallier, lui avait donné une crosse en argent massif. Dès 1688, Monseigneur en fit fondre le bâton pour procurer des calices aux missions; il se servit dans la suite d'une simple crosse de bois. La crosse elle-même de Monseigneur nous resta après sa mort. En 1731, le mauvais état des affaires de la Comté devint tel, qu'il fût mis en délibération si on ne devait pas la vendre pour satisfaire aux nombreuses dettes; mais aucune de nos Mères ne put se résigner à se dessaisir d'un si précieux trésor; et pour s'en assurer la possession elles firent faire une lampe du S. Sacrement. / En 1787, on fit transformer cette lampe en un Calice. »

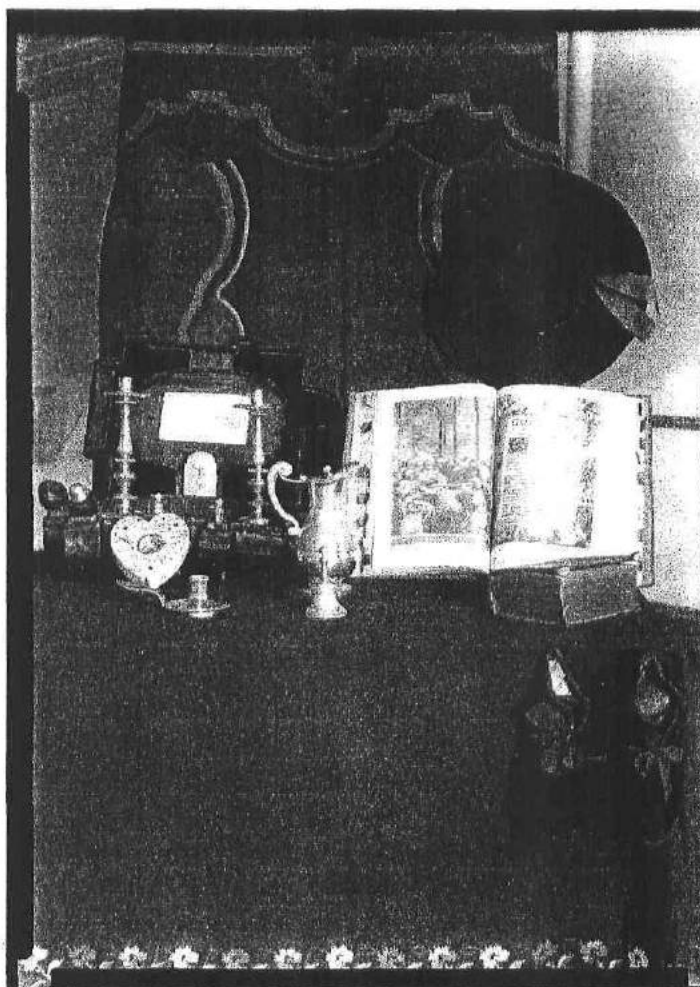


Figure 11 : « Autres pièces précieuses d'orfèvrerie qui ont appartenu à Mgr de Saint-Vallier : écrin, paix, chandeliers, ampoule aux saintes huiles, clochette, souliers de cérémonie, missel, bréviaire, rideaux de lit en flanelle verte, chapeau, encier en pierre, etc. »

Photographie : Anonyme, vers 1922-1923. A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.4.21, p. 6. L'album porte l'intitulé suivant : *Époque de la Révision de nos Constitutions 1922 & et de leur approbation 1923.*

Ce second ensemble, majoritairement composé d'objets quotidiens reconnus comme ayant été à l'usage du « pieux » fondateur, constitue le complément du précédent (fig. 10), et occupe un même espace d'exposition. Unités de valeur essentiellement spirituelle et en cela partie intégrante du *thesaurus* communautaire, ces objets occuperont également la *Sacristie* du premier musée (1930-1960), consacrée à la glorification et la mémoire de l'évêque : « Écrin dont Monseigneur de Saint-Vallier se servait pour aller aux malades. En 1718, Monseigneur, afin d'assister les pauvres qui se présentaient pour demander l'aumône, vendit le retable et autres objets faisant partie de sa chapelle épiscopale; ce qui explique pourquoi son écrin n'est pas complet. Il nous reste : la paix, les chandeliers, le bougeoir, l'ampoule aux saintes huiles, la clochette, l'aiguière. On voit également ici, le missel, le bréviaire, les rideaux de lit en flanelle verte, le chapeau, un encier de notre vénéré fondateur ».



Figure 12 : *Vue de l'arrière-chœur des religieuses avant sa réfection en 1929*

Photographie: Anonyme, av. 1929

A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.5.27, no 84

Au jubé (*Chapelle des Saints*, attenante à la chambre de la *Sacristie* du musée de 1930), de part et d'autre de l'orgue, se trouvent les chapelles de l'*Annonciation* (à gauche sur l'image) et du *Sacré-Cœur* (à droite), qu'ornèrent jusqu'en 1929 les tableaux de l'*Annonciation* (rép. no 2) et de la *Vision de sainte Marguerite-Marie Alacoque* (rép. no 4) peints par Joseph Légaré. Les élèves du pensionnat de l'Hôpital Général (1725-1868) pouvaient assister aux cérémonies de vêtue et de profession depuis l'un ou l'autre de ces « petits jubés ».

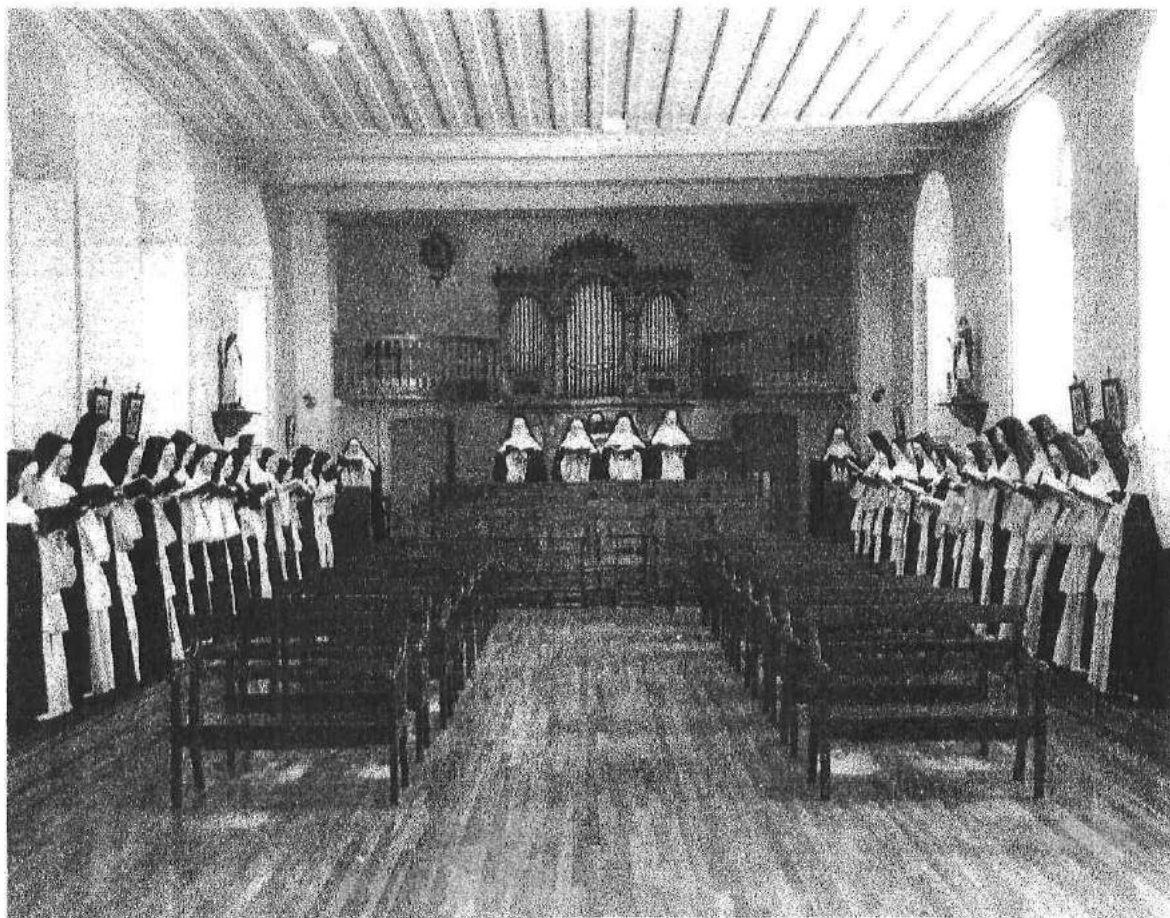


Figure 13 : *Vue de l'arrière-chœur des religieuses après sa réfection de 1929*

Photographie : Walter Edwards, v. 1950

A.A.M.H.G.Q. Album 1.12.4.38, no 2

Suite à la suppression des chapelles de l'*Annonciation* et du *Sacré-Cœur* en 1929, le mobilier de la *Chapelle des saints* (jubé), auquel on substitua deux reliquaires, fut transféré au musée (1930). Localisée derrière cette *Chapelle des Saints*, la *Sacristie* du premier musée demeurait ainsi attenante à un espace consacré au culte.



Figure 14 : *La Bonne mort de saint Joseph*

École française, XVII^e siècle.

Huile sur toile, 137.9 x 143.1 cm

Musée du Monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec

Photographie : Michel Élie, Centre de Conservation de Québec, 1999

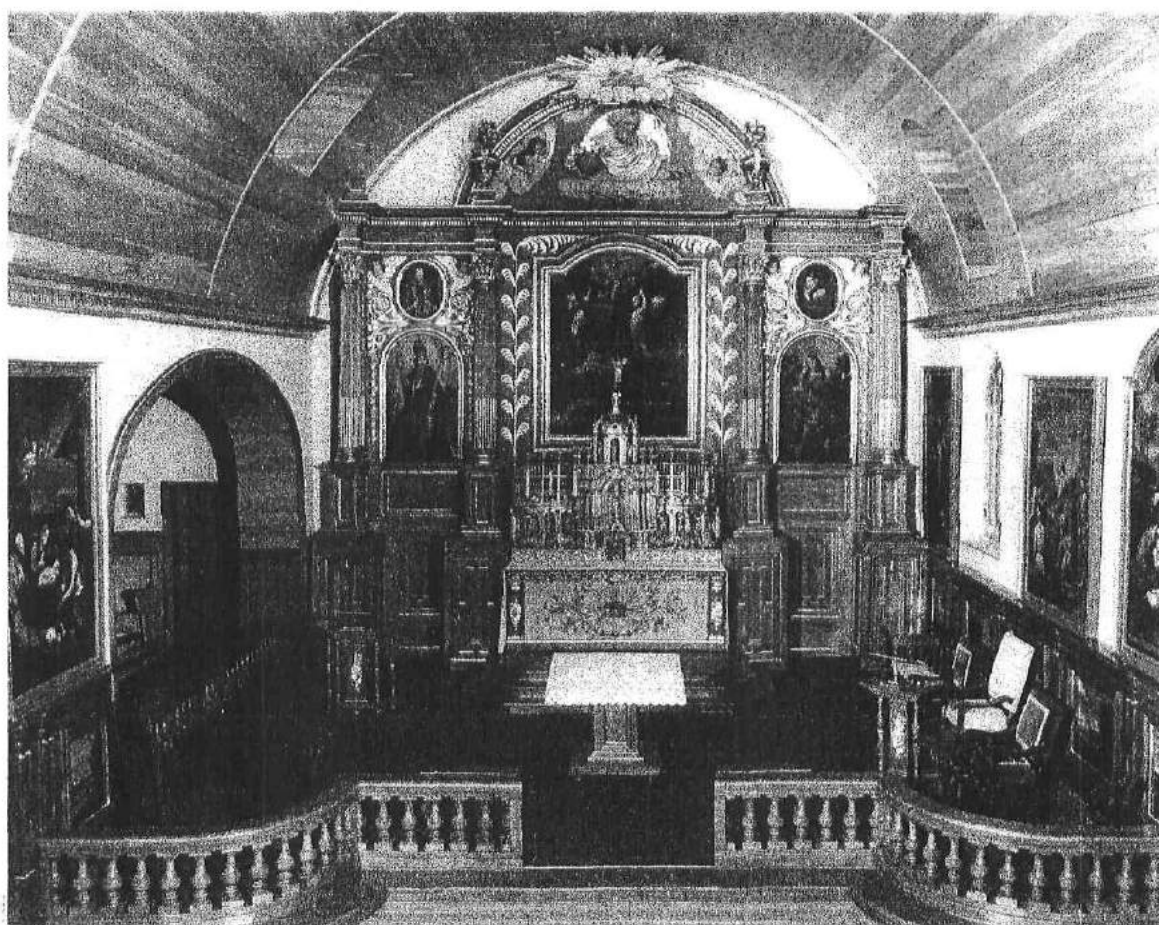


Figure 15 : *Sanctuaire de l'église Notre-Dame des Anges*
Hôpital Général de Québec
Photographie : Guy Perreault, 1984



Figure 16 : *Musée du Monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec*
Section nord-est : *Souvenirs des R.R.P.P. Récollets*
Photographie : Guillaume Savard, 2005

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

1- SOURCES PRIMAIRES

1.1 ARCHIVES

Archives des Augustines du monastère de l'Hôpital Général de Québec (AAMHGQ).

Sources rétrospectives :

-*Annales du monastère de Notre-Dame des Anges*. 1709, série 1, tome 1 (1693-1708)

-*Annales du monastère de Notre-Dame des Anges*. 1785, série 1, tome 2 (1709-1727)

-*Annales du monastère de Notre-Dame des Anges*. 1854, série 2, tome 1 (1693-1743); tome 2 (1743-1793); tome 3 (1793-1843); tome 4 (1844-1867).

-*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, tome 1 (1707-1867).

-*Histoire du monastère de Notre-Dame des Anges et de l'Hôpital Général de Québec*. 1870-1876, tome 1 (1692-1727); tome 2 (1727-1760); tome 3 (1760-1825).

-*Journal de l'administration de l'Hôpital Général de Québec*. 1860, tome 1 (1692-1910)

-*Notes diverses*. 1849 (1686-1843).

-*Notes historiques – Musée – Pensionnat*. 1950 v.

-*Notes historiques sur notre établissement*. 1950.

-*Registre des Dons et Aumônes (1693-1963)*. 1963 v.

-*Vie de Monseigneur Jean-Baptiste de la Croix de Chevreières de Saint-Vallier*. 1837 v.

Sources journalières ou originelles :

-*Actes capitulaires*. Tome 1 (1699-1821); tome 2 (1821-1858); tome 3 (1859-1922).

-*Actes de la Consulte des Discrètes*. Tome 1 (1838-1940); tome 2 (1941-1961).

-*Délibérations du chapitre du Monastère de Notre-Dame des Anges de l'Hôpital Général de Québec*. Tome 1 (1699 – 1822); tome 2 (1822-1858).

-Données générales sur l'organisation du Musée (1960-1961). 1961.

-Inventaire de nos vieux souvenirs. 1960-1961 v. Série *Administration : monastère de l'Hôpital Général de Québec*. Boîte 41.3.27.

-Journal de l'administration de l'Hôpital Général de Québec. Tome 2 (1910-1935); tome 3 (1935-1943).

-Journal du monastère de Notre-Dame des Anges de l'Hôpital Général de Québec. Tome 1 (1867-1873); tome 2 (1874-1907); tome 3 (1907-1914); tome 4 (1914-1923); tome 5 (1923-1935); tome 6 (1936-1938); tome 7 (1939-1943); tome 8 (1944-1950); tome 9 (1951-1955); tome 10 (1956-1959); tome 11 (1960-1969).

-Journal du Musée. Tome 1 (1930-1957); tome 2 (1958-1972).

-Journal du Noviciat du monastère de Notre-Dame des Anges. Tome 1.1 (15 janvier 1837 – 4 juin 1846); tome 1.2 (15 janvier 1837 – 29 décembre 1857); tome 2 (1858-1884); tome 3 (1885-1922); tome 4 (1923-1964).

-Journée religieuse ou Directoire des Religieuses Hospitalières de la Miséricorde de Jésus, O.S.A. Édition de 1691, entièrement copié à la main. 1700 v.

-Livres des comptes de l'Hôpital Général. Série 1, tome 1 (1693-1726); tome 2 (1727-1750); tome 3 (1751-1776); tome 4 (1777-1803); tome 5 (1804-1825); tome 6 (1825-1861); tome 7 (1862-1940).

-Livres des comptes Recette Dépenses de l'Hôpital Général. Série 2, tome 1 (1718-1738); tome 2 (1738-1757); tome 3 (1757-1780); tome 4 (1780-1825); tome 5 (1825-1843).

-« Monseigneur recommande son Hôpital Général à nos deux nouvelles Puissances ». Dossier *Pensionnat*, avril 1727, 8 fol.

-« Musée : Correspondances de Gérard Morisset ». Série *Administration : monastère de l'Hôpital Général de Québec*. Boîte 41.3.27.

-« Musée : Demandes ». Série *Administration : monastère de l'Hôpital Général de Québec*. Boîte 38.2.27.

-« Musée : Dons reçus ». Série *Administration : monastère de l'Hôpital Général de Québec*. Boîte 41.3.27.

-« Musée : Expositions Prêts / Correspondances ». Série *Administration : monastère de l'Hôpital Général de Québec*. Boîte 38.3.27.

-« Musée : Ministère des Affaires culturelles ». Série *Administration : monastère de l'Hôpital Général de Québec*. Boîte 40.3.27.

-« Musée : Statistiques Canada / Musée du Canada ». Série *Administration : monastère de l'Hôpital Général de Québec*. Boîte 40.3.27.

-« Musée : The Canadian Museum Association. Musée national d'Ottawa ». Série *Administration : monastère de l'Hôpital Général de Québec*. Boîte 40.3.27.

-*Notes sur l'organisation du Musée (1960-1961)*. 1961.

-« Quittance de Denis Lafontaine à Monseigneur de Saint-Vallier pour travail fait à l'église de l'Hôpital Général ». *Fonds particuliers. Relations entre particuliers et l'Hôpital Général de Québec. Quittances*. 23 janvier 1725.

-*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*.

-*Règlement des Religieuses hospitalières de la Miséricorde de Jésus – Monastère de Notre-Dame des Anges, Hôpital Général de Québec. Règlement qui apporte les changements nécessités par l'édition de nos Constitutions modifiées en 1922 et une nouvelle approbation de Rome le 26 février 1923*. 1923, chapitre V, articles I – III.

-*Relations avec l'administration du Diocèse de Québec*. Correspondances sous Monseigneur Joseph Signay, Évêque administrateur (1833-1850); correspondances sous Monseigneur Pierre-Flavien Turgeon, Évêque Administrateur (1850-1867).

-« Testament par Messire Pierre Joseph Malavergne en faveur des pauvres de l'Hôpital Général ». Dossier *Pensionnaires à l'Hôpital Général de Québec. – Prêtres – Pensionnaires à l'Hôpital Général de Québec – Testaments*. 4 avril 1811.

-« Testament de Monseigneur Jean-Olivier Briand en faveur des religieuses de l'Hôpital Général ». Dossier *Pensionnaires à l'Hôpital Général de Québec. Prêtres pensionnaires à l'Hôpital Général de Québec – Testaments*. 22 mars 1791, notaire Louis Deschenaux.

Archives des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec (AAHDQ).

-*Annales*. Tome 7, année 1918.

Archives institutionnelles du Musée national des beaux-arts du Québec (AIMNBAQ)

Série : *Expositions*. Dossier de l'exposition *Le développement de la peinture au Canada, 1665-1945* (Québec, Musée du Québec, 10 – 30 avril 1945). 28 octobre 1944, 2 fol.

Archives du Musée de la civilisation du Québec (AMC)

Liste des tableaux peints à l'huile possédés par l'Hôpital Général de Québec communiquée à Monseigneur François Pelletier. Musée de la Civilisation, fonds Séminaire de Québec, Université 211, no 69, avril 1933, 3 fol.

Archives nationales du Québec, Québec (ANQQ)

-Contrat d'échange et d'abandon du couvent Notre-Dame-des-Anges entre le gouverneur syndic des Récollets et Mgr de Québec. 13 septembre 1692, greffe François Genaple, acte 912.

-Inventaire des œuvres d'art et de l'architecture (IOA). Bloc 1 / Affaires culturelles, Ministère (fonds). Québec – Québec. Dossier Hôpital : Hôpital Général, 10972 – 11337.

1.2 SOURCES PRIMAIRES IMPRIMÉES

Album souvenir de la Basilique Notre-Dame de Québec. Québec, s.n., 1923.

« Chronique diocésaine. Deux désastres ». *La Semaine religieuse de Québec*, 40^e année, no 17 (22 décembre 1927), p. 269.

« Derniers préparatifs aux fêtes centenaires ». *La Semaine religieuse de Québec*, no 40 (3 juin 1893), p. 473.

« Fêtes inoubliables à l'Hôpital Général. Commémoration du 2^e centenaire de la mort de Mgr de St-Vallier, 2^e évêque de Québec et fondateur de cette institution ». *L'Action catholique*, 27 décembre 1927, p. 11-12.

« La 2^e journée des fêtes à l'Hôpital Général ». *L'Action catholique*, 28 décembre 1927, p. 10.

« Les fêtes du second centenaire de la fondation de l'Hôpital Général de Québec ». *La semaine religieuse de Québec*, no 40 (3 juin 1893), p. 473.

« Les galeries de tableaux de Québec ». *Journal de Québec*, 16 mai 1871, p. 1.

« L'Hôpital Général de Québec (suite) ». *La Vérité*, 13 mai 1893, p. 4-5.

« L'Hôpital Général de Québec ». *La Vérité*, 8 juillet 1893, p. 4-5.

Mandements, Pastorales et circulaires des Évêques de Québec. Monseigneur Paul Eugène Roy. Monseigneur Raymond Marie Rouleau. Québec, s.n., 1925, vol. 13 (1925-1931).

Souvenir des fêtes du second centenaire de la fondation de l'Hôpital Général de Québec célébrées au monastère le 16, le 17 et le 18 mai 1893. Québec, Elz. Vincent, 1893.

BEAUDET, Louis. *Québec, ses monuments anciens et modernes ou Vade mecum des citoyens et des touristes*. Québec, La Société historique du Québec, 1973 (1890).

DE LERY MACDONALD, A.C., éd. *A Record of Canadian Historical Portraits and Antiquities Exhibited by the Numismatic and Antiquarian Society of Montreal, 15th September 1892. In Commemoration of the 250th year of the Foundation of Montreal*. Catalogue d'exposition (Montréal, Natural History Society's building, 15 septembre 1892). Montréal, Gazette printing company, 1892.

DORION, Jules. « La confédération ». *L'Action catholique*, 30 juin 1926, p. 1.

EMARD, Mgr J.-M. *Le Code de Droit Canonique. Ses Canons les plus pratiques pour le ministère avec Références à la discipline locale*. Valleyfield, Bureaux de la chancellerie, 1918.

FRANCISCUS. « Les Récollets à Québec ». *L'Abeille*, vol. XIV, no 19 (10 février 1881), p. 73-74.

GASPARD, l'Oncle. « La saint Vincent de Paul au Canada ». *L'Action catholique*, 15 mars 1940, p. 4.

GOSSELIN, Auguste. *L'église du Canada. Depuis Monseigneur de Laval jusqu'à la conquête*. Québec, Laflamme & Proulx, 1911.

HEMMER, Hyppolite et Paul LEJAY, éd. « Histoire de Joseph le Charpentier. Rédaction copte – Rédaction arabe ». *Évangiles apocryphes*, Paris, Auguste Picard, 1924.

KNOX, John. *An Historical Journal of the Campaigns in North America, for the Years 1757, 1758, 1759 and 1760*. Toronto, The Champlain Society, 1914 (1759).

LAFLEUR, Bruno. « Gérard Morisset docteur ès arts ». *L'Événement* (Québec), 19 mai 1934, p. 3-4.

LE CLERCQ, Chrestien. *Premier établissement de la foy dans la Nouvelle-France : contenant la publication de l'Evangile, l'histoire des colonies françoises, & les fameuses découvertes depuis le fleuve de Saint Laurent, la Louïsiane & le fleuve Colbert jusqu'au golphe Mexique... : avec les victoires remportées en Canada par les armes de Sa Majesté sur les Anglois & les iroquois en 1690*. Paris, Amable Roy, 1691. Tome 2.

LEMOINE, J.M. *L'album du touriste*. Québec, Augustin Côté et Cie, 1872.

PAQUIN, Michel. « Louise Soumande de Saint-Augustin ». *Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1969, vol. 2 (1701-1740), p. 639-640.

PLAMONDON, Aimé. « Une visite à l'Hôpital Général de Québec. Une institution vieille de deux cents ans. Les trésors de son musée : toiles, gravures, manuscrits, objets divers de l'ancien régime ». *La Revue populaire*, no 11 (octobre 1938), p. 5.

SAINT-AUGUSTIN. *Les Confessions*. Paris, Flammarion, 1964.

SAINT-FÉLIX, Sœur (O'Reilly). *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec. Histoire du Monastère Notre-Dame des Anges*. Québec, C. Darveau, 1882.

SANSOM, Joseph. *Travels in Lower Canada. With the Author's Recollections of the Soil, and aspect; the Morals, Habits, and Religious Institutions of that country*. Québec, s.n., 1820.

UN AMI DES PEINTRES. « Lettre au rédacteur du *Fantasque* ». *Le Fantasque*, 23 août 1841, p. 436-439.

UY (sic) AMI DE LA PEINTURE. « Correspondance ». *Le Canadien*, 20 août 1841, p. 2.

2 - DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

BUSSE, Jacques, dir. E. Bénézit. *Dictionnaire critique et documentaire des peintures, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris, Gründ, 1999 (1911-1923), tome 13.

CASSIN, Barbara, dir. *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris, Le Robert / Seuil, 2004.

CHEVALIER, Jacques. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont, 1982.

COMTE-SPONVILLE, André, éd. *Dictionnaire de la philosophie*. Paris, Albin Michel, 2000.

FURETIÈRE, Antoine. *Le dictionnaire universel*. Paris, Éditions Le Robert, 1978 (1690).

FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français*. New-York, Georg Olms Verlag, 1972 (1692).

KAREL, David. « Plamondon, Antoine ». *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Musée du Québec / Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 646.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de philosophie*. Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1991.

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du 19^e siècle*. Genève / Paris, Slatkine, 1982 (1876).

LEBLANC, Jean. *Dictionnaire biographique des évêques du Canada*. Ottawa, Wilson & Lafleur, 2002.

PORTER, John R. « Plamondon, Antoine ». Dans *Dictionnaire biographique du Canada*, éd. par George W. Brown, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1990, vol. 12, p. 923.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, Presses universitaires de France, 1958. 3 t.

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY, dir. *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Dictionnaire Le Robert, 2004.

SOURIAU, Étienne, éd. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1999.

TANGUAY, Abbé C. *Répertoire général du clergé canadien. Par ordre chronologique depuis la fondation de la colonie jusqu'à nos jours*. Québec, C. Darveau, 1868.

VOLPI, P. de. *Québec. Recueil iconographique. Gravures historiques et illustrations relatives à la ville de Québec, Province de Québec, Canada. 1608-1875*. Canada, Longman Canada Limited, 1971.

3 - OUVRAGES THÉORIQUES :

BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris, Gallimard, 1985 (1968).

BAZIN, Jean. « La chose donnée ». *Critique*, vol. 53, no 596 (janvier-février 1997), p. 37-42.

BELTING, Hans. *Image et culte. Une histoire des images avant l'époque de l'art*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1998.

CAILLET, Jean-Pierre, dir. *Les trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*. Paris, Université de Paris X-Nanterre / Picard diffusion, 1996.

CHARTIER, Roger. « Le passé au présent ». *Le Débat*, no 122 (nov.-déc. 2002), p. 4-11.

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, L'harmattan, 1999.

DI MÉO, Guy. « L'espace géographique ». Dans *Géographie sociale et territoires*, éd. par Jean-Robert Pitte, Paris, Nathan, 1998, p. 27-35.

FALGUIÈRES, Patricia. « Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle. Les inscriptions de Samuel Quicchelberg (1565) ». *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 40 (été 1992), p. 91-117.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur? ». *Bulletin de la Société française de philosophie*, no 3 (juillet-septembre 1969), p. 77.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975.

GAUTHIER, Marie-Madeleine. « L'or et l'église au Moyen Âge ». *Revue de l'art*, no 26 (1974), p. 64-77.

GREISCH, Jean. *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*. Grenoble, Jérôme Million, 2001.

HASKELL, Francis. *L'historien et les images*. Paris, Gallimard, 1995.

HABERMAS, Jürgen. *Théorie de l'agir communicationnel*. Paris, Fayard, 1987.

KAWA-TOPOR, Xavier, dir. *Trésors et routes de pèlerinages dans l'Europe médiévale*. Conques, Centre européen d'art et de civilisation médiévale, 1993.

LUGLI, Adalgisa. *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*. Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1998 (1983).

MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Paris, Éditions du Seuil, 1993.

MARIN, Louis. « Topique et figures de l'énonciation ». *La part de l'œil*, no 5 (1989), p. 141-153.

NIETZSCHE, Friedrich. *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Paris, Flammarion, 1988 (1874).

NORA, Pierre. « Mémoire de l'historien, mémoire de l'histoire ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 15 (printemps 1977), p. 221-231.

NORA, Pierre, dir. *Les lieux de mémoire. I : La République*. Paris, Gallimard, 1984. Tome 1.

PAYANT, René. « L'inédit de la mémoire ». *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*. Québec, Éditions Trois, 1987, p. 525-528.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe – XVIIIe siècle*. Paris, Gallimard, 1987.

POMIAN, Krzysztof. « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire ». *Revue de métaphysique et de morale*, no 1 (1998), p. 78-79.

POMIAN, Krzysztof. « Collections : une typologie historique ». *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, no 112 (2001), p. 9 – 22.

POMIAN, Krzysztof. *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIIIe – XXe siècle*. Paris, Gallimard, 2003.

POULOT, Dominique. « La morale du musée : 1789-1830 ». *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, no 112 (2001), p. 23-30.

RAPHAËL, Freddy. « Tradition et traditionalisme ». *Recherches anglaises et nord-américaines*, no 29 (1996), p. 1-8.

RASSE, Paul. *Les Musées à la lumière de l'espace public*. Paris, L'harmattan, 1999.

RICŒUR, Paul. « La marque du passé ». *Revue de Métaphysique et de Morale*, no 1 (1998), p. 7-31.

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000.

SILVERSTONE, Paul. « Les espaces de la performance : musées, science et rhétorique et l'objet ». *Hermès*, no 22 (1998), p. 175-188.

TASSIN, Étienne. « Espace commun ou espace public? L'antagonisme de la communauté et de la publicité ». *Hermès*, no 10 (1991), p. 23-37.

VAN DE WIELE, Jozef. « L'histoire chez Michel Foucault. Le sens de l'archéologie ». *Revue philosophique de Louvain*, vol. 81, no 52 (1983), p. 601-633.

VAN DER SCHUEREN, Éric. *Les sociétés et les déserts de l'âme. Approche sociologique de la retraite religieuse dans la France du XVIIe siècle*. Paris, Académie royale de langue et de littérature française, 2001.

4 - SOURCES SECONDAIRES

« Au Musée de la province ». *L'Action catholique*, 6 avril 1945, p. 20.

BÉLAND, Mario, dir. *La peinture au Québec 1820-1825. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 16 octobre 1991 – 5 janvier 1992; Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 31 janvier – 29 mars 1992). Québec, Musée du Québec / Les publications du Québec, 1991.

BELLERIVE, Georges. *Artistes-Peintres canadiens-français. Les Anciens*. Québec, Librairie Garneau, 1925.

BOISCLAIR, Marie-Nicole. *Catalogue des œuvres peintes conservées à l'Hôtel-Dieu de Québec*. Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1977.

BOULIZON, Guy. « Musée de l'Hôpital Général ». *Les musées du Québec*, Montréal, Fides, 1976. Tome 2.

CHAUSSÉE, Gilles. « Un catholicisme identitaire ». Dans *Québec 2000 : multiples visages d'une culture*, éd. par Robert Lahaise, Québec, Éditions Hurtubise, 1999, p. 91-120.

COMFORT, Charles F., dir. *Trésors du Québec. Exposition de peintures provenant de Québec et des environs*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1965; Québec, Musée du Québec, 1965). Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1965.

D'ALLAIRE, Micheline. *L'Hôpital Général de Québec. 1672-1764*. Montréal, Fides, 1971.

DENIS, Nicole. *L'Hôpital Général de Mgr de Saint-Vallier*. Mémoire de maîtrise (M.A.), Université Laval, janvier 2002.

DESMEULES, Claire. *Le patrimoine des Augustines du Monastère de l'Hôpital Général de Québec. Collection de biens mobiliers; analyse et recommandations*. Québec, Ministère de la Culture et des Communications du Québec, 2003.

DIONNE, Pierre-Yves. « Hôpital Général et monastère ». Dans *Les Chemins de la Mémoire*, éd. par la Commission des biens culturels du Québec, Québec, Les Publications du Québec, 1990, t. 1 (*Monuments et sites historiques du Québec*), p. 211-216.

DUMAS, Paul. « Antoine Plamondon (1802-1895) et Théophile Hamel (1817 – 1870) ». *L'information médicale et paramédicale*, 15 décembre 1970, p. 21.

DUVAL, Monique. « L'enterrement de Mgr de Saint-Vallier donna lieu à des événements turbulents ». *Le Soleil*, 29 mars 1973, p. 32.

DUVAL, Monique. « La figure dominante de l'Hôpital Général de Québec : Mgr de Saint-Vallier, son fondateur ». *Le Soleil*, 11 avril 1973, p. 19.

DUVAL, Monique. « Béni par Monseigneur de Laval. L'église de l'Hôpital Général a trois cent ans ». *Le Soleil*, 20 décembre 1973, p. 15.

DUVERNOIS, Louis. « Vestiges de plus de 300 ans d'histoire ». *Le Soleil*, 13 mai 1967, p. 16.

GAGNON, François-Marc. *Premiers peintres de la Nouvelle-France*. Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1976. 2 t.

GALARNEAU, Claude. « La Révolution sous presse ». *Cap-aux-Diamants*, vol. 5, no 3 (automne 1989), p. 23-27.

HARPER, J. Russell. *La peinture au Canada des origines à nos jours*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1960.

HARPER, J. Russell. « Three Centuries of Canadian Painting ». *Canadian Art*, vol. 19, no 6 (novembre-décembre 1962), p. 405-462.

HARPER, J. Russell. *Painting in Canada : a history*. Toronto / Buffalo, University of Toronto Press, 1977 (1966).

HUBBARD, Robert H. *L'évolution de l'art au Canada*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1963.

HUBBARD, Robert H. *Deux peintres de Québec. Antoine Plamondon (1802-1895) et Théophile Hamel (1817-1870)*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 5 – 28 novembre 1970; Toronto, Art Gallery of Ontario, 11 décembre 1970 – 10 janvier 1971; Ottawa, The National Gallery of Canada, 2 janvier – 21 février 1971). Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1970.

HUGOLIN, R. P. « Un peintre de renom à Québec en 1670 : le diacre Luc François, récollet ». *Mémoires de la Société Royale du Canada*, 3^{ème} série, vol. 26 (mai 1932), p. 65-82.

KERPSEN, Sylvain, dir. *Résurrection d'une oeuvre, un tableau du 17^e siècle dans l'église de Montereau*. Montereau, Dammarie-lès-Lys, 1992.

LACASSE, Yves. « La recherche dans les musées : le cas du tableau-relief de la mort de Saint-François Xavier du Musée des Beaux-Arts de Montréal ». *Questions d'art québécois*, éd. par John R. Porter, Québec, CÉLAT, 1987, p. 65-102.

LACASSE, Yves. « La diffusion d'un thème iconographique dans l'art au Québec : la mort de Saint-François Xavier ». *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 10 / 2 (1987), p. 120-151.

LACROIX, Laurier. « La reliure telle que représentée dans la peinture au Québec ». *Journal de l'Association des Relieurs du Québec (ARQ)*, printemps 1990, p. 16-22.

LACROIX, Laurier. *Le fonds de tableaux Desjardins : nature et influence*. Thèse de doctorat (Ph.D.), Université Laval, 1998. 4 t.

LACROIX, Laurier. « Les envois de tableaux européens de Philippe-Jean-Louis Desjardins à Québec, en 1817 et 1820. Établissement du contenu ». *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 20 / 1 et 2 (1999), p. 27-41.

LACROIX, Laurier. « Lire au féminin : les portraits de religieuses d'Antoine Plamondon ». Dans *Portraits des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, éd. par Bernard Andrès et Marc André Bernier, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 58-71.

LAMBERT, R.S. *The Adventure of Canadian Painting*. Toronto, McClelland and Stewart, 1947.

LAMBERT, Serge. *Entre la crainte et la compassion. Les pauvres à Québec au temps de la Nouvelle-France*. Québec, Les Éditions GID, 2001.

LEMIRE, Maurice. « Gérard Morisset et l'écriture ». Dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 4 février – 1^{er} mars 1981). Québec, Ministère des Affaires culturelles / Musée du Québec, 1981, p. 193-203.

LESSARD, Michel. *Les Livernois. Photographes*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 18 juin – 23 août 1987). Québec, Musée du Québec, 1987.

MARTIN, Denis. « Notes sur l'iconographie de saint François Régis en Nouvelle-France ». *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. IX / 1 (1986), p. 3-27.

MORISSET, Gérard. « La Collection Desjardins. Les tableaux de l'ancienne cathédrale de Québec ». *Le Canada français*, vol. 21, no 9 (mai 1934), p. 807-813.

MORISSET, Gérard. « Joseph Légaré copiste (À Trois-Rivières) ». *Le Canada* (Montréal), 12 septembre 1934, p. 2.

MORISSET, Gérard. « La Collection Desjardins et les peintures de l'école canadienne à Saint-Roch de Québec ». *Le Canada français*, vol. 22, no 2 (octobre 1934), p. 115-126.

MORISSET, Gérard. « Les prouesses picturales de Antoine Plamondon ». *L'Événement*, 16 janvier 1935, p. 4.

MORISSET, Gérard. « La collection Desjardins à Saint-Michel-de-la-Durantaye et au Séminaire de Québec ». *Le Canada français*, vol. 22, no 6 (février 1935), p. 552-561.

MORISSET, Gérard. « Portraits de mortes en Nouvelle-France (2) ». *Le Canada* (Montréal), 25 mars 1935, p. 2.

MORISSET, Gérard. « La collection Desjardins à l'Hôtel-Dieu et à l'Hôpital Général ». *Le Canada français*, vol. 22, no 7 (mars 1935), p. 620-625.

MORISSET, Gérard. « Une autre de retrouvée. À propos des peintures du Frère Luc ». *L'Événement*, 21 mars 1935, p. 4.

MORISSET, Gérard. « La Collection Desjardins au couvent des Ursulines de Québec ». *Le Canada français*, vol. 22, no 9 (mai 1935), p. 865-868.

MORISSET, Gérard. « L'œuvre du frère Luc chez les Ursulines de Québec ». *Le Droit* (Ottawa), 1^{er} juin 1935, p. 2.

MORISSET, Gérard. « Joseph Légaré, copiste à l'Hôpital Général de Québec ». *Le Canada*, 18 juin 1935, p. 2.

MORISSET, Gérard. « Deux chefs-d'œuvre de Plamondon (1) ». *La Renaissance*, vol. 1, no 10 (24 août 1935), p. 5.

MORISSET, Gérard. « Deux chefs-d'œuvre de Plamondon (2) ». *La Renaissance*, vol. 1, no 11 (31 août 1935), p. 5.

MORISSET, Gérard. « Joseph Légaré, copiste à l'église de Bécancour ». *Le Canada* (Montréal), 12 décembre 1935, p. 2.

MORISSET, Gérard. « Le portraitiste de Heer (2) ». *Le Droit* (Ottawa), 25 février 1936, p. 3.

MORISSET, Gérard. « L'art français en Nouvelle-France au XVIII^e siècle ». *Le Droit* (Ottawa), 15 août 1936, p. 8.

MORISSET, Gérard. « Michel Dessailliant de Richeterre ». *Le Canada* (Montréal), 19 août 1936, p. 2.

MORISSET, Gérard. « La collection Desjardins au Musée de l'Université Laval (2) ». *Le Canada français*, vol. 24, no 2 (octobre 1936), p. 107-118.

MORISSET, Gérard. *Peintres et tableaux* (1). Québec, Éditions du chevalet, 1936.

MORISSET, Gérard. « Le portrait de femme dans la peinture canadienne ». *Le Terroir*, vol. 18, no 10 (mars 1937), p. 5.

MORISSET, Gérard. *Peintres et tableaux* (2). Québec, Éditions du chevalet, 1937.

MORISSET, Gérard. *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*. Québec, s.n., 1941.

MORISSET, Gérard. « À l'église de Châteauguay ». *Technique* (Montréal), vol. 18, no 8 (octobre 1943), p. 570-572.

MORISSET, Gérard. *La vie et l'œuvre du Frère Luc*. Québec, Médium, 1944.

MORISSET, Gérard. « À propos d'une illusion de perspective ». *L'Action catholique*, 28 avril 1945, p. 4.

MORISSET, Gérard. « Michel Dessailliant de Richeterre ». *La Patrie. Journal du dimanche*, 29 octobre 1950, p. 26-27, 53.

MORISSET, Gérard. « Portraits de cadavres ». *Vie des arts*, vol. 3 (mai-juin 1956), p. 20-23.

MORISSET, Gérard. « Un grand portraitiste, Antoine Plamondon ». *Concorde*, vol. 2, no 5-6 (mai-juin 1960), p. 14-16.

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

MORISSET, Gérard. « Généalogie et petite histoire. L'école des arts et métiers de Saint-Joachim ». *Mémoires de la Société généalogique Canadienne-Française*, vol. 16, no 2 (avril-juin 1965), p. 72.

OURY, Guy-Marie. *Monseigneur de Saint-Vallier et ses pauvres. 1653-1727*. Québec, Les Éditions Laliberté, 1993.

PORTER, John R. et Léopold DÉSY. *Calvaires et croix de chemins du Québec*. Montréal, Hurtubise, 1973.

PORTER, John R. *Sœur Saint-Alphonse*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975.

PORTER, John R. *Joseph Légaré (1795-1855) : l'œuvre*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie nationale du Canada, 22 septembre – 29 octobre 1978; Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 25 novembre 1978 – 7 janvier 1979; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1^{er} février – 15 mars 1979; Québec, Musée du Québec, 12 avril – 20 mai 1979). Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978.

PORTER, John R. et Léopold DÉSY. *L'Annociation dans la sculpture au Québec*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.

PORTER, John R. éd. « Coup d'œil sur les anges dans l'art au Québec ». *Questions d'art Québécois*, Québec, CELAT, 1987, p. 25-42.

PRÉVOST, Philippe. *La France et le Canada d'une après-guerre à l'autre (1918-1944)*. Saint Boniface (Manitoba), Les Éditions du Blé, 1994.

PRIOUL, Didier. *Joseph Légaré, paysagiste*. Thèse de Doctorat (Ph. D.), Université Laval, 1993.

PRIOUL, Didier. « Livrimages. Pouvoir, plaisir et persuasion de la lecture ». Dans *Tous ces livres sont à toi. De l'Œuvre des bons livres à la Grande Bibliothèque (1844-2005)*. Catalogue d'exposition (Montréal, Grande Bibliothèque de la Bibliothèque nationale du Québec, 29 avril 2005-31 janvier 2006). Montréal, Bibliothèque nationale du Québec / Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 109-131.

RAINVILLE, Paul, dir. *Le développement de la peinture au Canada 1665-1945*. Catalogue d'exposition (Ottawa, National Gallery of Canada, 1945; Québec, Le Musée de la province de Québec, 1945; Montréal, The Art Association of Montreal, 1945; Toronto, The Art Gallery of Toronto, 1945). Toronto, Ryerson Press, 1945.

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

ROBERT, Guy. *La peinture au Québec depuis ses origines*. Ottawa, Iconia, 1978.

ROULEAU-ROSS, Lucille. *Les versions connues du portrait de Monseigneur Joseph-Octave Plessis, 1763-1825 et la conjoncture des attributions picturales au début du 19^e siècle*. Mémoire de maîtrise (M.A.), Université Concordia, 1983.

ROY, Antoine. *Les lettres, les sciences et les arts au Canada sous le régime français*. Paris, Jouve & Cie, 1930.

ROY, Pierre-Georges. *Les vieilles églises de la province de Québec*. Québec, Commission des Monuments Historiques de la Province de Québec, 1925.

SIMARD, Jean, dir. *Le Grand Héritage. L'Église catholique et la société du Québec*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 10 septembre 1984 – 13 janvier 1985). Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1984.

SIMARD, Jean. *Les Arts sacrés au Québec*. Québec, Éditions de Mortagne, 1989.

SIMMINS, Richard B., dir. *Portraits canadiens du 18^e et 19^e siècles*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 1959; Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1959). Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1959.

THIBAULT, Claude, dir. *Le diocèse de Québec, 1674-1974*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 31 janvier – 3 mars 1974). Québec, Musée du Québec, 1974.

TRAQUAIR, Ramsay. « The Architecture of the Hôpital Général Québec ». *Journal, Royal Architectural Institute of Canada*, février-août 1931, p. 279-281.

TRAQUAIR, Ramsay. *The Architecture of the Hôpital Général Québec*. Montréal, McGill University Publications, 1931.

TRÉPANIÉ, Paul. *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, 2003.

TRUDEL, Jean, dir. *Le Grand Héritage : l'église catholique et les arts au Québec*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 10 septembre 1984 – 13 janvier 1985). Québec, Gouvernement du Québec, 1984.

VÉZINA, Raymond. *Théophile Hamel. Peintre national (1817-1870)*. Montréal, Éditions Élysée, 1975.

VILLENEUVE, René. *Du baroque au néo-classicisme. La sculpture au Québec*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 6 février – 19 mai 1997; Vancouver, Vancouver Art Gallery, 23 juillet – 5 octobre 1997; Saskatoon, Mendel Art Gallery, 31 octobre 1997 – 4 janvier 1998). Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1997.