



Art ancien du Québec

GUIDE DE
COLLECTION

— B
— M — A
— N — Q

Art ancien du Québec

GUIDE DE
COLLECTION

Daniel Drouin

5 **La collection d'art
ancien du Musée
national des beaux-
arts du Québec :
un trésor unique
au Canada**

18 **Peintre français
non identifié
(L'Éducation de la
Vierge aux pèlerins)**

20 **Claude François,
dit frère Luc**

22 **Jacques Leblond
de Latour**

24 **Toussaint Testard**

26 **Paul Jourdain,
dit Labrosse
(attribué à)**

28 **Entourage de Noël
Levasseur**

30 **Pierre-Noël
Levasseur
(attribué à)**

32 **Peintre français
non identifié
(Gaspard-Joseph
Chaussegros de
Léry fils)**

34 **Richard Short**

36 **Ignace-François
Delezenne**

38 **François Baillairgé
(attribué à)**

40 **Philippe Liébert**

42 **Benjamin Fisher**

44 **Louis-Chrétien
de Heer**

46 **François Guernon,
dit Belleville
(attribué à)**

48 **François Malepart
de Beaucourt**

50 **George Heriot**

52 **Laurent Amiot**

54 **William Berczy**

56 **Gerritt Schipper**

58 **François Ranvoyzé**

60 **Louis Dulongpré**

62 **John James
(attribué à)**

64 **Charles Ramus
Forrest**

66 **Jean-Baptiste
Roy-Audy**

68 **Salomon Marion**

70 **James Smillie**

72 **John Poad Drake**

74 **Nelson Walker**

76 **James Pattison
Cockburn**

78 **James Bowman**

80 **Peintre non identifié
(Jean-Baptiste
Meilleur)**

82 **Paul Morand**

84 **Gerome Fassio**

86 **Robert Shore Milnes
Bouchette**

88 **Robert Frederick
Mountain**

90 **François Sasseville**

92 **Samuel Palmer**

94 **Joseph Légaré**

96 **Photographe non
identifié (Le Docteur
Louis-Philippe-
Ferdinand Vincent)**

98 **Cornelius Krieghoff**

100 **Léon-Antoine Lemire**

102 **Théophile Hamel**

104 **Savage & Lyman**

106 **Martin Somerville**

108 **Zacharie Vincent**

110 **Edwin Whitefield**

112 **Antoine Plamondon**

114 **Napoléon Bourassa**

116 **William Notman**

118 **Otto Reinhold Jacobi**

120 **Ellisson & Co.**

122 **Robert Scott
Duncanson**

124 **Jules-Isaïe Benoît,
dit Livernois**

126 **Alexander
Henderson**

128 **Allan Edson**

130 **Louis Poiré**

132 **Eugène Hamel**

134 **Henry Sandham**

136 **Louis Jobin**

138 **Louis-Prudent
Vallée**

140 **William Brymner**

142 **Jules-Ernest
Livernois et Edith
Hemming**

144 **Charles Huot**

146 **Louis-Philippe
Hébert**

148 **Jean-Baptiste Côté**

150 **Charles Alexander**

152 **Montminy & C^{ie}**

154 **Marc-Aurèle de Foy
Suzor-Coté**

156 **Ozias Leduc**

158 **James Wilson
Morrice**

160 **Pierre-Fortunat
Pinsonneault**

162 **Notes**

La collection d'art ancien du Musée national des beaux-arts du Québec : un trésor unique au Canada

L'année 2018 marque le 85^e anniversaire de l'ouverture du Musée national des beaux-arts du Québec, l'institution de référence au Canada en matière d'art du Québec. Après le réaménagement du pavillon Charles-Baillairgé en 2014 et l'inauguration du pavillon Pierre Lassonde en 2016, le redéploiement des collections permanentes connaît son aboutissement à l'automne 2018 avec le dévoilement, dans le pavillon Gérard-Morisset, de cinq nouvelles salles consacrées à l'art ancien et à l'art moderne du Québec, soit à la production artistique québécoise des débuts de la colonie à 1960.

À partir de 1922, sous l'impulsion d'Athanase David (1882-1953), secrétaire de la province, le gouvernement du Québec a jeté les bases d'une politique culturelle assurant la préservation du patrimoine, la création de musées et la diffusion de l'art québécois. C'est dans ce contexte qu'ont été entreprises la constitution d'une collection provinciale de beaux-arts et la construction du Musée de la province de Québec, devenu, en 1963, le Musée du Québec, puis, en 2002, le Musée national des beaux-arts du Québec.

Le Musée national des beaux-arts du Québec est le seul musée d'art canadien dont la mission principale et les fonctions, définies par la Loi sur les musées nationaux (1983), soient « de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois de toutes les périodes, de l'art ancien à l'art actuel, et d'assurer une présence de l'art international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation ». Conformément à son mandat, le Musée possède aujourd'hui la plus importante collection d'art québécois du XVII^e siècle à nos jours. Il a la responsabilité d'une collection nationale divisée en quatre périodes : l'art ancien (avant 1900), l'art moderne (1900-1949), l'art contemporain (1950-2000) et l'art actuel (depuis 2000). De la première pièce inscrite au livre officiel des acquisitions (1934) jusqu'à la dernière enregistrée dans les bases de données informatiques (avril 2018), la collection permanente compte aujourd'hui quelque 36 390 œuvres, majoritairement québécoises¹.

Près du tiers des pièces de la collection permanente, soit 11 609, relèvent de l'art ancien, ce nombre incluant certaines œuvres de provenances diverses, comme des céramiques de la Grèce antique ou des peintures et des sculptures européennes de la fin du XIX^e siècle. La collection d'art ancien du Musée couvre plus spécifiquement près de trois siècles de l'histoire artistique du Québec, à savoir la période qui va des débuts de la Nouvelle-France à 1900, avec une somme impressionnante de pièces de grande qualité. Les quelque 9 190 œuvres canadiennes qu'on y retrouve représentent ainsi presque 80 % de sa totalité et au-delà du quart de la collection nationale. Les secteurs de collectionnement affichant le nombre le plus élevé de pièces produites au Canada sont la



Fig. 1. Cornelius Krieghoff (Amsterdam, Pays-Bas, 1815 – Chicago, Illinois, États-Unis, 1872), *Une balade d'officier*, vers 1845, huile sur toile, 29,7 × 42,7 cm. MNBAQ, don de la succession de l'honorable Maurice Duplessis (1959.599).

photographie (4 723), l'orfèvrerie (1 511), le dessin (1 232), la peinture (587), la sculpture (418), la menuiserie d'art (329) et le mobilier (228).

Si l'on considère le noyau initial d'environ 80 œuvres figurant au premier inventaire du Musée de la province en 1934, la collection de l'institution s'est enrichie, depuis quatre-vingt-cinq ans, de milliers de pièces grâce à un programme d'acquisitions fort dynamique par voie d'achat, de don, de legs et même de dépôt de fabriques. Parmi les acquisitions massives et les moments marquants du développement de la collection d'art ancien du Québec, signalons le don d'une cinquantaine de peintures et surtout de dessins d'Henri Julien (1852-1908) par Charles-Joseph Simard (1877-1931) peu avant sa nomination au poste de conservateur du Musée de la province, en 1930, et celui d'un nombre comparable de dessins du même artiste par l'École des beaux-arts de Montréal en 1940; le don de la succession Bourassa en 1941 (238 œuvres de Napoléon Bourassa, 1827-1916); l'achat de la collection Paul Gouin (1898-1976) entre 1955 et 1957 (près de 350 sculptures et pièces de mobilier, ces dernières ayant été transférées au Musée de la civilisation lors de sa création, en 1984); l'achat de deux autres ensembles de dessins de Julien en 1956 et en 1957 (47 au total); le don de la succession Maurice Duplessis (1890-1959) en 1959 (64 tableaux², dont 13 de Cornelius Krieghoff) (Fig. 1); l'achat de la collection d'orfèvrerie de Louis Carrier (1898-1961) la même année (686 pièces); l'achat d'un lot de 29 dessins et gravures liés à François Baillairgé (1759-1830) en 1975; l'achat de carnets de dessins d'Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929) (1 614 numéros d'inventaire) et de 312 dessins et peintures d'Edmond LeMoine (1877-1922) en 1976; l'achat de 207 dessins de Jobson Paradis (1871-1926) auprès de sa fille en 1978; l'achat de la collection Madeleine Hamel, qui réunit des pièces associées à la vie et au travail de Théophile Hamel (1817-1870), en 1980 et en 1981 (un carnet de dessins, d'autres œuvres graphiques, des objets d'orfèvrerie ainsi que l'*Album Faribault-Hamel*, comprenant des estampes, des dessins, des photographies et des documents d'archives, le tout classé bien patrimonial en 1975); le don d'un lot de 172 dessins, surtout architecturaux, de Bourassa par l'Université Laval en 1981; le don d'une autre cinquantaine de dessins de Julien par Maurice Corbeil (1905-1999) en 1993; les dons de la famille Hamel, dont celui du fonds Eugène Hamel (1845-1932) par Pierre-E. Hamel (1917-2008) en 1999 (130 œuvres, dont 15 huiles); le don de la collection de peintures de Bibliothèque et Archives nationales du Québec en 2007 (47 pièces); et cela, sans compter le dépôt de plusieurs œuvres majeures par des fabriques paroissiales au début des années 1970.

Les décennies 2000 et 2010 seront particulièrement fécondes pour la croissance du secteur de la photographie grâce à une série de donations exceptionnelles effectuées par des collectionneurs de premier plan. Entre 2006 et 2017, l'historien et directeur de la revue *Cap-aux-Diamants*, Yves Beauregard, a ainsi enrichi la collection nationale d'une manière admirable en se départant de près de 4 000 pièces réalisées par plus de 230 photographes et studios, tels qu'Ellisson & Co. (actif à Québec entre 1848 et 1880), John Lewis Jones (actif à Québec entre 1865 et 1904), Jules-Isaïe Benoît, dit Livernois (1830-1865), Livernois & Bienvenu (actifs à Québec entre 1866 et 1873), Jules-Ernest Livernois (1851-1933), Louis-Prudent Vallée (1837-1905), William Notman (1826-1891) et James George Parks (actif à Montréal entre 1864 et 1895). Principalement centré sur la ville de Québec et ses habitants, cet imposant ensemble couvre tous les

procédés, supports et formats développés au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e. La collection de photographies du Musée sera d'ailleurs mise en valeur, en 2008, dans l'exposition *Québec et ses photographes, 1850-1908*, assortie d'un catalogue ne comptant pas moins de 397 numéros. Entre 2008 et 2016, l'historien de l'art et spécialiste de la photographie québécoise Michel Lessard a pour sa part offert une partie de sa collection, soit 739 épreuves, essentiellement produites par la famille Livernois (Fig. 2). Enfin, en 2014, l'historien Pierre Lahoud a fait don de 103 photographies, surtout associées au studio de Louis-Prudent Vallée. Le Musée s'est par ailleurs montré proactif en achetant, en 2007 et en 2009, deux albums remarquables, *Vues de Québec et des environs* de Vallée (p. 138) et un recueil d'Alexander Henderson (1831-1913) regroupant des paysages et des vues urbaines du Québec (p. 126). On ne saurait non plus passer sous silence certaines acquisitions importantes des dernières années dans le secteur de l'estampe. Mentionnons notamment la donation d'André Marier (1932-2014) et de son épouse ainsi que celle de Michel Morisset, qui ont permis l'entrée dans la collection de nombreuses gravures à sujet canadien, soit 133 pièces dans le premier cas et 192 dans le second. Mais au-delà des statistiques, ce sont les œuvres elles-mêmes qui font depuis toujours la réputation du Musée en matière d'art ancien du Québec. En effet, sa collection dans ce domaine s'avère non seulement l'une des plus riches de l'institution, mais également l'une des plus exhaustives au Canada, au point où elle constitue l'une des images distinctives du Musée national des beaux-arts du Québec.

Un survol des cinquante premières années :
de quelques moments forts et acquisitions majeures

Plusieurs œuvres sont devenues, au fil des ans, des incontournables de la collection nationale, et ce, pour diverses raisons allant de leurs seules qualités esthétiques à leur place dans le parcours d'un artiste, à la notoriété de leur commanditaire ou à l'accueil qui leur a été réservé à l'époque de leur création. Parmi les quelque 6 000 pièces d'art ancien acquises par le Musée jusqu'au 50^e anniversaire de son ouverture, en 1983, plus d'une soixantaine peuvent être considérées comme des œuvres phares, voire iconiques, qui définissent l'ADN de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec.

Au moment où l'institution reçoit ses premiers visiteurs, en 1933, l'archiviste Pierre-Georges Roy (1870-1953) en est le conservateur depuis deux ans, ayant succédé à Charles-Joseph Simard à son décès. Il confie à son adjoint, Paul Rainville (1887-1952), la gestion des collections scientifiques et artistiques. Ce dernier deviendra à son tour conservateur du Musée de la province en 1941.

Au chapitre de la sculpture, certains chefs-d'œuvre ont été achetés par le gouvernement du Québec dès la fin des années 1920 et durant les années 1930, notamment par l'entremise de l'ethnographe Marius Barbeau (1883-1969). C'est le cas du *Christ en croix* (1782-1783) de François Baillairgé, anciennement à Saint-Thomas de Montmagny, et des deux *Anges volant* (1884) polychromes de Louis Jobin (1845-1928), provenant de l'église de Notre-Dame-de-Jacques-Cartier, à Québec. Pendant cette même période, les autorités provinciales ont



Fig. 2. Jules-Ernest Livernois (Saint-Zéphirin-de-Courval, 1851 – Québec, 1933), *Groupe d'hommes à la rivière Péribonka*, vers 1890, épreuve à la gélatine argentique, 11,3 × 19,4 cm. MNBAQ, don de la collection Michel Lessard (2010.198).



Fig. 3. Théophile Hamel (Sainte-Foy, 1817 – Québec, 1870), *Autoportrait dans l'atelier*, vers 1849, huile sur toile, 53,8 x 42 cm. MNBAQ, don de madame Gustave Hamel en 1930 ou avant. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1934.237).



Fig. 4. Napoléon Bourassa (L'Acadie, 1827 – Lachenaie, 1916), *La Peinture mystique*, 1896-1897, huile sur bois, 153,5 x 88,5 cm. MNBAQ, don de la succession Bourassa en 1941. Restauration effectuée par l'Institut canadien de conservation du ministère du Patrimoine canadien (1943.55.213).

aussi procédé à l'achat du *Gutenberg* polychrome de Jean-Baptiste Côté (1832-1907), créé pour le char allégorique des imprimeurs typographes du défilé de la Saint-Jean-Baptiste de Québec en 1880, de deux figures d'Indiens exécutées, l'une par Jobin (vers 1885), l'autre par Côté (vers 1895), pour servir d'enseignes de débits de tabac, ainsi que des statues de *Saint Joachim*, de *Sainte Anne*, de *Saint Joseph*, de la *Sainte Vierge* et de *L'Enfant Jésus* (1888-1889) réalisées également par Côté pour la façade de l'église de Sainte-Famille, à l'île d'Orléans (p. 148). L'acquisition de cet ensemble statuaire en 1930-1931 était alors un geste de sauvetage en matière de patrimoine religieux au Québec, le premier d'une longue série qui s'étendra sur plusieurs décennies. Dans le domaine de la peinture, cinq tableaux célèbres ont fait leur entrée au Musée au tournant des années 1930 : l'*Autoportrait dans l'atelier* de Théophile Hamel (FIG. 3), la première œuvre représentant un peintre dans son atelier au Canada, offerte en don; *La Femme au métier* (1885) du virtuose de la lumière William Brymner (1855-1925) (p. 140); le fameux *Bateau à glace, Québec* (vers 1860) de Cornelius Krieghoff; *Le Flûtiste* (1866) d'Antoine Plamondon (1804-1895), une scène de genre acquise, comme les deux toiles précédentes, par le gouvernement du Québec; et *L'Assemblée des six comtés à Saint-Charles-sur-Richelieu, en 1837* (1891) de Charles Alexander (1864-1915) (p. 150), tableau d'histoire monumental transféré au Musée par le gouvernement provincial en 1937. Le Musée présentera ses toutes premières expositions monographiques au cours de la décennie 1930, soit *Théophile Hamel* en 1936 et *Henri Julien. Exposition commémorative*, organisée par la Galerie nationale du Canada, en 1938.

Pour les années 1940, six tableaux prestigieux et deux sculptures ressortent du lot des nouvelles œuvres dont le Musée devient propriétaire. En peinture, les acquisitions les plus marquantes sont *Les Petits Pêcheurs* (vers 1865), *La Misère* (1865 ou avant) (p. 114) et *La Peinture mystique* (FIG. 4) de Napoléon Bourassa, toutes trois versées au patrimoine national grâce au don de la succession de l'artiste; les deux portraits, l'un officiel, l'autre intime, de l'ancien maire de Québec et de son épouse peints par Théophile Hamel, *L'Honorable René-Édouard Caron* (1846) et *Madame René-Édouard Caron, née Joséphine de Blois, et sa fille Ozine* (1847 ou après), offerts par Alice Caron (1868-1951); et le fascinant *Autoportrait* (1894) de Joseph-Charles Franchère (1866-1921), acheté en 1947. En sculpture, la décennie est dominée par l'entrée dans la collection de la sensuelle *Fleur des bois* (1897, fonte entre 1912 et 1915), l'un des bronzes d'édition les plus prisés de Louis-Philippe Hébert (1850-1917), et par celle du relief de *Saint Paul* appartenant à la chaire de l'ancienne église de Baie-Saint-Paul sculptée par François Baillairgé en 1816-1818, une acquisition de 1944 que viendra compléter l'achat de la *Cuve* de style néoclassique de la chaire en 1953. Sur le plan des expositions, le Musée présente, en 1945, *Le développement de la peinture au Canada, 1665-1945*, produite par quatre grands musées canadiens, et, deux ans plus tard, l'importante rétrospective *Les arts du Canada français, 1613-1870*, préparée par le Detroit Institute of Arts. Accompagnées de catalogues, ces manifestations font une large place à la collection d'art ancien de l'institution.

À la suite du décès de Paul Rainville, Gérard Morisset (1898-1970), diplômé de l'École du Louvre et spécialiste de l'art québécois, devient, en 1952, le conservateur désigné du Musée. Durant la décennie 1950, l'institution achète une paire de statues alors considérées comme des œuvres de François-Noël Levasseur

(1703-1794), mais réattribuées depuis à François Baillairgé : *Vierge à l'Enfant* et *Saint Augustin* (vers 1775) (p. 38). Le Musée se porte également acquéreur de l'ancien maître-autel de l'église du village des Cèdres, composé d'un tabernacle (entre 1780 et 1811) réalisé par un sculpteur inconnu et d'un tombeau (entre 1811 et 1820) de Joseph Pépin (1770-1842). Parallèlement, des portraits de grande qualité trouvent leur place sur les cimaises de l'établissement grâce à des achats bien ciblés : les célèbres *Eustache Trottier Desrivières Beaubien* (FIG. 5) et *Madame Eustache Trottier Desrivières Beaubien, née Marguerite Malhiot* (1793) (p. 48), portraits d'un couple de bourgeois montréalais peints par François Malepart de Beaucourt et comptant parmi les plus anciens du genre dans l'art québécois; celui de l'évêque de Kingston, *Monseigneur Rémi Gaulin* (1838), de l'artiste autodidacte de Québec Jean-Baptiste Roy-Audy (1778-probablement 1846); ceux de trois membres de la famille Guillet, dit Tourangeau (1842), de Québec, immortalisés par Plamondon; les portraits somptueux de *Cyrice Têtu et sa fille Caroline* et de *Madame Cyrice Têtu, née Caroline Dionne, et son fils Amable* (1852), exécutés par Théophile Hamel. Ajoutons, dans le domaine du paysage, le splendide *Le temps est à l'orage, lac Memphrémagog* (1880) d'Allan Edson (1846-1888) (p. 128), provenant de la collection Duplessis. Deux autres tableaux remarquables, reconnus aujourd'hui comme des œuvres iconiques de l'art canadien, viennent aussi respectivement enrichir la collection du Musée en 1952 et en 1955 : le portrait de *Louis-Joseph Papineau, beau-père de l'artiste* (1858), de Bourassa (p. 114), un legs de Caroline Rodgers Papineau (1859-1952), et l'énigmatique *Paysage au monument à Wolfe* (vers 1845) de Joseph Légaré (1795-1855) (p. 94), un achat. En 1952, le Musée organise la désormais fameuse *Rétrospective de l'art au Canada français*, un gigantesque panorama dont le catalogue fait la part belle aux pièces d'art ancien. L'institution propose également, à l'extérieur de ses murs, *Visages du Canada*, à Paris, en 1958, et *Les arts au Canada français*, à Vancouver et à Winnipeg, en 1959.

Le début des années 1960 voit la création du ministère des Affaires culturelles, le remplacement de la dénomination « Musée de la province de Québec » par « Musée du Québec » et la mise en place des premiers comités d'acquisition au sein de l'institution. En 1965, Guy Viau (1920-1971), journaliste, artiste et critique d'art, est nommé directeur du Musée à la suite du départ de Gérard Morisset. Jean Soucy (1915-2003), peintre et professeur à l'École des beaux-arts de Québec, lui succédera en 1967. Jean Trudel sera quant à lui le premier conservateur de l'art traditionnel, de 1966 à 1970.

Durant la décennie 1960, l'une des plus anciennes sculptures religieuses de la collection, le relief du *Père éternel* (entre 1675 et 1750), fait l'objet d'un sauvetage, l'œuvre ayant été tirée d'un tas de gravats par un particulier dans la Basse-Ville de Québec, puis d'un achat. Au cours de la même période, le Musée acquiert cinq portraits majeurs, tous par achat, sauf un : ceux de *Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry fils* (1751-1752) et de *Madame Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry fils, née Louise Martel de Brouage* (vers 1755) (p. 32), réalisés par deux artistes inconnus, l'un français, l'autre vraisemblablement canadien; celui de *L'Abbé François Boissonnault* (1810), bel exemple du travail de portraitiste de Louis Dulongpré (1754-1843); celui de *L'Abbé Patrick McMahon* (FIG. 6), l'un des premiers grands portraits officiels en pied peints au Canada, offert par la paroisse St. Patrick de Québec, et celui, classique, du notaire *Archibald Campbell* (1847),

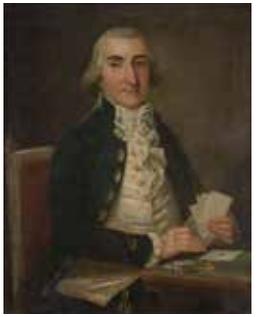


Fig. 5. François Malepart de Beaucourt (La Prairie, 1740 – Montréal, 1794), *Eustache Trottier Desrivières Beaubien*, 1792 ou 1793, huile sur toile, 79 x 63,3 cm. MNBAQ, achat (1956.297).



Fig. 6. Théophile Hamel (Sainte-Foy, 1817 – Québec, 1870), *L'Abbé Patrick McMahon*, 1847, huile sur toile, 229 x 144,5 cm. MNBAQ, don de la paroisse St. Patrick, Québec. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec. Dorure du cadre réalisée grâce à la contribution de la Guilde du Foyer St. Brigid's, Québec (1967.300).



Fig. 7. Jean-Jacques Lagrenée (Paris, France, 1739 – Paris, France, 1821), *La Mise au tombeau*, 1770, huile sur toile, 155,2 × 205 cm. MNBAQ, achat. Restauration effectuée par l'Institut canadien de conservation du ministère du Patrimoine canadien (1970.115).

tous deux exécutés par Théophile Hamel. En 1967, le Musée met en valeur sa collection d'art ancien dans trois expositions consacrées à la sculpture, à la peinture et à l'orfèvrerie traditionnelles du Québec. Deux ans plus tard, il produit *Profil de la sculpture québécoise, XVII^e-XIX^e siècles* et *Québec vu par les photographes du XIX^e siècle*. À l'étranger, il présente *L'art au Canada*, à Bordeaux, en 1962.

Dans les années 1970, on observe les effets des bouleversements socioculturels (Révolution tranquille) et religieux (concile Vatican II) de la décennie précédente sur la population québécoise, qui bascule vers la modernité et remet en question l'héritage sacré du passé. L'impact sur une bonne part du patrimoine religieux ancien du Québec, notamment, sera dévastateur. En effet, la réforme liturgique (*De Sacra Liturgia*) du concile Vatican II donnera lieu à un important « trafic d'œuvres d'art ». Autant les œuvres d'ici avaient été tributaires, au fil des siècles, des changements de goût, des intempéries, des incendies, autant la valorisation de nouvelles formes d'art aboutira, dans de nombreux cas, à ce qui ressemble à un véritable saccage révolutionnaire ou à une vague iconoclaste. Le Musée jouera un rôle prépondérant dans la sauvegarde d'une partie de ce patrimoine vulnérable et inestimable. Déjà, en 1967, il avait reçu en don une dizaine d'œuvres de la fabrique de St. Patrick, à Québec, et acheté plus de 45 portes de tabernacle d'un collectionneur l'année suivante.



Fig. 8. Joseph Légaré (Québec, 1795 – Québec, 1855), d'après Pierre Dulin (Paris, France, 1669 – Paris, France, 1748), *Saint Jérôme entendant la trompette du Jugement dernier ou La Vision de saint Jérôme*, vers 1825, huile sur toile, 154,8 × 97,8 cm. MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1973.224).

Toujours directeur du Musée au début des années 1970, Jean Soucy quittera son poste en 1973. André Juneau, conservateur de l'art traditionnel depuis 1970, assurera l'intérim jusqu'à la nomination de Laurent Bouchard, professeur et administrateur, en 1976. Claude Thibault deviendra conservateur de l'art ancien la même année.

En 1970, le Musée procède à l'achat de deux ensembles de peintures provenant des églises de Baie-du-Febvre et de Saint-Martin, sur l'île Jésus, à Laval. Dans le premier cas, il s'agit d'un lot de 13 tableaux, dont 10 sont issus du fameux fonds Desjardins, constitué d'œuvres picturales françaises des XVII^e et XVIII^e siècles spoliées par les révolutionnaires et rassemblées par l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins (1753-1833) au début du XIX^e siècle (Fig. 7). Le cas de l'église de Saint-Martin est un autre exemple de sauvetage, le Musée ayant consciemment choisi d'acquérir les huit grands tableaux – et le fragment d'un neuvième – peints par Beaucourt (p. 48) et Dulongpré (p. 60), tous réchappés de l'incendie de l'église paroissiale en 1942, puis remisés dans un grenier de la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal. C'est également en 1970 que l'institution achète l'imposant tableau-relief polychrome *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* (vraisemblablement 1791), attribué à François Guernon, dit Belleville (1740-1817), et sans doute réalisé pour le retable de l'ancienne église de Saint-Martin (p. 46). En 1973, le Musée se porte acquéreur de 38 œuvres de la fabrique de L'Ancienne-Lorette, dont 13 tableaux – parmi lesquels huit Légaré (Fig. 8) et un Dulongpré –, deux statues de Louis Jobin et un tabernacle de Thomas Baillairgé (1791-1859), puis de 17 œuvres de la fabrique de Saint-Nicolas, dont un Plamondon. L'année suivante, un remarquable ensemble d'œuvres religieuses du XVII^e siècle, un pan de collectionnement alors sous-représenté dans la collection nationale, fait l'objet d'un des plus importants achats de l'histoire du Musée; cet ensemble comprend plusieurs pièces sculptées par Jacques Leblond de Latour (1671-1715), soit l'ancien tabernacle de l'église de

L'Ange-Gardien, les statues polychromes et dorées de *Saint Michel terrassant le dragon* et de *Saint Gabriel* (entre 1695 et 1705) (p. 22) et six colonnes ouvragées intégrées à l'ancien retable, éléments auxquels s'ajoute le tableau du saint patron de la paroisse, *L'Ange gardien* (1671), peint dans la colonie par le frère Luc (1614-1685) et encadré à la fin du XVII^e siècle par Leblond de Latour. Signalons encore, toujours en 1974, le dépôt exceptionnel des trois pièces liturgiques en or (ciboire, calice, ostensor) de François Ranvozy (1739-1819) par la fabrique de Notre-Dame-de-Bon-Secours, à L'Islet (p. 58), et l'achat auprès de la fabrique de Saint-Henri, près de Lévis, de six grandes statues de la façade de l'église attribuées à Jobin (p. 136). En 1976, le Musée continue d'investir massivement dans le secteur religieux, avec l'acquisition de 26 œuvres de la fabrique de Saint-Roch, à Québec, parmi lesquelles huit peintures, dont deux « tableaux Desjardins », deux Légaré, deux Hamel et un John James (actif à Québec et à New York entre 1811 et 1845); de quatre toiles de la fabrique de Saint-Augustin-de-Desmaures, soit deux Roy-Audy (p. 66) et deux tableaux français; de 25 œuvres de la fabrique de Notre-Dame-de-Foy, à Québec, et de 12 de la fabrique de Saint-Vallier de Bellechasse, surtout de l'orfèvrerie dans ces deux cas. En 1977, au lendemain de l'incendie de l'église de Notre-Dame-de-Foy, le Musée procédera en outre au sauvetage et au dépôt des deux statues colossales de *Saint Michel* et du *Sacré-Cœur* (1908) de Jobin.

La collection d'art ancien s'enrichit aussi dans d'autres domaines durant la décennie 1970. En 1975 et en 1976, le Musée acquiert deux œuvres liées à l'ère de la commémoration et au patriotisme du XIX^e siècle : l'imposant *Char de l'Agriculture* (1880), classé bien culturel, un ouvrage de Jobin réalisé en collaboration et offert en don par la Ville de L'Ancienne-Lorette; et *Jacques Cartier* (Fig. 9), une statue polychrome de François-Xavier Berlinguet, achetée par l'institution. Deux des portraits d'enfants de Théophile Hamel les plus achevés et les plus appréciés du public, ceux d'*Olympe et Flore Chauveau* (1851-1852) (p. 102) et de *Noémie, Eugénie, Antoinette et Séphora Hamel, nièces de l'artiste* (1854), deviennent également la propriété du Musée pendant cette période. Mentionnons enfin le tableau *Giovannina Ciociarde* (1869), exécuté à Rome par Eugène Hamel, et le touchant *L'Enfant malade* de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (Fig. 10), respectivement acquis en 1976 et en 1978.

Parallèlement au développement de sa collection, le Musée met ses œuvres d'art ancien à l'honneur dans plusieurs manifestations. En 1973, il organise l'exposition *Trésors des communautés religieuses de la ville de Québec* et, l'année suivante, *Le diocèse de Québec, 1674-1974*. Il réalise également, en 1977, *L'art du Québec au lendemain de la Conquête (1760-1790)* et, en 1979, *L'art du paysage au Québec, 1800-1940*, qui sera aussi présentée dans les Maritimes. Après avoir renoué avec la formule des monographies d'artistes à la fin de la décennie précédente en consacrant des expositions à François Ranvozy (1968) et à Napoléon Bourassa (1968), l'institution poursuit sur sa lancée avec *Cornelius Krieghoff* (1971), *Jean-Baptiste Roy-Audy, peintre* (1972) et *François Baillairgé et son œuvre* (1975).



Fig. 9. François-Xavier Berlinguet (Québec, 1830 – Trois-Rivières, 1916), *Jacques Cartier*, 1862, pin polychrome, 202,5 × 92,5 × 55,1 cm. MNBAQ, achat (1976.180).



Fig. 10. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (Arthabaska, 1869 – Daytona Beach, Floride, États-Unis, 1937), *L'Enfant malade*, 1895, huile sur toile, 67 × 89 cm. MNBAQ, achat (1978.45).



Fig. 11. Olindo Gratton (Sainte-Thérèse-de-Blainville, 1855 – Sainte-Thérèse-de-Blainville, 1941) et Philippe Laperle (La Prairie, 1860 – Montréal, 1934), *Saint Henri*, 1889-1890, bois recouvert de cuivre, 291,7 × 110 × 90 cm. MNBAQ, don de Conrad Dorion. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1986.102).



Fig. 12. François Baillairgé (Québec, 1759 – Québec, 1830), d'après un artiste non identifié, *Saint François Xavier prêchant aux Indes*, 1805, huile sur toile, 243 × 168 cm. MNBAQ, don de la fabrique de Saint-Gabriel de Valcartier. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1986.28).

Le développement et la mise en valeur de la collection d'art ancien au cours des trente-cinq dernières années

Les trente-cinq dernières années ont été particulièrement intenses en ce qui a trait à l'enrichissement de la collection d'art ancien du Québec. Du début des années 1980 à aujourd'hui, le nombre d'œuvres de cette partie de la collection nationale a littéralement doublé grâce à une politique de développement bien orchestrée et défendue par une équipe extrêmement dynamique, mais aussi grâce à des donateurs consciencieux et généreux, fiers de l'héritage artistique québécois et soucieux d'en assurer la pérennité.

En 1983, au moment où le Musée célèbre le cinquantenaire de son ouverture et devient une société d'État, Pierre Lachapelle (?-2016), administrateur dans la haute fonction publique, en est déjà directeur général depuis deux ans. Jean Trudel est nommé conservateur en chef en 1984, avec, comme adjoint, Gaétan Chouinard. L'année suivante, à la suite d'un concours public, Mario Béland obtient le poste de conservateur de l'art ancien. En 1986, Godefroy-M. Cardinal, gestionnaire et professeur, succède à Lachapelle à la tête de l'institution. Nommée la même année conservatrice en chef, Andrée Laliberté-Bourque accèdera à son tour à la direction générale en 1988. Michel V. Cheff deviendra alors conservateur en chef.

Les années 1980 marquent l'entrée dans la collection d'art ancien d'un certain nombre d'œuvres majeures. En 1983, le Musée reçoit en don le *Tabernacle du maître-autel de l'église de Saint-Nicolas* (1752), une pièce de mobilier liturgique maintenant attribuée à l'atelier de Pierre-Noël Levasseur (1690-1770), l'un des membres de la célèbre dynastie de sculpteurs active à Québec pendant cent cinquante ans. Le colossal *Saint Henri* (Fig. 11), une statue en bois recouverte de cuivre réalisée par Olindo Gratton et Philippe Laperle pour la façade de l'ancienne église de Saint-Henri, à Montréal, est pour sa part offert à l'établissement en 1986, après avoir fait l'objet d'un sauvetage. Un paysage, un portrait et deux tableaux religieux se distinguent également parmi les pièces qui s'ajoutent au patrimoine collectif durant la décennie : le panorama *Québec vu de la pointe De Lévy* (1853) de Krieghoff, acheté grâce à une subvention du gouvernement du Canada obtenue en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels; le portrait de *John Neilson* (vers 1820) de l'Américain John James, aussi acquis par achat; et les grandes toiles *Saint François Xavier prêchant aux Indes* (Fig. 12) et *La Vision de saint Antoine de Padoue* (1805), peintes par François Baillairgé pour l'église de Saint-Ambroise-de-la-Jeune-Lorette, deux dons de la fabrique de Saint-Gabriel de Valcartier.

Pour souligner son 50^e anniversaire, le Musée tient en 1983 une exposition intitulée *Le Musée du Québec, 1933-1983. Cinquante années d'acquisitions*, assortie du catalogue *500 œuvres choisies*, qui permet de dresser un bilan du développement de la collection nationale. L'ouvrage ne compte pas moins de 235 œuvres d'art ancien, y compris les dessins et les objets d'orfèvrerie. L'année suivante, l'institution présente *Le trésor du Grand Siècle* et, surtout, *Le Grand Héritage*, un événement historique organisé à l'occasion de la visite au Québec du pape Jean-Paul II (1920-2005). L'imposant catalogue qui accompagne la manifestation met

notamment en lumière une cinquantaine de pièces de la collection d'art ancien. Le Musée consacre en outre des expositions monographiques à divers artistes, dont Louis Jobin et Horatio Walker (1858-1938) en 1986, et Henri Beau (1863-1949) et les Livernois en 1987.

Le spécialiste de l'art ancien du Québec John R. Porter, un professeur d'université ayant aussi œuvré dans différents établissements muséaux, est nommé directeur général du Musée en 1993. La même année, Didier Prioul devient conservateur en chef, avec, en 1995, Yves Lacasse comme adjoint. Le poste de conservateur en chef est modifié en celui de directeur des collections et de la recherche; Yves Lacasse en est le titulaire de 1999 à 2010. En 2002, le poste de conservateur de l'art ancien est pour sa part scindé en deux périodes : Daniel Drouin devient responsable de la collection des origines à 1850 et Mario Béland, de celle allant de 1850 à 1900.

Durant la décennie 1990, la collection d'art ancien de l'institution s'enrichit des portraits grandeur nature de *Pierre-Amable De Bonne* et de *Madame Pierre-Amable De Bonne, née Louise-Élizabeth Marcoux*, ainsi que de deux miniatures des mêmes modèles, un ensemble de quatre pièces de premier plan peintes en 1808 par William Berczy (1744-1813) (p. 54) et acquises moitié par achat, moitié grâce à un don de Guy Marcoux (1924-2011). D'autres œuvres marquantes font également leur entrée au Musée : les portraits du peintre Joseph Légaré (p. 62) et de son épouse (vers 1820) attribués à John James, offerts par Louis Painchaud; le panorama très achevé *Montréal vu du mont Royal* (1853-1854) du peintre d'origine britannique Edwin Whitefield (1816-1892) (p. 110), acheté en 1997; et le sublime *La Rivière Sainte-Anne vue au-dessus des chutes* (1854) de Krieghoff, un don anonyme.

Plusieurs expositions et publications contribuent à faire connaître la collection d'art ancien pendant cette période. En 1991, le Musée publie *Chefs-d'œuvre de la collection* et *La collection des dessins et estampes : 80 œuvres choisies*, qui présentent respectivement une douzaine et une vingtaine de pièces d'art ancien. La même année, il organise l'exposition synthèse itinérante *La peinture au Québec, 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, dont le volumineux catalogue met en valeur 70 œuvres de la riche collection de l'institution. Le *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, rédigé par David Karel et coédité par le Musée, paraît en 1992. En 1994, l'établissement propose deux expositions tirant largement parti de ses trésors en art ancien : *Québec plein la vue* et surtout *Restauration en sculpture ancienne*, réalisée avec le Centre de conservation du Québec et assortie d'un catalogue. Le Musée ouvre de plus, cette année-là, une salle permanente consacrée à ses collections : *Passions pour l'art du Québec*. Certaines manifestations portent enfin plus spécifiquement sur le travail de divers artistes, dont Jean-Baptiste Côté et Ozias Leduc (1864-1955) en 1996.

Au tournant du millénaire, le Musée reçoit en don des Sœurs grises de Montréal le *Maître-autel de l'ancien Hôpital général de Montréal* (1785-1788) de Philippe Liébert (1733-1804), l'une des pièces de sculpture les plus admirables de l'art ancien québécois et canadien (p. 40). Neuf toiles acquises dans les années 2000 présentent également un très grand intérêt : un impressionnant ensemble de six portraits de membres de trois générations de la famille Boucher, de Maskinongé, soit deux (entre 1790 et 1795) peints par Louis-Chrétien de Heer



Fig. 13. Jean-Baptiste Roy-Audy (Charlesbourg, 1778 – New York, New York, États-Unis, probablement 1846), *Le Docteur François-Olivier Boucher*, entre 1826 et 1831, huile sur toile, 65,8 × 55,7 cm. MNBAQ, don de Pierre-Olivier Boucher et Odette Lapalme à la mémoire de Paul Boucher, D. Sc. soc. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (2000.231).



Fig. 14. Jules-Ernest Livernois (Saint-Zéphirin-de-Courval, 1851 – Québec, 1933) et Edith Hemming (Kimbolton, Angleterre, 1849 – Dollar, Écosse, 1931), *Le Lieutenant-colonel William Henry Cotton*, 1890, huile sur éprouve argentique et rehauts d'aquarelle, de gouache et de pastel, 71 × 45 cm. MNBAQ, don des Sœurs de la charité de Québec (2008.14).

(1760-avant 1808) et quatre (entre 1826 et 1831) de la main de Roy-Audy (FIG. 13 ET P. 66), tous offerts par Pierre-Olivier Boucher (1941-2008) et Odette Lapalme; le tableau historique *Jacques Cartier* (1848) de Théophile Hamel (p. 102), véritable icône achetée de l'Institut canadien de Québec; la scène de genre sur fond de paysage *Chasseurs indiens se reposant près d'un feu de camp* (entre 1858 et 1871) de Krieghoff, reçue de Paul (?-2016) et Lily (?-2018) Ivanier; et le remarquable portrait de *Madame Ernest Lebrun, née Adélie Leduc, sœur de l'artiste* (1899) d'Ozias Leduc (p. 156), un don de la collection Paul Gouin. Signalons encore huit œuvres majeures acquises en 2008 grâce à la générosité des Sœurs de la charité de Québec (FIG. 14 ET P. 100).

En 2003, le Musée réussit un coup de maître qui lui permet d'étoffer son contingent d'œuvres associées aux officiers peintres topographes britanniques. Grâce à une subvention du ministère du Patrimoine canadien accordée en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels, il se porte acquéreur de quatre vues exceptionnelles de Québec et de Montréal produites par Benjamin Fisher (1753-1814) entre 1785 et 1796 (p. 42). Remisées durant plus d'un siècle dans la cave d'un collège anglais, les aquarelles ont été proposées en vente chez l'encanteur londonien Bonhams, puis rapatriées au Canada. Cet achat spectaculaire aura un écho médiatique pancanadien. La chance sourit encore au Musée, l'année suivante, grâce au même programme fédéral, avec l'acquisition chez Christie's, toujours à Londres, de deux dessins exécutés dans les environs de Québec par Charles Ramus Forrest (1786-1827) en 1821 et en 1822 (p. 64). À ces œuvres précieuses viendra s'ajouter, en 2005, l'aquarelle *Les Chutes de la rivière du Sault à la Puce* (vers 1799) de George Heriot (1759-1839) (p. 50), offerte par Madeleine Landry.

En 2008, au terme du mandat record de quinze ans accompli par John R. Porter³, Esther Trépanier, professeure d'université et spécialiste de l'art moderne du Québec, devient directrice générale du Musée. Elle sera suivie, trois ans plus tard, par Line Ouellet, directrice des expositions depuis 1999. Pierre B. Landry, en 2010-2011, Paul Bourassa, de 2011 à 2014, Line Ouellet, par intérim de 2014 à 2016 (en plus de ses autres fonctions), et Annie Gauthier, à partir de 2016, assumeront successivement la direction des collections et de la recherche, alors que Line Ouellet agira également comme conservatrice en chef. En 2014, à la suite du départ à la retraite de Mario Béland, Daniel Drouin deviendra conservateur de l'art ancien des origines à 1900.

Au cours des décennies 2000 et 2010, le Musée continue de convier le public à la découverte de sa collection d'art ancien à travers diverses expositions, tant permanentes (*Québec, l'art d'une capitale coloniale* et *Tradition et modernité au Québec*, 2000; « *Je me souviens* ». *Quand l'art imagine l'histoire*, 2002) que thématiques (*Le fil de l'art*, en partenariat avec les Ursulines de Québec, 2002; *Québec, une ville et ses artistes*, 2008; *Les arts en Nouvelle-France*, 2012; *Le fabuleux destin des tableaux des abbés Desjardins*, 2017) ou monographiques (Louis-Philippe Hébert, 2001; Suzor-Coté, 2002; Antoine Plamondon, 2005; Napoléon Bourassa, 2011). Outre les catalogues substantiels qui accompagnent ces manifestations, l'institution publie aussi *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec : une histoire de l'art du Québec* (2004), un ouvrage comprenant 54 notices sur des pièces d'art ancien; *Eugène Hamel, peintre et dessinateur*

de Québec (2007), un parcours de la vie et de l'œuvre de l'artiste; *75 ans chrono : le Musée national des beaux-arts du Québec, 1933-2008* (2009), une chronique illustrée de la naissance et du développement du Musée; et *Les tabernacles du Québec des XVII^e et XVIII^e siècles* (2016), une vaste synthèse réalisée en collaboration avec le Centre de conservation du Québec.

Depuis la création du Centre de conservation du Québec en 1979, le Musée a pu procéder, grâce à son concours, mais également à celui de l'Institut canadien de conservation d'Ottawa et d'ateliers privés, à la restauration de centaines de pièces d'art ancien. Malgré les progrès importants accomplis à ce chapitre depuis plus de trente-cinq ans, il reste néanmoins quelques dizaines d'œuvres majeures qui, en raison de leur état, « n'existent pas » pour le public, ne pouvant être ni présentées dans des expositions, ni même, dans certains cas, reproduites dans des publications. Par ailleurs, l'ensemble de la collection compte encore 2 375 pièces dont l'auteur est inconnu, l'attribution arbitraire, le sujet non identifié ou la date de réalisation indéterminée. Rappelons aussi que le statut des œuvres orphelines non inventoriées ou sans dossier propre n'a toujours pas été réglé. Ces constats donnent une mince idée des nombreux problèmes d'inventaire et de catalogage de la collection, ainsi que des travaux de recherche, d'analyse et de documentation à entreprendre pour les résoudre. Toutefois, la numérisation de la collection nationale offre l'occasion d'effectuer un rattrapage intensif à cet égard en permettant de préciser ou d'ajouter une somme considérable d'informations aux dossiers des œuvres. Les recherches poursuivies au cours de cette opération de numérisation ont même réservé d'heureuses surprises et des découvertes notables en termes d'attribution, d'identification ou de datation. Enfin, s'appuyant sur d'abondantes ressources documentaires, les travaux menés lors de la préparation d'expositions et de publications ont aussi permis, d'une part, d'acquérir des œuvres parfois exceptionnelles et, d'autre part, de redécouvrir des pièces de premier plan dans nos réserves.

Une collection exhaustive de l'art ancien du Québec

La collection d'art ancien du Musée national des beaux-arts du Québec est aujourd'hui majoritairement composée d'œuvres québécoises, datant surtout des XVIII^e et XIX^e siècles. Elle renferme plusieurs pièces d'exception considérées à juste titre comme des œuvres marquantes, voire des chefs-d'œuvre, de l'art québécois et canadien. Les grands artistes comme les principaux mouvements, écoles ou familles d'avant 1900 y sont très bien représentés. L'institution possède ainsi la plus vaste collection d'art religieux et de sculpture ancienne au Canada, un extraordinaire ensemble de portraits permettant de couvrir l'évolution du genre au Québec, un bon nombre de paysages remarquables, tant en peinture qu'en photographie, et quelques tableaux d'histoire majeurs.

Plusieurs des artistes représentés dans la collection le sont avec 10 œuvres ou plus. Parmi les sculpteurs, citons Louis Jobin (59), Jean-Baptiste Côté (33), Louis-Philippe Hébert (26), la famille des Levasseur (33), François Baillairgé (17), Charles-Olivier Dauphin (1807-1874) (12), Philippe Liébert (11), Henri Angers (1870-1963) (10) et les Berlinguet, Louis-Thomas (1789-1863) et François-Xavier (10). Du côté des peintres, retenons Théophile Hamel (66), Joseph Légaré

(44), Antoine Plamondon (40), Cornelius Kriehoff (33), Napoléon Bourassa (25), Jean-Baptiste Roy-Audy (25), Louis Dulongpré (21) et Gerome Fassio (vers 1789-1851), avec ses miniatures (15). Le Musée national des beaux-arts du Québec est en outre le seul musée canadien à conserver une importante quantité de tableaux d'Eugène Hamel (43), de Ludger Ruelland (1827-1896) (20), d'Antoine-Sébastien Falardeau (1822-1889) (19), de Samuel Palmer (actif à Québec, à Montréal et à New York entre 1834 et 1845) (15) et de Joseph Dynes (1825-1897) (14).

En ce qui concerne les œuvres sur papier – dessins ou aquarelles –, le dénombrement se révèle plus impressionnant encore, notamment en raison, comme nous l'avons vu, de l'acquisition massive de fonds ou de collections. Au sein des artistes dont le Musée possède au moins 15 pièces, on retrouve Napoléon Bourassa (334), Henri Julien (156), Eugène Hamel (118), Jobson Paradis (87), Théophile Hamel (67), Edmond-Joseph Massicotte (60), Edmond LeMoine (44), François Baillairgé (33), Ozias Leduc (30), James Pattison Cockburn (1779-1847) (26), Charles Huot (1855-1930) (20) et Horatio Walker (15). Dans le domaine de la photographie, plusieurs photographes et studios sont représentés par plus de 75 œuvres, soit Louis-Prudent Vallée et Vallée & Labelle (607), Jules-Ernest Livernois (584), William Notman (363), Jules-Isaïe Benoît, dit Livernois (279), Ellisson & Co. (273), Livernois & Bienvenu (191), John Lewis Jones (128), Louis-Michel Picard (actif à Québec entre 1864 et 1880) (87), James George Parks (85), Théodore Gastonguay ou Castonguay (actif à Québec entre 1861 et 1880) (81), Montminy & Cie (actifs à Québec entre 1891 et 1915) (80, avant et après 1900) et Alexander Henderson (76). Pour ce qui est de l'orfèvrerie, une douzaine d'ateliers totalisent chacun plus de 25 pièces : Laurent Amiot (1764-1839) (128), Pierre Lespérance (1819-1882) (84), François Sasseville (1797-1864) (68), François Ranvozy (47), François Delagrave (1771-1843) (45), Robert Hendery (1814-1897) (35), George Savage (1767-1845) (32), Robert Cruickshank (vers 1748-1809) (29), Bohle & Hendery (actifs à Montréal entre 1853 et 1856) (28), Salomon Marion (1782-1830) (27), Paul Morand (vers 1785-1854) (27) et James Godfrey Hanna (1780-1851) (26). Dans le secteur du mobilier, enfin, la famille des Levasseur se démarque avec 16 pièces attribuées à ses membres, alors que Philippe Liébert en compte cinq.

Aucune collection d'art au Québec ni au Canada ne peut s'enorgueillir de conserver un si grand nombre d'œuvres d'autant d'artistes québécois, particulièrement de ceux qui ont été actifs dans la capitale. À cela, il faut ajouter une bonne douzaine de peintures du fonds Desjardins, une dizaine d'autels (tabernacle, tombeau ou les deux), ainsi que quelques esquisses préparatoires et tableaux d'histoire monumentaux reliés à des projets de décoration de l'hôtel du Parlement de Québec, tous des éléments propres à la collection nationale. Aujourd'hui, cette collection constitue, ici et à l'échelle du pays, un trésor unique qui permet d'offrir un panorama représentatif, voire exhaustif, de l'histoire de l'art ancien du Québec, des débuts de la Nouvelle-France jusqu'à 1900.

L'Éducation de la Vierge aux pèlerins ou Ex-voto du marquis de Tracy

1666

Huile sur toile, 227 x 194 cm

Sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré, en processus d'acquisition

Au Canada, la croyance en l'intercession divine de sainte Anne, la mère de la Vierge Marie, et en ses vertus thaumaturgiques remonte aux tout débuts de la colonie. Une confrérie dédiée à la vénération de sainte Anne et ancrée dans l'église de Notre-Dame-de-Québec voit le jour en 1657, à l'initiative de menuisiers de la ville. À la même époque, un sanctuaire prend forme sur la Côte-de-Beaupré, avec la construction d'une première chapelle; il s'agit encore aujourd'hui du plus ancien lieu de pèlerinage au pays. Plusieurs paroisses sous le vocable de sainte Anne apparaissent sur le territoire, entre autres à La Pérade et à La Pocatière. En 1666, le *Journal des Jésuites* mentionne qu'Alexandre de Prouville, marquis de Tracy (vers 1596-1670), lieutenant général des armées françaises en Nouvelle-France et généreux mécène, fait don à la petite communauté de Sainte-Anne-de-Beaupré de *L'Éducation de la Vierge aux pèlerins*, un grand ex-voto placé au maître-autel. Commandée en France et réalisée par un artiste anonyme, la toile contient les armoiries de Tracy. Le militaire souhaite-t-il ainsi rendre grâce de ses victoires dans le conflit qui l'oppose aux Iroquois ou de sa survie au cours d'une traversée périlleuse, comme le soulignent certains⁴? Aucun indice de ses motivations ne transparaît dans le tableau, alors que de tels signes figurent clairement dans bon nombre d'ex-voto de l'exceptionnelle collection de Sainte-Anne-de-Beaupré (FIG. 15).

Peintre français non identifié

Actif durant la seconde moitié du XVII^e siècle

D'après Pierre-Paul Rubens
Siegen, Allemagne, 1577 – Anvers, Belgique, 1640

La scène représentée emprunte à l'imagerie gravée du XVII^e siècle. On y reconnaît *L'Éducation de Marie* du maître anversois Pierre-Paul Rubens, un chef-d'œuvre peint durant la première moitié des années 1630 et dont le rayonnement, par le biais de l'estampe, a été considérable⁵. Les deux pèlerins munis de leurs bourdons, de longs bâtons de marche ferrés surmontés d'une gourde, sont quant à eux saisis dans des poses fréquemment observables sur les gravures associées aux nombreuses confréries françaises de l'époque.



Fig. 15
Peintre français non identifié (actif à la fin du XVII^e siècle)
Ex-voto de Pierre Le Moyne d'Iberville, vers 1696
Huile sur toile, 76 x 58 cm
Sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré, en processus d'acquisition



Présentation de l'Enfant Jésus à Dieu le Père par la Vierge Marie ou Et Verbum caro factum est ou Le Verbe s'est fait chair 1676

Huile sur toile, 164 x 116 cm

Sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré, en processus d'acquisition

En 1670, les Récollets reviennent à Québec et reprennent possession de leur monastère – le futur Hôpital général de Québec –, qui est en fort mauvais état. L'année suivante, un des leurs, le peintre Claude François, dit frère Luc, formé à Paris par le maître Simon Vouet (1590-1649), gagne à son tour la colonie, un fait rarissime à l'époque pour un artiste de son importance. Durant son séjour de quinze mois en Nouvelle-France, le peintre créera certaines de ses plus belles œuvres.

Quelques années plus tard, afin de donner forme au programme iconographique de l'église de Sainte-Anne-de-Beaupré, M^{gr} de Laval (1623-1708), premier évêque de Québec, s'adresse de nouveau au frère Luc, alors rentré en France, pour la réalisation d'une paire de tableaux de dévotion. Livrées en 1677, les toiles *Saint Joachim et la Vierge Marie naissante recevant l'Esprit saint* (Fig. 16) et *Présentation de l'Enfant Jésus à Dieu le Père par la Vierge Marie* seront installées au-dessus des autels latéraux situés de chaque côté du retable principal. L'époux et la fille de sainte Anne viendront ainsi compléter le cycle dédié à la sainte patronne du lieu de culte (voir la notice sur l'*Ex-voto du marquis de Tracy*, p. 18).

Le tableau *Présentation de l'Enfant Jésus à Dieu le Père par la Vierge Marie* est bien plus qu'une simple représentation de la Vierge à l'Enfant ou de la Nativité. Le frère Luc dépeint une réalité théologique fondatrice du christianisme, celle de l'accomplissement de la promesse divine *Et Verbum caro factum est*, « Et le Verbe s'est fait chair ». Agenouillée et levant les yeux vers le ciel, la Vierge Marie, l'instrument du mystère, présente à Dieu, symbolisé par la lumière qui jaillit des nuages, l'Enfant qui vient de naître. Pas de

Claude François, dit frère Luc

Amiens, France, 1614 – Paris, France, 1685

boeuf ni d'âne ici, pas de saint Joseph, de bergers ni de Rois mages. Matérialisé par un décor sombre où l'on distingue la mangeoire garnie de paille qui sert de lit au nouveau-né, le monde terrestre contraste avec les figures lumineuses aux vifs coloris associées à l'univers céleste. Pour ses personnages, le frère Luc emploie une palette de couleurs identique à celle d'une autre Vierge à l'Enfant qu'il a exécutée dix ans auparavant et qui se trouve aujourd'hui dans la cathédrale Notre-Dame d'Amiens, en France.



Fig. 16
Claude François, dit frère Luc
Saint Joachim et la Vierge Marie naissante recevant l'Esprit saint, 1676
Huile sur toile, 164 x 116 cm
Sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré, en processus d'acquisition



Saint Michel terrassant le dragon

Entre 1695 et 1705

Noyer cendré polychrome
et doré, 161 × 98,8 × 56 cm

MNBAQ, achat. Restauration
effectuée par le Centre de
conservation du Québec grâce
à une contribution des Amis du
Musée national des beaux-arts
du Québec (1974.256)

Durant des siècles, l'église paroissiale a monopolisé le mécénat des habitants des villages, dont la plupart ne comptaient au début du XVIII^e siècle que quelques centaines d'âmes. Les paroisses voisines rivalisaient entre elles afin de doter leur temple des décors les plus fastueux. L'église de L'Ange-Gardien, située sur la Côte-de-Beaupré, près de Québec, a conservé et réutilisé pendant plus de deux cent cinquante ans les éléments d'un décor sculpté et peint qui évoquent encore aujourd'hui la magnificence d'un ancien retable principal dont la mise en place avait débuté à la fin du XVII^e siècle. De chaque côté d'un maître-autel doré à la feuille d'or réalisé par le Bordelais Jacques Leblond de Latour, des colonnes ouvragées et deux grandes statues en ronde-bosse du même artiste entouraient le tableau du saint patron de l'église, peint par le récollet Claude François, dit frère Luc, et mis en valeur par un splendide encadrement également de la main du sculpteur.

Leblond de Latour provient d'une famille d'artistes, son père ayant contribué à la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Bordeaux. En plus de manier la gouge et le ciseau avec maestria, il peint et enseigne les beaux-arts avant de s'embarquer pour la Nouvelle-France. À l'examen, son *Saint Michel* impressionne par ses proportions harmonieuses ainsi que par la multitude et la beauté des détails de la cuirasse à la romaine et des ailes, dont la dorure rehausse la finesse d'exécution. On ignore encore la source d'inspiration exacte du sculpteur : la France compte des dizaines de *Saint Michel* semblables, dont plusieurs polychromes et dorés datant des XVII^e et XVIII^e siècles. Tantôt l'archange pique le dragon avec une lance, tantôt il s'apprête à le combattre avec une épée, tantôt encore il dompte le monstre mi-homme, mi-animal à l'aide de chaînes. La position du

Jacques Leblond de Latour

Bordeaux, France, 1671 – Baie-Saint-Paul, 1715

bras droit de la figure suggère ici l'existence passée d'une lance. Dans l'autre main, ni bouclier ni balance, mais une palme, symbole de victoire. Le visage poupin du saint, d'aspect plutôt médiéval⁶, contraste avec la bête cracheuse de feu aux yeux globuleux et aux griffes acérées.

La restauration, entre 1996 et 2000, des deux statues (FIG. 17) de l'ensemble de L'Ange-Gardien a permis de redécouvrir leur polychromie d'origine et leur dorure de qualité, révélant ainsi de véritables chefs-d'œuvre de la sculpture ancienne du Québec.



Fig. 17
Jacques Leblond de Latour
Saint Gabriel, entre 1695 et 1705
Noyer cendré polychrome et doré,
151 × 79,5 × 52 cm
MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le
Centre de conservation du Québec grâce
à une contribution des Amis du Musée national
des beaux-arts du Québec (1974.259)



Ostensoir

1699-1700

Argent, 51 × 21 × 13 cm, 1 130 g MNBAQ, achat (1973.33)

Jusqu'au début du XVIII^e siècle, les pièces d'orfèvrerie civile et religieuse en or et en argent de la Nouvelle-France sont importées directement de la mère patrie. La plus ancienne mention de cet ostensorio remonte à 1796, alors qu'il se trouve dans l'église de Saint-Nicolas, un village situé sur la rive sud du Saint-Laurent, près de Québec. Le curé François-Gabriel Le Courtois (1763-1828), un émigré ayant refusé de prêter serment à la Constitution civile du clergé lors de la Révolution française et s'étant réfugié en Angleterre avant de gagner le territoire canadien en 1794, vient de l'acquérir pour la somme de 282 livres⁷ dans des circonstances qui restent obscures. Provenait-il de la chapelle d'un ecclésiastique arrivé, comme lui, d'Europe ou avait-il auparavant appartenu à une autre paroisse ou communauté du Bas-Canada? Les détails relatifs à l'importation dans la colonie de ce soleil d'argent, œuvre de l'orfèvre parisien Toussaint Testard, semblent s'être perdus au fil du temps.

Objet liturgique conçu pour contenir l'hostie consacrée, l'ostensorio sert à l'exposition du corps du Christ auprès des fidèles pendant la célébration eucharistique. Dans la pièce façonnée par Testard en 1699-1700, la monstrance, écrin de verre destiné à recevoir l'hostie, est entourée d'un cadre orné de rayons droits et lancéolés et surmonté d'un crucifix. La tige balustre, qui comprend une série de nœuds à feuilles d'acanthe et à têtes d'angelot et de faux nœuds à godrons, se dresse au centre d'un piétement ovale richement ouvragé. Par l'équilibre de ses formes, par la beauté et la finesse de son ornementation, ce chef-d'œuvre français d'un maître encore mal connu inspirera les orfèvres de la colonie durant tout le XVIII^e siècle et même au siècle suivant (voir la notice sur François Ranvoyzé, p. 58).

Toussaint Testard

Maître en 1682; décédé en France en 1716

Plusieurs pièces d'orfèvrerie religieuse portant le poinçon de Toussaint Testard – « une fleur de lys couronnée, deux grains, sur deux T, et une tête d'homme dessous le tout⁸ » – ont été préservées au pays, parmi lesquelles un *Crucifix d'autel* (Fig. 18) offert en 1706 à l'église de Sainte-Anne-de-Beaupré par Pierre Le Moyne d'Iberville (1661-1706)⁹.



Fig. 18
Toussaint Testard et Jean-Baptiste Loir
(maître en 1689; décédé en France en 1716)
Crucifix d'autel, entre 1703 et 1706
Argent, 45,6 × 20,8 × 13,1 cm, 752 g
Sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré,
en processus d'acquisition



Statuette-reliquaire de la Vierge Marie

Entre 1730 et 1760

Tilleul, pin, métal, papier,
encre, cire, verre et os humain,
49 × 16,5 × 11,5 cm (statuette),
10 × 19,5 × 16 cm (socle)

MNBAQ, achat (1955.571)

Le culte des saints et de leurs reliques est une pratique observée dans l'Église catholique du Canada depuis les tout débuts de son histoire. Durant des siècles, l'usage de reliques était essentiel à la consécration de l'autel dans les églises et les chapelles. Le retable de l'autel du Sacré-Cœur de la chapelle extérieure des Ursulines de Québec, qui contient toujours un important ensemble de reliquaires datant des XVIII^e et XIX^e siècles, offre un parfait exemple de ce à quoi pouvaient ressembler autrefois la plupart des lieux de culte du Québec.

Cette statuette-reliquaire provient de l'église de Saint-Louis-de-Terrebonne. La Vierge est posée sur un socle qui renferme un morceau d'ossement identifié « simplicius m » et authentifié par le cachet de M^{gr} Jean-Jacques Lartigue (1777-1840), devenu en 1821 évêque auxiliaire de Québec et responsable du district de Montréal, qui comprend alors Terrebonne. Au début des années 1970, l'actuelle église paroissiale possédait toujours un lot de reliques¹⁰. Au moins deux martyrs chrétiens des II^e et IV^e siècles portent le nom de Simplicius, de même qu'un pape du V^e siècle.

Au moment de son acquisition, la paternité de la statuette a été accordée au Montréalais Paul Jourdain, dit Labrosse, une conclusion qui reste aujourd'hui valable. Entre 1730 et 1760, ce sculpteur a travaillé dans plusieurs villages de l'île de Montréal et des régions avoisinantes. Un mélange de rigidité et de souplesse caractérise son œuvre en ronde-bosse. Ainsi, une certaine raideur dans la posture de la Vierge la rapproche ici du *Christ en croix* (Fig. 19) ayant appartenu à l'Hôpital général de Montréal, une pièce également attribuée à Jourdain, dit Labrosse, alors que le savant drapé et la beauté de quelques détails anatomiques se comparent aisément à ceux d'une *Vierge à l'Enfant* reliquaire (1749) de l'artiste, propriété du Musée des beaux-arts du Canada. La *Vierge* de la collection nationale du Québec a perdu son revêtement d'origine lors d'une séance de décapage survenue en 1956, une activité alors répandue dans les musées canadiens et qu'il serait

Attribué à Paul Jourdain, dit Labrosse

Montréal, 1697 – Montréal, 1769

impossible de justifier de nos jours. Bien qu'elles soient en noir et blanc, des photographies prises lors de l'achat de la sculpture, en 1955, et conservées à Bibliothèque et Archives nationales du Québec donnent un bon aperçu de son apparence antérieure et permettent d'établir qu'elle était polychrome et dorée. On peut donc l'imaginer, brillant de tous ses feux, au-dessus d'un autel latéral de la petite église de Terrebonne, construite au milieu des années 1730 et détruite en 1879, après l'érection de l'église actuelle.



Fig. 19
Attribué à Paul Jourdain, dit Labrosse
Christ en croix, entre 1725 et 1769
Tilleul polychrome et pin, 90 × 71 × 14 cm
(corpus), 127 × 79 × 17 cm (croix)
MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le
Centre de conservation du Québec (1954.242)



Ancien Tabernacle latéral gauche de l'église de Sainte-Anne-de-Beaupré Avant 1740

Pin et tilleul monochromes
et dorés, 158 × 159 × 48 cm

Sanctuaire de Sainte-Anne-
de-Beaupré, en processus
d'acquisition

Le tabernacle, une armoire servant à conserver les hosties consacrées, est l'un des objets sacrés du culte catholique romain les plus importants. Il est habituellement subdivisé en trois parties superposées : l'étage inférieur des gradins, l'étage médian de la colonnade et l'étage supérieur du couronnement. Verticalement, le meuble cumule en son centre trois fonctions, soit celles de réserve eucharistique, d'armoire de l'ostensoir et de niche d'exposition¹.

Cette pièce de mobilier liturgique en pin et en tilleul provenant de Sainte-Anne-de-Beaupré est l'un des 44 tabernacles complets fabriqués en Nouvelle-France à nous être parvenus. Avant la prise de Québec, en 1759, on en comptait quelques centaines sur le territoire. Cet ouvrage constitue également l'un des sept tabernacles de Noël Levasseur et de son entourage qu'il soit encore possible d'admirer de nos jours². Levasseur appartient à une dynastie de menuisiers et de sculpteurs présents dans la colonie dès les années 1650 et qui y seront actifs durant

Entourage de Noël Levasseur

Québec, 1680 – Québec, 1740

tout le XVIII^e siècle. Autrefois considéré comme l'œuvre du sculpteur Charles Vézina (1685-1755), ce tabernacle a fait l'objet d'une réattribution à la suite d'un examen plus approfondi. C'est en effet plutôt du côté de Noël Levasseur qu'il faut chercher cette façon de dessiner et de sculpter les rinceaux, les joncs coudés et les culots d'acanthé des prédelles – façade ornée des gradins –, ou certains autres motifs végétaux que reprendront ses fils François-Noël (1703-1794) et Jean-Baptiste-Antoine (1717-1775) dans les années 1740. Les neuf bouquets de fleurs en relief de l'étage de la colonnade et les six colonnettes à chapiteaux corinthiens rigoureusement exécutés démontrent clairement le savoir-faire d'un maître incontesté de la sculpture et se comparent aisément aux autres productions de Noël Levasseur. La porte de la réserve eucharistique a pour thématique l'Agneau aux sept sceaux. Quant aux pots de fleurs disposés de part et d'autre du couronnement godronné, ils sont tout à fait uniques dans l'histoire de la sculpture québécoise ancienne.



Christ en croix

Vers 1750

Noyer noir polychrome
et doré et clous en métal,
50,7 × 30,7 × 9,6 cm

MNBAQ, don de Maurice Dubois.
Restauration effectuée
par le Centre de conservation
du Québec (2000.226)

Ce superbe *Christ en croix*¹⁹, fragment d'un crucifix, a été sculpté dans du noyer, une essence souvent utilisée dans la sculpture en Nouvelle-France. Un seul repeint recouvre la polychromie à l'huile d'origine appliquée directement sur le bois. Compte tenu de son revêtement, la figure appartenait probablement à un crucifix d'usage domestique.

Cette sculpture d'inspiration baroque, conforme aux canons de la beauté classique, témoigne d'un métier des plus accomplis. À l'examen, le corpus, vêtu d'un simple pézizonium enroulé sur un cordon, révèle une connaissance approfondie des proportions et de l'anatomie humaine tout en dénotant un sens aigu du mouvement dans le *contrapposto* souple et naturel du supplicié. Le visage tourné vers le ciel présente quant à lui des traits expressifs. Les yeux hagards, la chevelure aux mèches ondulées et la barbe sont traités avec un réalisme saisissant; la bouche entrouverte laisse même voir les dents et la langue. Les représentations du Christ crucifié, vivant, la tête levée et les yeux ouverts, sont typiques du XVIII^e siècle. À cet égard, la finesse de ce corpus évoque certains crucifix d'autel, en ivoire ou en argent, importés de France sous le Régime français.

Le *Christ en croix* est de la même main que trois crucifix d'autel en bois argenté, dont l'un provenant de Neuville (Fig. 20). Tous de même format, ces crucifix sont attribués au plus fameux sculpteur de la Nouvelle-France, soit Pierre-Noël Levasseur. S'inscrivant dans une dévotion populaire très répandue dans la première moitié du XVIII^e siècle, ce type de christ en croix s'inspire sans doute de certaines images largement diffusées à l'époque. Or, nous savons que Levasseur a eu occasionnellement recours à des gravures françaises pour la réalisation de ses œuvres.

Né et formé à Québec, où il a principalement exercé son métier, Pierre-Noël Levasseur est considéré à la fois comme l'un des plus grands artistes de son temps et comme le pilier d'une véritable dynastie de menuisiers et

Attribué à Pierre-Noël Levasseur

Québec, 1690 – Québec, 1770

de sculpteurs sur bois qui dominera la vie artistique dans la colonie durant plus d'un siècle. Dans le clan Levasseur, Pierre-Noël est en outre reconnu comme le principal statuaire, doté de dons exceptionnels tant sur le plan de la technique que sur celui de la sensibilité. Par leur facture savante, ses reliefs et ses rondes-bosses manifestent la vigueur de son talent et l'originalité de son travail, comptant ainsi parmi les pièces maîtresses de la sculpture ancienne au Québec. Force et expression, deux caractéristiques de son art, sont d'ailleurs encore ici au rendez-vous avec le *Christ en croix* du Musée national des beaux-arts du Québec.



Fig. 20
Attribué à Pierre-Noël Levasseur
Crucifix d'autel, 1725
Tilleul argenté, 43,5 × 29,3 × 7,5 cm (corpus),
141,4 × 52,2 × 31 cm (croix)
MNBAQ, achat en 1928 (1934.566)



Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry fils

1751-1752

Huile sur toile, 80,8 × 64,9 cm MNBAQ, achat (1967.101)

Le travail de l'historien de l'art s'apparente à celui d'un enquêteur. Entre les années 1880 et 1930, le Québec et le Canada vivent en pleine ère de commémoration, une période durant laquelle se construit une mémoire historique, notamment par la constitution d'une banque d'images des gloires nationales. Le grand ingénieur et architecte Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry père (1682-1756) est l'une de ces figures marquantes de la Nouvelle-France à qui il faut alors donner un visage. Ce sera chose faite l'année de la Confédération canadienne grâce à la parution d'un ouvrage comportant une série d'illustrations gravées des membres de la famille Chaussegros de Léry¹⁴.

Cent ans plus tard, une paire de portraits peints au milieu du XVIII^e siècle, conservés par une descendante, entre dans la collection nationale. Dans un processus de recherche frénétique se glissent parfois des erreurs qui prennent ensuite des années, voire des décennies, à être corrigées. En s'appuyant sur les informations contenues dans la publication de 1867, on détermine au moment de l'acquisition que le portrait de femme (Fig. 21) représente madame Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry père, née Marie-Renée Legardeur de Beauvais (1697-1743). Le portrait d'homme est pour sa part identifié comme étant celui de Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry fils (1721-1797), ingénieur décoré, à l'instar de son père, de la croix de Saint-Louis. Revirement de situation dans les années 1990 : on rebaptise le portrait masculin, qui mettrait plutôt en scène le père, conclut-on cette fois sur la base d'une argumentation somme toute fragile, mais à la satisfaction des spécialistes de l'histoire de la Nouvelle-France.

Ces efforts d'identification auront pourtant négligé deux aspects fondamentaux des codes de représentation du portrait : l'âge des personnages et le costume. Chaussegros de Léry fils vient d'atteindre la trentaine lorsqu'il se rend en France en 1751-1752, tandis que son père est presque septuagénaire. Sa future épouse a de son côté 15 ans au moment de convoler en justes noces, en 1753, alors que sa

Peintre français non identifié

belle-mère est décédée depuis une décennie. Quant aux vêtements en velours rouge bordés de fourrure portés par les modèles, ils parent bon nombre de nobles et de bourgeois peints en France à la fin des années 1740 et au début des années 1750. Ces éléments ne jettent-ils pas un éclairage probant sur les deux tableaux du Musée national des beaux-arts du Québec ? Il serait donc plus exact de rendre au portrait d'homme son titre premier et de réintituler le portrait féminin.



Fig. 21
Peintre canadien non identifié
*Madame Gaspard-Joseph Chaussegros
de Léry fils, née Louise Martel de Brouage,*
vers 1755
Huile sur toile, 81,2 × 65,3 cm
MNBAQ, achat (1967.100)



Vue de l'intérieur de l'église des Jésuites

1761

Eau-forte, 35,7 × 51,4 cm
(papier découpé),
32,4 × 51,4 cm (image)
MNBAQ, achat (1954.123)

Sitôt après la bataille des Plaines d'Abraham, qui se solde, en 1759, par la victoire de l'armée anglaise du général James Wolfe (1727-1759) sur les troupes françaises dirigées par Montcalm (1712-1759), des officiers britanniques en garnison à Québec procèdent à divers relevés des lieux. Plusieurs des dessins produits dans ces circonstances constituent aujourd'hui les plus anciennes vues de certains sites de Québec et de sa région.

En 1760, l'éditeur londonien Thomas Jefferys (vers 1719-1771) publie la série d'estampes *Six Elegant Views of the Most Remarkable Places in the River and Gulph of St. Lawrence* (« Six Vues harmonieuses des endroits les plus remarquables sur le fleuve et dans le golfe du Saint-Laurent »), exécutées d'après les dessins de l'officier Hervey Smyth, capitaine et aide de camp de Wolfe. Mettant à profit les talents d'excellents graveurs – dont Paul Sandby (1731-1809), membre fondateur de la Royal Academy de Londres –, cet ensemble de gravures de grande qualité illustre le déploiement de la flotte britannique sur la côte est canadienne et dans le fleuve Saint-Laurent en 1758 et en 1759, tout en donnant un aperçu fidèle de la topographie du territoire. On peut notamment voir sur l'une des œuvres l'attaque ratée de juillet 1759 contre les forces françaises postées sur les hauteurs de la chute Montmorency (FIG. 22). Ces images, qui ont connu un large tirage, s'avèrent en fait les tout premiers paysages canadiens diffusés au moyen de l'estampe.

Fort du succès de cette série, Jefferys met en circulation en 1761 une autre suite exceptionnelle de gravures : *Twelve Views of the Principal Buildings in Quebec* (« Douze Vues des principaux édifices de Québec »), réalisées d'après les dessins que le vice-amiral Charles Saunders (1715-1775) a commandés à l'officier de marine Richard Short

Anthony Walker
Thirsk, Angleterre, 1726 – Londres,
Angleterre, 1765

D'après

Richard Short

Né en Angleterre et actif à Québec
entre 1759 et 1761

lors du siège de Québec. La séquence des images correspond à un macabre « tour de ville » montrant les ruines des principaux bâtiments civils et religieux de l'ancienne capitale coloniale française. Pour l'heure, on ne sait rien à propos de la formation artistique de Smyth et de Short. Cependant, la plupart des officiers de l'armée britannique à qui était confiée la tâche de reproduire la topographie des nouvelles possessions de la couronne recevaient un enseignement de base en dessin à la Royal Military Academy de Woolwich, en banlieue de Londres¹⁵.



Fig. 22
William Elliot (Hampton Court, Angleterre, 1727 – Londres, Angleterre, 1766), d'après Hervey Smyth (Angleterre, 1734 – Angleterre, 1811)
Vue de la chute ou sault Montmorency et de l'attaque des retranchements français, près de Beauport, par le général Wolfe, 1760
Eau-forte et burin, 46,3 × 62,8 cm (papier),
36,4 × 53 cm (coup de planche),
33,4 × 51,7 cm (image)
MNBAQ, don des Archives de la province de Québec (1967.214)



Calice

1766

Argent et vermeil, 27,3 cm
(hauteur) × 14,3 cm (diamètre),
660 g MNBAQ, achat (1973.32.01)

Né en France, dans la région de Lille, Ignace-François Delezenne appartient vraisemblablement à l'une des familles Delezenne du village de Templeuve-en-Pévèle qui ont publiquement renoncé, en avril 1709, à la religion romaine pour vivre et mourir dans la religion réformée¹⁶. Il quittera son pays pour la Nouvelle-France en 1740¹⁷, dans des circonstances inconnues. Sa tentative d'ouvrir une boutique à Québec restera infructueuse, puisque Paul Lambert, dit Saint-Paul (1691-1749), un artisan d'Arras arrivé dans la capitale vers 1728 et le premier orfèvre de la colonie à y vivre de son métier, occupe déjà le marché. Delezenne s'installe donc plutôt à Montréal, où le clergé devient son principal commanditaire. Les affaires prospérant, il prend épouse en 1748. La mort de Lambert, dit Saint-Paul, est sans doute l'événement qui l'incite à tenter une nouvelle fois sa chance à Québec. En 1752, Delezenne s'établit dans la côte de la Montagne et, encouragé par l'intendant Bigot (1703-1778), ajoute à ses autres activités commerciales la fabrication d'orfèvrerie de traite destinée aux autochtones. Sa maison est détruite lors des bombardements du siège de Québec en 1759. De nouveau actif après la Conquête, l'artiste entreprend de former le jeune François Ranvozy (1739-1819), tout en travaillant pour une clientèle composée de membres de la bourgeoisie locale (Fig. 23) et du clergé. Dans la seconde moitié des années 1770, après avoir dirigé pendant trois ans les forges du Saint-Maurice, Delezenne se fixe à Trois-Rivières, devenant ainsi le premier orfèvre de cette ville. Il terminera sa vie dans une ferme de Baie-du-Febvre.

Façonné par Delezenne en 1766, ce calice provient de l'église de Saint-Nicolas. Il est entré dans la collection nationale en même temps que 11 autres pièces d'orfèvrerie religieuse anciennes créées par divers artistes. Hormis un ostensorio importé de France (voir la notice sur

Ignace-François Delezenne

Lille, France, 1718 – Baie-du-Febvre, 1790

Toussaint Testard, p. 24), tous ces objets sacrés ont été réalisés durant les XVIII^e et XIX^e siècles par des orfèvres exerçant à Québec : Delezenne, bien sûr, mais aussi Pierre Huguet, dit Latour (1749-1817), Laurent Amiot (1764-1839) et François Sasseville (1797-1864). On y retrouve un bénitier, une lampe de sanctuaire, une navette et sa cuillère, un encensoir, un instrument de paix, deux plateaux à burettes, deux calices et leurs patènes, ainsi que deux ciboires. Bel exemple du renouvellement des formes, le calice de Delezenne est orné de godrons, des motifs géométriques symétriques et répétitifs ici présents sur le pied, le nœud, les viroles et la fausse coupe.



Fig. 23
Ignace-François Delezenne
Coupe de mariage, entre 1760 et 1790
Argent, 5,7 × 16,1 × 11,6 cm, 238 g
MNBAQ, achat (1960.206)



Saint Augustin

Vers 1775

Pin blanc doré,
182,8 × 57 × 48 cm

MNBAQ, achat. Restauration
effectuée par le Centre
de conservation du Québec
(1958.359)

S'il est une figure dominante de l'art dans la province de Québec et le Bas-Canada entre 1775 et 1825, c'est bien celle de François Baillairgé. L'artiste de Québec combine les métiers de dessinateur, de peintre (Fig. 24), de sculpteur et d'architecte, une polyvalence bienvenue à une époque où les besoins sont immenses et les ressources peu nombreuses. Il est formé dès sa prime jeunesse par son père, Jean (1726-1805), un Poitevin émigré en Nouvelle-France en 1741, qui est également sculpteur, dessinateur et architecte. Ayant constaté les prédispositions artistiques du jeune François, le Séminaire de Québec facilite ses études académiques à Paris, où il séjourne de 1778 à 1781. Durant sa longue carrière, Baillairgé s'illustrera surtout comme sculpteur. Les décors d'église qu'il a réalisés, ou les fragments qui en subsistent, l'attestent éloquemment. Signalons entre autres, à cet égard, le décor intérieur de l'église de Saint-Joachim, sur la Côte-de-Beaupré, un exemple d'aboutissement et de perfection architecturale et ornementale hors du commun au pays.

En 1958 entrant dans la collection nationale le grand *Saint Augustin* – alors connu comme un saint Ambroise –, une sculpture attribuée à François-Noël Levasseur (1703-1794), l'un des membres de la célèbre dynastie de sculpteurs québécois du XVIII^e siècle. La statue, dont deux éléments ont disparu (un cœur et une crosse, jadis tenus dans chaque main), a été vendue en 1826 par les Ursulines de Québec à la fabrique de Sainte-Anne-de-la-Pocatière. Nous ne connaissons pas, pour l'heure, les raisons de la présence de cette œuvre chez les Ursulines au milieu des années 1820. Nous savons que ces religieuses suivent la règle de saint Augustin. Elles conservent également une statuette ancienne, importée de France, qui a de toute évidence servi de modèle à l'auteur du *Saint*

Attribué à François Baillairgé

Québec, 1759 – Québec, 1830

Augustin. On doit enfin aux Ursulines la savante et raffinée dorure de la statue, révélée lors de sa restauration à la fin des années 1980. Nous croyons que les qualités esthétiques de cette sculpture la rapprochent davantage du travail de François Baillairgé que de celui de Levasseur, dont les rares rondes-bosses connues ne sont pas d'un calibre comparable. Il pourrait fort bien s'agir d'une œuvre de jeunesse exécutée par Baillairgé avant sa formation européenne. Sa production ultérieure comprendra notamment le *Saint Modeste* de l'Islet, le relief de *Saint Ambroise* (entre 1813 et 1815) créé pour l'église de Loretteville et les statues de l'église de Deschambault (entre 1820 et 1824), des pièces qui font écho au *Saint Augustin*.



Fig. 24
François Baillairgé
Louis-Christophe-Hilarion Fromenteau,
entre 1796 et 1802
Huile sur toile, 77 × 61,5 cm
MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le
Centre de conservation du Québec (1976.195)



Maître-autel de l'ancien Hôpital général de Montréal

1785-1788

Pin, noyer et tilleul
monochromes, avec parties
dorées et polychromes
(dorure d'origine sous les
divers recouvrements).
266,5 × 272 × 83 cm (tabernacle),
102,2 × 260,2 × 131,7 cm
(autel en tombeau)

MNBAQ, don des Sœurs de
la charité (Sœurs grises)
de Montréal. Restauration
effectuée par le Centre
de conservation du Québec
(2000.02)

Philippe Liébert arrive en Nouvelle-France à titre de soldat en 1755. Après la Conquête, il choisit de demeurer dans la colonie et d'exercer le métier de sculpteur. Dès 1760, il travaille au retable de l'église du village de L'Assomption. En 1761, il épouse Marie-Françoise Lenoir (1740-1818), fille d'un maître menuisier, et devient par cette union le cousin par alliance du sculpteur montréalais Antoine Cirier (1718-1798), qui l'influence grandement en matière d'ornementation et avec lequel il collabore à divers projets. Au siècle dernier, faute de recherches approfondies, certains ouvrages de Cirier ont été attribués à tort à Liébert.

En 1775, à court de commandes, Liébert rejoint les rangs des Américains et combat les Anglais aux côtés des indépendantistes. Vers 1785, son retour au Canada, colonie britannique, est mal perçu par les autorités civiles et religieuses. Il est tout de même accueilli à Montréal par les Sœurs grises, qui gèrent l'Hôpital général. Tout en travaillant pour différents clients, le sculpteur entreprend bientôt l'exécution d'un nouveau maître-autel pour la chapelle de l'institution hospitalière.

Une fois mis en place, le tabernacle et l'autel, dont le décor rococo se teinte d'une touche de néoclassicisme, feront l'admiration des fidèles et serviront de référence pour de nombreux maîtres-autels que Liébert réalisera par la suite avec l'aide d'une équipe de compagnons. Le tombeau d'autel de cet ensemble est un type de meuble implanté dans la région de Montréal par Liébert lui-même et qui, lui aussi, inspirera des générations de sculpteurs.

Philippe Liébert

Nemours, France, 1733 – Montréal, 1804

En 2000, afin d'assurer sa pérennité, les religieuses offrent le *Maître-autel de l'ancien Hôpital général de Montréal* au Musée du Québec, qui s'empresse de le mettre à son programme de restauration. À lui seul, ce grand modèle de la sculpture québécoise de la fin du XVIII^e siècle aura nécessité près de 8 000 heures de travail échelonnées sur douze ans, de 2002 à 2014, et l'intervention d'une quinzaine de restaurateurs pour être remis dans l'état où il se trouvait en 1830, avant l'agrandissement de la niche centrale du tabernacle. Il s'agit du plus important chantier de restauration mené à ce jour par le Centre de conservation du Québec sur une seule pièce du patrimoine. L'apparence actuelle du maître-autel, qui a été recouvert d'une couche de peinture blanche, correspond à l'étape qui précède l'application de la feuille d'or (FIG. 25), une opération onéreuse que le Musée national des beaux-arts du Québec souhaite réaliser dans un proche avenir, tout comme la remarbrure du tombeau d'autel (FIG. 26).



Fig. 25
Tête d'angelot à demi dorée
du tombeau d'autel



Fig. 26
Dégagement laissant voir la marbrure
d'origine du tombeau d'autel



Le Fleuve Saint-Laurent vu de la Haute-Ville de Québec

Entre 1785 et 1796

Aquarelle sur papier vergé,
38,4 × 54,5 cm

MNBAQ, achat grâce à l'appui du
ministère du Patrimoine canadien
en vertu de la Loi sur l'exportation
et l'importation de biens culturels
(2003.274)

Trouvée en 2003 dans une pile de vieux documents oubliés depuis plus de cent ans dans la cave du Collège Balliol de l'Université d'Oxford, en Angleterre, cette aquarelle était soigneusement emballée avec d'autres. Sa découverte, qui a fait grand bruit au Canada, a permis d'extirper de l'ombre une figure de l'histoire de l'art alors presque inconnue. Le major-général Benjamin Fisher, un officier des Royal Engineers de l'armée britannique en garnison au Bas et au Haut-Canada, provient d'une famille d'artistes. Tout comme son jeune frère George Bulteel¹⁸ (1764-1834), Fisher a étudié le dessin à la Royal Military Academy de Woolwich, sous la direction de Paul Sandby (1731-1809). Il a exposé aux côtés de son frère à la Royal Academy of Arts de Londres en 1780 et en 1781.

Les œuvres de Fisher constituent une parfaite illustration de ce qui définit un paysage topographique, soit la représentation fidèle d'un lieu précis et identifiable. L'artiste s'attend en effet à ce que le spectateur reconnaisse l'endroit qu'il dépeint¹⁹. Ainsi, à partir d'un point surélevé situé à la limite nord de l'actuelle terrasse Dufferin, Fisher dessine à l'échelle la vue grandiose qui s'étend vers le nord-est et fait la renommée de Québec : le fleuve Saint-Laurent, avec, au loin, les vieilles Laurentides, l'extrémité ouest de l'île d'Orléans et la pointe De Lévy. À l'avant-plan, à gauche, il reproduit l'ancien palais épiscopal, partiellement détruit lors des bombardements de 1759 et devenu le siège de l'Assemblée législative du Bas-Canada en 1792. À proximité de l'édifice figurent quatre personnages dont

Benjamin Fisher

Angleterre, 1753 – Portsmouth,
Angleterre, 1814

la petitesse accentue l'aspect sublime du panorama. Les autres bâtiments suivent une ligne diagonale qui correspond au tracé de la côte de la Montagne. Les mâts de deux navires accostés se dressent entre la végétation et les maisons. Ce type de dessin d'une grande qualité marque en fait la naissance d'un tout nouveau genre au Canada : l'art du paysage. Cette œuvre fait partie d'une série de 13 vues de Québec et de sa région, de Montréal (Fig. 27), de Niagara et des Antilles²⁰.



Fig. 27
Benjamin Fisher
Montréal vu de l'île Sainte-Hélène,
entre 1785 et 1796
Aquarelle sur papier vergé, 38,3 × 55,5 cm
MNBAQ, achat grâce à l'appui du ministère
du Patrimoine canadien en vertu de la Loi
sur l'exportation et l'importation de biens
culturels (2003.276)



François Ranvoyzé et Madame François Ranvoyzé, née Marie-Vénérande Pellerin

Vers 1790

Huile sur toile, 66,4 × 54 cm
et 66 × 54 cm

MNBAQ, don de Louis Z. Rousseau.
Restauration effectuée par le
Centre de conservation du Québec
(1998.19 et 1998.20)

Entre 1780 et 1800, la population de la province de Québec et du Bas-Canada s'accroît à un rythme exponentiel, en ville comme à la campagne. La classe privilégiée de la société s'enracine dans les principaux centres de la colonie. Elle est constituée de la vieille noblesse de terre francophone – les seigneurs –, à laquelle sont venus s'ajouter de riches anglophones immigrés, de l'élite politique, militaire et religieuse ainsi que d'une bourgeoisie issue du monde des affaires et des professions libérales. Pour affirmer sa réussite sociale, il est de bon ton de recevoir dans des pièces luxueusement meublées, ornées de représentations des maîtres de la maison. À cette époque, peu de peintres embrassent le métier de portraitiste au pays. Il y a bien le polyvalent François Baillairgé (1759-1830), qui, malgré un carnet de commandes rempli, trouve le moyen de s'adonner au portrait. Plus tard, durant les années 1790, un Français de souche, Louis Dulongpré (1754-1843), attire les clients par centaines dans la région de Montréal. On peut aussi faire appel à Louis-Chrétien de Heer, un Alsacien d'origine qui voyage entre Montréal et Québec, au gré des contrats. Profitant de la publication des premiers journaux, il annonce qu'il peint à l'huile et à l'aquarelle, qu'il pratique la dorure et qu'il donne des cours de dessin.

François Ranvoyzé (1739-1819) est sans conteste l'un des orfèvres les plus prospères de sa génération. Il tiendra boutique pendant plusieurs décennies dans la côte de la Montagne, à Québec, où exerce également son principal compétiteur, Laurent Amiot (1764-1839). Des dizaines d'églises du Québec et plusieurs musées canadiens conservent encore aujourd'hui des pièces d'orfèvrerie façonnées par cet artiste talentueux et novateur. Ranvoyzé a uni sa destinée à celle de Vénérande Pellerin (1751-1816) en 1771. Lorsque de Heer peint le couple, celui-ci est au

Louis-Chrétien de Heer

Bouxwiller, France, 1760 –
Montréal, avant 1808

sommet de son ascension sociale et jouit de la considération de ses concitoyens. De nombreux enfants sont nés de ce mariage; les fils étudient au Petit Séminaire de Québec. Montrant les deux époux dans leur maturité, les portraits, esquissés rapidement et sans grande finesse de détails, trahissent la formation académique déficiente de leur auteur. Mais à l'époque, c'est la ressemblance qui prime. L'aisance matérielle des modèles transparait dans les divers éléments de leurs impeccables tenues, schématisées par le peintre. Madame revêt une robe en taffetas rose saumoné et un volumineux bonnet de tulle garni de dentelle; une chapelle couvre décentement ses épaules et sa poitrine. En plus de la perruque poudrée, Monsieur porte, sur une chemise à jabot et à poignets de dentelle, un gilet de soie rayée dont les larges revers sortent de sa redingote de laine.



Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre

Vraisemblablement 1791

Pin polychrome,
269,2 × 179,2 × 7,8 cm

MNBAQ, achat. Restauration
effectuée par le Centre
de conservation du Québec
(1970.63)

En 1994, le relief polychrome intitulé *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* devient la pièce vedette de l'exposition *Restauration en sculpture ancienne*, présentée au Musée du Québec. Dégagée du vernis qui lui donnait une patine brunâtre, l'œuvre de la fin du XVIII^e siècle révèle alors pour la première fois au public sa véritable palette de couleurs²¹. Ses teintes vives, de même que son format particulièrement impressionnant, n'ont cessé depuis de susciter admiration et curiosité.

Réalisé pour l'église de Saint-Martin de l'île Jésus, le tableau-relief illustre un épisode de la vie de saint Martin de Tours (316?-397). Selon les récits hagiographiques, le jeune homme, bien que légionnaire dans l'armée romaine et non encore pleinement instruit de la foi chrétienne, se distinguait par une existence irréprochable. Lors d'une ronde à Amiens en 337, il coupa son manteau en deux pour en offrir la moitié à un mendiant. Ce geste de compassion et d'entraide allait ensuite animer pendant des siècles la ferveur des chrétiens, qui reconnaissaient en son auteur un exemple de « charité active pour toutes les victimes humaines²² ».

À l'époque où elle a été commandée, l'œuvre ne pouvait aborder un meilleur thème pour toucher les fidèles. À un moment de l'histoire du Québec marqué par un « affaiblissement de la foi²³ » et un relâchement de la pratique religieuse, cette composition offrait en effet une image inspirante et à la portée de tous : celle d'un homme qui, sans même connaître parfaitement les principes chrétiens ni accomplir un grand miracle, était capable d'incarner le bien et de devenir un témoin du divin sur terre.

Attribué à François Guernon,
dit Belleville

Paris, France, 1740 – Saint-Jacques, 1817

Vraisemblablement exécutée en 1791, la scène sculptée représentant le saint protecteur de la paroisse figurait sans doute à l'origine au centre du retable de l'église nouvellement érigée²⁴. L'ajout ultérieur de deux toiles latérales de François Malepart de Beaucourt (1740-1794), dont l'iconographie insiste également sur les actions et l'intercession des saints en faveur des croyants²⁵, aurait alors créé un ensemble cohérent. Enfin, bien que Philippe Liébert (1733-1804) soit le principal sculpteur mentionné dans le livre de comptes de la fabrique pour cette période et que le tableau-relief ne soit pas signé, la parenté formelle, matérielle et technique de l'œuvre avec des pièces similaires produites par François Guernon, dit Belleville, pour le calvaire d'Oka permet raisonnablement de lui attribuer *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*²⁶.



La Résurrection d'un mort par saint Antoine de Padoue afin d'innocenter ses parents

1794

Huile sur toile, 322 x 225 cm

MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1970.68)

François Malepart de Beaucourt est né à La Prairie, un village de la Montérégie. Son père, un militaire français arrivé au pays en 1720, quitte l'armée après la naissance de son fils, puis s'installe à Québec, où il exerce le métier d'artiste peintre et transmet les premiers rudiments de son art à son garçon. Dans les années suivant la Conquête, François part étudier à Bordeaux, devenant ainsi le premier Canadien à recevoir une formation artistique académique. Il sera nommé membre de l'Académie de peinture, de sculpture et d'architecture civile et navale de cette ville en 1784²⁷. Il voyage ensuite dans divers lieux, dont les Antilles, avant d'aboutir à Montréal, où il se fixe en 1792. Il répond alors à plusieurs commandes du clergé et de particuliers (Fig. 28). Pour l'église de Saint-Martin de l'île Jésus, il exécute en 1793-1794 *La Résurrection d'un mort par saint Antoine de Padoue afin d'innocenter ses parents* et une autre grande toile, payées un peu plus de 700 livres chacune avec leurs encadrements dorés.

La dévotion à saint Antoine de Padoue est répandue en Nouvelle-France et au Bas-Canada, comme en font foi les villages (Saint-Antoine-de-Tilly, Saint-Antoine-sur-Richelieu) et églises (celles de Baie-du-Febvre, de Lavaltrie, de Longueuil, de Louiseville) baptisés en son honneur. Pour son tableau, Beaucourt a reçu une commande très précise du curé de Saint-Martin, soit celle d'illustrer l'un des miracles pour le moins inusités attribués au saint thaumaturge d'origine portugaise : la délivrance de ses parents accusés à tort d'homicide²⁸. L'artiste travaillait notamment d'après des gravures, mais l'œuvre dont il se sera inspiré nous échappe toujours. Son *Saint Antoine de Padoue* servira à son tour de modèle à au moins sept reprises alors qu'il sera entre autres copié par les peintres Louis Dulongpré (1754-1843), Jean-Baptiste

François Malepart de Beaucourt

La Prairie, 1740 – Montréal, 1794

D'après un peintre européen non identifié

Roy-Audy (1778-probablement 1846) et Yves Tessier (1800-1847).

Sauvée de l'incendie de l'église en 1942, la toile de Beaucourt va connaître diverses péripéties avant d'arriver au Musée du Québec en 1966²⁹. Nouvellement restaurée, cette œuvre majeure de la fin du XVIII^e siècle est le tout premier grand tableau religieux de l'artiste à faire partie d'une collection muséale canadienne.



Fig. 28
François Malepart de Beaucourt
*Madame Eustache Trottier Desrivieres
Beaubien, née Marguerite Malhiot, 1793*
Huile sur toile, 79,5 x 63,5 cm
MNBAQ, achat (1956.298)



Les Chutes de la rivière du Sault à la Puce

Vers 1799

Aquarelle sur papier vélin collé sur papier vergé, 21,5 × 32,2 cm

MNBAQ, don de Madeleine Landry (2005.2523)

Cette vue splendide de l'un des sites naturels les plus spectaculaires de la région de Québec est l'œuvre de George Heriot, un officier de l'armée britannique presque continuellement en garnison dans le Haut et le Bas-Canada entre 1792 et 1816. Tout comme Benjamin Fisher avant lui, Heriot a reçu une formation artistique à la Royal Military Academy de Woolwich, que fréquenteront également plusieurs autres militaires britanniques agissant comme peintres topographes. Il est l'un des plus importants de sa génération à avoir appliqué la notion de pittoresque dans la représentation du paysage canadien.

En plus d'avoir réalisé une abondante production de dessins, dont une bonne part sera diffusée par le biais de la gravure (FIG. 29), Heriot a laissé des récits de ses voyages au pays. Dans un ouvrage publié en 1807, il décrit avec une prose aux accents poétiques la topographie des chutes et de la rivière du Sault à la Puce, situées à Château-Richer, sur la Côte-de-Beaupré. Il note les reflets du soleil sur l'eau des chutes et le contraste singulier que ces jeux de lumière produisent avec les différentes tonalités de vert de la forêt environnante³⁰. Heriot semble avoir été charmé par l'endroit, qu'il a visité plusieurs fois, comme le montrent ses diverses vues du site conservées dans plusieurs collections canadiennes. Bibliothèque et Archives Canada a acquis auprès du grand amateur anglais de canadiana Peter Winkworth (1929-2005) l'aquarelle *La Cataracte de la rivière La Puce*, que l'artiste a aussi exécutée vers 1799 et qui, par ses qualités picturales exceptionnelles, fait pendant à celle du Musée national des beaux-arts du Québec, elle-même une pièce ayant déjà appartenu à Winkworth.

George Heriot

Haddington, Écosse, 1759 – Londres, Angleterre, 1839

À partir de la Conquête et tout au long du XIX^e siècle, les affluents du fleuve et surtout les chutes dans la région de Québec seront des lieux très courus par les amateurs de la nature et les passionnés de chasse et de pêche – comme l'illustre Heriot dans son paysage –, mais également par les peintres, les aquarellistes et, plus tard, les photographes en quête de sublime.



Fig. 29
Joseph Constantine Stadler (né en Allemagne et actif à Londres, Angleterre, entre 1780 et 1812), d'après George Heriot
La Ville de Québec vue de la rive nord de la rivière Saint-Charles, 1805
Aquatinte et rehauts d'aquarelle, 37,5 × 53,7 cm (papier), 31,2 × 49,3 cm (image)
MNBAQ, don de Réjean Cantin (2014.123)



Sucrier aux armes de la famille Chaussegros de Léry

Vers 1800

Argent, 11,3 × 23,6 × 10,8 cm,
318 g

MNBAQ, don de Claire Paradis-
Bertrand (2003.312)

D'abord formé au métier d'orfèvre par son frère Jean-Nicolas (1750-1821), Laurent Amiot a la chance, tout comme le peintre et sculpteur François Baillairgé (1759-1830) avant lui, d'aller poursuivre ses études à Paris entre 1782 et 1787, sous les auspices du Séminaire de Québec. De retour à Québec, il s'installe à la Haute-Ville, dans la côte de la Montagne, à proximité de son principal concurrent, François Ranvoyzé (1739-1819). À travers le système de compagnonnage, qui se perpétue dans la colonie à défaut d'autres lieux de formation, Amiot transmettra ses connaissances à une nouvelle génération d'orfèvres, dont font partie François Sasseville (1797-1864) et Pierre Lespérance (1819-1882). Sasseville prendra d'ailleurs sa relève.

À cette époque, le clergé est, de loin, le plus important commanditaire des orfèvres. Cependant, tout noble ou bon bourgeois possède son couvert en argent ainsi qu'une panoplie d'ustensiles et de plats, auxquels s'ajoutent, chez les mieux nantis, des pièces de service pour les grandes tables. Bien au fait des courants en vogue, Amiot est soucieux de garder captive une clientèle aux goûts raffinés. Formant la paire avec un pot à crème (Fig. 30), ce sucrier est frappé aux armes de l'illustre famille Chaussegros de Léry, au service des rois de France avant la Conquête et dont certains membres accorderont par la suite leur loyauté à la couronne britannique. Les formes ovales et épurées des anses et de la panse des deux récipients correspondent au style Adam, en faveur sous le règne de George III (1738-1820), souverain du Royaume-Uni. Les armoiries sont composées de trois éléments : une couronne à neuf pointes surmontées d'autant de perles ; un blason « d'azur, à une botte d'argent, au chef chargé de trois étoiles d'azur et à la campagne aussi d'argent crénelée de cinq pièces³¹ » ;

Laurent Amiot

Québec, 1764 – Québec, 1839

un phylactère portant la devise latine *Rectus ubique*, qui signifie « qui se tient droit, en quelque lieu que ce soit ». La botte rappelle les brillantes carrières militaires des Chaussegros de Léry en Amérique du Nord, alors que les créneaux soulignent la contribution des ingénieurs de la famille aux fortifications de la Nouvelle-France. Les neuf perles de la couronne renvoient au rang de comte. Si nous savons que François-Joseph (1754-1824), né à Québec, mais mort en France après avoir exercé toute sa vie le métier des armes en Europe, est le seul Chaussegros de Léry à avoir été anobli, nous ignorons toujours quel membre de cette célèbre famille a pu commander les pièces de ce service d'argenterie, dont deux autres morceaux sont conservés au Musée des beaux-arts du Canada.



Fig. 30
Laurent Amiot
Pot à crème aux armes de la famille
Chaussegros de Léry, vers 1800
Argent, 11,5 × 14,3 × 7,5 cm, 222 g
MNBAQ, don de Claire Paradis-Bertrand
(2003.313)



Pierre-Amable De Bonne et Madame Pierre-Amable De Bonne, née Louise- Élizabeth Marcoux 1808

Huile sur toile, 82 × 67 cm
et 82 × 66,5 cm

MNBAQ, don de Guy Marcoux
(1991.113 et 1996.97)

Avocat, juge et homme politique, Pierre-Amable De Bonne (1758-1816) s'est remarié en 1805 avec Louise-Élizabeth Marcoux (1782-1848), alors âgée de 23 ans seulement²². Outre les tableaux du couple, William Berczy s'engage à remplir plusieurs autres commandes durant le séjour d'un an qu'il entame à Québec en juillet 1808, dont le fameux portrait de la famille Woolsey. Les nombreuses lettres du peintre à sa femme nous dévoilent avec précision les circonstances qui ont entouré la réalisation des toiles immortalisant le magistrat et son épouse.

C'est le 3 septembre 1808, lors d'une rencontre avec De Bonne dans son domaine de La Canardière, à Beauport, que les détails de l'entente sont arrêtés : Berczy peindra deux portraits à l'huile grandeur nature et en tirera des copies en miniature. Vu le format des tableaux destinés à « augmenter l'ornement de la salle de Compagnie », les sujets seront représentés en demi-figure et les deux mains apparentes, moyennant un supplément. L'artiste sera assisté dans son travail par son fils aîné, William Bent. À partir du 21 septembre suivant, Berczy séjourne une huitaine de jours chez son client. Finalement, le 21 novembre, il retourne livrer ses œuvres au château de La Canardière. Selon les modèles, les portraits ont été exécutés avec une rapidité fascinante et se révèlent fort ressemblants.

Pierre-Amable De Bonne et sa femme se détachent de trois quarts sur un fond neutre, chacun étant assis dans un fauteuil d'inspiration classique. Les deux époux se font donc face dans des positions presque symétriques. De Bonne tient dans la main droite un exemplaire ouvert du livre *De l'esprit des lois* de Montesquieu (1689-1755), célèbre penseur libéral français. Louise-Élizabeth Marcoux est quant à elle parée à la fine pointe de la mode Empire, avec sa robe à taille haute et sa coiffure bouclée et ornée d'un diadème. La jeune dame tient en outre sur son index droit un oiseau jaune (un canari?), rare attribut dans les portraits de l'époque. Enfin, les versions miniatures, conçues comme des bijoux et réalisées avec une grande finesse, s'avèrent des répliques réduites au buste et dépouillées des accessoires (FIG. 31-32).

William Berczy

Wallerstein, Allemagne, 1744 –
New York, New York, États-Unis, 1813

Les quatre œuvres commandées par De Bonne constituent un ensemble exceptionnel dans la production de William Berczy, le meilleur portraitiste de son temps au Canada. D'une part, les deux tableaux comptent parmi ses rares portraits à l'huile grandeur nature à nous être parvenus. D'autre part, très peu de miniatures canadiennes de l'artiste d'origine allemande sont à ce jour connues. Par son intérêt historique et ses qualités esthétiques, cet ensemble représente donc une valeur inestimable pour le patrimoine québécois.



Fig. 31
William Berczy, avec la collaboration de son fils, William Bent Berczy (Londres, Angleterre, 1791 – Sainte-Mélanie, 1873)
Médaille avec portrait de madame Pierre-Amable De Bonne, née Louise-Élizabeth Marcoux, 1808
Cuivre doré, verre et aquarelle sur ivoire, 9,5 × 5,8 × 0,8 cm (médaille), 6,5 × 5,2 cm (miniature)
MNBAQ, achat (1991.104 et 1991.104.01)



Fig. 32
William Berczy, avec la collaboration de son fils, William Bent Berczy (Londres, Angleterre, 1791 – Sainte-Mélanie, 1873)
Médaille avec portrait de Pierre-Amable De Bonne (revers), 1808
Cuivre doré, verre et cheveux, fleurs et semence de perles sur fond de verre opalescent, 9 × 5,6 × 0,8 cm
MNBAQ, achat (1991.103)



Charlotte-Sophie Boucher de La Bruère et Pierre-Ignace Malhiot 1808

Pastel sur papier vergé,
23 × 20,3 cm et 22,9 × 20,3 cm

MNBAQ, achat
(1991.109 et 1991.169)

Gerritt Schipper est l'un de ces artistes portraitistes, miniaturistes, silhouettistes et pastellistes européens ou américains qui traversent les frontières et parcourent des milliers de kilomètres, entre les années 1780 et 1830, à la recherche de clients. D'origine néerlandaise et formé aux arts en France, ce pastelliste travaille en Europe avant de se rendre sur la côte est des États-Unis en 1802. Il est alors possible de suivre chronologiquement son itinéraire grâce aux petites annonces qu'il place dans les journaux des localités où il s'arrête et des entrefilets qui vantent ses talents. Son séjour au Bas-Canada, principalement à Montréal et à Québec, s'échelonne de 1808 à 1810. Pour se faire portraiturer, plusieurs personnalités du monde de l'administration publique, du commerce et de l'art sollicitent ses services, tels le gouverneur James Henry Craig (1748-1812) ou encore le peintre Louis Dulongpré (1754-1843). Il n'est pas le seul à offrir ce genre de production, peu onéreuse et somme toute conventionnelle, d'un portrait présenté de profil, à mi-corps, dans un ovale sans décor.

Peu après l'arrivée de Schipper à Montréal, la famille Boucher de La Bruère, en grand deuil, lui confie la réalisation de plusieurs portraits. Au milieu du mois d'août 1808, Joséphine-Clémence (née en 1782), l'épouse de Pierre-Ignace Malhiot (1768-1817), s'est éteinte, suivie, deux mois plus tard, de son père, Pierre-Charles Boucher de La Bruère (né en 1746). Le Musée national des beaux-arts du Québec conserve quatre pastels de Schipper représentant des membres de cette famille de Boucherville, dont celui de Charlotte-Sophie Boucher de La Bruère

Gerritt Schipper

Amsterdam, Pays-Bas, 1770 – Londres, Angleterre, 1825

(1790-1839), future madame François-Xavier Malhiot (1781-1854), et celui de Pierre-Ignace Malhiot, frère aîné du précédent. Est-ce que l'artiste utilisait des « machines à dessiner » semblables au physionographe et au pantographe ? Il y a fort à parier que oui. Schipper excelle dans le rendu des menus détails, tels les éléments de la coiffure « à la romaine » de la dame et de celle en broussaille de l'homme. En robe fourreau noire, la jeune Charlotte-Sophie porte à l'oreille et au cou un anneau et un rang de perles en pierre de lave, une matière devenue très populaire dans les classes aisées après les découvertes archéologiques effectuées en Italie du Sud au XVIII^e siècle. Pierre-Ignace, qui vient d'atteindre la quarantaine, porte la redingote à haut col et la chemise à jabot. Après son passage au Bas-Canada, Gerritt Schipper gagnera le Royaume-Uni, où il terminera sa carrière.



Ostensoir

1812

Or, 38,7 × 18,5 × 10,8 cm, 846 g

MNBAQ, dépôt de la fabrique de Notre-Dame-de-Bon-Secours, L'Islet (DLT.1974.19)

Au cours de sa jeunesse, François Ranvozyé (voir la notice sur Louis-Chrétien de Heer, p. 44) a la chance de bénéficier des conseils avisés de l'orfèvre français Ignace-François Delezenne (1718-1790), arrivé en Nouvelle-France en 1740. Durant la période de plus de cinquante ans que durera sa carrière, Ranvozyé honorera des centaines de commandes, principalement pour le clergé, et marquera l'univers de l'orfèvrerie québécoise par une production sans cesse renouvelée, à l'enseigne des différents courants esthétiques en vogue entre 1770 et 1820.

Cet ostensoir provient de la paroisse Notre-Dame-de-Bon-Secours, située à L'Islet, en bordure du fleuve Saint-Laurent, dans la région de la Chaudière-Appalaches. Le commanditaire en est l'abbé Jacques Panet (1754-1834), curé de la paroisse de 1779 à 1829 et membre d'une des plus illustres familles de la Nouvelle-France. Fils de notaire et frère d'archevêque³³, l'abbé Panet s'est entêté à rester en fonction dans son église pendant un demi-siècle, au grand dam des fidèles qui auraient souhaité, à quelques reprises, le voir partir. Religieux mystique et zélé, doué d'une intelligence vive, Panet s'est enrichi grâce au labeur de ses nombreux paroissiens. En 1810, il commande à François Ranvozyé un calice avec sa patène et un ciboire (Fig. 33) en or massif. Il a auparavant accumulé un important lot de louis d'or, qui seront fondus pour servir à la confection des vases sacrés. Satisfait du résultat, Panet retient à nouveau les services de l'orfèvre pour l'*Ostensoir*, qui sera livré deux ans plus tard.

Le curé exige que Ranvozyé prenne pour modèles des pièces d'orfèvrerie françaises datant des débuts de la colonie, une volonté à laquelle ce dernier se plie de bon gré. L'*Ostensoir* se distingue par la présence de têtes d'angelot sur le piétement et le nœud, de feuilles d'acanthe sur la frise du pied et au sommet de la tige balustre, et de rayons droits et lancéolés autour de la monstrance. L'artiste a pu emprunter ces motifs ornementaux à diverses œuvres plus anciennes, comme l'ostensoir façonné en 1663-1664 par Claude I Boursier (mort en 1674) et conservé

François Ranvozyé

Québec, 1739 – Québec, 1819

au Village-des-Hurons ou celui créé en 1699-1700 par Toussaint Testard (voir la notice, p. 24). Les objets liturgiques fabriqués par Ranvozyé pour le curé Panet comptent parmi les pièces d'orfèvrerie religieuse les plus somptueuses réalisées au Canada durant le XIX^e siècle. En 1968, le Musée du Québec consacrera une première exposition monographique à François Ranvozyé.



Fig. 33
François Ranvozyé
Ciboire, 1810
Or, 24,5 cm (hauteur) × 12,2 cm (diamètre), 684 g
MNBAQ, dépôt de la fabrique de Notre-Dame-de-Bon-Secours, L'Islet (DLT.1974.26)



La Messe de saint Martin

1819 ou avant

Huile sur toile, 317 × 223 cm

MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1970.72)

Né à Saint-Denis, en banlieue de Paris, Louis Dulongpré connaît un parcours quelque peu nébuleux avant son arrivée à Montréal, en 1786. À partir de cette date, il pratique dans cette ville diverses disciplines artistiques, dont la musique, la danse et le théâtre, mais rapidement le dessin et la peinture l'emportent sur ses autres occupations. Il devient alors l'un des portraitistes les plus sollicités du Bas-Canada, produisant, jusqu'à la fin de sa vie, des centaines de miniatures, de pastels et d'huiles sur toile (Fig. 34). En parallèle, il exécute de nombreuses commandes de tableaux religieux pour des paroisses situées sur tout le territoire québécois.

Pour réaliser le tableau du saint patron de l'église de Saint-Martin de l'île Jésus, Dulongpré prend pour modèle une toile du Français Eustache Le Sueur, l'un des plus fameux peintres de l'histoire de l'art occidental. Créée au milieu du XVII^e siècle pour l'abbaye bénédictine de Marmoutier, à Tours, l'œuvre de Le Sueur a été saisie au moment de la Révolution française et envoyée à Paris, avant de gagner, quelques années plus tard, les cimaises du Musée du Louvre. Dulongpré a eu accès à cette composition par le biais d'une gravure que nous n'avons toujours pas identifiée. Reprenant pour l'essentiel les éléments de la scène originale, l'artiste réinvente toutefois le décor du retable, sans doute à la demande du commanditaire, le curé Michel Brunet (1771-1835). Cette liberté prise avec la peinture de Le Sueur n'est certes pas à l'avantage de Dulongpré, dont les lacunes académiques sont amplifiées par les défauts de perspective et les raccourcis malhabiles. Quant à l'étrange forme circulaire au-dessus de la tête du célébrant, il s'agit, selon l'hagiographie du saint, d'un globe de feu apparu durant le sacrifice de la messe.

Louis Dulongpré

Saint-Denis, France, 1754 –
Saint-Hyacinthe, 1843

D'après Eustache Le Sueur
Paris, France, 1617 – Paris, France, 1655

Au total, Dulongpré reçoit la commande de sept grands tableaux pour l'église de Saint-Martin. En 1811-1812, il peint les quatre premiers, destinés à la nef : *Le Christ au jardin des Oliviers* d'après Charles Le Brun (1619-1690), *La Cène* d'après Jean Restout (1692-1768), *La Déposition de Croix* d'après Jean-Baptiste Jouvenet (1644-1717) et *Jésus chassant les vendeurs du temple* d'après un artiste inconnu. Les œuvres du chœur, *L'Adoration des Mages* d'après Restout, *La Présentation au temple* d'après Le Sueur, tout comme *La Messe de saint Martin*, sont livrées à la fin de la décennie. Sauvées de la destruction lors de l'incendie de l'église en 1942, les sept toiles seront recueillies par le Musée du Québec en 1966 et officiellement acquises quatre ans plus tard. Deux siècles après sa création, *La Messe de saint Martin* a retrouvé son aspect initial grâce à une restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec.



Fig. 34
Louis Dulongpré
Édouard-Martial Leprohon, 1826
Huile sur toile, 57,6 × 49,1 cm
MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (2011.70)



Joseph Légaré

Vers 1820

Huile sur toile, 77 × 61,8 cm

MNBAQ, don de Louis Painchaud
(1993.135)

D'après l'âge et le costume du modèle, le portrait de Joseph Légaré (1795-1855), accompagné de celui de son épouse, née Geneviève Damien (1800-1874), a vraisemblablement été réalisé vers 1820, soit peu de temps après leur mariage³⁴.

Artiste autodidacte, Joseph Légaré a vécu l'essentiel de sa carrière à Québec. À partir de 1812, il est en apprentissage auprès d'un « peintre et vitrier » de la ville, ce qui le prépare à accomplir toutes sortes de travaux alimentaires en peinture (voitures, enseignes, décors d'appartement, retouches de tableaux). L'arrivée du fonds de tableaux Desjardins, en 1817 et en 1820, amène l'artiste à restaurer quelques œuvres et à exécuter ses premières copies de compositions religieuses. Au même moment, il prend, à titre de maître peintre, Antoine Plamondon (1804-1895) comme assistant.

Le portrait de Légaré est, à n'en pas douter, de la main d'un artiste professionnel fort habile. Parmi les rares peintres locaux et étrangers de talent actifs à Québec vers 1820 figure John James. Venu des États-Unis, James s'est fixé dans la capitale en 1815, annonçant dans *La Gazette de Québec* ses services pour « tirer des portraits ». Ses deux seuls portraits certains, ceux de M^{gr} Joseph-Octave Plessis (1763-1825) (FIG. 35) et de l'abbé Joseph Signay (1778-1850), présentent de grandes similitudes, dans le traitement des différents traits du visage, avec celui de Légaré. La mise en page sobre et sans artifice du modèle, presque austère, est entièrement conçue pour centrer l'attention sur la physionomie au regard assuré du jeune homme et la blancheur de la chemise. Ces caractéristiques se retrouvent également dans une série d'autres portraits des années 1820 attribués à John James, dont ceux de Joseph-Rémi Vallières de Saint-Réal (1787-1847) et de John Neilson (1776-1848)³⁵, tous deux conservés au Musée national des beaux-arts du Québec.

Attribué à John James

Actif à Québec et à New York, New York, États-Unis, entre 1811 et 1845

Le portrait de Joseph Légaré s'avère d'une grande importance historique en ce qu'il représente l'un des peintres québécois les plus marquants du XIX^e siècle³⁶. En effet, la production de Légaré sera assez originale pour l'époque, particulièrement sur le plan de la diversité des genres et des sujets traités. Premier Canadien à s'adonner au paysage, l'artiste réalise aussi des œuvres à caractère historique, des scènes de genre, des natures mortes et des allégories. Amateur d'art averti, Légaré constituera une imposante collection de gravures et de tableaux européens et ouvrira, en 1833, la première galerie de peinture au Bas-Canada. Il participera en outre activement à la vie sociale et politique de Québec, un engagement perceptible dans ses toiles illustrant certains événements tragiques survenus dans la ville.



Fig. 35
John James
Monseigneur Joseph-Octave Plessis,
1824-1825
Huile sur toile, 229 × 157,2 cm
MNBAQ, achat (1976.153)



Sur la rivière Jacques-Cartier 1821

Aquarelle sur papier vélin,
44,5 × 66 cm

MNBAQ, achat grâce à l'appui du
ministère du Patrimoine canadien
en vertu de la Loi sur l'exportation
et l'importation de biens culturels.
Restauration effectuée par le
Centre de conservation du Québec
(2004.412)

Fils du militaire et aquarelliste topographe Charles Forrest (1750-1807), Charles Ramus Forrest suit les traces de son père et entreprend en 1802 une carrière dans l'armée britannique. Il servira dès lors en Inde, en Espagne, au Portugal, en Amérique, en Irlande et en France, tout en garnissant ses carnets de dessins. Muté à Québec avec sa famille en juin 1821, il est placé sous les ordres de George Ramsay, comte de Dalhousie (1770-1838), gouverneur en chef de l'Amérique du Nord britannique. Le lieutenant-colonel Forrest séjournera toutefois moins de deux ans dans la colonie, puisqu'il sera relevé de ses fonctions pour des raisons obscures.

Comme la *Vue de la partie inférieure du lac Saint-Charles* (Fig. 36), acquise par le Musée national des beaux-arts du Québec au même moment, l'aquarelle *Sur la rivière Jacques-Cartier* montre un site de pêche sportive qui, dès la fin du XVIII^e siècle et durant tout le XIX^e, attirera de nombreux amateurs, en particulier des Anglo-Saxons qui habitent ou visitent la région. Le paysage représente un secteur bien précis de la rivière Jacques-Cartier qu'il aurait sans doute été impossible d'identifier, n'eût été l'inscription de la main même de Forrest visible au revers du dessin : « Sur la rivière Jacques-Cartier – / l'Hôpital, selon les pêcheurs qui disent que les saumons qui / remontent la rivière sont tellement épuisés quand ils atteignent ce bassin / tranquille qu'ils s'y arrêtent quelques jours pour reprendre des forces. – / Août 1821³⁷. » Comme l'indique l'annotation, cette fosse, dite « de l'Hôpital », avec celles du Petit Rets, du Grand Rets et du Trou Noir, regorge de saumons de l'Atlantique qui, au temps de la montaison, profitent de ces haltes naturelles pour récupérer avant

Charles Ramus Forrest

Windsor, Angleterre, 1786 – Chatham,
Angleterre, 1827

de remonter la périlleuse chute Déry et de franchir les rapides du même nom. Sur le plan militaire, l'endroit est stratégique, puisque c'est dans cette zone à proximité du village de Pont-Rouge que sera construit le seul pont permettant à l'époque d'effectuer, par voie terrestre, le trajet entre Québec et Montréal. En examinant la production canadienne de Forrest, on ne peut s'empêcher de constater l'excitation que lui procurent la fréquentation de la nature et la découverte des paysages environnants, surtout l'été. Le dessin est omniprésent dans le travail de l'artiste, qui superpose les masses – ici, la roche calcaire, l'eau aux multiples reflets et la végétation – avec une palette de couleurs aussi vives que contrastées. Parmi tous les peintres topographes de l'armée britannique à avoir foulé le sol québécois, Charles Ramus Forrest se signale par une œuvre particulièrement remarquable.



Fig. 36
Charles Ramus Forrest
Vue de la partie inférieure du lac Saint-Charles, 1822
Aquarelle sur papier vélin, 39,5 × 66,5 cm
MNBAQ, achat grâce à l'appui du ministère
du Patrimoine canadien en vertu de la Loi
sur l'exportation et l'importation de biens
culturels. Restauration effectuée par le Centre
de conservation du Québec (2004.413)



Le Baptême du Christ

1821

Huile sur toile, 199,6 × 104 cm

MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1976.677)

Au milieu de la décennie 1790, les abbés Philippe-Jean-Louis (1753-1833) et Louis-Joseph (1766-1848) Desjardins émigrent au Bas-Canada après avoir d'abord fui la France vers l'Angleterre en raison de la Révolution. Durant les années de son ministère en sol canadien, Philippe constate que les églises, qui se multiplient à un rythme exponentiel, manquent cruellement de tableaux de dévotion. Il n'y a pas non plus assez d'artistes pour répondre à la commande. De retour en France, il observe au contraire une abondance de peintures religieuses sur le marché de l'art, résultat de la spoliation des œuvres du clergé par les révolutionnaires. Dans les années 1800 et 1810, il acquiert ainsi des dizaines de tableaux et expédie à Québec en 1817 un premier lot de 120 toiles, que son frère Joseph, demeuré sur place, reçoit après maintes péripéties. Deux générations d'artistes québécois profiteront directement de cet exceptionnel ensemble d'œuvres, réalisées par des peintres français des XVII^e et XVIII^e siècles de premier ordre, pour parfaire leur formation et promouvoir leur carrière. C'est le cas de Jean-Baptiste Roy-Audy, un autodidacte surtout connu comme peintre de voitures et d'enseignes au moment de son embauche à titre de restaurateur et de copiste des tableaux Desjardins.

L'œuvre de Noël Hallé qui a servi de modèle à Roy-Audy pour *Le Baptême du Christ* a été acquise dès son arrivée dans la capitale par le Séminaire de Québec, qui l'a accrochée dans la chapelle³⁸. C'est sans doute Roy-Audy lui-même qui a remonté la toile sur un châssis et fait quelques retouches. Nous émettons l'hypothèse que les autorités ecclésiastiques du Séminaire ont obligé l'artiste à ajouter un repeint de pudeur afin de cacher le nombril du Christ, un repentir que Roy-Audy et tous les autres copistes vont servilement reproduire.

Cette composition est la plus copiée de tous les tableaux du fonds Desjardins, avec près de 25 œuvres qui reprennent fidèlement l'original. Outre cette copie, peinte pour l'église de Saint-Augustin-de-Desmaures, Jean-Baptiste Roy-Audy en a exécuté pas moins de six autres

Jean-Baptiste Roy-Audy

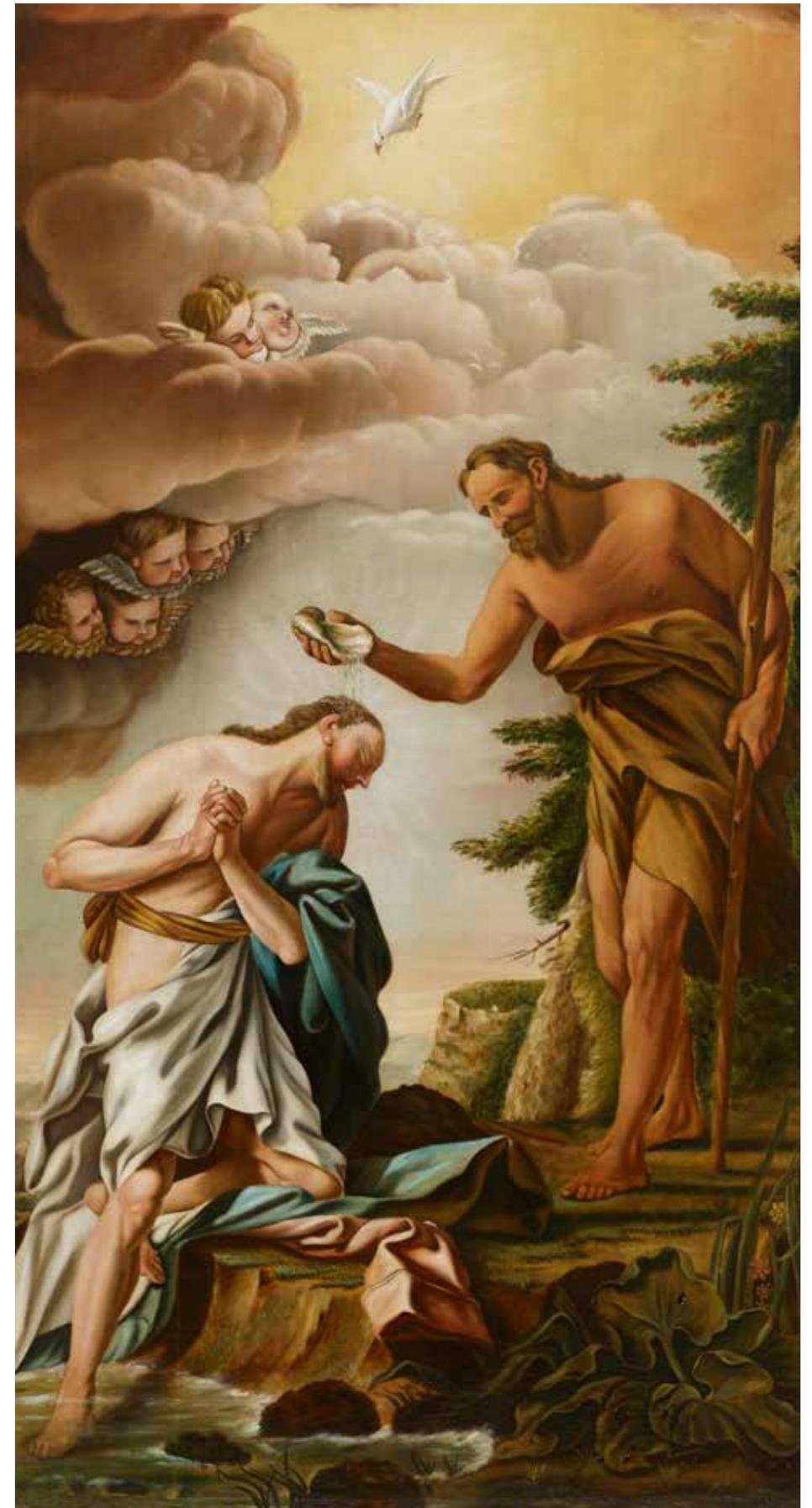
Charlesbourg (Québec), 1778 –
New York, New York, États-Unis,
probablement 1846

D'après Noël Hallé
Paris, France, 1711 – Paris, France, 1781

(Louiseville, Saint-Louis-de-Lotbinière, Saint-Joseph de Deschambault-Grondines, Néguaac, provenance inconnue, Saint-Charles-Borromée de Beaulac-Garthby), la dernière en collaboration avec l'artiste français Louis-Hubert Triaud (1790-1836), alors nouvellement débarqué au Bas-Canada. Roy-Audy gagnera sa vie comme peintre de tableaux religieux et portraitiste (FIG. 37), pratiquant son métier de façon itinérante dans les villes et villages situés le long du fleuve Saint-Laurent. Nous perdons sa trace au milieu des années 1840, après un passage dans le Haut-Canada, puis un séjour dans l'État de New York.



Fig. 37
Jean-Baptiste Roy-Audy
Madame François-Olivier Boucher, née Marie-Luce Deligny, entre 1826 et 1831
Huile sur toile, 65,9 × 55,9 cm
MNBAQ, don de Pierre-Olivier Boucher et Odette Lapalme à la mémoire de Paul Boucher, D. Sc. soc. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (2000.232)



Théière au chiffre de François-Pierre Bruneau

Entre 1822 et 1830

Argent, 17,8 × 30,2 × 13,7 cm,
800 g MNBAQ, achat (1986.103)

Entre 1798 et 1803, Salomon Marion, originaire de Lachenaie, fait partie des apprentis sous contrat de l'orfèvre Pierre Huguet, dit Latour (1749-1817), dont l'atelier est alors l'un des plus florissants de Montréal. Il y acquiert une solide formation et y côtoie entre autres Paul Morand (vers 1785-1854), un futur compétiteur, dont l'apprentissage débute en 1802. Marion exécute par la suite divers travaux pour des tiers, avant de commencer à voler de ses propres ailes vers 1815. Dans son atelier de la rue Saint-François-Xavier, il formera à son tour plusieurs jeunes orfèvres, dont André-Zéphirin Grothé (1809-1870), membre d'une célèbre famille d'artisans montréalais spécialisés dans le travail des métaux précieux et la bijouterie. Fort d'une longue expérience, talentueux et sûr de lui, Marion réalise vers 1818 la pièce d'orfèvrerie la plus importante de sa carrière et sans doute l'une des plus remarquables créées à l'époque par un artiste d'ici : l'*Immaculée Conception* de l'église de Verchères, une statuette en argent inspirée de celle apportée par les Sulpiciens à Notre-Dame de Montréal au début du XVIII^e siècle.

Par la qualité et l'originalité de sa production, tant civile que religieuse (Fig. 38), Marion s'attire aussi bien la clientèle de la bourgeoisie et des milieux d'affaires anglophones et francophones que celle du clergé. Cette élégante théière emprunte ses formes et son vocabulaire ornemental au style Regency, en vogue sous le règne de George IV, souverain du Royaume-Uni. L'orfèvre déclinera ce modèle en quelques variantes, modifiant la grosseur de la panse ainsi que l'agencement et la forme des godrons, ces motifs géométriques convexes décorant la partie inférieure du corps du récipient. La particularité de cette version réside dans le piédouche, petit piètement à frise ouvragée qui élève la théière et lui confère grâce et raffinement. Les autres

Salomon Marion

Lachenaie (Terrebonne), 1782 –
Montréal, 1830

pièces du même type produites par l'artiste reposent plutôt sur quatre menus pieds sphériques. On retrouve ici sur la panse de l'objet les lettres *FPB*, le chiffre de l'avocat François-Pierre Bruneau (1799-1851), futur seigneur de Montarville. Cette théière appartenait-elle à un ensemble comprenant aussi une cafetière, un sucrier et un pot à crème ? Il y a fort à parier que oui, du moins si l'on se fie à un service à thé de Marion que le Musée des beaux-arts du Canada a reçu en don de la collection Birks et qui compte au moins trois éléments.



Fig. 38
Salomon Marion
Ostensorio, entre 1814 et 1830
Argent, 53 × 22,2 × 13,3 cm, 1 336 g
MNBAQ, achat (1969.367)



Sucrier

Vers 1823

Argent et vermeil,
8 × 16,2 × 11 cm, 200 g

MNBAQ, achat (1993.10)

On ne sait rien sur l'apprentissage de l'orfèvre James Smillie. L'homme exploitera toutefois un commerce d'orfèvrerie à Édimbourg durant une dizaine d'années; un poinçon aux initiales JS figure au tableau des orfèvres de cette ville dans le premier quart du XIX^e siècle. Il travaillera ensuite à Londres pendant deux ans, avant d'émigrer au Bas-Canada en 1817³⁹. Son frère David (1780-1827), qui se présentera comme plaqueur d'argent et graveur, s'installera à son tour à Québec en 1821 avec ses fils David (1804-1865) et James (1807-1885), tous deux de futurs graveurs.

Dans la Vieille Capitale, James Smillie tient boutique au 24, côte de la Montagne, à proximité de l'orfèvre Laurent Amiot, son principal compétiteur. Une publicité parue dans l'édition de 1822 du *Quebec Directory* le désigne comme joaillier et lapidaire et indique que les « ouvrages en or et en argent seront exécutés de la manière la plus soignée⁴⁰ ». Ross Fox, ancien conservateur au Musée royal de l'Ontario, croit que Smillie importait de Grande-Bretagne divers articles en métaux précieux, tels des candélabres, des chandeliers, des plateaux, des pichets, des gobelets, des théières, des pots à crème et des soupières. Selon lui, l'orfèvre pouvait cependant produire de petits objets en argent, comme des tabatières ou des pots à moutarde. Le Musée national des beaux-arts du Québec conserve plusieurs ustensiles en argent marqués du poinçon de Smillie : une pelle à poisson, des cuillères à café, à dessert ou à potage, des louches à sel ou à sauce, et une pince à sucre.

James Smillie

Édimbourg, Écosse, 1784 –
Québec, 1841

Avec sa panse et ses anses arrondies, son piètement circulaire et son intérieur en vermeil, cet élégant sucrier aux lignes épurées a peu d'équivalents connus, si ce n'est un autre sucrier, de Salomon Marion (1782-1830) celui-là, appartenant au Musée des beaux-arts du Canada. Trouvée à Londres il y a plus de vingt-cinq ans, la pièce d'argenterie porte un poinçon composé des lettres JS, d'une colombe et d'une couronne, semblable à celui visible sur les autres œuvres de Smillie présentes dans la collection nationale. Une croix recroisetée et soulignée, gravée sur la partie supérieure de la panse, correspond aux armes d'une famille qui n'a pas encore été identifiée. Ce petit récipient sphérique inspirera les orfèvres de Québec durant tout le XIX^e siècle et donnera lieu à des variantes plus ou moins proches du modèle (Fig. 39).



Fig. 39
Ambroise Lafrance (Québec, 1847 – Québec, 1905)
Sucrier, entre 1882 et 1905
Argent et vermeil, 9,3 × 11,4 × 10,5 cm, 248 g
MNBAQ, don de Claude et Claire Bertrand
(1993.122)



Montréal vu de la montagne

Entre 1823 et 1825

Huile sur toile, 68,2 × 84,6 cm MNBAQ, achat (1959.236)

À la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e, les vues de Montréal à partir du mont Royal ou de l'île Sainte-Hélène comptent parmi les panoramas urbains les plus saisissants au Canada et les plus prisés par les artistes étrangers (FIG. 40). S'inscrivant dans cette longue tradition, le superbe *Montréal vu de la montagne* s'avère l'un des tableaux les plus diffusés de la collection d'art ancien du Musée national des beaux-arts du Québec⁴¹.

Sur la base de critères tant historiques que stylistiques et iconographiques, la toile a pu être attribuée au peintre britannique John Poad Drake. Formé à Plymouth auprès de Philip Hutchins Rogers (1794-1853), de l'Académie royale de Londres, Drake séjourne par la suite au Canada, s'arrêtant d'abord à Halifax en 1819-1820, où il peint une vue magistrale du port. Dans le dénombrement du comté de Montréal de 1825, il est qualifié de « peintre de portraits et paysagiste ». En 1826-1827, avant son retour en Angleterre, l'artiste brosse 30 sépias commandées par Jacques Viger (1787-1858) pour son fameux album *Panorama de Montréal*. Représentant divers édifices historiques, ce groupe de lavis en inclut deux sur lesquels figurent à peu près telles quelles les silhouettes de l'habitant berger et de son chien apparaissant à l'avant-plan de *Montréal vu de la montagne*. Le paysage peut quant à lui être daté d'après l'érection de la flèche de Christ Church, en 1819-1820, et d'avant le début de la construction de la nouvelle église Notre-Dame, visible du mont Royal dès 1825-1826.

Dans cette vue idéalisée de Montréal, les effets de clair-obscur et de brouillard dans le ciel dramatique ou l'horizon lointain et les éclats lumineux sur le fleuve ou le profil architectural évoquent la facture du *Port d'Halifax*. Dans les deux cas, la sensibilité du peintre à la nature et les effets d'atmosphère révèlent l'influence des Hollandais du XVII^e siècle ainsi que celle du maître de Drake, Rogers, un luministe reconnu pour ses marines et ses paysages à la Claude Lorrain.

John Poad Drake

Stoke Damerel, Angleterre, 1794 –
Fowey, Angleterre, 1883

Toutes les caractéristiques formelles de *Montréal vu de la montagne* s'observent également dans *Montréal vu de l'île Sainte-Hélène*, une autre vue panoramique aux dimensions semblables datée de vers 1825 et conservée au Musée royal de l'Ontario. Il n'est pas exclu que les deux tableaux aient à l'origine formé une paire commandée par Viger lui-même, un collectionneur averti souhaitant sauvegarder une image de sa ville alors en transformation radicale. Reconsidérées sous cet éclairage, ces deux vues de Montréal constituent des documents historiques et artistiques d'une qualité exceptionnelle et représentent un jalon capital dans l'ensemble des panoramas peints à l'huile de la future métropole.



Fig. 40
Cartwright (actif à Londres, Angleterre, vers 1805), d'après George Heriot (Haddington, Écosse, 1759 – Londres, Angleterre, 1839)
La Ville de Montréal vue de la montagne, du livre illustré *Travels through the Canadas*, 1807
Eau-forte, 21 × 26,3 cm (papier), 16 × 21 cm (coup de planche), 13,5 × 18,6 cm (image)
MNBAQ, achat (1954.186.16)



Pelle à poisson

Entre 1824 et 1839

Argent, 3,6 × 29,5 × 7 cm, 188 g MNBAQ, achat (1960.563)

Nelson Walker est le fils d'un immigrant anglais arrivé à Montréal durant les années 1790. Comparativement aux autres orfèvres montréalais de son époque, il présente un parcours professionnel assez atypique⁴². Marié en Angleterre, il regagne Montréal et y exerce les métiers d'orfèvre, de joaillier et d'horloger entre 1824 et 1839, tout en tenant un magasin rue Saint-Paul. Des quatre enfants du couple, un seul atteindra l'âge adulte. Après les rébellions de 1837-1838, Walker, fidèle à la couronne britannique, devient secrétaire de la Commission chargée d'enquêter sur les pertes encourues par les sujets de Sa Majesté. Dès 1833, il s'intéresse à la navigation et préside la compagnie qui acquiert le vapeur *Patriote canadien*. Au début des années 1840, c'est à titre d'armateur qu'il progresse dans la société montréalaise. En 1847, sa carrière prend un nouveau tournant : il travaille désormais comme arpenteur et dessinateur pour le département du génie civil des Royal Engineers de l'armée britannique en poste au Canada. En 1853, après la mort de sa femme, Walker retourne en Angleterre et y termine ses jours.

Cette pelle à poisson surpasse les autres objets du genre (FIG. 41) par son ornementation recherchée. Décorée d'un poisson ajouré à motifs guillochés, la palette de la pelle montre, en bordure, des formes végétales ciselées évoquant également l'univers sous-marin. Sur le manche figurent les armes du clan Ranald, branche du clan écossais des MacDonald : un château à tour, maçonné de sable et, sortant de la tour, un bras dextre en armure fléchi saisissant une épée. Nelson Walker semble avoir fabriqué plusieurs pièces d'un grand couvert en argent pour les

Nelson Walker

Montréal, 1799 – Plymouth, Angleterre, 1865

membres de ce clan, comme en témoignent une cuillère à café et une louche à sauce gravées des mêmes armes et respectivement conservées au Musée national des beaux-arts du Québec et au Musée McCord. Plusieurs hommes d'affaires écossais appartenant à cette famille ont émigré au Canada et se sont installés à Montréal durant la première moitié du XIX^e siècle. Une pelle à poisson semblable à celle de la collection nationale, portant aussi le poinçon de Walker et présentant quelques variantes dans l'ornementation, fait partie de la collection du Sigmund Samuel Trust du Musée royal de l'Ontario.



Fig. 41
Pierre Lespérance (Québec, 1819 –
Québec, 1882)
Pelle à poisson, entre 1850 et 1882
Argent, 3,6 × 31,2 × 7,5 cm, 210 g
MNBAQ, don anonyme (1991.122)



La Place du Marché, Québec

1829 ou 1830

Aquarelle et mine de plomb
sur papier, 27 x 37,4 cm

MNBAQ, legs Kate Aishton Mercu
(1944.110)

Lors de sa seconde affectation au Canada, de 1826 à 1832, le commandant du Royal Regiment of Artillery dans la colonie, James Pattison Cockburn, a déjà derrière lui une longue carrière militaire et une importante pratique du dessin. Élevé dans une famille d'officiers au service de la couronne britannique, Cockburn est formé à la Royal Military Academy de Woolwich, en Angleterre, de 1793 à 1795. En qualité de cadet, il y apprend les rudiments de l'artillerie, y compris la topographie. Sur place, le célèbre professeur et artiste Paul Sandby (1731-1809) inculque à ses élèves non seulement les principes du dessin militaire, mais également un goût pour le paysage⁴³. Cet enseignement influencera le jeune Cockburn, qui s'adonnera au dessin tant à des fins stratégiques qu'à titre de loisir, l'art faisant partie de la culture des gentlemen de l'époque.

Au cours des années qu'il passe à Québec, l'intérêt de Cockburn pour les lieux, mais aussi pour la vie sociale des habitants, transparait clairement dans sa production. La paix qui règne alors dans la colonie lui assure d'ailleurs la quiétude nécessaire pour réaliser des centaines de dessins de la ville et de ses environs. Artiste infatigable, il croque sur le vif divers paysages et scènes urbaines (Fig. 42), toujours à la recherche du point de vue lui permettant de transformer le quotidien en œuvre d'art. L'aquarelle *La Place du Marché, Québec*, exécutée en 1829 ou en 1830, offre un exemple représentatif des travaux les plus achevés de Cockburn. De format moyen et d'une facture plus soignée que ses esquisses, l'œuvre montre

James Pattison Cockburn

New York, New York, États-Unis, 1779 –
Woolwich, Angleterre, 1847

le fourmillement de la population au principal carrefour de la capitale, dans la Haute-Ville de Québec. Plusieurs citoyens s'affairent à la halle du marché Notre-Dame, où les bouchers ont suspendu des quartiers de viande et dressé leurs étals. Vêtus de soutanes noires et de surplis blancs, des religieux et des enfants de chœur sortent en procession de la cathédrale. En bas, à droite, des hommes endimanchés échangent des politesses, tandis que l'Amérindien à leurs côtés semble faire figure de simple curiosité locale, tout comme la charrette à chien qui lui répond visuellement dans le coin inférieur opposé. Malgré son insistance anecdotique sur les activités citadines, l'artiste militaire n'hésite pas à réduire la taille des personnages afin de ne pas masquer l'architecture⁴⁴. Entre les différentes façades qui rythment la composition, la cathédrale de Notre-Dame-de-Québec paraît ainsi d'autant plus imposante, son étrange clocher de bois, couronné d'une croix, dominant la scène quotidienne.



Fig. 42
James Pattison Cockburn
Québec vu du pont de glace, 1830
Encre et lavis sur papier, 15,2 x 23,9 cm
MNBAQ, achat (1969.86)



Louis Moreau et Madame Louis Moreau, née Marie- Rosalie-Élizabeth Pouliot

Entre 1831 et 1833

Huile sur toile, 76 × 64,3 cm
et 76,1 × 63,8 cm

MNBAQ, achat (2011.29)
et achat. Restauration effectuée
par le Centre de conservation
du Québec (1978.44)

Entre 1820 et 1850, de nombreux peintres canadiens et étrangers parcourent le territoire nord-américain à la recherche de clients. Certains s'efforcent tant bien que mal de tirer leur épingle du jeu au Bas-Canada, avant de s'expatrier, tel le Québécois autodidacte Jean-Baptiste Roy-Audy (1778-probablement 1846), qui finira par gagner le Haut-Canada, puis l'État de New York. D'autres font le chemin inverse, comme l'Américain James Bowman, qui se retrouve ici après avoir tenté sa chance dans diverses villes de la côte est des États-Unis. Formé en Europe, où il a notamment reçu l'enseignement de sir Thomas Lawrence (1769-1830), Bowman s'installe à Québec en 1831 et obtient ses premiers contrats des Ursulines. Durant son séjour de deux ans dans la capitale, il subira les attaques d'un Antoine Plamondon (1804-1895) toujours prompt à dénigrer ses concurrents. Il quitte Québec pour Montréal en 1833, non sans s'être acquis une certaine notoriété comme portraitiste auprès d'une clientèle tant francophone qu'anglophone.

Né à Beaumont, près de Lévis, Louis Moreau (1799-1841) semble avoir été un marchand prospère, bien implanté dans sa ville natale, à Saint-Charles-de-Bellechasse et à Québec. C'est sans doute cette aisance qui lui permettra d'épouser à Québec, en 1828, la jeune

James Bowman

Comté d'Allegheny, Pennsylvanie,
États-Unis, 1793 – Rochester,
New York, États-Unis, 1842

Marie-Rosalie-Élizabeth Pouliot (1810-1872), fille du pilote Barthélemy Pouliot, de Saint-Jean, à l'île d'Orléans. Le couple aura sept enfants. Sur un fond neutre, Moreau est dépeint en buste et de trois quarts, alors que son épouse est représentée de face, un choix non conventionnel pour l'époque. Bowman a insufflé à son modèle masculin un air déterminé, voire un peu sévère, des plis saillants apparaissant entre ses sourcils. Élégamment vêtu d'une redingote noire et d'une chemise blanche nouée au cou par une cravate de même couleur, l'homme d'affaires n'affiche pour toute coquetterie que deux boutons – des perles? – à sa chemise. Sa jeune femme présente une pâleur marmoréenne et une physionomie de poupée. Véritable tourbillon de soie et de tulle, son portrait charme tout particulièrement par le rendu détaillé de l'extravagante parure de tête qu'elle arbore. Coiffée à l'anglaise, ses cheveux séparés par une raie de chair au milieu du front et tombant de chaque côté en boudins, madame Moreau porte, tel un nuage sur sa tête, une charlotte, bonnet pouvant atteindre des proportions énormes. Cette paire de tableaux constitue l'une des plus belles références à l'époque romantique de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec.



Jean-Baptiste Meilleur

Entre 1833 et 1835

Huile sur toile, 83,5 × 68,4 cm

MNBAQ, don d'Hélène Simard.
Restauration effectuée
par le Centre de conservation
du Québec (2012.227)

Né sur l'île de Montréal en 1796, Jean-Baptiste Meilleur laissera sa marque dans diverses sphères d'activité professionnelles et publiques au Québec, en particulier dans celle de l'éducation, où il sera premier surintendant de l'Instruction publique. Formé en médecine sur la côte est américaine, il s'installe à L'Assomption, près de Montréal, où il fonde le collège de la ville, qui ouvre ses portes en 1834. La même année, il entame une carrière politique, mais son mandat de quatre ans sera interrompu par les rébellions de 1837.

C'est à cette époque que ce superbe portrait de tribun a été peint par un artiste ayant de toute évidence reçu une formation académique, mais dont l'identité nous reste inconnue. Le tableau reprend les conventions du portrait en buste de bourgeois typique des années 1820-1850 : intérieur sans décor, personnage représenté assis et de trois quarts, tête bien éclairée au centre de la composition. La main gauche du sujet est posée sur un livre, en l'occurrence le *Cours abrégé de leçons de chimie*, publié par Meilleur en 1833, premier ouvrage du genre rédigé par un Canadien. Le peintre a bien capté le regard perçant, d'un bleu intense, du modèle, le nez droit et fort ainsi que la bouche sérieuse qui laissent deviner un homme de caractère. Son biographe n'écrit-il pas que Meilleur « était tout d'une pièce et n'aimait pas qu'on se mêlât de ses affaires⁴⁵ » ?

En 1834, le gouvernement accorde à deux peintres, le Québécois Antoine Plamondon (1804-1895) et le Britannique Henry Daniel Thielcke (1788-1874), un atelier personnel dans le nouvel édifice du Parlement, à Québec. Il y a fort à parier que Meilleur a eu l'occasion de les croiser l'un et l'autre, voire de les côtoyer. Stylistiquement, le tableau du Musée national des beaux-arts du Québec n'a rien à voir avec la manière de Plamondon. Reste Thielcke, un portraitiste de talent formé à la Royal Academy de Londres. On trouve de ses œuvres dans quelques collections publiques et privées au pays. D'un niveau technique comparable à celui du portrait de Meilleur, elles sont

Peintre non identifié

cependant signées et comportent des inscriptions au revers, éléments malheureusement absents dans le cas présent. Jean-Baptiste Meilleur a été portraituré plusieurs fois au cours de sa vie, notamment par Théophile Hamel (1817-1870), par le neveu de ce dernier, Eugène Hamel (1845-1932), et par Joseph Dynes, qui l'a immortalisé en peinture et en photographie (FIG. 43).



Fig. 43
Joseph Dynes (Burlington, Ontario, 1825 –
Burlington, Ontario, 1897)
Jean-Baptiste Meilleur, entre 1867 et 1870
Épreuve à l'albumine argentique,
10,5 × 6,5 cm (carte), 8,5 × 5,5 cm (image)
MNBAQ, don de la collection Yves Beauregard
(2015.447)



Aiguière baptismale

Vers 1835

Argent, 7,6 × 9,1 × 4,9 cm, 56 g MNBAQ, achat (1956.296)

Avant de dominer le marché de l'orfèvrerie religieuse à Montréal à partir des années 1830, Paul Morand aura d'abord franchi les mêmes étapes que ses confrères de la profession. Au Québec, depuis l'époque de la Nouvelle-France, l'apprentissage de l'orfèvrerie se fait, comme celui de la menuiserie ou de la sculpture, à travers le système de maître et apprenti, une formation généralement suivie d'une période plus ou moins longue de compagnonnage. Morand entreprend en 1802 un apprentissage de trois ans auprès de l'orfèvre Pierre Huguet, dit Latour (1749-1817), qui dirige alors l'un des ateliers les plus importants de Montréal. À son entrée comme apprenti, il a notamment pour pair Salomon Marion (1782-1830), dont le contrat d'apprentissage de cinq ans arrive à sa quatrième année. Leur formation terminée, Marion et Morand vont continuer, comme d'autres, à travailler pour Huguet, dit Latour, à titre de compagnons. Sans doute façonneront-ils bon nombre des pièces d'orfèvrerie sorties de l'atelier du maître avec son poinçon, une pratique alors répandue. Morand ouvrira son propre atelier en 1819, date à laquelle on commence à trouver des œuvres de lui portant son poinçon (Fig. 44).

Plusieurs objets sacrés en argent permettent au prêtre d'accomplir les rites de l'Église catholique romaine. Certains, associés à l'ensemble des célébrations eucharistiques, sont plus familiers, tels l'ostensoir, le ciboire, le calice et sa patène, ou les burettes et leur plateau. D'autres ne sont utilisés qu'à l'occasion de cérémonies particulières, comme le bénitier et son goupillon ou l'encensoir et sa navette. La lampe de sanctuaire est exposée

Paul Morand

Blainville, vers 1785 – Montréal, 1854

en permanence dans l'église. Les ampoules aux saintes huiles et leur boîtier, la croix de procession, l'instrument de paix, la piscine, le reliquaire, ainsi que la custode, la pyxide ou le porte-Dieu sont aujourd'hui moins visibles dans les rituels religieux. Pour les baptêmes, la fontaine baptismale – à défaut d'un baptistère – et l'aiguière, deux récipients servant à contenir l'eau bénite, seront en usage pendant des siècles.

Ce modèle d'aiguière, qui arbore la forme très reconnaissable d'une théière, a été diffusé dans la région de Montréal par Huguet, dit Latour, Marion et Morand durant les années 1810, 1820 et 1830. La provenance précise de l'œuvre du Musée national des beaux-arts du Québec reste inconnue. Des aiguières présentant les mêmes caractéristiques ont été fabriquées pour les paroisses de Kahnawake, de Rigaud, de Saint-Simon et de Varennes.



Fig. 44
Poinçon de Paul Morand
(MNBAQ, DLT.1969.03.01)



Giovanni Domenico Balzaretti et Madame Giovanni Domenico Balzaretti, née Madeleine Romain

Entre 1835 et 1840

Aquarelle sur ivoire, 6,9 × 5,6 cm
et 6,5 × 5,5 cm

MNBAQ, don de Pierre-Paul Côté
et Louise Monaghan
(2000.235 et 2000.236)

Né à Milan en 1796 ou 1797, Giovanni Domenico Balzaretti se marie le 1^{er} juillet 1817 avec Madeleine Romain (1795-1846)⁴⁶. L'homme jouera un rôle de tout premier plan dans le commerce d'œuvres d'art et de matériel d'artiste à Québec. Entre 1815 et 1845, les journaux de la ville signalent en effet que le marchand importateur vend à l'encan de nombreux tableaux, gravures, livres, ornements d'église, pièces d'orfèvrerie, bijoux, meubles précieux et même décors de théâtre. À partir de 1829, la maison Balzaretti & C^{ie} monopolise pratiquement le marché des « biens de luxe » à Québec. Le peintre Joseph Légaré (1795-1855) s'approvisionne d'ailleurs auprès de cet établissement pour enrichir sa collection. Balzaretti décédera dans la capitale en 1845, à l'âge de 48 ans.

D'origine corse, Gerome Fassio⁴⁷ s'identifie et est identifié avant tout à la culture italienne. Aussi, quoi de plus naturel, pour Balzaretti, que d'encourager un compatriote de passage à Québec? Le miniaturiste fera plusieurs séjours dans la capitale. Il y enseignera le dessin, notamment au Séminaire de Québec, prendra pour élève Antoine-Sébastien Falardeau (1822-1889) et exposera à la galerie de peinture de Joseph Légaré. Devant faire face à la concurrence grandissante du daguerréotype, il réduira progressivement ses prix de près de moitié.

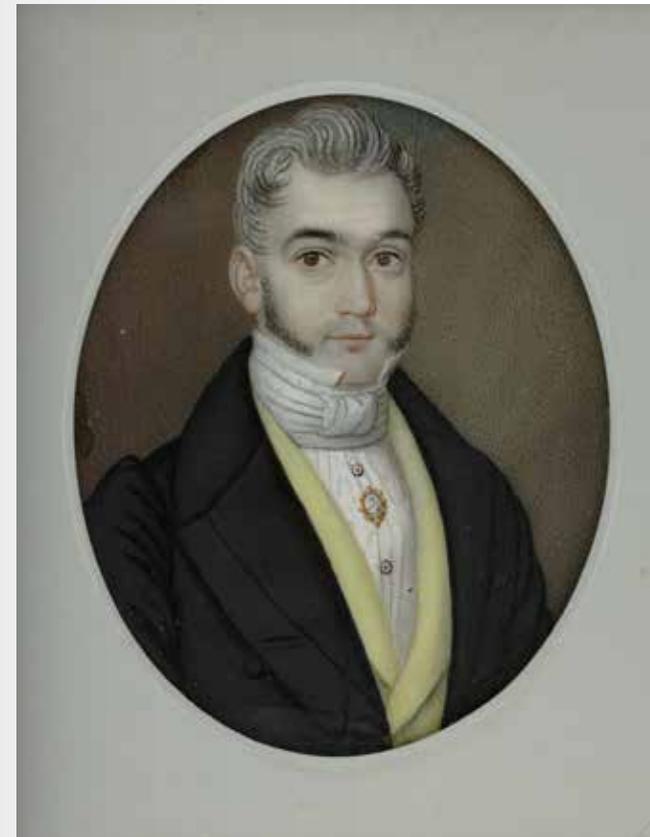
Technicien hors du commun, Fassio a laissé des dizaines de miniatures dont le dessin précis rivalise avec la richesse du coloris, aux tons nuancés et translucides. À vrai dire, il faut, comme le peintre, utiliser une loupe pour apprécier toute la finesse, voire la virtuosité, de son art. Ainsi, sur les aquarelles qui les dépeignent, Balzaretti porte un bijou orné d'un portrait esquissé en quelques petits points, alors que son épouse arbore, outre une coiffe de dentelle des plus sophistiquées, des pendants d'oreilles, une broche

Gerome Fassio

Bonifacio, Corse, France, vers 1789 –
Ottawa, Ontario, 1851

assortie et un médaillon en sautoir. Les sujets, présentés en buste et légèrement de trois quarts, se détachent tous deux sur un arrière-plan traité en pointillé. Le fond, les visages, la coiffe et certains autres détails vestimentaires sont modelés grâce à une série de touches appliquées en points minuscules, tandis que la redingote et la robe sont peintes en aplat avec des rehauts marquant les plis et les contours. Ce type de miniatures sur ivoire est caractéristique des débuts de Fassio au pays.

D'une qualité d'exécution incomparable, les portraits de Balzaretti et de son épouse se distinguent donc par un double intérêt : non seulement ils témoignent de la grande maîtrise du plus célèbre miniaturiste du Bas-Canada, mais ils offrent en outre une représentation inédite de l'un des marchands d'art les plus importants du XIX^e siècle.



Bouchette en prison

1838

Aquarelle et encre sur papier, MNBAQ, achat (1959.10)
13 × 18 cm

En 1837, l'avocat Robert Shore Milnes Bouchette, fondateur du journal bilingue *Le Libéral / The Liberal*, prend part au soulèvement armé des patriotes. Blessé et appréhendé par les troupes britanniques le 6 décembre, lors de l'engagement de Moore's Corner (aujourd'hui Saint-Armand), il est ensuite incarcéré à la prison commune de Montréal, dite « Prison neuve »⁴⁸.

Isolé dans sa cellule et ignorant du sort qui l'attend, Bouchette transforme son espace en bureau-atelier afin de rendre sa détention plus agréable. Il dispose même de quelques biens : une guitare, des livres et des gravures qui lui permettent de tromper son ennui, la culture représentant le dernier retranchement de sa liberté. Ayant développé ses aptitudes en dessin en effectuant des relevés topographiques pour son père – l'arpenteur général du Bas-Canada, Joseph Bouchette, lui-même amené à exercer ses talents dans ce domaine (Fig. 45) –, le prisonnier produit un ensemble de trois aquarelles, ainsi qu'un dessin plus sommaire, qui le montrent de manière similaire durant sa captivité⁴⁹.

Dans *Bouchette en prison*, l'artiste amateur réalise un auto-portrait personnel, trahissant un sentiment de solitude. Loin de s'attacher à reproduire fidèlement sa physionomie, comme le voudrait la tradition picturale, il se met plutôt en scène dans l'univers clos de sa geôle. Debout au milieu de la pièce, appuyé à son bureau, le regard posé sur son canari Dick, perché sur sa main, Bouchette se dépeint comme s'il s'observait de l'extérieur. Le plancher, les murs, le plafond et la couchette suspendue à l'avant-plan

Robert Shore Milnes Bouchette

Québec, 1805 – Québec, 1879

délimitent le lieu, non sans contribuer à l'impression d'enfermement. Les multiples lignes des murs lambrissés et des planches au sol rythment la composition, créant un effet de grille auquel font écho les barreaux de la fenêtre. Même les cordages du lit, qui découpent verticalement la surface du dessin sur toute sa hauteur, isolent le personnage dans la partie gauche de l'œuvre. Par ces différents choix formels, Bouchette, comme dans un clin d'œil à son unique compagnon d'infortune, fait lui-même figure d'oiseau en cage⁵⁰.



Fig. 45
William James Bennett (Londres, Angleterre, 1787 – New York, New York, États-Unis, 1844), d'après Joseph Bouchette père (Québec, 1774 – Montréal, 1841)
Vue du village de Saint-Thomas, rivière du Sud, extrait de l'ouvrage *Description topographique de la province du Bas-Canada* de Joseph Bouchette, 1815
Aquatinte, 14,3 × 23,1 cm (papier), 11,5 × 22,3 cm (image)
MNBAQ, don de Michel Morisset (2012.310)



Un village du Bas-Canada

Entre 1840 et 1842

Aquarelle et mine de plomb
sur papier, 18 × 27,4 cm

MNBAQ, achat (1999.310)

Le Musée national des beaux-arts du Québec conserve trois aquarelles de Robert Frederick Mountain, un militaire anglais dont la carrière et la production artistique sont aujourd'hui mieux connues⁵¹. Promu dans la Royal Artillery le 19 mars 1839, Mountain servira dans la garnison au Canada de 1840 à 1842. Il fait ainsi partie de ces nombreux soldats britanniques, dessinateurs topographes et aquarellistes paysagistes formés à la Royal Military Academy de Woolwich, qui sont venus au Bas-Canada à la suite des insurrections des patriotes. Ces artistes amateurs nous ont laissé une quantité impressionnante de témoignages visuels, souvenirs de leur séjour dans la colonie.

Les aquarelles de Mountain présentes dans la collection nationale décrivent trois sites différents en hiver : l'un urbain (Fig. 46), les deux autres ruraux. Rappelons que l'hiver canadien, si étranger, voire exotique, pour les Européens, exerce un attrait particulier sur les soldats de la garnison britannique, notre pays étant la seule colonie de l'Empire à vivre sous un climat aussi froid, où règnent plusieurs mois par année la neige et la glace. L'œuvre intitulée *Lower Canadian Village* s'offre, non sans humour, comme un document ethnographique détaillé sur la vie au cœur de la campagne catholique de l'époque. On y voit, à gauche d'un chemin principal sinueux, une église typique du plan en croix latine, dit « plan Conefroy », un enclos cernant sans doute un cimetière, une chapelle de procession et un calvaire sous un édicule. À droite se trouve une auberge dont l'enseigne, au nom du propriétaire « Séraphin Prêtaboire », est ornée d'un bateau passeur. Derrière l'église se dresse d'ailleurs ce qui semble être un mât de signalisation pour le pilote de la traverse. Enfin, à l'avant-plan et sur le chemin figurent différents modèles de carrioles, de berlots et de traîneaux ainsi que des habitants en costumes de saison. De toute évidence, il s'agit

Robert Frederick Mountain

Angleterre, 1821 – Angleterre?, 1871

là d'un village situé près d'un cours d'eau, soit le fleuve Saint-Laurent ou l'un de ses affluents. Mais si descriptive et narrative que soit cette scène, ses divers éléments représentent peut-être moins un endroit réel qu'un lieu imaginé par le jeune artiste officier à partir de curiosités de la société locale effectivement observées et recomposées dans une image synthèse.

Cette aquarelle de Mountain et les deux autres acquises par le Musée en 1999 manifestent tantôt un souci d'exactitude, tantôt un sens marqué du pittoresque. Ces compositions d'une grande fraîcheur constituent des pièces rares et des plus intéressantes pour la connaissance et l'enrichissement de l'ensemble encore restreint, au sein de la collection, d'œuvres produites par les peintres militaires anglais de la première moitié du XIX^e siècle.



Fig. 46
Robert Frederick Mountain, d'après Philip
John Bainbrigge (Lichfield, Angleterre, 1817 –
Blackheath, Angleterre, 1881)
Le Monument à Wolfe et à Montcalm, Québec,
entre 1840 et 1842
Aquarelle et mine de plomb sur papier,
19,6 × 28,5 cm
MNBAQ, achat (1999.311)



Calice

1841

Argent et vermeil,
31,1 cm (hauteur) × 15,9 cm
(diamètre), 970 g

MNBAQ, achat (1973.31.01)

Durant la première moitié des années 1810, François Sasseville effectue son apprentissage de l'orfèvrerie auprès de Laurent Amiot (1764-1839). Travaillant comme compagnon à l'atelier du maître à partir de 1819, il prendra la relève de ce dernier à son décès. Dès lors, Sasseville régnera sur sa profession, remportant de nombreux prix et bénéficiant d'un carnet de commandes bien garni. À la fin de sa vie, il léguera son entreprise à son neveu, l'orfèvre Pierre Lespérance (1819-1882), qu'il avait achevé de former après la mort d'Amiot.

L'influence de Laurent Amiot est encore très perceptible dans le vocabulaire ornemental de cet exceptionnel calice aux motifs repoussés façonné par Sasseville en 1841 pour la paroisse de Saint-Nicolas. L'œuvre prend pour modèle le calice livré par Amiot à M^{gr} Joseph Signay (1778-1850), évêque de Québec, en 1837⁵² (FIG. 47). La gorge du pied est creusée de godrons cannelés, ou contre-godrons. Séparé d'elle par une frise de rais-de-cœur, le dessus du pied montre trois médaillons où figurent des objets rattachés à la Passion du Christ : couronne d'épines et clous, croix et linceul, instruments de la Passion (FIG. 48). Sous ces ornements ovales, trois trèfles à quatre feuilles représentent, outre la chance, les vertus théologiques : espérance, foi, charité. D'autres éléments végétaux s'insèrent entre les médaillons : une gerbe d'épis de blé, un pampre, tous deux symboles de l'eucharistie, et une gerbe de roseaux évoquant l'eau mêlée au vin, image de l'union des fidèles au Christ. Le fût du calice se compose de trois parties : la virole inférieure, agrémentée en son centre d'une chaîne à maillons ovales et de godrons dans les rétrécissements;

François Sasseville

La Pocatière, 1797 – Québec, 1864

le nœud en forme d'urne, décoré de rais-de-cœur à sa base et à son sommet; et la virole supérieure, semblable à la première, mais sans godrons. Enfin, la fausse coupe ajourée, dont la base comporte également une frise de rais-de-cœur, reprend quatre des motifs présents sur le dessus du pied en alternance avec des feuilles d'acanthe.

Fort de l'expérience acquise en réalisant le calice de Saint-Nicolas, mais aussi celui de Saint-Jean, à l'île d'Orléans, l'année précédente, Sasseville produira par la suite pour les paroisses La Nativité-de-Notre-Dame-de-Bécancour, Sainte-Famille de Cap-Santé, Saint-Jean-Baptiste-de-Deschailions et Sainte-Marie de Beauce quatre calices remarquables, ornés de scènes historiées, qui feront sa renommée.



Fig. 47
Attribué à François Sasseville
Calice de M^{gr} Joseph Signay
(détail), 1837
Argent et vermeil,
31,1 cm (hauteur) × 15,2 cm
(diamètre), 872 g
Basilique-cathédrale
de Notre-Dame-de-Québec



Fig. 48
François Sasseville
Calice (détail), 1841
MNBAQ (1973.31.01)



James Ferdinand et John Charles Turnbull

1843

Huile sur toile, 77,2 × 64,5 cm

MNBAQ, achat. Restauration effectuée grâce à une contribution des Amis du Musée national des beaux-arts du Québec (1956.220)

Lorsque le portraitiste Samuel Palmer, dont les origines restent nébuleuses, s'installe à Québec en 1842, Antoine Plamondon (1804-1895) et Théophile Hamel (1817-1870) ont déjà la faveur des commanditaires. Palmer réussit toutefois à percer auprès de la bourgeoisie commerçante anglophone, qui constituera l'essentiel de sa clientèle durant les trois années de sa présence dans la ville.

James Ferdinand (1835-1917) et John Charles (1837-1852) sont les fils du marchand James Turnbull et de Caroline Oldaker (1813-1842), sa seconde épouse, arrivés à Québec en 1836 en provenance d'Angleterre. L'aîné, qui embrassera la carrière militaire, se marie en 1867 avec Elizabeth McKenzie (1832-1904), fille de James McKenzie⁵⁹ (1788-1859), ancien propriétaire de l'Hôtel Lauzon, un établissement très fréquenté situé à la traverse de Lévis. Le cadet perdra tragiquement la vie en se noyant. En vogue durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, le double portrait est notamment diffusé en Europe par sir Joshua Reynolds (1723-1792) et en Amérique par les peintres de la famille Peale. Palmer introduit au Canada cette formule qui connaît un regain de popularité au début des années 1840. Âgés d'environ huit et six ans, les deux garçons blonds aux yeux bruns portent des robes bleu marine identiques, garnies au col d'une fraise blanche et d'une boucle en satin bleu. À l'époque, la notion d'enfance n'a pas encore trouvé ses théoriciens et il est d'usage, dans les classes aisées, d'habiller les garçons et les fillettes de la même façon. Formant un triangle, les jeunes modèles apparaissent dans un décor aérien, leurs têtes se découpant sur une nuée vaporeuse. L'artiste laisse volontairement les contours de la toile inachevés, créant un effet de flottement dans l'espace, donc de tridimensionnalité.

En plus de ce tableau, Palmer exécute quatre autres portraits des membres de la famille Turnbull en 1843 : deux du père – l'un en buste et de trois quarts, l'autre le montrant assis à son bureau dans un intérieur opulent, une mise en scène que le peintre reprendra dans d'autres représentations de bourgeois anglophones de Québec;

Samuel Palmer

Actif à Québec, à Montréal et à New York, New York, États-Unis, entre 1834 et 1845

un, posthume, de la mère, où elle figure également en buste et de trois quarts; et un double portrait des filles (Fig. 49) issues du premier mariage de James Turnbull. Toutes ces œuvres, entrées dans la collection nationale en 1956, témoignent éloquemment du savoir-faire et de la sensibilité propres aux artistes itinérants durant la première moitié du XIX^e siècle.



Fig. 49
Samuel Palmer
Mesdemoiselles Turnbull, filles de James Turnbull, 1843
Huile sur toile, 92,2 × 77 cm
MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1956.219)



Paysage au monument à Wolfe

Vers 1845

Huile sur toile, 132,4 × 175,3 cm MNBAQ, achat (1955.109)

Durant les années 1830 et 1840, Joseph Légaré (voir la notice sur John James, p. 62) figure au nombre des artistes les plus prolifiques de Québec. Au cours de sa carrière, il produira quelque 250 peintures, dont la vaste majorité sont des copies de tableaux religieux, des compositions sur des sujets d'actualité contemporaine (Fig. 50) et des portraits. Le paysage reste toutefois l'un des genres dans lesquels il se montrera le plus imaginatif⁵⁴. Sa toile la plus célèbre dans ce domaine est sans conteste le *Paysage au monument à Wolfe*, dont la fortune critique est considérable, tous les grands historiens de l'art du Canada ayant écrit sur cette œuvre énigmatique.

Mais qu'est-ce qui fascine tant dans ce tableau pour justifier un tel intérêt? La réponse réside dans l'univers de Légaré au moment où il le peint. Grand admirateur du politicien Louis-Joseph Papineau (1786-1871), l'artiste a signé la pétition en faveur des Quatre-vingt-douze Résolutions en 1834. Il a en outre participé aux actions des patriotes de Québec en 1837, a été arrêté et emprisonné, puis libéré sans procès. Il s'est également opposé à l'union des deux Canadas, régime que le Parlement du Royaume-Uni adoptera tout de même en 1840, réduisant ainsi le poids politique des Canadiens français. Or, parmi les amateurs de ses œuvres, et notamment de ses représentations de sites naturels, Légaré compte plusieurs officiers britanniques en garnison à Québec. Après ses déboires en politique, le peintre avait-il en tête, en concevant le *Paysage au monument à Wolfe*, de redorer sa réputation et de reconquérir une clientèle qui risquait de lui tourner le dos? Contrairement aux paysages habituels de l'artiste, celui-ci est cependant totalement imaginaire. En effet, pour le réaliser, Légaré a appliqué la méthode qu'il connaît si bien quand vient le temps de créer de nouveaux tableaux : emprunter à diverses sources existantes. Dans ce cas précis, il choisit parmi les images imprimées qu'il collectionne une scène pastorale de Salvator Rosa (1615-1673), un carton de tapisserie de François Boucher (1703-1770) et un portrait en pied de James Wolfe par

Joseph Légaré

Québec, 1795 – Québec, 1855

J. S. C. Schaak (actif en Angleterre dans les années 1760 et 1770).

D'aucuns ont interprété la toile de Légaré comme un hommage à Wolfe, ce qui, dans les faits, est peu probable. D'autres soutiennent que le Canadien français s'assimile à la nation huronne, que le geste posé par l'Amérindien est une reddition d'armes et que celui du général britannique est un acte de défi. On a également relevé qu'il pourrait s'agir d'une allégorie servant à montrer aux Anglais que les victoires sont passagères. Des érudits y ont vu une œuvre directement inspirée du poème *Le Dernier Huron* (1840) de François-Xavier Garneau (1809-1866). Il serait fastidieux d'évoquer ici toutes les hypothèses avancées, tellement elles abondent. Mais une chose est certaine : par cette composition truffée de codes subliminaux, Joseph Légaré rallie ses détracteurs et confond ses admirateurs.



Fig. 50
Joseph Légaré
L'Incendie du quartier Saint-Jean à Québec, vu vers l'ouest, entre 1845 et 1848
Huile sur toile, 81,3 × 110,5 cm
MNBAQ, achat. Restauration effectuée grâce à une contribution des Amis du Musée national des beaux-arts du Québec (1958.470)



Le Docteur Louis-Philippe-Ferdinand Vincent

1847

Daguerréotype et rehauts de couleur, 9,2 × 8,3 cm (boîtier), 8,2 × 7 cm (sixième de plaque)

MNBAQ, achat (1982.38)

L'invention de la photographie par Nicéphore Niépce (1765-1833) en 1827 et la commercialisation du procédé par Louis Daguerre (1787-1851) à partir de 1839 provoquent une véritable révolution, la pratique de cet art se répandant aussitôt dans le monde entier comme une traînée de poudre. Les habitants du Bas-Canada suivent les avancées de cette nouvelle technique dans les journaux et les premiers photographes arrivent à Québec dès l'année 1840. Le daguerréotype consiste en une image positive et inversée prise directement dans l'appareil, sur une plaque de cuivre enduite d'une couche d'argent, polie par la suite. Le format le plus courant est le sixième de plaque⁵⁵.

Né à Québec en 1820, Louis-Philippe-Ferdinand Vincent termine sa formation en médecine en 1843 et exerce à La Malbaie de 1845 à son décès, en 1865. Il épouse Zoé Cimon (1827-1891) dans le même village, en 1845, et de cette union naissent quatre enfants, dont Elzéar, qui étudiera le droit, et Ferdinand fils, qui deviendra arpenteur.

Une inscription manuscrite au dos de la plaque du daguerréotype indique la date du 16 août 1847. Or, en supposant que le docteur Vincent pouvait se trouver à Québec ce jour-là, au moins deux daguerréotypistes ayant alors pignon sur rue pourraient avoir immortalisé son image. Dans le Vieux-Port, au 45, rue Saint-Pierre, John Martyn propose à ses clients des portraits qui « résistent parfaitement aux changements de température et au passage du temps grâce à un nouveau procédé d'émaillage sur or et de coloriage d'après nature⁵⁶ ». De mars à juillet et de nouveau à partir de la fin du mois de novembre, un certain Carleton, d'abord installé à l'Hôtel Albion, dans la côte du Palais, puis rue Saint-Jean, annonce pour sa part dans *Le*

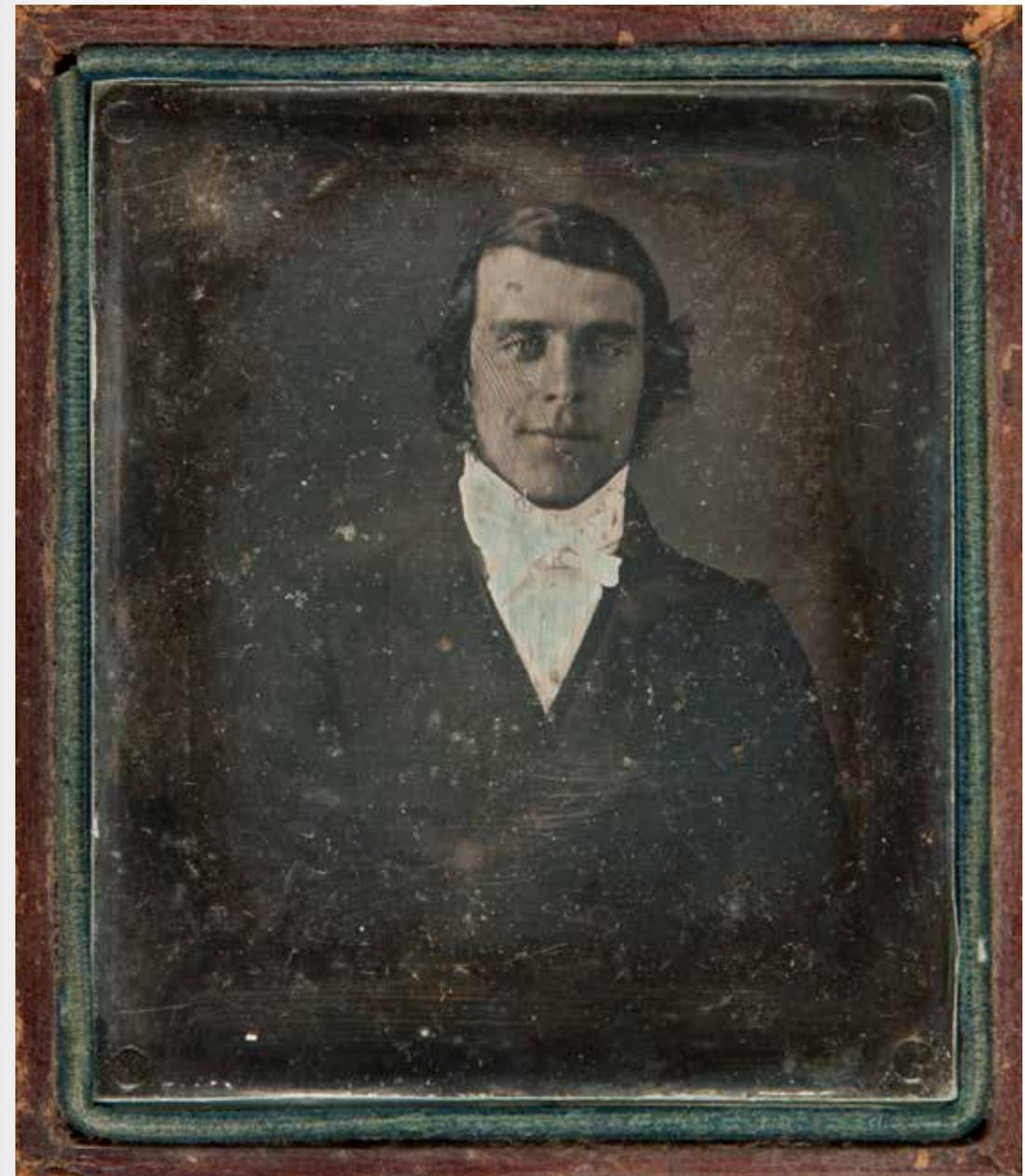
Photographe non identifié

Actif au Bas-Canada entre 1845 et 1850

Canadien qu'il exécute des « portraits qui pour la beauté et l'exactitude ne sauraient être surpassés ». Élegant, pourvu de traits avantageux et bien coiffé, le jeune Vincent pose pour la postérité, l'air serein. Il est sans doute assis sur un tabouret, la tête bien immobilisée par un support, dans un studio sans décor. Une source lumineuse éclaire en partie son visage et fait briller sa chemise. En prenant de l'assurance avec les années, les daguerréotypistes oseront les accessoires et les poses plus détendues (Fig. 51). Cette photographie du docteur Vincent est la plus ancienne conservée dans la collection nationale.



Fig. 51
Photographe non identifié
Le Docteur Jean-Charles Pinguet et son chien,
vers 1850
Daguerréotype, 9,3 × 8 cm (boîtier), 8 × 7 cm
(sixième de plaque)
MNBAQ, achat (1982.44)



Scène de séduction dans un intérieur canadien 1849

Huile sur toile, 35,5 × 47,9 cm

MNBAQ, don de Jacques de Billy
(2005.2520)

D'origine néerlandaise, Cornelius Krieghoff reçoit une formation académique en Europe, avant de gagner l'Amérique à la fin des années 1830. En 1853, il s'installe à Québec, où il restera plusieurs années. Profitant d'une clientèle principalement composée de militaires britanniques et de gens d'affaires anglophones, l'artiste leur propose un large éventail de tableaux représentant des sites naturels ou des scènes aux références très locales, généralement campées dans de superbes paysages automnaux (Fig. 52) ou hivernaux. Il répond également à l'engouement de ses clients pour la culture autochtone en peignant des Amérindiens dans leurs campements, en raquettes, vendant des paniers ou des mocassins. Sa popularité atteint des sommets avec un genre très particulier, traité de façon humoristique : l'habitant dans ses travers. On pense ici aux joyeuses fins de soirée dans les auberges ou encore aux altercations aux barrières de péage.

Dans *Scène de séduction dans un intérieur canadien*, Krieghoff choisit de faire interagir quatre groupes de personnages dans un contexte théâtral où chacun incarne un aspect différent de l'action dramatique : la convoitise, la surprise, l'indifférence et l'ignorance. Assis face au spectateur, un violoniste chante en s'accompagnant de son instrument. Son air paisible laisse à penser qu'il joue une sérénade. Justement, au cœur même de la composition, une jeune femme fait l'objet d'une cour assidue : un homme d'âge mûr, debout derrière elle, lui susurre des mots doux à l'oreille. Au même instant, la porte s'ouvre, laissant entrer un jeune homme – le mari de la femme ? –, suivi d'un autre individu. Attablés, deux compères semblent opter pour l'indifférence devant le manège de leur vieil ami. À gauche, un homme, une femme et un enfant se réchauffent près du poêle, ignorant tout de ce qui se passe à côté. Dès lors, comment interpréter la

Cornelius Krieghoff

Amsterdam, Pays-Bas, 1815 – Chicago,
Illinois, États-Unis, 1872

présence au sol, à l'avant-plan, d'une pipe de plâtre brisée autrement que comme un présage de ce qui attend les protagonistes de l'intrigue dépeinte par Krieghoff? Ça va casser... À l'évidence, nous assistons à une scène de séduction abordée de manière vaudevillesque.

Au milieu du XIX^e siècle, Krieghoff compte parmi les peintres les plus recherchés et les plus prolifiques de son époque, une faveur qui ne cessera jamais de se confirmer auprès des collectionneurs et des musées, comme en témoignent les records atteints dans les ventes aux enchères de ses œuvres depuis une cinquantaine d'années.



Fig. 52
Cornelius Krieghoff
La Maison de campagne du capitaine John Walker, près de Québec, 1857
Huile sur toile, 45,9 × 69 cm
MNBAQ, don de la succession de l'honorable Maurice Duplessis (1959.584)



Monseigneur Charles-Félix Cazeau

Entre 1850 et 1856

Daguerréotype, 11,8 × 9,4 cm
(boîtier), 9,7 × 8 cm (quart de
plaque)

MNBAQ, don des Sœurs de la
charité de Québec (2008.15)

Implantée à Québec dès 1840, la daguerréotypie est considérée comme le premier procédé photographique commercialisé. Au départ long, complexe et coûteux, ce procédé donne une image unique et inversée du sujet, mais d'une précision et d'une netteté fascinantes.

Chose rare en daguerréotypie, le modèle est ici bien identifié. Il s'agit de M^{gr} Charles-Félix Cazeau⁵⁷ (1807-1881), successivement sous-secrétaire et secrétaire de trois évêques, de 1825 à 1850, avant de devenir vicaire général. Cette importante fonction administrative en fait une sorte d'éminence grise tant auprès de l'évêque de Québec qu'auprès du gouvernement en place. M^{gr} Cazeau sera d'ailleurs reconnu, jusqu'à son décès, comme l'un des membres les plus influents du diocèse.

Cazeau a été très étroitement associé aux Sœurs de la charité de Québec dès leur installation dans la capitale, en 1849. D'après l'âge du sujet sur le portrait, soit une quarantaine d'années, c'est de cette époque que daterait le daguerréotype. Dans l'iconographie très riche de l'ecclésiastique, cette image constitue sa plus ancienne représentation connue en photographie. Assis très droit, en raison du support de tête, M^{gr} Cazeau appuie un bras sur une table recouverte d'une nappe à motifs, alors que l'autre repose le long de son corps, la main sur la cuisse. Cette pose rigide et frontale ainsi que le type d'accessoires qui forment le décor sont courants dans le portrait daguerréotype.

C'est par la mise en place du modèle que l'on peut attribuer le portrait du vicaire général à Léon-Antoine Lemire. Ce daguerréotypiste réputé et actif à Québec entre 1850 et 1856 est de surcroît établi tout près du Séminaire. Artiste pionnier, inventif et à l'affût des nouveautés, il est considéré comme le premier Canadien français à avoir ouvert un studio professionnel dans la capitale⁵⁸.

Léon-Antoine Lemire

Baie-du-Febvre, 1827 – ?

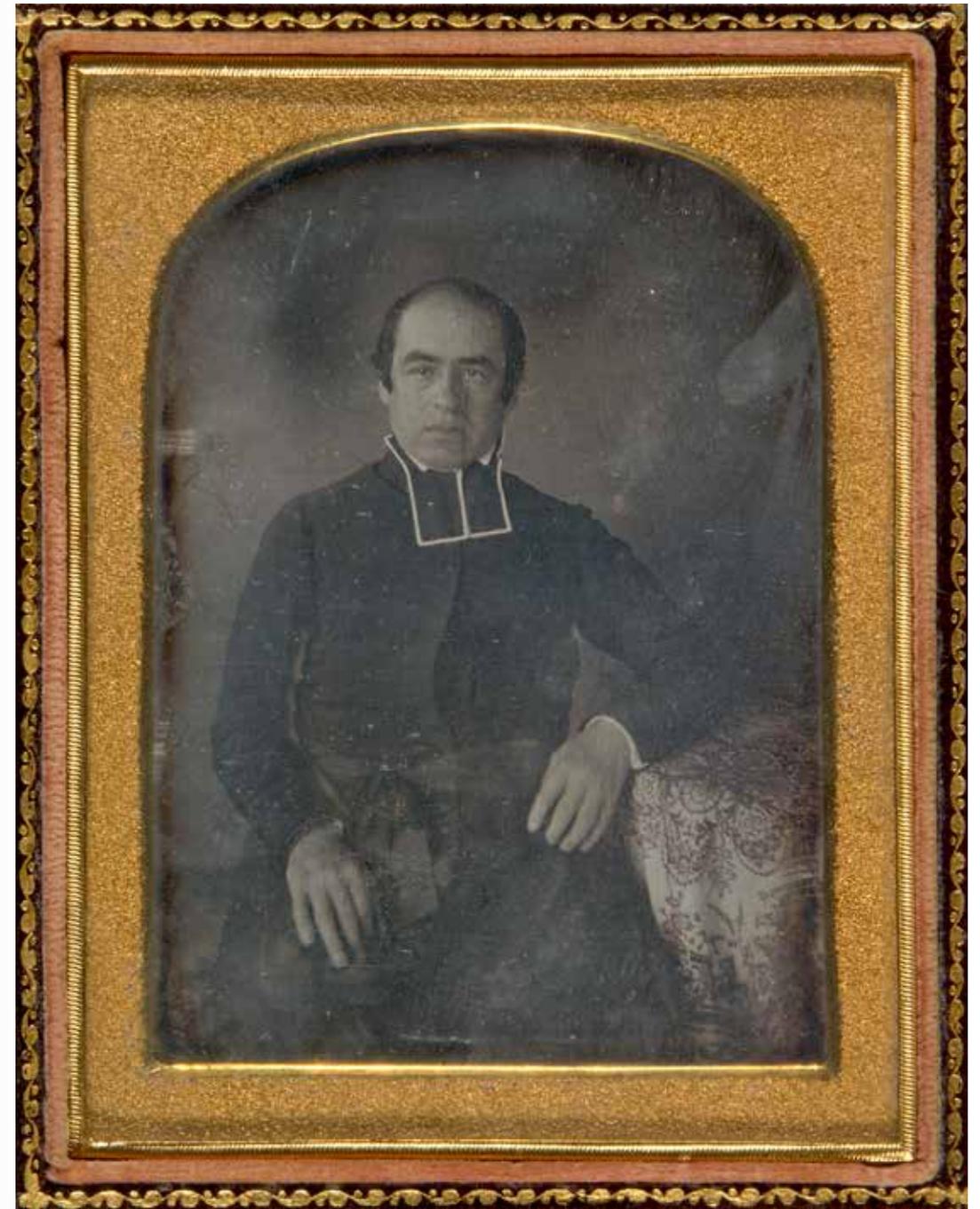
Actif à Québec entre 1850 et 1856

En 1851, Lemire photographie le groupe des diplômés en physique du Séminaire de Québec, un daguerréotype tenu pour le plus ancien portrait scolaire conservé au Canada. Un an plus tard, c'est au tour de la classe des finissants en philosophie « senior » du même établissement de poser devant le photographe (Fig. 53). Dans les deux cas, les élèves sont alignés en rangs serrés dans un espace restreint, en l'occurrence le studio même de Lemire.

Exceptionnels tant par leur sujet que par leur qualité, les daguerréotypes de Léon-Antoine Lemire, un artiste de haut calibre et d'avant-garde, comptent parmi les chefs-d'œuvre de la photographie canadienne de l'époque.



Fig. 53
Léon-Antoine Lemire
Classe de philosophie « senior » du Séminaire
de Québec, 5 mai 1852
Daguerréotype, 9,3 × 8,3 cm (boîtier),
7,1 × 8,2 cm (sixième de plaque)
MNBAQ, don de la collection Yves Beaugard
(2006.2557)



Olympe et Flore Chauveau

1851-1852

Huile sur toile, 74,8 × 89,3 cm

MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1970.95)

Avant de devenir l'un des peintres canadiens les plus importants du XIX^e siècle, Théophile Hamel fait d'abord son apprentissage, de 1834 à 1840, dans l'atelier d'Antoine Plamondon (1804-1895), à Québec. Entre 1843 et 1846, il parcourt l'Europe, séjournant principalement en Italie, en France et en Belgique, où il poursuit sa formation académique dans divers établissements réputés. Célébré par la critique dès son retour au pays, il se déplace dans les villes où siègent les gouvernements du Canada-Uni, dont Québec, Montréal et Toronto. Sa principale clientèle est alors constituée de parlementaires et d'institutions gouvernementales, mais aussi d'organisations civiles, comme dans le cas d'une de ses copies de *Jacques Cartier* (Fig. 54), ancienne propriété de l'Institut canadien de Québec. En octobre 1851, Hamel se fixe définitivement à Québec, dans un atelier situé au 56, rue Saint-Jean.

En novembre de la même année, le politicien, avocat et écrivain Pierre-Joseph-Olivier Chauveau (1820-1890) accède à la fonction de solliciteur général du Canada-Est. Sur le plan personnel, il hérite de la maison de son grand-père maternel, au coin des rues Sainte-Anne et du Trésor, une résidence qu'il habite depuis l'enfance et où il élève sa famille, qui comprend alors cinq enfants vivants, dont Flore (1842-1871) et Olympe (1844-1855). L'attachement profond de Chauveau pour ses deux filles aînées s'exprime dans le remarquable double portrait peint par Théophile Hamel en 1851-1852. L'homme politique avait-il vu la toile *Madame René-Édouard Caron, née Joséphine de Blois, et sa fille Ozine*, exécutée par l'artiste en 1847-1848 et dans laquelle l'espiègle fillette des Caron prend la pose? Dans *Olympe et Flore Chauveau*, les jeunes sœurs paraissent décidément plus sages, assises côte à côte dans un fauteuil de jardin, la plus grande posant la main, dans un geste protecteur, sur celle de sa cadette. Olympe fixe le spectateur d'un air obéissant, alors que Flore, sérieuse, jette un regard oblique. Hamel campe en pleine nature – une première au Canada pour un portrait d'enfants – les deux charmantes petites blondes vêtues de robes identiques, distinctes seulement par la couleur des rubans de

Théophile Hamel

Sainte-Foy (Québec), 1817 – Québec, 1870

soie qui en ornent la taille et les manches. Faut-il voir un présage dans la nature morte aux fruits et aux fleurs posée sur Olympe? Cette dernière contractera la tuberculose en 1852 et mourra trois ans plus tard, rejointe par Flore en 1871. Les deux jeunes filles seront inhumées, avec d'autres membres de leur famille, dans la chapelle extérieure des Ursulines de Québec, une plaque de marbre garnie d'un splendide bas-relief rappelant leur trop brève existence. Les portraits d'enfants de Théophile Hamel comptent parmi les plus beaux tableaux réalisés au Canada au milieu du XIX^e siècle.



Fig. 54
Théophile Hamel, d'après Louis-Félix Amiel (Castelnaudary, France, 1802 – Joinville-le-Pont, France, 1864), d'après François Riss (Moscou, Russie, 1804 – France, 1886)
Jacques Cartier, 1848
Huile sur toile, 130 × 96,9 cm
MNBAQ, achat (2009.12)



Tasse

Entre 1851 et 1868

Argent, 9,9 × 10,8 × 8 cm, 196 g MNBAQ, achat (1953.145)

À la fin des années 1860 et au début des années 1870, le magasin montréalais Savage, Lyman & Co., situé dans la prestigieuse rue Saint-Jacques et spécialisé dans la bijouterie, l'horlogerie et la vente au détail de pièces d'orfèvrerie, est, dans sa catégorie, l'un des plus spacieux, des mieux décorés et des plus fréquentés au Canada. Le Montréalais Joseph Savage fils (1838-1875) et l'Américain originaire du Massachusetts Theodore Lyman (1818-1901) dirigent alors cette maison florissante qui compte également une succursale à Toronto, mais dont les débuts ont pourtant été très modestes. En effet, en 1818, l'orfèvre George Savage (1767-1845), un immigrant anglais installé à Montréal, ouvre, au coin des rues Saint-Pierre et Notre-Dame, une première bijouterie-horlogerie, où il fait aussi le commerce de l'orfèvrerie. En 1824, ayant atteint sa majorité, le fils de George, Joseph (vers 1802-1859), se joint à la petite entreprise familiale. Le père et le fils forment cette année-là la société George Savage & Son et tiennent boutique rue Saint-Paul. George se retire en 1836, laissant la direction des affaires à son fils, qui déplace l'établissement rue Notre-Dame. En 1851, Joseph fonde avec son beau-frère Theodore Lyman la firme Savage & Lyman, qui emménage dans de nouveaux locaux, toujours rue Notre-Dame. Savage & Lyman prennent rapidement de l'expansion, mais Joseph meurt en 1859. Son fils, également prénommé Joseph, prend immédiatement sa relève. En 1868, Joseph Savage fils et Theodore Lyman s'associent à Henry Birks (1840-1928) pour former la Savage, Lyman & Co. En 1873, une crise économique majeure secouera le Canada. L'entreprise vivotera jusqu'à la faillite, en 1878. Les actifs seront alors acquis par Birks.

Atelier de Robert Hendery
Corfou, Grèce, 1814 – Montréal, 1897

Vendu par

Savage & Lyman

(Joseph Savage père, Joseph Savage fils
et Theodore Lyman)

Actifs à Montréal entre 1851 et 1868

George Savage semble avoir pratiqué le métier d'orfèvre, mais ses fils et petit-fils se concentreront plutôt sur la vente au détail, préférant importer la majeure partie des objets d'orfèvrerie qu'ils proposent à leurs clients et confier à des artisans locaux la fabrication du reste de la marchandise. C'est dans ce contexte qu'entre en scène l'orfèvre Robert Hendery (Fig. 55), qui arrive au Canada en 1837. Durant plusieurs décennies, Hendery et son associé, Peter Bohle (1786-1862), façonneront des pièces d'orfèvrerie de toutes sortes pour les entreprises des Savage. Cette tasse, qui porte le poinçon de Savage & Lyman, constitue un bel exemple de l'esthétique naturaliste en vogue au milieu du XIX^e siècle et qu'exploite Hendery dans sa production. Par un savant jeu de repoussé, de martelé et de gravé, l'artiste représente un paysage campagnard vallonné où figurent maisonnettes, lac, bateau à voiles et grands arbres. L'objet sera offert à une certaine Esther Bergl Wilson pour souligner un événement particulier le 9 juillet 1884.



Fig. 55
Robert Hendery
Tasse, entre 1855 et 1895
Argent, 8,9 × 11 × 8 cm, 110 g
MNBAQ, achat (1960.319)



La Vendeuse de mocassins

1852

Huile sur toile, 30,6 × 25,7 cm

MNBAQ, don de la succession de l'honorable Maurice Duplessis (1959.611)

Installé à Montréal en 1839, Martin Somerville offre ses services comme professeur de peinture et maître de dessin. Huit ans plus tard, il présente 21 œuvres aux sujets variés à l'unique exposition de l'éphémère Montreal Society of Artists. En 1849 et en 1850, il publie quelques-uns de ses dessins d'Amérindiens ainsi que des vues de Montréal dans l'*Illustrated London News*.

C'est dans la métropole que Somerville fait part à son ami Cornelius Krieghoff de l'idée et de l'intérêt d'exécuter de petites toiles commerciales accessibles, tant par le prix que par le format, mettant en scène une seule figure et s'inscrivant dans un esprit issu de la tradition hollandaise. En fait, les deux peintres auront, à partir de 1846, leurs ateliers respectifs dans le même édifice, rue Saint-Jacques. Le Musée des beaux-arts de l'Ontario conserve justement une *Vendeuse de mocassins, en hiver* peinte devant cet immeuble vers 1849 et attribuée à l'un ou l'autre des deux artistes. Krieghoff produira par la suite quantité de figures isolées d'autochtones, tels des chasseurs, des trappeurs, des vendeuses de paniers (Fig. 56), de mocassins ou de petits fruits.

Le tableautin de Somerville⁵⁹ montre, en hiver et sous un ciel nuageux, une Huronne de Lorette au teint foncé, vue en pied, de face et regardant le spectateur. La femme, dont l'ombre se découpe nettement, est représentée sur le fleuve Saint-Laurent gelé, près de blocs de glace vive, alors qu'elle se rend vendre ses mocassins à Québec. Au loin, on aperçoit le profil des Laurentides, sur la rive nord. Elle-même chaussée de mocassins prolongés par des guêtres lacées et munie de mitaines, l'Indienne, vêtue d'une jupe noire et d'une longue blouse rose, porte en outre sur la tête et les épaules la couverture blanche à bordure rouge caractéristique de la Compagnie de la Baie d'Hudson. De la main droite, la vendeuse itinérante tient quelques paires de mocassins ainsi qu'une bourse, tous brodés.

Martin Somerville

Angleterre, vers 1796 ou 1797 – Québec, 1856

Chaussures quotidiennes typiques des autochtones, les mocassins, fabriqués en cuir mou et résistants, facilitaient le port de raquettes de même que l'embarquement et la stabilité dans les canots d'écorce. Décorés de perles de verre colorées, ils se distinguaient aussi comme l'un des objets d'artisanat traditionnels des Amérindiennes. À l'instar des raquettes, des paniers en osier, des sacs ornés de piquants de porc-épic et même des canots d'écorce, les mocassins s'avéraient des souvenirs authentiques, pittoresques et populaires auprès des touristes et des soldats de la garnison. Les tableautins d'Amérindiens de Somerville et de Krieghoff, faciles à transporter, avaient la même fonction de souvenirs exotiques et s'adressaient à la même clientèle.



Fig. 56
Cornelius Krieghoff (Amsterdam, Pays-Bas, 1815 – Chicago, Illinois, États-Unis, 1872)
La Vendeuse de paniers, vers 1860
Huile sur toile, 28,5 × 23 cm
MNBAQ, don de la succession de l'honorable Maurice Duplessis (1959.622)



Zacharie Vincent et son fils Cyprien

Vers 1852-1853

Huile sur toile, 48,5 × 41,2 cm MNBAQ, achat (1947.156)

Durant son enfance passée au village de La Jeune-Lorette, Zacharie Vincent reçoit le nom wendat de *Tehariolin*, qui signifie « non divisé » ou « sans mélange »⁶⁰. On dit alors de lui qu'il est le dernier véritable Huron, une affirmation qui tient notamment aux traits typés de son visage (Fig. 57). Chasseur, guide de chasse et artisan, Vincent ne cessera jamais de revendiquer son indépendance, tout en s'impliquant dans sa communauté, qui ne compte à l'époque que quelques centaines de personnes. En 1848, il épouse une veuve, Marie Falardeau (1824-?), qui lui donnera quatre enfants, dont deux atteindront l'âge adulte. Cyprien, l'aîné, naît en 1848 et mourra sans descendance en 1895.

Le contexte social et politique dans lequel évolue Zacharie Vincent contribuera à la construction du mythe qui l'entoure et qu'il a lui-même nourri. Ayant servi de modèle à Antoine Plamondon (1804-1895) pour l'un de ses plus remarquables portraits, *Le Dernier des Hurons*, en 1838 et apparaissant deux ans plus tard dans l'emblématique tableau *Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne de Lorette*, réalisé par Henry Daniel Thielcke (1788-1874), Vincent se découvre une passion pour l'art. Les notions qu'il reçoit de Plamondon, de Thielcke, de Cornelius Krieghoff (1815-1872) et, ultérieurement, d'Eugène Hamel (1845-1932) lui donneront l'assurance qu'il lui faut pour tenter l'expérience.

L'œuvre *Zacharie Vincent et son fils Cyprien* offre une illustration intéressante du principe de base voulant qu'un autoportrait soit une représentation de soi sans être forcément une représentation de la réalité. À travers les codes de la peinture naïve – absence de perspective, disproportion des personnages et des objets, couleurs en aplat –, Zacharie Vincent s'interroge ici sur sa nature profonde et sur ce qu'il souhaite projeter de lui-même. Pour l'occasion,

Zacharie Vincent

Village-des-Hurons (Wendake), 1815 –
Québec, 1886

il se pare d'objets propres à sa nation et dont la symbolique est sans équivoque : le wampum, instrument diplomatique servant à sceller des traités; l'orfèvrerie de traite (couettes, brassard et médaille), marque d'amitié et d'alliance; la hache, l'arc et les flèches, attributs du chasseur et du guerrier. En peignant son fils à ses côtés, l'homme évoque le prolongement de sa race. Zacharie Vincent est le premier peintre autochtone reconnu au Canada.



Fig. 57
Louis-Prudent Vallée (Québec, 1837 –
Québec, 1905)
Zacharie Vincent, vers 1878-1880
Épreuve à l'albumine argentique, 9 × 5,8 cm
MNBAQ, acquisition en 1965 (1965.01.15)



Montréal vu du mont Royal

1853-1854

Huile sur toile, 46,2 × 67,2 cm

MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1997.112)

Peintre autodidacte extrêmement prolifique et célèbre à son époque aux États-Unis, Edwin Whitefield est reconnu principalement pour ses fameuses séries lithographiées décrivant les grandes villes du continent nord-américain (Fig. 58). En 1855, il fera partie des artistes qui représenteront le Canada à l'Exposition universelle de Paris, où il proposera justement des lithographies de villes canadiennes.

Les huiles sur toile de Whitefield s'avèrent par contre encore très rares et peu connues. Cette somptueuse vue de Montréal constitue d'ailleurs le tableau le plus ambitieux de la production du peintre. Selon Bettina Norton, sa biographe : « Il réalise cette huile chez lui à Yonkers, au début de 1853, et note dans son journal : "Oh, réjouis-toi! C'est une œuvre très élaborée, et je vais l'envoyer à la Nat^l. Acad^y. of Design [...]"⁶¹. » De fait, le catalogue d'exposition de la National Academy of Design de New York mentionne notamment cette année-là une *View of Montreal* (n° 208). En 1854, Whitefield présente également à l'Upper Canada Provincial Exhibition de London, en Ontario, deux vues de Montréal à l'huile, dont l'une pourrait correspondre à un tableau récemment acquis par le Musée des beaux-arts de Montréal. Un examen de la signature de *Montréal vu du mont Royal* a révélé que l'artiste a changé le dernier chiffre de la date, soit un 3 pour un 4, ce qui laisse croire que, comme une véritable œuvre évolutive, il a pu retoucher son tableau sur plus d'un an.

La toile présente une parenté certaine avec l'une des deux lithographies de Whitefield intitulées *Montreal, Canada East. From the Mountain*, publiée en 1855. Bien qu'on y relève quelques différences, la composition générale du tableau est presque identique à celle de l'estampe, particulièrement en ce qui regarde le groupe de personnages à l'avant-plan ainsi que l'angle de prise de vue et la disposition de l'ensemble des bâtiments. Le panorama peint manifeste une grande expérience et une maîtrise hors du commun de l'art de la topographie et de l'architecture dans le traitement d'une extrême précision du terrain et

Edwin Whitefield

East Lulworth, Angleterre, 1816 –

Dedham, Massachusetts, États-Unis, 1892

des édifices. Le talent du botaniste est également notable dans le rendu minutieux des végétaux mis en valeur au premier plan. À n'en pas douter, sous l'aspect tant technique que formel, nous sommes ici devant une œuvre d'une qualité magistrale.

Du point de vue iconographique, il s'agit là de l'un des derniers témoins peints, dessinés ou gravés de la longue tradition topographique des vues de Montréal prises de la montagne, tradition qui sera supplantée par la photographie naissante. Aussi le tableau *Montréal vu du mont Royal* représente-t-il un document exceptionnel sur la métropole préindustrielle, alors marquée par des bouleversements qui transforment profondément la configuration et le tissu social de la ville.



Fig. 58
Hubert Clerget (Dijon, France, 1818 –
Saint-Denis, France, 1899), d'après Edwin
Whitefield
Québec vu de Beauport, 1854
Lithographie, 50,6 × 76 cm (papier),
42,8 × 70,5 cm (image)
MNBAQ, achat (1955.569.02)



Les Petits Jardiniers

1857

Huile sur toile, 92,7 × 77 cm

MNBAQ, achat (1990.68)

En 1851, Antoine Plamondon, jusque-là installé à Québec, décide de s'établir à Pointe-aux-Trembles (aujourd'hui Neuville) à la suite de l'incendie de sa résidence, de la perte de son atelier et de la concurrence croissante des importations et des artistes locaux et étrangers. Profitant d'un vaste atelier, le peintre exécute encore plusieurs portraits et œuvres religieuses de grand format. Il produit également quelques natures mortes (Fig. 59) et scènes de genre, dont des compositions originales comme *Le Flûtiste* (1866).

Nous ignorons si Plamondon a réalisé *Les Petits Jardiniers* pour répondre à une commande précise ou pour son propre plaisir⁶². Le 25 août 1857, *La Minerve* de Montréal rapporte que, lors d'une exposition au Bonaventure Hall de cette ville, « nous avons remarqué deux toiles de Plamondon, dont l'une véritable morceau de goût [...] vient dit-on de la collection de l'Hon. D. B. Viger, qui en possède une autre magnifique du même pinceau ». Rien ne nous permet de savoir si l'œuvre *Les Petits Jardiniers* était présentée à cette occasion. Rappelons toutefois que Viger, plus de dix ans auparavant, avait déjà acheté de Plamondon le tableau de fantaisie *Les Petits Savoyards* (1844).

Pour *Les Petits Jardiniers*, pièce assez inusitée, l'artiste s'est inspiré d'une illustration populaire de l'époque, soit une gravure intitulée *The Little Gardeners*, imprimée par la maison G. Baxter de Londres, d'après une toile du peintre berlinois Eduard Magnus, et publiée par Suttaby dans le *Marshall's Cabinet of Fashion* en 1847 et dans *Le Souvenir* en 1850. Plamondon classait sans doute sa copie littérale de l'estampe dans ce qu'il appelait lui-même les « tableaux de genre, de fantaisie ». Bien que le sens de cette scène charmante demeure obscur, il s'en dégage un sentiment de fraîcheur et de pureté qui ne pouvait que correspondre aux goûts éclectiques du temps. Ce type d'imagerie sentimentale – assez mièvre, il faut en convenir – est issu de la peinture d'esprit romantique qu'affectionne la société victorienne. Plamondon témoigne ici de ce courant nostalgique devant l'existence insouciante et innocente de

Antoine Plamondon

L'Ancienne-Lorette, 1804 – Neuville, 1895

D'après Eduard Magnus
Berlin, Allemagne, 1799 – Berlin,
Allemagne, 1872

l'enfance, comme il l'avait déjà fait en peignant *Perdus dans la forêt* (1836), œuvre également conservée au Musée national des beaux-arts du Québec. À vingt ans d'intervalle, on note toutefois une nette différence, voire une certaine évolution, dans le traitement du paysage. Le caractère romantique des *Petits Jardiniers* est en effet rendu avec un éclairage moins dramatique et plus diffus, au gré d'une palette plus vive et d'une frondaison plus largement brossée.

Plamondon cessera de peindre en 1885, avant de s'éteindre, une décennie plus tard, à l'âge de 91 ans.



Fig. 59
Antoine Plamondon
Nature morte aux pommes et raisins, 1869
Huile sur toile, 98,4 × 77,5 cm
MNBAQ, don de Maurice Corbeil. Restauration
effectuée par le Centre de conservation du
Québec (1977.23)



Louis-Joseph Papineau, beau-père de l'artiste

1858

Huile sur toile, 152 × 114,9 cm

MNBAQ, legs Caroline
R. Papineau (1952.58)

C'est à l'été 1858 que Napoléon Bourassa brosse le magistral portrait à l'huile de son réputé beau-père, Louis-Joseph Papineau (1786-1871), son œuvre la plus fameuse et la mieux documentée dans le domaine⁶³. Retiré de la vie politique à son somptueux manoir de Montebello, le vieux tribun de 71 ans se consacre alors à sa seigneurie de La Petite-Nation. C'est là que Bourassa entreprend son tableau. Au début de septembre, Papineau affirme qu'il le juge « excellent ». Toutefois, le peintre retravaillera longuement sa toile, particulièrement la tête du modèle et le paysage.

Sur les plans formel, iconographique et psychologique, cette œuvre s'avère non seulement le plus frappant des portraits de Papineau, mais également le plus pénétrant de toute la production de Bourassa. Le corps droit, placé debout et de trois quarts, coupé à mi-jambe, le sujet domine entièrement la composition et s'impose d'emblée au regard comme un personnage immense, voire un géant. Les mains derrière le dos, tenant un livre, le seigneur est saisi en pleine réflexion, dans son refuge bien-aimé. La frondaison, le sol de l'arrière-plan ainsi que le costume sévère du grand patriote dirigent l'attention vers sa tête et en exaltent la majesté. Ainsi campé sur un fond sombre, Papineau semble irradier d'une lumière surnaturelle. Par cette mise en scène, l'artiste révèle toute la dignité, l'intelligence supérieure et la prestance de ce meneur d'hommes. Pour son temps comme pour la postérité, Papineau pose en véritable monument devant l'Histoire. Par ailleurs, la percée sur le cours d'eau, au soleil couchant, et les grands chênes au bout du jardin atténuent l'atmosphère austère de l'ensemble et confèrent une touche d'humanité et de romantisme au personnage. Nous sommes ici devant l'un des rares portraits de l'époque où le modèle est représenté

Napoléon Bourassa

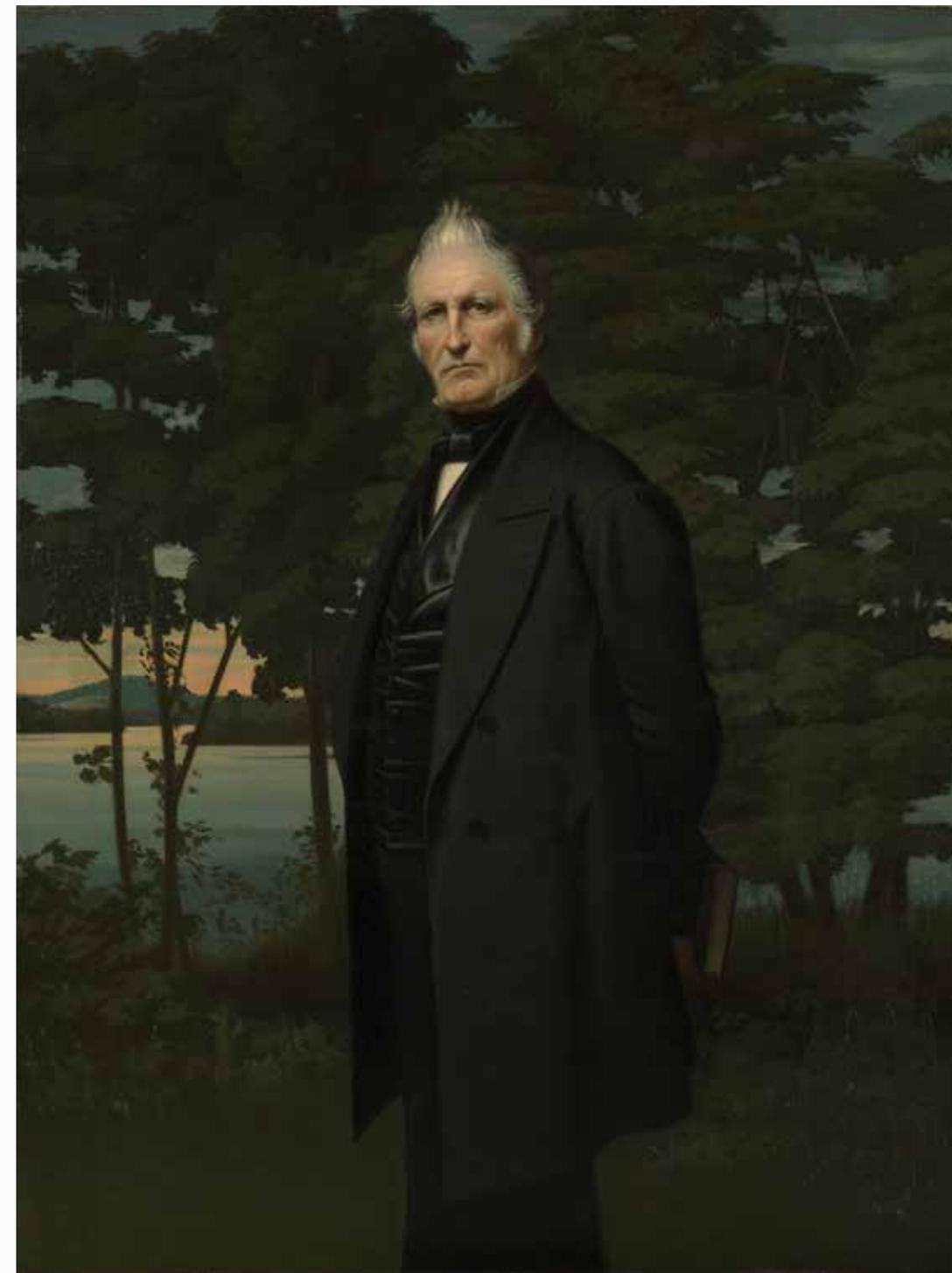
L'Acadie, 1827 –
Lachenaie (Terrebonne), 1916

dans un cadre naturel réaliste, en l'occurrence les rives de l'Outaouais. Avec ce tableau très puissant, alors sans égal au Québec, Bourassa inaugure une nouvelle approche dans la façon de situer un sujet dans un paysage, et même une nouvelle esthétique du portrait. Dans cet hommage personnel à la stature de Papineau, le peintre atteint, sans conteste, l'un des sommets dans l'art du portrait canadien.

Artiste polyvalent et talentueux, Napoléon Bourassa s'adonnera, surtout au début de sa carrière, à tous les genres picturaux. Outre ses portraits, on lui doit notamment des tableaux religieux, des paysages et des scènes de genre, comme *La Misère* (Fig. 60), une œuvre édifiante présentée à l'Art Association of Montreal en 1865.



Fig. 60
Napoléon Bourassa
La Misère, 1865 ou avant
Huile sur toile, 65 × 80,5 cm
MNBAQ, don de la succession Bourassa
en 1941 (1943.55.201)



Vue de Québec vers le nord-ouest, à partir de l'église Chalmers-Wesley, en hiver 1859 ou 1860

Stéréogramme, épreuves
à l'albumine argentique,
8,3 × 17,3 cm (carton), 7,2 × 6,5 cm
(chaque image)

MNBAQ, don de la collection
Michel Lessard (2013.283)

Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, les photographes cherchent à prendre des vues panoramiques des villes de Québec et de Montréal. Pour ce faire, ceux qui habitent ou visitent la capitale installent leurs appareils à Lévis ou ailleurs sur la rive sud, sur le fleuve, près de la rivière Saint-Charles, à la Citadelle ou sur les terrasses Durham et Dufferin. Afin de capter des points de vue inusités, ils se placent aussi sur les hauteurs de bâtiments de la ville, tels l'ancien et le nouvel édifice du Parlement, la cathédrale de Notre-Dame-de-Québec, le bureau de poste, l'Université Laval ou, plus tardivement, le Château Frontenac.

William Notman est le photographe canadien le plus célèbre du XIX^e siècle⁶⁴. En 1859-1860, soit trois ans après l'ouverture de son atelier, le Montréalais effectue ses premiers séjours à Québec, ciblant une soixantaine de sujets, dont une quarantaine en vue stéréoscopique. Ses divers reportages laisseront de la ville historique une vision qui lui est bien particulière. Ainsi, Notman fait ici figure d'exception avec sa vue hivernale prise vers le nord-ouest à partir de la tour-clocher de l'église Chalmers-Wesley, ouverte au culte depuis 1853⁶⁵.

L'ensemble des habitations en pierre des rues Saint-Louis, D'Auteuil et Sainte-Ursule présente un surprenant enchevêtrement de vides et de pleins, de formes et de volumes géométriques créés par les arrière-cours, les murs, les fenêtres ainsi que les versants et les lucarnes des toits recouverts de neige. Il existe trois autres vues réalisées lors de la même séance, respectivement en direction sud (vers l'avenue Saint-Denis et la Citadelle), est (vers la rue Saint-Louis et les cathédrales) et nord-est (vers la rue Sainte-Ursule). À n'en pas douter, il s'agit là d'une véritable prouesse technologique, compte tenu du lourd et fragile équipement de l'époque, du procédé complexe au collodion humide, du lieu exigu que constitue un clocher et du froid de l'hiver. Mais malgré toutes ces contraintes, le photographe livre des panoramas parmi les plus anciens et les plus impressionnants de la vieille ville de Québec.

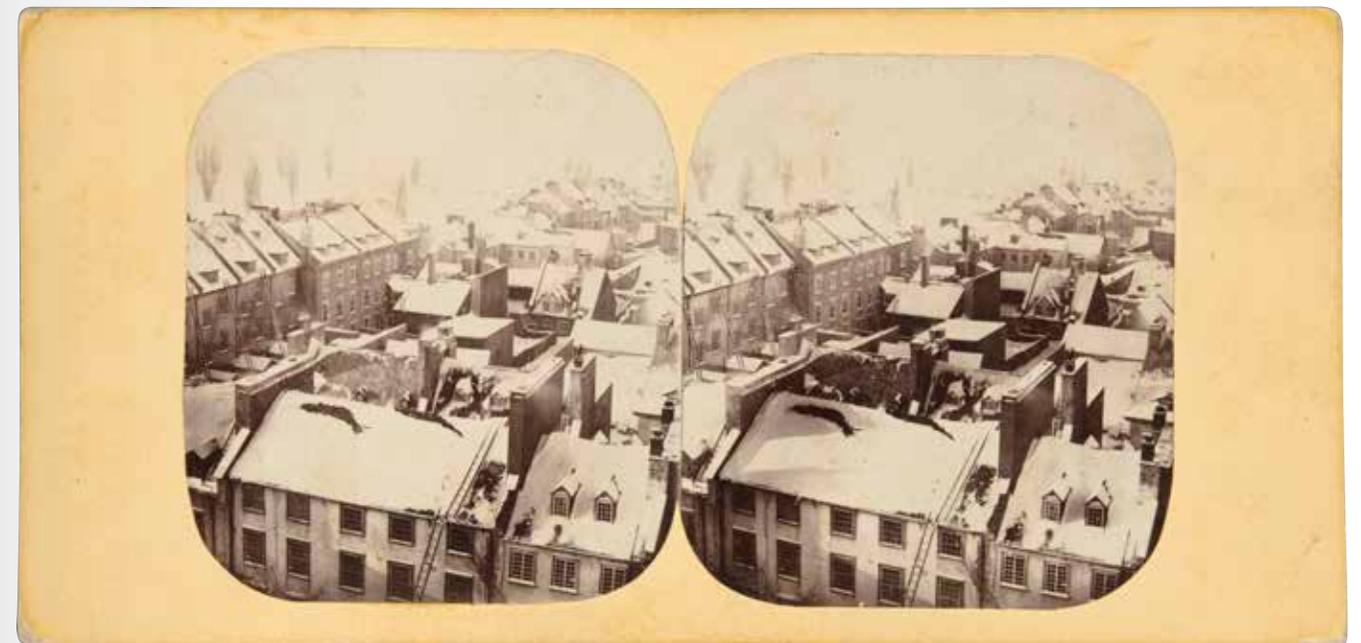
William Notman

Paisley, Écosse, 1826 – Montréal, 1891

En 1860, un siècle après la Conquête, Notman réunit plus de 300 images de la colonie, dont sa série sur la capitale, dans un précieux coffret d'érable que le gouvernement du Canada remet pour la reine à son fils, le prince de Galles (1841-1910), venu inaugurer le pont Victoria. Peu après, il publiera, en fascicules, son livre illustré *Portraits of British Americans* (Fig. 61), comprenant 84 épreuves tirées entre 1861 et 1868.



Fig. 61
William Notman
Sir John A. Macdonald, du livre illustré
Portraits of British Americans, 1863
Épreuve à l'albumine argentique, 8,6 × 5,6 cm
MNBAQ, don du fonds Thomas-Chapais
(1958.190.09)



La Rivière Montmorency

1860

Huile sur toile, 41 × 49 cm

MNBAQ, achat (1936.39)

L'année même de leur acquisition, en 1936, les tableaux *La Rivière Montmorency* et *Les Rapides, rivière Montmorency* (FIG. 62) du peintre d'origine allemande Otto Reinhold Jacobi trouvent place sur les cimaises du Musée de la province aux côtés de ceux d'artistes tels que Charles Huot (1855-1930) et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937). Ils sont alors présentés par le journaliste Jacques Monnier (1913-2012) comme des œuvres « dites photographiques, parce que finement détaillées⁶⁶ ». Malgré le laconisme de la description, les termes choisis ne pouvaient être plus appropriés. En effet, comme allaient le confirmer quelques décennies plus tard les recherches menées par l'historien de l'art Dennis Reid, ces toiles n'empruntent pas seulement certains aspects formels à la photographie, elles sont aussi des transpositions directes d'images photographiques⁶⁷.

À son arrivée au Canada, en 1860, Jacobi se retrouve dans un contexte où les échanges entre les différents procédés artistiques s'intensifient : peintres et photographes travaillent souvent de concert au sein d'un même studio⁶⁸. Rapidement intégré dans le milieu culturel montréalais, l'artiste découvre l'œuvre de William Notman et décide d'utiliser l'une de ses vues stéréoscopiques, *Marches naturelles, chute Montmorency, près de Québec* (FIG. 63), comme modèle pour sa peinture *La Rivière Montmorency*. Au format carré du cliché, il substitue le rectangle horizontal, traditionnellement associé au paysage. Il reproduit ensuite soigneusement la partie centrale de la photographie. D'une composition à l'autre, la même lumière crue s'accroche aux couches stratigraphiques des rochers bordant la rivière, tandis que les arbres à contre-jour dressent leur façade vers la clarté du ciel.

Otto Reinhold Jacobi

Königsberg, Allemagne (aujourd'hui Kaliningrad, Russie), 1812 – Ardoch, Dakota du Nord, États-Unis, 1901

D'après William Notman
Paisley, Écosse, 1826 – Montréal, 1891

Tout en représentant le sujet capté par Notman, Jacobi aspire à rendre les spécificités du langage photographique dans son œuvre picturale. Ainsi, en plus de s'attarder à la précision des détails visuels, il réduit sa palette afin de se rapprocher des teintes noires et sépia du cliché. Il rend floue la surface de l'eau, à l'instar de tout élément en mouvement photographié avant la mise au point des images instantanées en 1878⁶⁹. Enfin, imitant l'effet hors foyer observable sur les épreuves de l'époque, il estompe les motifs en bordure de la toile. En somme, le peintre nous livre ici un tableau saisissant, qui restitue fidèlement à la fois un paysage réel et la vision photographique de ce paysage.



Fig. 62
Otto Reinhold Jacobi
Les Rapides, rivière Montmorency,
1860
Huile sur toile, 41 × 48,8 cm
MNBAQ, achat (1936.34)



Fig. 63
William Notman
*Marches naturelles, chute
Montmorency, près de
Québec*, vers 1860
Stéréogramme (détail),
épreuve à l'albumine
argentique, 7,3 × 7 cm
Musée McCord, don de
James Geoffrey Notman
(N-0000.193.108.1)



La Chute Montmorency

Entre 1860 et 1879

Stéréogramme, épreuves
à l'albumine argentique,
8,7 × 17,6 cm (carton), 7,9 × 7,5 cm
(chaque image)

MNBAQ, don de la collection
Yves Beauregard (2006.1080)

Apparu au début des années 1850, le stéréogramme, monté sur un carton rectangulaire de couleur, parfois courbe, de format standard (environ 8,5 × 17,5 cm ou 3 ½ × 7 po), est constitué d'une paire d'images prises simultanément à l'aide d'un appareil, le stéréographe, muni de deux lentilles latérales, écartées l'une de l'autre d'une distance équivalant à celle qui sépare les deux yeux. Le stéréogramme est placé dans un viseur ou une lunette binoculaire, le stéréoscope, qui, restituant l'illusion optique de profondeur de champ et de relief, permet de visualiser le sujet en trois dimensions. Sur la carte, on retrouve généralement la marque du photographe, l'indication du sujet illustré et, parfois, une notice descriptive ou une liste numérotée d'autres vues réalisées par le même studio. Ancêtres de la carte postale, ces images souvent touristiques, destinées tant au divertissement qu'à l'instruction de la clientèle, permettent de voyager à peu de frais, sans quitter son salon.

En 1848, George William Ellisson⁷⁰ ouvre à Québec, rue Saint-Jean, le premier atelier professionnel permanent en daguerréotypie. La firme Ellisson & Co. deviendra par la suite l'un des studios de photographie les plus en vue de la capitale, participant à l'Exposition de Dublin en 1865 et à l'Exposition universelle de Paris en 1867. L'artiste excelle dans tous les genres, procédés, supports et formats alors en vogue, comme en témoigne son magnifique portrait saisonnier d'Ivy S. Parson (Fig. 64). Avec William Notman (1826-1891) à Montréal, Ellisson est considéré comme l'un des premiers grands maîtres de la vue stéréoscopique au Québec. Après son décès, en 1880, Louis-Prudent Vallée (1837-1905) se portera acquéreur de son établissement et de son fonds de négatifs.

Située à 13 kilomètres de Québec, la chute Montmorency a une largeur de 17 mètres environ et une hauteur de 83 mètres, soit 30 de plus que celles du Niagara. Le populaire « saut » est en toute saison, y compris en hiver, un lieu de contemplation, de loisirs et de réjouissances aussi bien pour les citadins et les touristes que pour les peintres

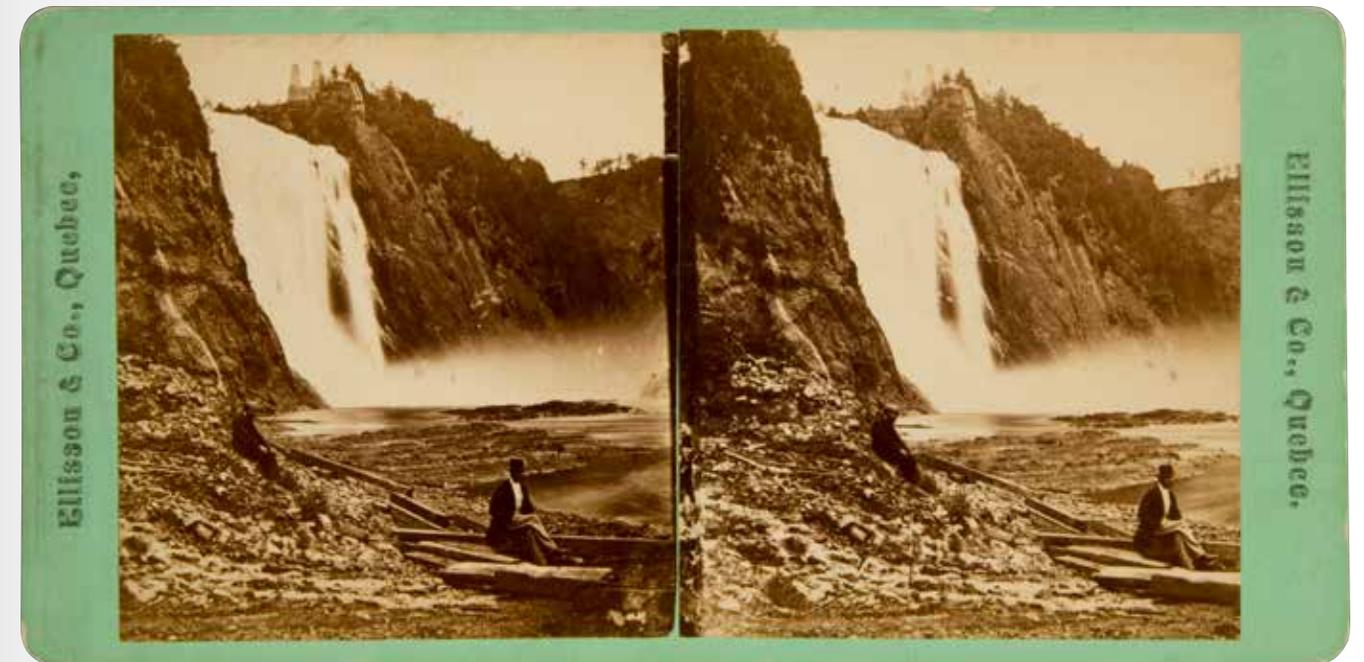
Ellisson & Co.

(George William Ellisson)
Écosse, 1818 – Québec, 1880
Actif à Québec entre 1848 et 1880

et les photographes. Dans les prises de vue de ces derniers, le flou de la cascade s'explique aisément par le temps de pose requis à l'époque par les appareils. En utilisant ici comme motifs repoussoirs deux bourgeois assis au bas de la chute, à l'avant-plan, Ellisson accentue l'effet de profondeur et l'échelle de cette attraction spectaculaire.



Fig. 64
Ellisson & Co.
Ivy S. Parson, en costume d'hiver, de l'Album
de collection dit de Napoléon Garneau,
entre 1860 et 1875
Épreuve à l'albumine argentique, 10,1 × 6,1 cm
(carte), 9 × 5,7 cm (image)
MNBAQ, don de la collection Michel Lessard
(2013.168.91)



Le Lac Saint-Charles

1864

Huile sur toile, 41 × 70,5 cm

MNBAQ, don de William M. Connor. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1968.289)

Rare artiste afro-américain à avoir obtenu une reconnaissance au XIX^e siècle, Robert Scott Duncanson ne cesse aujourd'hui de fasciner, tant par son œuvre que par le récit de sa vie⁷¹. Ainsi, sur une trame de fond historique marquée par les inégalités raciales et les déchirements de la guerre de Sécession (1861-1865), ce peintre autodidacte, petit-fils d'un esclave affranchi de la Virginie, parvient à créer un univers idyllique, qui s'offre comme une évasion vers la splendeur et l'immensité de la nature⁷².

En 1861, Duncanson réalise l'œuvre la plus importante de sa carrière, *Le Pays des mangeurs de lotus*, basée sur un poème d'Alfred Tennyson (1809-1892). Convaincu de la valeur de son tableau, il entreprend une tournée afin de le présenter dans différentes villes d'Amérique du Nord⁷³. Des « circonstances imprévues⁷⁴ », sans doute le début de la guerre civile américaine, interrompent toutefois son projet. Reprenant la route deux ans plus tard, avec l'intention de poursuivre son itinéraire jusqu'en Angleterre, il effectue un arrêt à Montréal. L'accueil chaleureux qu'il reçoit lors de l'exposition de sa peinture dans la galerie du photographe William Notman (1826-1891) en septembre 1863, son intégration rapide au milieu culturel montréalais et le regard exempt de préjugés des Canadiens à l'égard de son héritage afro-américain l'incitent à prolonger son séjour jusqu'en 1865⁷⁵.

Robert Scott Duncanson

Fayette, New York, États-Unis, 1821 –
Detroit, Michigan, États-Unis, 1872

Au cours de ces deux années d'exil volontaire, le peintre associé à la Hudson River School⁷⁶ produit aussi bien des paysages imaginaires inspirés de sources littéraires ou de souvenirs de voyage que des représentations des lieux environnants (Fig. 65). La toile *Le Lac Saint-Charles* révèle sa grande sensibilité devant le spectacle de la nature, qui, sous son pinceau, s'enveloppe d'une atmosphère vaporeuse où transparait l'influence des luministes. Une chaude lumière baigne la scène et lui confère un caractère poétique. Dans cet espace naturel souverain, sans aucune présence humaine, les feuillages aux couleurs automnales des arbres se reflètent dans les eaux calmes du lac. Par leurs teintes vives qui s'estompent dans le lointain, les montagnes accentuent la profondeur du paysage et son aspect grandiose.



Fig. 65
Robert Scott Duncanson
Le Lac Beauport, 1865
Huile sur toile, 30,5 × 56 cm
MNBAQ, achat (1957.04)



Abraham Hamel et son épouse, née Cécile Roy, entourés de leurs enfants 1865

Épreuve à l'albumine argentique, 6,4 × 10,4 cm (carte), 5,6 × 9,4 cm (image)
MNBAQ, Fonds Eugène Hamel (P12), don de Pierre-E. Hamel en 1999 (2006.304)

En 1854, après de multiples péripéties dans les Amériques, Jules-Isaïe Benoît, dit Livernois, premier d'une dynastie de photographes, s'installe en permanence à Québec et ouvre dans la Basse-Ville un commerce comprenant entre autres un studio de daguerréotypie. Jusqu'à sa mort, Livernois exploitera plusieurs studios de photographie, principalement dans la Haute-Ville, rue Saint-Jean, son dernier étant situé au numéro 19. De 1866 à 1873, sa veuve, née Élise L'Heureux, s'associe au photographe Louis Bienvenu et tient boutique sous la raison sociale Livernois & Bienvenu (Fig. 66). Par la suite, Jules-Ernest Livernois (1851-1933) prendra la relève de sa mère et donnera ses lettres de noblesse à la célèbre enseigne.

La photographie en format carte de visite *Abraham Hamel et son épouse, née Cécile Roy, entourés de leurs enfants* a été réalisée entre le 15 mai 1865, jour du mariage de l'aîné des fils et filles Hamel, et le 11 octobre suivant, date du décès de Livernois. Parfaite famille bourgeoise, comme le Québec en compte alors des dizaines, les Hamel prennent la pose dans un agencement somme toute conventionnel lors de cette séance de prise de vue en studio. Un décor peint représentant l'extérieur d'une luxueuse résidence dotée d'un portique à colonnes et d'une fontaine ornementale sert de fond. On peut voir, en bas, à gauche, une partie d'un autre décor. Figurant parmi les familles les plus aisées et les plus respectées de la Vieille Capitale, les Hamel domineront le monde des affaires, des arts et de l'enseignement durant des décennies.

De récentes recherches ont permis d'identifier chaque personne présente sur la photographie. On distingue, de gauche à droite : Théophile-Adolphe (1842-1886), homme d'affaires et musicien, qui sera jusqu'à son décès l'organiste attitré de l'église St. Patrick de Québec; Séphora (1849-1938), qui épousera en 1873 le grand musicien Gustave Gagnon (1842-1930), organiste à la basilique-cathédrale de Notre-Dame-de-Québec; Eugénie (1852-1940), future madame Charles Vézina; assis, Abraham (1814-1886), le fondateur de l'entreprise familiale spécialisée dans

Jules-Isaïe Benoît, dit Livernois

Longueuil, 1830 – Québec, 1865

l'importation et le commerce de marchandises en gros; madame Abraham-Alphonse Hamel, née Marguerite-Nathalie Larose (1845-1887), entrée dans la famille par son mariage le 15 mai 1865; Charles-Antoine-Auguste (1854-1923), futur médecin et professeur à la Faculté de médecine de l'Université Laval; Abraham-Alphonse (1840-1930), qui dirigera l'entreprise familiale entre 1871 et 1881; assise, madame Abraham Hamel, née Cécile Roy (1815-1876); Noémie (1847-1914), musicienne, future mère Sainte-Cécile, maîtresse de musique et de chant chez les Sœurs de Jésus-Marie; contre sa mère, la petite Léonie, ou Lina (1859-1869); Eugène (1845-1932), qui deviendra l'un des peintres les plus réputés du Canada; et Antoinette (1850-1937), également musicienne, future mère Marie-de-la-Conception chez les Sœurs de Jésus-Marie.



Fig. 66
Livernois & Bienvenu (Élise L'Heureux, veuve Livernois, Québec, 1827 – Québec, 1896, et Louis Fontaine, dit Bienvenu, décédé à Québec en 1876 et actif dans la même ville entre 1860 et 1876; actifs à Québec entre 1866 et 1873)
La Famille Livernois à la fosse («Le Trou»), La Malbaie, vers 1870, tirage moderne
Épreuve à la gélatine argentique, 19 × 15 cm
MNBAQ, don de la collection Michel Lessard (2009.161)



La Malbaie, de l'album du révérend William M. Black

Vers 1865

Épreuve à l'albumine argentique, MNBAQ, achat (2009.196.44)
11,5 × 19 cm

D'origine écossaise, Alexander Henderson est l'un des photographes canadiens du XIX^e siècle les plus connus et les plus appréciés au pays et à l'étranger. Même s'il a fait l'objet de quelques études approfondies⁷⁷, Henderson attend toujours sa monographie et son livre d'images.

Henderson a produit deux types d'albums : ceux qu'il a mis lui-même sur le marché, telles les *Canadian Views and Studies*, et ceux qu'il a réalisés sur demande, comme dans le cas présent⁷⁸. Relié plein cuir avec titre et filets dorés, cet album de prestige, mis au jour à Londres, a été offert en 1875 au révérend William M. Black par la congrégation de l'église presbytérienne écossaise St. Mark's, située près du canal de Lachine, dans le quartier portuaire de Montréal. L'origine du photographe a de toute évidence facilité cette commande d'un livre de luxe, à la fois cadeau souvenir et hommage, destiné au pasteur écossais avant son départ du Canada.

Réunissant 70 épreuves de divers formats tirées entre 1865 et 1875, l'album comporte plusieurs vues classiques qui ont fait la renommée de Henderson durant cette première décennie de sa pratique, une période d'ailleurs considérée comme la plus féconde du photographe montréalais. Les pièces du recueil sont présentées selon une séquence géographique et thématique qui conduit le spectateur de Montréal – avec 33 vues de rues, d'édifices et de scènes urbaines – jusqu'aux chutes Niagara, en passant par Québec, Charlevoix, la Mauricie, le Saguenay, le Bas-Saint-Laurent et l'Outaouais. On y retrouve de nombreuses images captées en hiver, d'un grand exotisme pour les Écossais. L'album propose également des photographies liées au développement des industries forestière, ferroviaire et maritime, telle une vue très moderne du pont Victoria (Fig. 67). Avec une mise en scène inventive, Henderson organise ses clichés en plaçant un ou des personnages à l'avant-plan ou à mi-distance, comme motifs repoussoirs, afin d'accentuer l'effet de profondeur et de rendre ainsi toute la majesté d'un panorama, l'ampleur d'un site pittoresque ou la démesure d'un ouvrage

Alexander Henderson

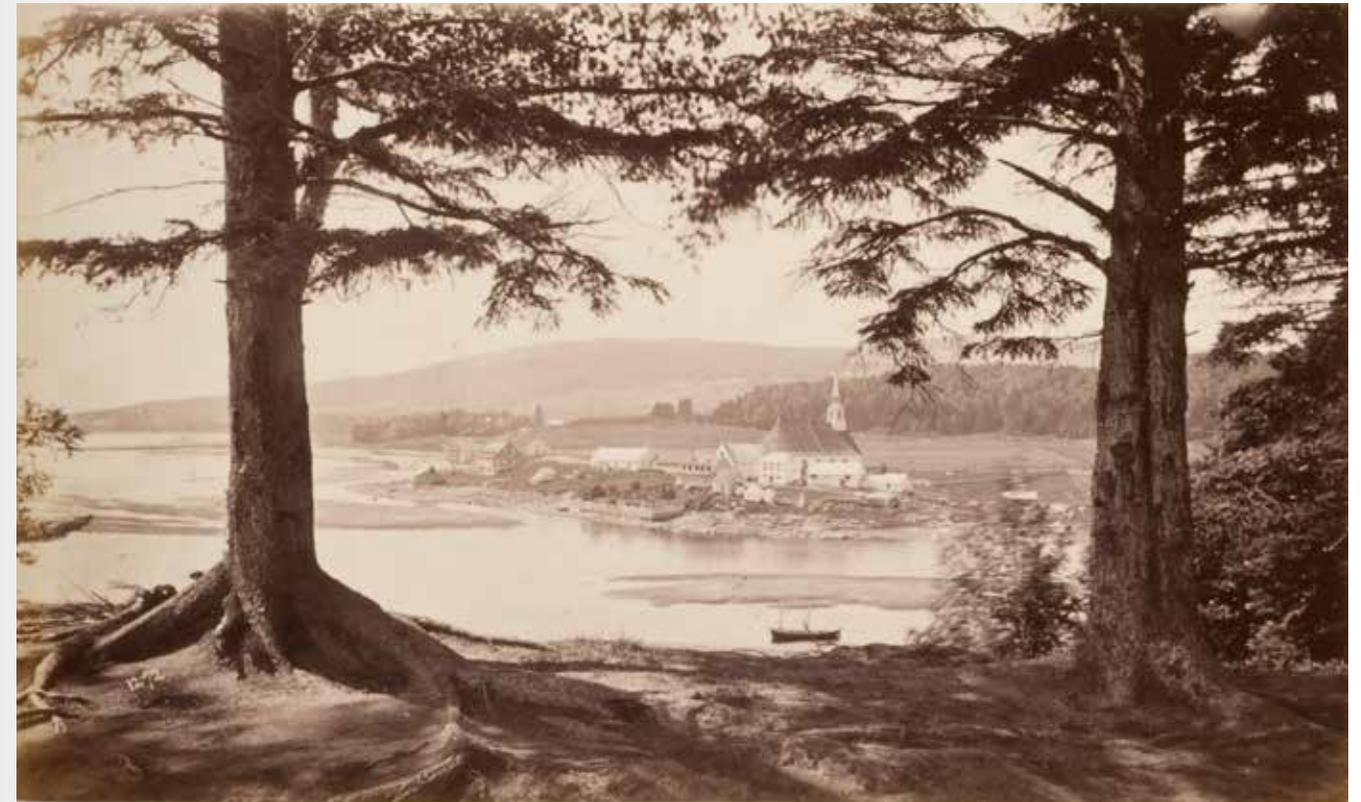
Press Castle?, Écosse, 1831 – Montréal, 1913

d'ingénierie. De plus, quelques paysages purs, sans présence humaine, atteignent littéralement au sublime, comme cette somptueuse et romantique vue de La Malbaie, encadrée de deux grands conifères, composée dans la plus authentique tradition paysagiste britannique.

Nul doute qu'avec *Vues de Québec et des environs* (1886), un recueil de 49 épreuves de Louis-Prudent Vallée (voir la notice, p. 138), cet album rare et de haute qualité réalisé par Henderson compte parmi les pièces majeures, voire parmi les chefs-d'œuvre de la collection de photographies anciennes du Musée national des beaux-arts du Québec.



Fig. 67
Alexander Henderson
Le Pont Victoria, Montréal, de l'album du
révérend William M. Black, vers 1870
Épreuve à l'albumine argentique, 18,8 × 24,2 cm
MNBAQ, achat (2009.196.17)



Avant la tempête, lac Memphrémagog 1868

Aquarelle sur papier, 27 × 45,4 cm MNBAQ, achat (1986.34)

Sensible à la beauté des paysages de sa région natale, Allan Edson réalise l'aquarelle *Avant la tempête, lac Memphrémagog* au cours de l'année 1868. Avec une prédilection pour les effets atmosphériques, il saisit l'instant où l'orage menace la quiétude d'une scène champêtre. À gauche, la grisaille tire progressivement son voile sur l'azur d'un ciel peuplé de larges cumulus blancs. Des ombres s'étalent sur les feuillages « duveteux⁷⁹ » des arbres et envahissent peu à peu l'espace. Seuls quelques rayons de soleil s'immiscent encore dans cet environnement sur le point de basculer, baignant d'une lumière délicate la clairière où paissent paisiblement des bovins.

Edson n'est âgé que de 21 ans lorsqu'il peint ce paysage. D'un talent incontestable, il est déjà regardé comme un professionnel, lui qui a contribué à fonder la Société des artistes canadiens à Montréal en 1867⁸⁰. À peine cinq ans avant la création de cette œuvre, il a bénéficié, selon toute vraisemblance, de ses premiers cours d'art donnés par un peintre fort estimé dans le milieu culturel montréalais : l'Américain Robert Scott Duncanson (1821-1872)⁸¹. Le jeune homme intégrera ainsi à sa pratique les principes de la Hudson River School, célèbre école de paysagistes américains. Comme en témoigne sa composition de 1868, Edson partage avec son maître une

Allan Edson

Stanbridge, 1846 – Glen Sutton, 1888

approche contemplative du paysage et un goût marqué pour les effets lumineux. Douze ans plus tard, ces caractéristiques seront toujours observables dans *Le temps est à l'orage, lac Memphrémagog* (FIG. 68), une autre vue de l'artiste conservée au Musée national des beaux-arts du Québec et dépeignant, à l'huile cette fois, une scène analogue des Cantons-de-l'Est. Promis à une carrière exceptionnelle, Edson décédera prématurément à l'âge de 41 ans, alors qu'il était considéré comme le meilleur paysagiste du Canada.



Fig. 68
Allan Edson
Le temps est à l'orage, lac Memphrémagog,
1880
Huile sur toile, 60,6 × 107 cm
MNBAQ, don de la succession de l'honorable
Maurice Duplessis (1959.577)



Sofa néorococo

1872

Acajou, sangle de jute, ressorts en acier, corde à guinder en chanvre, toile forte en jute, crin végétal, toile d'embourruure en jute, ficelle à piquer, crin animal (queue de vache), toile de coton, ouate de coton, crin de cheval et galon, 111,8 × 203,8 × 76 cm

MNBAQ, don de Janine Gagnon-Dorion (2017.255)

D'inspiration néorococo dans sa forme générale, ce sofa est caractérisé par son ornementation végétale sculptée au sommet du dossier ainsi que sur le devant du siège et des accoudoirs. On y observe surtout la présence de jonquilles et de roses, cette dernière fleur étant typique du style néorococo en vogue durant les années 1870. Mais le meuble se distingue avant tout par le fait que l'on connaît précisément son fabricant. En effet, chose rarissime pour une pièce de mobilier de l'époque victorienne, ce sofa porte la signature de son auteur, Louis Poiré, accompagnée d'une date : 15 mai 1872. Grâce aux recensements et aux annuaires de la ville, il a été possible d'établir quelques jalons de la carrière de ce meublier de Québec, jusqu'ici totalement inconnu.

Lors du recensement de 1871, le jeune Louis Poiré, qui vit avec sa famille dans le quartier Saint-Roch, exerce le métier de gazetier. Dans les annuaires des années 1879 à 1883, Louis Poiré se dit tapissier (*upholsterer* ou *paper hanger*), alors que dans ceux publiés de 1884 à 1890, il est désigné comme ébéniste ou meublier (*cabinetmaker*) et tapissier ayant pignon sur la rue Saint-Joseph. L'édition de 1890-1891 nous révèle qu'il est alors en société sous la dénomination Poiré Ls & Cie, une entreprise possédant un assortiment complet de meubles. La croissance semble de courte durée, puisque Poiré est absent dans l'annuaire suivant. Toutefois, dans les éditions de 1892 à 1895, il est de nouveau marchand de meubles, toujours rue Saint-Joseph. Mais une fois de plus, on n'en trouve nulle mention dans les annuaires de 1896 à 1898. Finalement, le recensement de 1901 nous apprend que Louis Poiré, résident du sous-district de Saint-Sauveur, dans le district de Québec-Est, et père de cinq enfants, est dorénavant hôtelier.

Avec cette signature sur le meuble, un nouveau nom s'ajoute donc à la liste des meubliers actifs au Québec et, en particulier, dans la Vieille Capitale, où le marché est dominé par les fameuses manufactures de William Drum (1808-1876) et de Philippe Vallière (1832-1919). Sans être

Louis Poiré

Saint-Nicolas (Lévis), 1856 – Québec, 1915

exceptionnel sur le plan de sa facture et de son ornementation – il s'agit sans doute d'un premier meuble réalisé en cours de formation –, le sofa de Poiré enrichit néanmoins la collection nationale d'un objet d'art signé et daté. Bien conservée, la pièce de mobilier a retrouvé un aspect à l'ancienne avec un recouvrement très répandu au moment de sa confection, soit du crin de cheval. Le Musée national des beaux-arts du Québec possède un ensemble de meubles de goût de l'ère victorienne encore assez limité, qui comprend notamment un imposant mobilier de salon néorococo de 11 pièces (Fig. 69) provenant de la famille Bherer Pelletier⁸².



Fig. 69
Meublier québécois non identifié
Table de jeu néorococo, vers 1875
Acajou et placage de cœur de noyer et d'acajou,
78,6 × 103,8 × 53,4 cm (plateau fermé)
MNBAQ, don d'Hélène Bherer Pelletier (2006.348)



Madame Charles Lemieux, née Julie Gagnon

1876

Huile sur toile, 76 × 63 cm

MNBAQ, don de Françoise
P. Bherer (2003.45)

Eugène Hamel est le fils du riche marchand de Québec Abraham Hamel (voir la notice sur Jules-Isaïe Benoit, dit Livernois, p. 124) et le neveu du peintre Théophile Hamel (1817-1870), auprès duquel il fait son apprentissage artistique entre 1863 et 1867. Comme son oncle avant lui, il part ensuite parfaire sa formation en Europe. En 1867-1868, il étudie en Belgique, notamment à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers, puis, l'année suivante, fréquente l'Accademia di San Luca de Rome. Il se perfectionne encore à Florence et visite Venise, avant de revenir à Québec en 1870. À son retour, le jeune artiste s'installe dans l'ancien atelier de son oncle, rue Saint-Jean. À l'époque où il peint le remarquable portrait de *Madame Charles Lemieux, née Julie Gagnon*, Eugène Hamel enseigne le dessin à l'École des arts et manufactures de Québec.

Hamel connaît très bien madame Lemieux (1799-1880), puisqu'elle est la grand-mère maternelle de sa première femme, Julie-Octavie Côté, qu'il a épousée en 1872. Née en 1847, cette dernière mourra le 21 décembre 1876, soit dans les mois suivant la réalisation du tableau. Madame Lemieux habite alors au 7, rue Hamel, chez son gendre, qui est également le beau-père d'Eugène Hamel, le libraire, éditeur et propriétaire de journal Augustin Côté (1818-1904), voisin immédiat d'Abraham Hamel. Au moment d'entreprendre l'exécution de cette toile, le peintre a déjà à son actif plusieurs portraits de bourgeois et de membres du clergé de Québec, dont ceux de l'épouse du prospère fabricant de meubles Philippe Vallière (1832-1919) et de l'abbé Jean-Cléophas Cloutier (1815-1887). Assise sur une chaise dans un intérieur sans décor, la septuagénaire, qui a assurément posé pour l'artiste, arbore un air digne et serein et regarde le spectateur droit dans les yeux. Hamel a reproduit avec une minutie et un réalisme rarement égalés à l'époque par un portraitiste québécois chaque détail de son anatomie, de ses vêtements et de son somptueux bijou. On remarquera particulièrement le col de dentelle rendu à la manière des maîtres hollandais du XVII^e siècle, dont le peintre a vu les œuvres en Europe. Les commentaires favorables que suscite le

Eugène Hamel

Québec, 1845 – Québec, 1932

tableau encourageant Hamel à réaliser l'année suivante, d'après photo, un portrait de sa mère décédée en 1876, quelques jours après son épouse, dans une pose très semblable à celle de madame Lemieux.

La brillante carrière d'Eugène Hamel se déroule sur près de soixante ans, durant lesquels il touche à divers genres picturaux, dont la peinture d'histoire. Au milieu des années 1880, alors que se met en branle le programme de décoration de l'hôtel du Parlement de Québec, l'artiste propose une esquisse (Fig. 70) qui, dans un contexte de compressions budgétaires, ne sera pas retenue.



Fig. 70
Eugène Hamel
Esquisse pour « La Visite de Jacques Cartier
à Hochelaga », 1885-1886
Huile sur toile, 35,2 × 77 cm
MNBAQ, achat en 1926 (1934.233)



Le Vieux Fort de Chambly

1876

Huile sur toile, 61,3 × 97,7 cm MNBAQ, achat (1944.40)

Henry Sandham entre vers 1860 au studio de William Notman, à Montréal, où il occupera la direction artistique à partir de 1868, avant de devenir associé du photographe de 1877 à 1882⁸³. Au cours de ces années, Sandham raffine notamment la technique des grandes photographies composites qui font la renommée du studio⁸⁴ (FIG. 71). Parallèlement, et jusque vers 1899, le peintre et illustrateur participe aussi aux expositions de toutes les grandes associations artistiques de Montréal et de Toronto.

Construit entre 1709 et 1711 sur la rive ouest de la rivière Richelieu, le célèbre fort de Chambly a été pris par les Britanniques en 1760, puis par les Américains en 1775 et, de nouveau, en 1812. Abandonné par la garnison en 1851 en raison de son état, ce rare vestige militaire du Régime français a été reconnu comme un lieu historique national en 1920, puis restauré l'année suivante. Figurant dès 1721 sur une vue d'un cartographe français, l'imposant édifice de pierre a attiré l'attention de nombreux artistes amateurs et professionnels tout au long du XIX^e siècle, de Heriot à Bourassa, en passant par Cockburn, Bouchette, Bainbrige, Bartlett, Sawyer et Krieghoff, pour ne nommer que les plus connus, sans oublier Notman lui-même, qui en livra une vue des plus idylliques en 1863.

Ce somptueux paysage de grand format a été présenté en 1876, l'année de sa création, à l'International Exhibition de Philadelphie, puis, en 1887, à l'exposition de la Numismatic and Antiquarian Society of Montreal, tenue au château Ramezay⁸⁵. Vers 1880, Notman & Sandham en ont tiré une reproduction photographique, tandis que le Huron Zacharie Vincent (1815-1886) en a dessiné une copie partielle.

Par une humide journée d'été, sous un ciel voilé, la scène pastorale montre des bovins et quelques personnages, dont une jeune vachère et un pêcheur, sur la pente herbeuse et la grève au pied du vieux fort. La vue en contre-plongée et la forte perspective en diagonale accentuent la monumentalité des ruines pittoresques. À gauche,

Henry Sandham

Montréal, 1842 – Londres, Angleterre, 1910

une percée ouvre sur le bassin et les rapides de la rivière, sur une île boisée et, au loin, sur le mont Saint-Hilaire. Devant la masse grisâtre de la montagne, une fumée emportée par le vent évoque une présence humaine sur la rive est.

À travers le traitement tout particulier qu'il accorde aux effets de lumière et d'atmosphère, Sandham laisse transparaître l'influence de l'un des mouvements les plus marquants de la peinture canadienne : le luminisme. Empreint à la fois de naturalisme et de romantisme, le paysage très achevé de l'artiste demeure l'une des œuvres les plus puissantes de sa production.



Fig. 71
Notman & Sandham (William Notman, Paisley, Écosse, 1826 – Montréal, 1891, et Henry Sandham)
Mascarade, patinoire Victoria, Montréal, 1881
Épreuve à l'albumine argentique et photomontage, 24,5 × 42,3 cm (carton), 17,7 × 35 cm (image)
MNBAQ, achat grâce au Fonds d'acquisition des employé(e)s du Musée national des beaux-arts du Québec (2011.83)



Sacré-Cœur de Jésus

1878

Pin polychrome,
83,5 × 32 × 26 cm

MNBAQ, don anonyme.
Restauration effectuée
par le Centre de conservation
du Québec (2015.901)
Prise de vue avant restauration

Le culte du Sacré-Cœur de Jésus a connu une expansion considérable à la fin du XIX^e siècle. Depuis cette époque, son iconographie a fini par supplanter toutes les autres représentations du Christ. Les nombreuses variantes auxquelles a donné lieu l'image du Sacré-Cœur reposent sur un même modèle : le Christ affichant sur sa poitrine un cœur enflammé ou rayonnant.

Tirant parti de la ferveur populaire, Louis Jobin a produit une grande diversité de sacrés-cœurs, allant du Sacré-Cœur bénissant au Sacré-Cœur dit « de Montmartre », figuré debout sur un globe, les bras grand ouverts. On lui attribue au moins 70 œuvres du genre destinées à différents emplacements et présentant des dimensions et des revêtements variés.

Le 30 décembre 1877, la fabrique de Sainte-Famille, à Cap-Santé, adopte une résolution en vue de la décoration de la chapelle du Sacré-Cœur, nouvellement aménagée dans l'église de la paroisse. En mars suivant, comme l'indique la datation sur la base de l'œuvre, Jobin, alors établi rue D'Aiguillon à Québec, livre une statuette qui sera installée dans une niche du tabernacle de la chapelle. M^{gr} Turgeon procède à sa bénédiction le 7 juillet 1878. Comme on ne trouve rien dans les archives paroissiales au sujet de cette commande, on peut présumer qu'il s'agit là d'un don⁸⁶.

Le Christ de Jobin montre avec l'index gauche son cœur rayonnant, surmonté d'une croix, et tend la main droite vers les fidèles. Le sculpteur a exploité cette version à au moins sept autres reprises pour diverses paroisses et communautés. Le modèle est tout à fait représentatif des œuvres décorées « dans le style européen », comme l'annonçait Jobin dans *Le Courrier du Canada* à cette époque.

Directement influencée par la statuaire en plâtre polychrome⁸⁷, d'importation ou de fabrication locale, cette production commerciale, voire conventionnelle, répondait aux goûts victoriens tout en s'inscrivant dans certains courants internationaux. La réalisation de ce genre

Louis Jobin

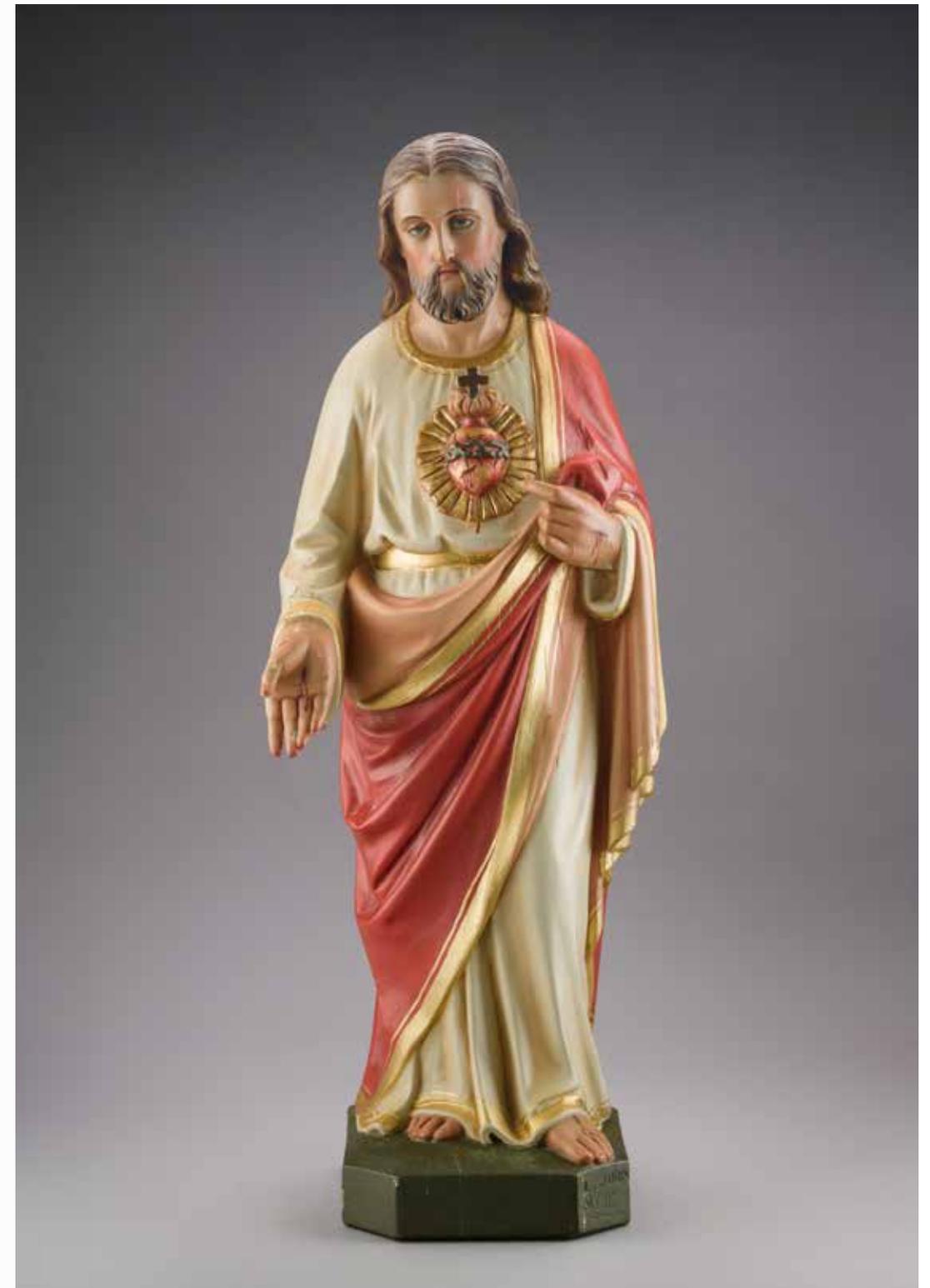
Saint-Raymond, 1845 –
Sainte-Anne-de-Beaupré, 1928

d'œuvres a fait vivre bon nombre de sculpteurs du Québec au tournant du siècle. Si leurs statues possèdent des qualités qui leur sont propres, elles démontrent également que les artistes exprimaient la sensibilité de leur temps. À tout le moins, elles témoignent d'un important changement de mentalité dans la société québécoise d'alors.

Sculpteur sur bois le plus célèbre et le plus prolifique de son époque, Louis Jobin a créé près d'un millier de statues, certaines appartenant à de vastes ensembles décoratifs, comme les 38 rondes-bosses grandeur nature exécutées pour la façade (Fig. 72) et l'intérieur de l'église néogothique de Saint-Henri, près de Lévis.



Fig. 72
Attribué à Louis Jobin
Saint Paul, 1871
Pin blanc doré, 149,2 × 53 × 34 cm
MNBAQ, achat (1974.246)



La Place d'Armes, les rues des Carrières et Saint-Louis, Québec, de l'album Vues de Québec et des environs

1878

Épreuve à l'albumine argentique, MNBAQ, achat (2007.11.08)
17,2 × 22,2 cm

Artiste curieux, ouvert à la nouveauté, polyvalent et créatif, Louis-Prudent Vallée⁸⁸ aborde avec talent et maîtrise tous les genres, procédés et formats (Fig. 73). Mais c'est dans le domaine de la vue touristique que ce grand photographe établira sa renommée à Québec. Avec son laboratoire hippomobile, il arpente la ville, ses alentours et même le Saguenay, accaparant le marché de la vue stéréoscopique. Il s'assure une excellente réputation dans cette spécialité avec des clichés toujours animés d'un sens aigu de la composition, de la perspective et de la lumière. Qui plus est, il a laissé des témoignages visuels authentiques sur la vie, l'architecture et les habitants de la capitale.

L'album de prestige *Vues de Québec et des environs*, relié plein cuir, avec titre et filets dorés, comporte 49 épreuves de Vallée⁸⁹. Il porte sur sa couverture l'intitulé *Québec / 22nd May 1886* et sur le contreplat recto l'étiquette du relieur P. Téléphore Lemieux, de Québec. Signalons que le photographe participe à Londres, cette année-là, à la Colonial and Indian Exhibition, où il gagne une médaille de bronze et un diplôme. Quant à Lemieux, il est, avec son neveu Victor Lafrance (voir la notice sur Pierre-Fortunat Pinsonneault, p. 160), l'une des figures marquantes de l'histoire de la reliure d'art au Québec.

Cet ouvrage de luxe présente une séquence de photographies bien ordonnée, qui va des panoramas de Québec pris de Lévis, du fleuve ou de la rivière Saint-Charles jusqu'aux sites populaires de la région. Entre les deux, la sélection passe en revue les bâtiments prestigieux de la capitale, ses attractions spectaculaires et ses monuments pittoresques ou historiques, dont certains ont disparu depuis lors. Ainsi, ce pâté de maisons près de la place d'Armes, au coin des rues des Carrières et Saint-Louis, sera démoli vers 1890 pour faire place au Château

Louis-Prudent Vallée

Québec, 1837 – Québec, 1905

Frontenac. Le recueil contient non seulement de grands classiques de Vallée et même d'anciens clichés célèbres de la brève société Vallée & Labelle (1867-1868), mais également plusieurs vues inédites non recensées ailleurs. Certaines d'entre elles constituent d'ailleurs des documents ethnographiques tout à fait précieux tant sur la réalité économique et sociale de Québec que sur la vie quotidienne des résidents : lendemain de tempête, transport de la glace, retour du marché, vendeur de pelles à neige, promenades en calèche ou en carriole, etc. Bref, le Musée national des beaux-arts du Québec conserve là un album hors de l'ordinaire, qui a peu d'équivalents dans les collections québécoises.



Fig. 73
Louis-Prudent Vallée
*Huronne de Lorette, vendeuse de paniers,
en hiver*, tirage vers 1890
Stéréogramme, épreuve à l'albumine
argentique, 8,8 × 17,8 cm (carton),
8,3 × 15 cm (image)
MNBAQ, don de la collection Michel Lessard
(2013.256)



La Femme au métier

1885

Huile sur toile, 61 × 63 cm

MNBAQ, achat en 1929
(1934.10)

En 1929, le haut fonctionnaire Charles-Joseph Simard (1877-1931) fait l'acquisition de *La Femme au métier* de William Brymner aux Watson Art Galleries de Montréal. Destinée à faire partie de la collection publique du Québec⁹⁰, la toile est inscrite officiellement dans le tout premier inventaire du Musée de la province en 1934.

L'œuvre ne pouvait être mieux choisie pour représenter ce peintre, qui, pendant plus de trente-cinq ans, a joué un rôle de premier plan sur la scène artistique du Québec. Formé en Europe, élu membre de l'Académie royale des arts du Canada en 1886, Brymner se distingue non seulement par son art, mais également par son enseignement à l'école de l'Art Association of Montreal. Reconnu pour son esprit pédagogique et son ouverture aux différents courants esthétiques, il a lui-même été marqué par de multiples influences au cours de sa carrière, empruntant aussi bien à l'académisme qu'à l'impressionnisme.

Lorsqu'il réalise *La Femme au métier*, Brymner est encore fasciné par les dernières découvertes qu'il a faites lors de ses séjours d'études en France. Inspiré par les artistes de l'école de Barbizon, qui peignaient hors des ateliers académiques afin de saisir directement la société rurale, Brymner se rend au village de Baie-Saint-Paul à l'été 1885.

William Brymner

Greenock, Écosse, 1855 – Wallasey, Angleterre, 1925

Loin de la ville et en quête de sujets tirés de la vie quotidienne, il trouve, semble-t-il, dans la maison de madame Fréchette, chez qui il loge, le décor idéal pour son tableau⁹¹.

De format rectangulaire, presque carré, la toile montre une scène empreinte de simplicité. Dans un intérieur domestique dépouillé, une femme vêtue d'une robe blanche et d'un tablier, cadrée de près, est assise devant un vieux métier à tisser. Tenant la navette d'une main, elle s'apprête à tirer sur le battant de l'autre. Son visage, de profil, se découpe à contre-jour devant une fenêtre, seule source de lumière de la pièce. Entre la scintillante clarté du paysage extérieur et l'extrême noirceur des ombres portées au sol, dans le coin inférieur droit, toute l'œuvre se décline dans une recherche des effets lumineux que Brymner rend avec finesse, usant d'une riche variété de tons bruns et beiges.



Madame Jules-Ernest Livernois, née Marie-Louise Larocque

Vers 1885

Épreuve à l'albumine argentique et rehauts d'aquarelle, de gouache et de pastel, 40,3 × 26,5 cm
MNBAQ, achat (1979.132)

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, le studio de Jules-Ernest Livernois domine tous ses concurrents à Québec, récoltant gloire et fortune. Arthur Buies (1840-1901), un écrivain contemporain, qualifie alors l'homme du « plus artiste des photographes⁹² ».

Vers 1885, Livernois est au faite de sa carrière et en pleine possession de ses moyens. C'est à cette époque qu'il réalise le portrait en pied de sa seconde épouse, Marie-Louise Larocque (1854-1887). Provenant de la famille Livernois, le tableau porte au revers l'inscription « Nymphé des Laurentides ». Dans une pose naturelle, typique des studios du temps, le sujet féminin est campé dans un paysage sauvage, près d'un cours d'eau. Il s'agit en fait d'un photomontage – ou cliché combiné – réunissant un portrait tiré en atelier et un paysage idyllique bien identifié, pris au lac la Retenue, dans l'arrière-pays de L'Ange-Gardien (FIG. 74). Le cadrage de la scène extérieure a été resserré et les personnages en ont été effacés. Cette image composite comporte en outre des rehauts de couleur.

C'est tout naturellement à Edith Hemming⁹³ que l'on attribue la coloration de *Madame Jules-Ernest Livernois*. Portraitiste, aquarelliste et miniaturiste d'origine britannique, Hemming est, entre 1869 et 1893, la peintre attirée du studio Livernois, où elle rehausse de couleurs les photographies. Après avoir résidé quelque vingt-cinq ans à Québec, elle poursuivra sa carrière à Toronto, puis retournera en Angleterre en 1903.

Ce portrait très raffiné présente des rehauts appliqués parfois au pinceau vaporisateur (les carnations et le ciel), parfois par petites touches délicates d'aquarelle ou de pastel (la végétation et le lac) ou encore de gouache (les vêtements et la coiffure). Le procédé du pointillisme, un travail de haute précision, nous ramène à l'une des spécialités de Hemming, soit l'art de la miniature. Aussi la qualité de l'œuvre achevée doit-elle autant, sinon davantage, au peintre qu'au photographe.

Jules-Ernest Livernois

Saint-Zéphirin-de-Courval, 1851 –
Québec, 1933

Edith Hemming

Kimbolton, Angleterre, 1849 – Dollar,
Écosse, 1931

Dès la mise en marché de l'image photographique au Québec, soit entre 1840 et 1860, daguerréotypes et ambrotypes ont souvent été rehaussés de couleurs afin de les rapprocher de la peinture. La pratique se maintiendra à la fin du XIX^e siècle avec les ferrotypes et connaîtra son apogée avec les épreuves sur papier, notamment à la firme Notman de Montréal de même qu'aux studios Vallée et Livernois de Québec.

Les portraits de haute tenue coréalisés par Livernois et Hemming s'avèrent ainsi des témoignages éloquentes de l'étroite collaboration qu'ont su tisser, à la fin du XIX^e siècle, un photographe réputé de Québec et une peintre expérimentée dans la coloration de photographies.



Fig. 74
Jules-Ernest Livernois
Le Lac la Retenue, près de L'Ange-Gardien,
vers 1880
Épreuve à la gélatine argentique, 12 × 19,7 cm
MNBAQ, don de la collection Michel Lessard
(2009.158)



La Fin du monde. Esquisse pour la voûte de l'église de Saint-Sauveur, Québec 1887 ou 1888

Huile sur toile, 63,8 × 89,7 cm MNBAQ, achat (1977.22)

En 1874, Charles Huot fait partie des premiers artistes canadiens à s'installer à Paris à la fin du XIX^e siècle (FIG. 75). Il étudie auprès d'Alexandre Cabanel (1823-1889) à la célèbre École des beaux-arts⁹⁴. En 1885, il épouse à Belitz, en Allemagne, Louise Schlachter et rentre l'année suivante au Québec. Sa carrière prend son envol avec la commande qu'il reçoit des Oblats de Québec, en janvier 1887, de 13 toiles destinées à être marouflées dans l'église de Saint-Sauveur, d'abord au plafond de la nef, puis aux murs du chœur et des galeries⁹⁵. Pour réaliser cette entreprise d'envergure, Huot séjourne dans la localité allemande de Neukrug, chez son beau-père, où il bénéficie de vastes salles dans lesquelles il peut peindre les cinq œuvres monumentales (9,15 × 18,3 m) de la voûte, soit *La Transfiguration*, *Le Jugement dernier*, *L'Enfer*, *Le Paradis* et *La Fin du monde*. Ces compositions, qu'il exposera dans son pays d'adoption, susciteront un vif intérêt auprès des critiques et du public. En octobre 1888, *Le Courrier du Canada* rapporte que, durant les trois jours de présentation de *La Fin du monde*, « plus de 3 000 personnes sont allées admirer ce chef-d'œuvre ». Huot reviendra à Québec l'année suivante afin de superviser l'installation de ses toiles.

Le Musée national des beaux-arts du Québec possède six études préparatoires, toutes à l'huile, reliées au programme décoratif du plafond, dont une pour *La Fin du monde*, œuvre en partie cachée par la tribune de l'orgue. En fait, si la version définitive de la toile conserve l'idée et les grandes lignes de la composition d'origine, dont le soleil couchant, l'ange exterminateur et les colonnes brisées, les figures offrent pour leur part un aspect très différent au début et à la fin du processus de création. En effet, alors que les personnages de l'étude sont directement copiés sur ceux des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* (1846) de Peter von Cornelius, les figures de l'œuvre achevée sont dominées, au centre et à l'avant-plan, par un groupe en fuite, mal intégré à la scène.

Fort de son expérience, Huot obtiendra au début du xx^e siècle la prestigieuse commande, tant convoitée, de la

Charles Huot

Québec, 1855 – Sillery (Québec), 1930

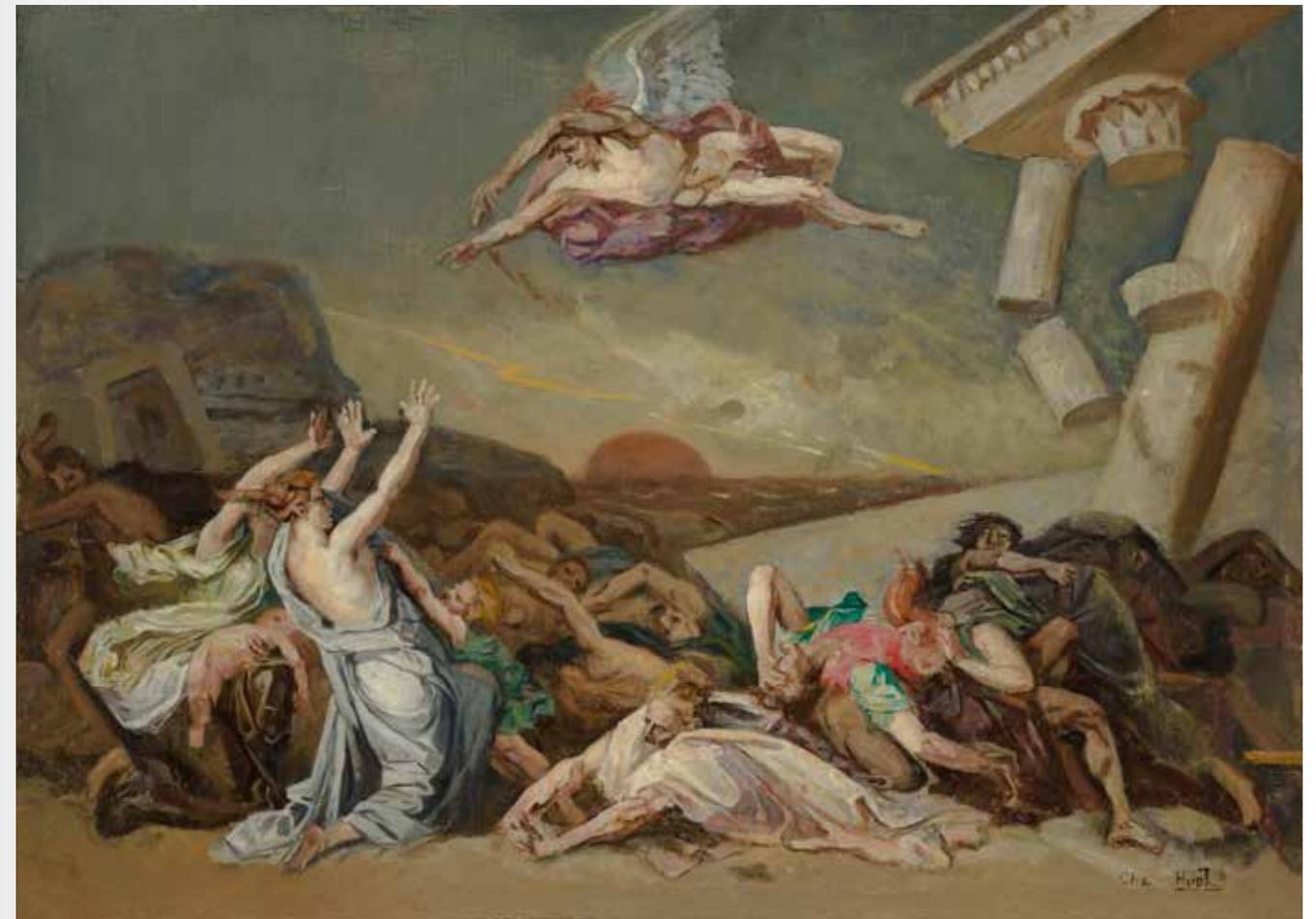
D'après Peter von Cornelius
Düsseldorf, Allemagne, 1783 – Berlin,
Allemagne, 1867

décoration intérieure de l'hôtel du Parlement. Le peintre concevra les trois immenses toiles qui seront installées, entre 1913 et 1930, dans les salles de l'Assemblée nationale et du Conseil législatif.

L'ensemble peint par Huot pour l'église de Saint-Sauveur s'avère aujourd'hui un jalon essentiel dans la série des grands projets décoratifs religieux menés au Québec, entre ceux de Napoléon Bourassa (1827-1916) et ceux d'Ozias Leduc (1864-1955). Avec les deux chantiers marquants qu'ont représentés ses réalisations pour cette église et pour l'hôtel du Parlement, Charles Huot est reconnu comme une figure majeure de l'histoire de l'art québécois.



Fig. 75
Charles Huot
Autoportrait, vers 1878
Huile sur bois, 21,8 × 15,8 cm
MNBAQ, achat (2005.14)



Algonquins

1888, fonte Hohwiller 1916

Bronze, 66,6 × 63,4 × 19,4 cm

MNBAQ, achat (1950.102)

Découvert par Napoléon Bourassa (1827-1916) à l'Exposition provinciale agricole et industrielle de Montréal en 1873, Louis-Philippe Hébert entre peu après dans l'atelier du maître et entame six années de collaboration. En 1879, désormais à son compte, il entreprend la réalisation des sculptures sur bois du retable de la cathédrale Notre-Dame d'Ottawa, puis, en 1882, celle de la chaire de l'église Notre-Dame de Montréal, deux commandes prestigieuses qui l'occuperont pendant plusieurs années et feront sa renommée à travers le pays. Il obtient son premier contrat pour la décoration extérieure de l'hôtel du Parlement de Québec en 1886, après être devenu le premier Canadien à fondre dans le bronze une gloire nationale avec le *Monument à Charles-Michel de Salaberry*, inauguré à Chambly en 1881.

En mars 1887, Hébert est à Paris pour l'élaboration des maquettes des premiers groupes statuaire destinés à la façade de l'édifice du Parlement, parmi lesquels figure *La Halte dans la forêt*, dont le bronze *Algonquins* est une réduction. En septembre suivant, le public peut voir les pièces qu'il a exécutées à l'Exposition provinciale agricole et industrielle de Québec. L'artiste donne sa forme définitive à *La Halte dans la forêt* au cours de l'année 1888 et en présente, de mai à novembre 1889, le grand modèle en plâtre à l'Exposition universelle de Paris, où il remporte une médaille de bronze. Parallèlement, il travaille à la création du *Pêcheur à la nigogue* (FIG. 76). La sculpture *La Halte dans la forêt* est fondue au printemps 1890, exposée à Paris au Salon des artistes français, puis expédiée à Québec, où elle arrive sur le vapeur *Électrique* le 20 août. Aussi appelé *Famille d'Abénaquis*, le groupe est installé devant l'entrée principale de l'hôtel du Parlement, au-dessus du grand escalier qui enserme la fontaine que surplombe le *Pêcheur à la nigogue*. Le dévoilement de l'œuvre a lieu en septembre, en présence du sculpteur, devant une foule nombreuse.

Louis-Philippe Hébert

Sainte-Sophie-d'Halifax, 1850 –
Westmount, 1917

En 1916, après avoir réalisé plus d'une vingtaine de monuments commémoratifs au Canada et produit quelques dizaines de bronzes d'édition, dont plusieurs consacrés à la thématique de l'Amérindien, Hébert vend les droits de reproduction d'*Algonquins* et du *Pêcheur à la nigogue* à un homme d'affaires de Saint-Lambert, Patrick Martin Wickham (1856-1937), et supervise la fonte d'une série d'exemplaires chez Hohwiller, à Paris. Louis-Philippe Hébert sera de son vivant l'artiste canadien le plus célèbre, décoré à de multiples reprises par la France, le Royaume-Uni, le Vatican et le Canada.



Fig. 76
Louis-Philippe Hébert
Pêcheur à la nigogue, 1889, fonte Hohwiller 1916
Bronze, 68,6 × 23,2 × 25,6 cm
MNBAQ, achat. Restauration effectuée par le
Centre de conservation du Québec (1948.122)



Sainte Vierge

1888-1889

Bois décapé (autrefois polychrome) et feuille de plomb, 195,8 × 60,3 × 48 cm

MNBAQ, achat en 1930-1931. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1934.274)

Le climat rigoureux du Québec n'a guère favorisé le déploiement d'ensembles de statues de bois sur les façades des bâtiments avant la fin du XIX^e siècle. Jusque-là, les portails pourvus de plus de deux statues n'avaient été l'apanage que de rares églises, dont celle de Sainte-Famille, à l'île d'Orléans, qui a longtemps fait figure d'exception.

Le 7 octobre 1888, une résolution de la fabrique de Sainte-Famille autorise la réparation des « niches des statues au portail de l'église ». Le 12 mai suivant, c'est un nouvel ensemble de cinq statues, destiné à remplacer un groupe en mauvais état et réalisé grâce à des dons versés par des paroissiens, qui reçoit la bénédiction solennelle de M^{gr} Louis-Nazaire Bégin (1840-1925), évêque de Chicoutimi⁹⁶.

Cet ensemble, le plus imposant jamais livré par Jean-Baptiste Côté⁹⁷, sculpteur sur bois de Québec, regroupe les membres de la Sainte Famille, titulaire de la paroisse, ainsi que sainte Anne et saint Joachim. Des photographies de l'église de Sainte-Famille, prises vers 1925 (Fig. 77), nous montrent les cinq statues de Côté à leur emplacement sur la façade et avec leur polychromie d'origine. Formant un groupe concerté et homogène, les personnages sont disposés selon un ordre hiérarchique : en haut, au centre du pignon, l'Enfant Jésus en jeune adolescent lève la main droite dans un geste de bénédiction; aux niches intermédiaires figurent ses parents, la Vierge, les mains jointes, et saint Joseph, avec une tige de lis; alors qu'aux niches inférieures se trouvent les parents de la Vierge, sainte Anne, tenant un livre ouvert, et saint Joachim, avec sa canne de berger et sa corbeille aux deux colombes.

Pour malheureux qu'il soit, le décapage radical nous laisse toutefois voir les assemblages assez complexes effectués par Côté pour réaliser ces sculptures de grand format. De plus, la présence de feuilles de plomb sur la tête de chaque personnage, sur le voile de la Vierge et sur le livre de sainte

Jean-Baptiste Côté

Québec, 1832 – Québec, 1907

Anne visait en fait à protéger des intempéries les parties des œuvres les plus vulnérables.

Côté a sciemment appliqué à ses cinq statues, de dimensions presque identiques, les règles de correction optique exigées par l'élévation architecturale, notamment par le traitement en larges surfaces du modelé des drapés et par une disproportion calculée pour chacune des figures. Au final, l'ensemble statuaire présente à la fois une unité et une diversité visuelles, chaque ronde-bosse étant conçue de façon autonome et pouvant être considérée individuellement. À cet égard, le groupe sculpté par Jean-Baptiste Côté pour la façade de l'église de Sainte-Famille demeure au Québec un jalon important dans le phénomène des ensembles décoratifs et monumentaux destinés à l'extérieur.



Fig. 77
Edgar Gariépy (Montréal, 1881 – Montréal, 1956)
L'Église de Sainte-Famille, île d'Orléans,
vers 1925
Négatif sur verre, 17,7 × 12,7 cm
MNBAQ, Fonds Edgar Gariépy, achat
(P36.S46.P9)



L'Assemblée des six comtés à Saint-Charles-sur-Richelieu, en 1837

1891

Huile sur toile, 300,8 × 691,3 cm

MNBAQ, acquisition vers 1930 et transfert de l'hôtel du Parlement en 1937. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec grâce à une contribution des Amis du Musée national des beaux-arts du Québec (1937.54)

Le Musée national des beaux-arts du Québec conserve un certain nombre de grands tableaux d'histoire qui étaient à l'origine destinés à décorer l'hôtel du Parlement. L'un d'entre eux, le plus ancien de la collection, est *L'Assemblée des six comtés à Saint-Charles-sur-Richelieu, en 1837*⁹⁸.

Né en Ontario, Charles Alexander Smith demeure un artiste méconnu de l'histoire de l'art canadien. À l'âge de 20 ans, il s'embarque pour Paris afin d'entreprendre sa formation artistique. Lors de son séjour, de 1884 à 1891, il étudie notamment à la réputée Académie Julian. En 1889, il est admis à l'Exposition universelle, où il remporte une médaille de bronze. À la suite d'une méprise, Smith modifie son nom en Charles Alexander. La participation du peintre à l'importante manifestation parisienne lui vaut l'ambitieuse commande de *L'Assemblée des six comtés*. Le tableau académique, présenté au Salon des artistes français de Paris au printemps 1891, est alors acheté par le premier ministre libéral de la province, Honoré Mercier (1840-1894), puis exposé au Palais législatif de Québec l'automne suivant. La toile connaîtra par la suite de multiples péripéties jusqu'à son transfert de l'hôtel du Parlement au Musée de la province de Québec en 1937, puis entamera un long purgatoire jusqu'à sa restauration et à sa présentation permanente en 1995.

Cette œuvre monumentale se démarque par son sujet des autres tableaux d'histoire canadiens, qui traitent le plus souvent d'exploits glorieux de la Nouvelle-France. En représentant l'Assemblée de la Confédération des six comtés, tenue à Saint-Charles-sur-Richelieu le 23 octobre 1837, l'artiste dépeint en effet l'un des moments clés des insurrections de 1837-1838 et, de surcroît, l'un des événements les plus marquants de l'histoire politique du Québec.

Charles Alexander

Galt, Ontario, 1864 – Londres, Angleterre, 1915

La composition d'Alexander illustre l'apothéose de cet événement déjà grandiose en soi. À droite, Louis-Joseph Papineau (1786-1871), orateur à la Chambre d'assemblée et chef du Parti patriote, harangue les délégations des six comtés du Richelieu. À ses côtés et derrière lui, les chefs patriotes attendent leur tour pour prendre la parole. Au pied de la tribune et autour de la colonne de la Liberté se presse une foule compacte et houleuse, estimée alors à environ 6 000 personnes. Certains délégués, costumés en étoffe du pays et coiffés du bonnet phrygien, brandissent des drapeaux patriotes et des étendards aux inscriptions pour le moins radicales.

Le tableau est conçu pour être accroché haut, afin que le spectateur se sente partie prenante de la foule et, par le fait même, de l'action qui se déroule sous ses yeux. Dans les premières rangées, chacun des participants, bien typé, se distingue comme dans un véritable traité de têtes d'expression et d'attitudes variées.

Par son sujet et son iconographie d'inspiration révolutionnaire, par ses dimensions imposantes et son traitement décoratif moderne, par sa destination prestigieuse et son itinéraire mouvementé, par sa diffusion à grande échelle enfin, *L'Assemblée des six comtés* s'inscrit dans l'imaginaire collectif québécois sinon comme une œuvre iconique et incontournable de l'histoire et de l'art canadiens, du moins comme l'un des tableaux emblématiques du Québec.



Séance de photographie avec un groupe d'enfants

Entre 1891 et 1915

Épreuve à la gélatine argentique, 14,8 × 17,7 cm (papier),
9,6 × 14,1 cm (image) MNBAQ, don de la collection
Yves Beaugard (2006.1672)

Actif dès 1878 dans la rue Saint-Joseph à Québec, le photographe Marc-Alfred Montminy⁹⁹ (1863-1922) reçoit en 1887 une médaille et un diplôme à l'Exposition provinciale de Québec. Albertine Tremblay (1863-?), son épouse, reprend en 1890 la gestion du commerce, qui s'affiche dès lors sous le nom de Montminy & C^{ie} et déménage rue Couillard. Deux ans plus tard, les ateliers sont relocalisés rue Saint-Jean, voisins du fameux studio Livernois. En 1894, la maison fait la promotion de divers produits « d'un genre tout nouveau » et de sa collection d'images de personnalités politiques, religieuses ou littéraires. Signalons à cet égard le portrait saisonnier remarquable, tant par son format que par sa mise en scène, du commis marchand Arthur Legendre (1864-1928) en raquetteur, œuvre réalisée en studio, cet hiver-là, à l'occasion du premier carnaval de Québec (Fig. 78). Toujours la même année, l'établissement, reconnu comme l'un des grands spécialistes du portrait dans la capitale, remporte les deux premiers prix à l'Exposition provinciale. Deux genres, la mosaïque et le portrait collectif, contribueront à faire sa réputation. Marc-Alfred Montminy continuera de travailler au studio comme photographe principal vraisemblablement jusque vers 1915, alors que l'entreprise sera vendue à un assistant, Vilmont Robitaille (1892-?), qui l'exploitera sous la même raison sociale jusqu'en 1942.

Malgré la persistance de certains thèmes populaires et pratiques professionnelles, le tournant du xx^e siècle voit naître de nouvelles esthétiques dans le domaine du portrait de studio, l'innovation touchant aussi bien la mise en place des modèles que le choix des décors, des costumes et des accessoires. Cela est particulièrement vrai dans le cas de la firme Montminy & C^{ie}, comme en témoigne cet étonnant portrait de groupe, très moderne dans son

Montminy & C^{ie}

(Marc-Alfred Montminy et Albertine Tremblay)
Actifs à Québec entre 1891 et 1915

approche. Autoréférentiel, proposant presque une mise en abyme, le cliché nous montre une simulation de prise de vue en atelier. Debout et appuyé sur un trépied, un garçon donne des indications à quatre jeunes filles assises près d'un gros coussin, qui, elles, sont plutôt attirées par l'appareil photo du portraitiste. La scène se déroule dans un studio au décor théâtral assez raffiné, constitué d'un fond peint en trompe-l'œil évoquant une tapisserie et, à droite, d'une lourde tenture et d'une chaise de hall d'entrée très ornementée. Il s'agit là d'une composition unique dans l'art photographique de cette époque.



Fig. 78
Montminy & C^{ie}
Le Raquetteur, 1894
Épreuve à l'albumine argentique, 55,8 × 41 cm
(carton), 42,7 × 32 cm (image)
MNBAQ, don de la collection Michel Lessard
(2011.104)



David Duhamel

1894

Huile sur toile, 46,4 × 36,8 cm

MNBAQ, achat (2015.673)

Paysanne canadienne

1896

Pastel sur papier collé sur carton,
54,3 × 44,8 cm

MNBAQ, don de Lorraine
Gaboury-Ladouceur (2003.46)

Durant son apprentissage académique, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté s'éveille à divers courants artistiques français, dont celui voué à la valorisation de la vie rurale dans un pays en pleine révolution industrielle. Rentré en 1894 d'un séjour de formation de trois ans en France, il entreprend l'étude physionomique d'après nature du paysan canadien-français.

Cet exercice prend forme à travers les figures de vieillards que le jeune artiste décline à l'huile, au pastel et au fusain¹⁰⁰. Pendant l'été et l'automne 1894, Suzor-Coté, qui voyage entre Montréal et Arthabaska, entre en contact, dans des circonstances inconnues, avec un vieux couple d'ouvriers, Oscar Tremblay et son épouse, domiciliés rue Panet, dans la métropole. De la femme âgée de 82 ans¹⁰¹ et dont le nom nous échappe, il peint avec énergie un portrait à l'huile dans lequel le visage buriné, mais empreint de douceur et d'humilité du modèle se détache du reste du tableau, brossé à grands coups de pinceau. Au cours de la même période, le peintre découvre l'existence d'un vieil agriculteur de 77 ans du village de Verchères, David Duhamel (1817-1903), qu'il immortalise également à l'huile dans une toile acquise par le Musée national des beaux-arts du Québec en 2015¹⁰². Durant plusieurs décennies, les sujets de ces deux œuvres seront identifiés à tort comme étant Esdras Cyr et son épouse, un couple d'Arthabaska que Suzor-Coté étudiera en fait entre 1908 et 1912. Dans un article publié en février 1895, la journaliste

Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté

Arthabaska (Victoriaville), 1869 –
Daytona Beach, Floride, États-Unis, 1937

Joséphine Dandurand (1861-1925) exprime son admiration devant le réalisme de trois figures de paysans vues dans l'atelier de l'artiste, sans préciser la technique utilisée¹⁰³. Or, ces figures correspondent à monsieur et madame Tremblay et à Duhamel. Dans les semaines qui suivent, le peintre présente deux pastels au Salon du printemps de l'Art Association of Montreal, au square Phillips : *Study of Head Female* et *Study of Head Male*. S'agit-il de portraits du couple Tremblay? Ont-ils trouvé preneurs? Sans doute. En 1898, Suzor-Coté expose au Salon des artistes français, à Paris, deux autres pastels, exécutés cette fois en 1896 et intitulés *Paysanne canadienne* et *Paysan canadien*. C'est l'un de ces dessins qui est entré dans la collection nationale en 2003. Réalisé d'après l'huile, le pastel contient toutefois une multitude de détails peaufinés par un Suzor-Coté désireux d'impressionner les jurys. En 1899, l'artiste proposera au même événement parisien le pastel *Portrait du père D...*, créé en 1895 et reprenant avec plus de finesse le *David Duhamel* à l'huile de 1894, bouclant ainsi la boucle de ce cycle consacré à la ruralité.



Madame Ernest Lebrun,
née Adélia Leduc,
sœur de l'artiste
1899

Huile sur toile, 42,5 × 32,5 cm

MNBAQ, don de la collection
Paul Gouin (2005.2534)

Ce tableau admirable d'Ozias Leduc figure parmi les œuvres les plus diffusées de l'artiste¹⁰⁴. Le portrait de femme a été signé par le peintre en 1899, dans son village natal de Saint-Hilaire. Il représente Adélia Leduc (1870-1946), la sœur bien-aimée de l'artiste, alors âgée de 29 ans et récemment mariée à Ernest Lebrun (1871-1950).

Malgré son traitement sans fard et son petit format, le portrait dégage un effet de monumentalité, notamment dû à la forte présence physique et psychologique du modèle, qui subjugué, voire hypnotise le spectateur. Mise en scène dans un intérieur indéfini, Adélia est vêtue d'une jupe noire et d'une blouse blanche à amples manches bouffantes. Assise légèrement de biais sur une chaise, le dos très droit, le regard direct et pénétrant, elle serre de la main gauche une traverse du siège et tient de la droite, entre deux doigts, une aiguille et un petit ouvrage de dentelle. Une bobine de fil lumineuse, posée sur la cuisse, attire l'œil au milieu de la masse sombre de la jupe. L'ouvrage de la dentellière reprend les ornements complexes du col et des poignets de sa chemise, lesquels sont également agrémentés de rubans à carreaux au rouge éclatant.

Au-delà de ce morceau de virtuosité, Leduc nous dépeint sa sœur dans une activité interrompue. Le portrait de la couturière ne se rattache pas pour autant à la peinture de genre, qui illustre ou documente un métier artisanal traditionnel relié au terroir. Adélia, campée dans une pièce et une pose très austères, exhale plutôt un sentiment de spiritualité, voire de sainteté, dans l'esprit du célèbre *Portrait de la mère de l'artiste* (1871) de l'Américain James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). On peut également évoquer l'art d'un Rembrandt (1606-1669) dans le traitement de la lumière, tout en clair-obscur, ainsi que dans

Ozias Leduc

Saint-Hilaire (Mont-Saint-Hilaire), 1864 –
Saint-Hyacinthe, 1955

les tonalités très chaudes et chatoyantes du visage et du vêtement dorés. Leduc éprouvait beaucoup d'attachement pour le portrait de sa sœur, qu'il comptait au nombre de ses cinq meilleures peintures. De fait, le tableau est aujourd'hui considéré comme l'un des chefs-d'œuvre dans l'art du portrait canadien.

Dans la première décennie de sa carrière, Ozias Leduc s'adonnera à tous les genres picturaux. Parmi les sept toiles de l'artiste datées d'avant 1900 que possède le Musée national des beaux-arts du Québec, mentionnons, outre cette œuvre magistrale, *La Liseuse* (1894), un portrait bien connu d'une autre sœur du peintre, Ozéma, et la fascinante *Nature morte aux livres* (FIG. 79).



Fig. 79
Ozias Leduc
Nature morte aux livres, 1892
Huile sur toile, 32 × 40 cm
MNBAQ, achat grâce à une contribution de la
Fondation du Musée national des beaux-arts
du Québec (1998.07)



La Communiante

1899

Huile sur toile, 83 × 118 cm

MNBAQ, achat (1978.98)

En 1890, le Montréalais James Wilson Morrice abandonne le droit et la perspective de se joindre à l'entreprise familiale afin de laisser libre cours à sa véritable aspiration : devenir peintre¹⁰⁵. Soutenu financièrement par son père, il se rend en Europe pour commencer sa formation. Inscrit pendant quelque temps à l'Académie Julian, il découvre, dans le Paris de la Belle Époque, un milieu culturel effervescent. À la fin de 1891 ou au début de 1892, il réside dans le quartier Montparnasse, au cœur de la communauté artistique ; là, ce gentleman réservé se bâtit un réseau de connaissances et goûte peu à peu à une liberté créatrice propice à l'épanouissement de son art. Bien qu'il revienne à l'occasion au Québec pour visiter les siens, notamment à l'hiver 1896-1897 (Fig. 80), la France devient dès lors sa terre d'adoption et Paris, le centre de son univers¹⁰⁶.

Dans la capitale culturelle mondiale, où l'avant-garde artistique prend d'assaut les remparts académiques, Morrice profite de quelques enseignements du paysagiste Henri Harpignies (1819-1916), disciple de l'école de Barbizon, puis se laisse séduire par l'approche sensible et plus moderne du peintre anglo-américain James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). Ainsi, lorsqu'il expose son tableau *La Communiante* au Salon de la Société nationale des beaux-arts, à Paris, en 1899¹⁰⁷, nul ne peut contester cette influence. Le critique Raymond Bouyer (1862-1935) écrit : « Sans doute, il connaît son Whistler, il le comprend, il s'en souvient, mais sans docilité servile, sans obéissance passive aux effets évaporés de ses symphonies. Je le vois, ce peintre, [...] au fond du jardin frais où glisse la blanche *Communiante*¹⁰⁸. » Perceptible dans l'emploi de couleurs pondérées et délicates, la parenté artistique entre Morrice et Whistler se manifeste également dans l'attention portée au langage formel, dont l'importance en vient à supplanter celle du sujet représenté¹⁰⁹.

De fait, le motif de la jeune communiante dans un décor urbain, que l'artiste croque d'abord furtivement à partir du trottoir ou de la terrasse d'un café, semble servir de prétexte à l'exercice plastique auquel il se livre ensuite

James Wilson Morrice

Montréal, 1865 – Tunis, Tunisie, 1924

dans son atelier. Dans ce tableau qui, sur le plan du format, demeure l'un des plus grands de Morrice, jeux de masses et larges coups de pinceau apparents mettent en valeur le travail du peintre. Celui-ci évacue délibérément le détail figuratif en faveur du lyrisme de la matière picturale. Il parvient ainsi à recréer la spontanéité propre aux multiples pochades¹¹⁰ qu'il peint à l'extérieur, sur le vif, et à produire une toile qui compte parmi les œuvres phares de sa carrière.



Fig. 80
James Wilson Morrice
La Citadelle, Québec, 1897
Huile sur toile, 49 × 65,3 cm
MNBAQ, legs David R. Morrice en 1978.
Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1981.01)



Classe de dessin en plein air, Ursulines de Trois-Rivières, de l'album Maisons d'éducation de la province de Québec 1899

Épreuve à la gélatine argentique,
19,3 × 23,8 cm

MNBAQ, don de la collection
Yves Beaugard (2014.115.27)

L'album de luxe *Maisons d'éducation de la province de Québec*, relié par Victor Lafrance (1843-1917), de Québec, regroupe 85 épreuves de grand format de 17 établissements d'enseignement du Québec prises vers 1890-1900 par les meilleurs photographes locaux¹¹¹.

Donnant accès à tout un monde révolu, cet ouvrage remarquable présente un très grand intérêt documentaire et artistique. Avec ses clichés de musées, de cabinets de physique ou de curiosités, de bibliothèques, de salles de musique, de pinacothèque, l'ensemble offre notamment des matériaux de première main pour l'histoire de l'architecture, de la muséologie et de l'enseignement des arts au Québec. Par exemple, la salle de lecture du Grand Séminaire de Québec, captée par Jules-Ernest Livernois (1851-1933), s'avère à elle seule une vraie galerie d'art, avec, sur une table à l'avant-plan, le buste en plâtre du cardinal Taschereau (1820-1898) réalisé par Frederick Alexander Turner Dunbar (1849-1921) et, au mur, des tableaux représentant Marie de l'Incarnation (1599-1672), M^{gr} de Laval (1623-1708) et M^{gr} Turgeon (1787-1867) ainsi qu'une série de portraits des évêques de Québec. Certains sujets contemporains, comme les salles de machines ou d'imprimerie, sont traités de façon très moderne, tant dans leur composition que dans la perspective adoptée ou l'éclairage des lieux.

Ici, Pierre-Fortunat Pinsonneault¹¹² saisit, dans un instant figé, la classe de dessin en plein air des Ursulines de Trois-Rivières. Cette mise en scène théâtrale est conçue comme un véritable tableau vivant. Disposées devant un buste de M^{gr} Louis-François Laflèche (1818-1898), évêque de Trois-Rivières, 11 élèves vaquent à leurs occupations artistiques, qui debout avec sa palette devant un paysage posé sur un chevalet, qui assise avec son carnet de dessin à main levée ou sa porcelaine blanche à colorier¹¹³.

Membre d'une famille de cinq photographes pratiquant en région, Pinsonneault sera, durant cinquante ans, le chroniqueur visuel de la ville de Trois-Rivières et du

Pierre-Fortunat Pinsonneault

Saint-Jacques-le-Mineur, 1864 –
Trois-Rivières, 1938

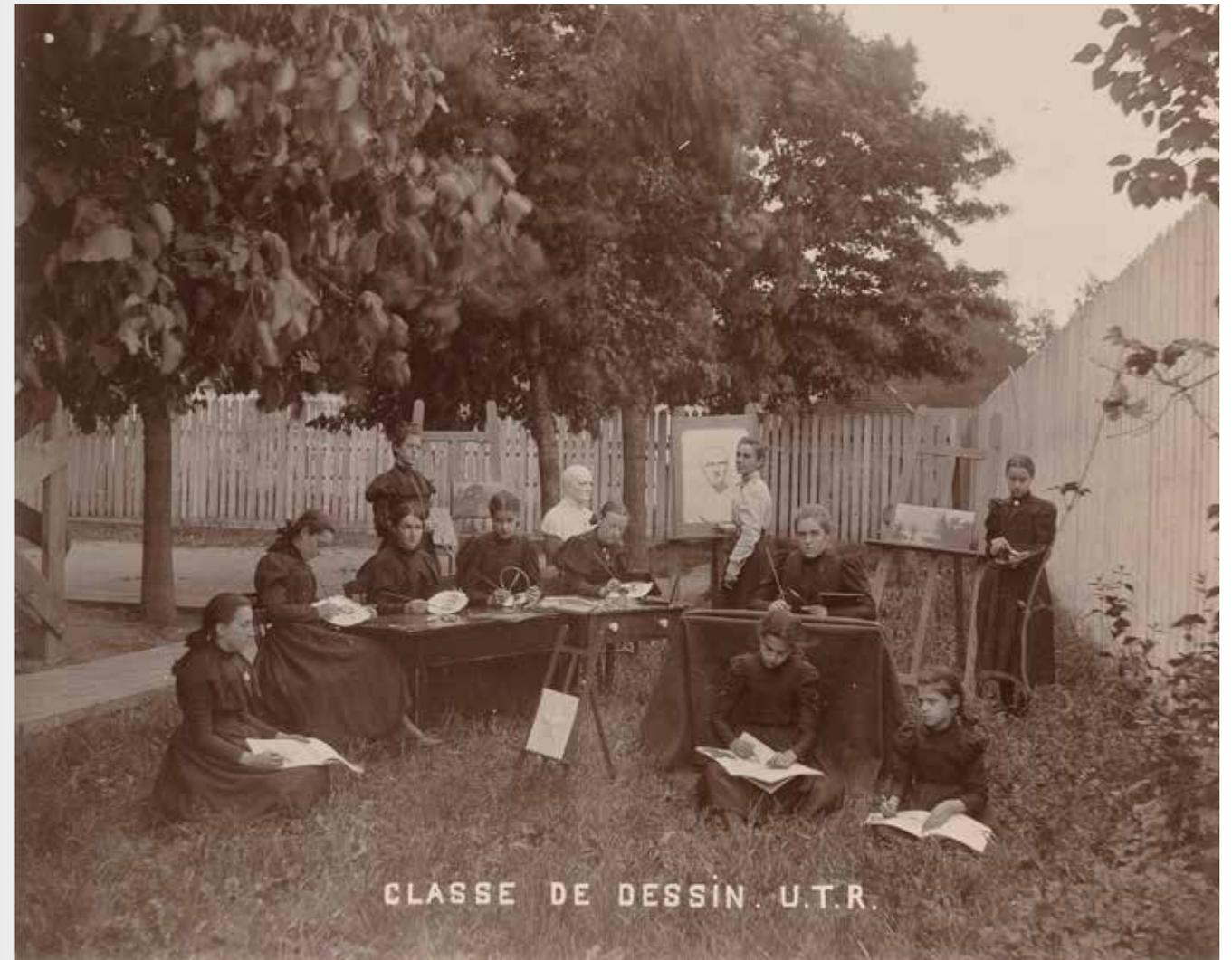
Centre-du-Québec. Appartenant à diverses associations photographiques, il participe à de nombreux concours. Ainsi, à Toronto, il se classe deuxième, en 1894, pour une revue canadienne dans la catégorie *Pretty Children*, puis remporte, deux ans plus tard, une médaille d'argent à une exposition pour un portrait d'esprit pictorialiste.

De tout temps, les portraits d'enfants en bas âge, images d'amour et d'affection, ont été fort populaires. Les tout-petits sont assis sur des fourrures ou retenus dans un fauteuil grâce à divers subterfuges bien dissimulés – une corde, une ceinture ou même les mains d'un parent caché ou hors champ (dans un genre communément appelé en anglais *The Hidden Mother*). Le charmant portrait de bébés jumeaux (Fig. 81), en format de carte cabinet, s'inscrit dans ce courant toujours à la mode.

À partir de 1903, Pierre-Fortunat Pinsonneault deviendra l'un des plus importants producteurs de cartes postales au Québec.



Fig. 81
Pierre-Fortunat Pinsonneault
Portrait de bébés jumeaux, vers 1895
Épreuve à l'albumine argentique,
16,4 × 10,8 cm (carton), 13,9 × 10 cm (image)
MNBAQ, don de la collection Yves Beaugard
(2006.2387)



Notes

- ↑ Nous considérons comme « québécoises » des œuvres créées ici par des artistes nés au Québec (comme François Baillaigré) ou ayant vécu dans la province (tel Cornelius Krieghoff, d’origine néerlandaise). Cette notion englobe également pour nous les œuvres d’artistes nés au Québec qui ont été réalisées ailleurs que dans la province (par exemple, des bronzes conçus et fondus en France par Louis-Philippe Hébert) ou encore des œuvres ayant pour sujet le Québec ou le Canada qui ont été exécutées par des artistes étrangers (telles des estampes représentant la mort du général Wolfe à Québec, gravées par des artistes britanniques).

- ↑ La succession Maurice Duplessis est constituée de 30 tableaux européens des XVII^e (2), XIX^e (22) et xx^e (6) siècles peints par 10 artistes différents, de 34 tableaux canadiens des XIX^e (21) et xx^e (13) siècles exécutés par 12 peintres connus et quelques anonymes, ainsi que d’un dessin canadien du xx^e siècle (Paul Caron, 1874-1941). Sur le plan artistique, les pièces collectionnées par l’ancien premier ministre du Québec sont d’inégale valeur. Au chapitre de l’art européen, des œuvres majeures d’artistes tels que l’Anglais Joseph Mallord William Turner (1775-1851) et les Français Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) et Eugène Boudin (1824-1898) côtoient des toiles de maîtres de moindre renommée, comme l’Allemand Gustav Köhler (1859-1922), le Néerlandais Johan Scherewitz (1868-1951) ou le Nord-Irlandais Maurice Canning Wilks (1910-1984). Du côté canadien, l’artiste le mieux représenté est Cornelius Krieghoff.

- ↑ Après avoir quitté la direction du Musée, John R. Porter occupera la présidence du conseil d’administration de la Fondation du Musée national des beaux-arts du Québec, une fonction qu’il assumera jusqu’en octobre 2016 tout en étant commissaire du projet d’agrandissement.

- ↑ Henri Giroux, *Histoire et miracles de Ste Anne de Beaupré*, Montréal, 1895, p. 31 ; Laurier Lacroix, *Les arts en Nouvelle-France*, catalogue d’exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Publications du Québec, 2012, p. 104.

- ↑ Le tableau original est conservé dans les collections du Musée royal des beaux-arts d’Anvers, en Belgique.

- ↑ Voir le *Saint Michel terrassant le dragon* (deuxième quart du xv^e siècle) du Musée du Louvre, coiffé comme celui de Leblond de Latour et portant un bandeau semblable sur le front.

- ↑ Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Inventaire des œuvres d’art, église de Saint-Nicolas, *Livre de comptes I, 1723-1810* (E6, S8, SS1, SSS946).

- ↑ Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l’orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, t. 1 : *Les hommes*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 2002, p. 513.

- ↑ Madeleine Landry et Robert Derome, *L’art sacré en Amérique française : le trésor de la Côte-de-Beaupré*, Sillery, Septentrion ; Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 160.

- ↑ Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Inventaire des œuvres d’art, église de Saint-Louis-de-Terrebonne (E6, S8, SS1, SS2091).

- ↑ Dans ce cas-ci, comme il s’agit d’un tabernacle d’autel latéral, donc d’un autel secondaire par rapport au maître-autel, il n’y a pas d’armoire pour l’ostensoir. Certains tabernacles ne comportent que des gradins au centre desquels se trouve une réserve eucharistique.

- ↑ Les livres de comptes de la fabrique de Sainte-Anne-de-Beaupré ne contiennent aucune trace d’une commande de deux tabernacles d’autels latéraux à Noël Levasseur vers 1740. C’est par des recoupements stylistiques que le meuble a pu être associé au travail de ce sculpteur (Claude Payer et Daniel Drouin, *Les tabernacles du Québec des XVII^e et XVIII^e siècles*, Québec, Centre de conservation du Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Publications du Québec, 2016, p. 88-89).

- ↑ Mario Béland, « À propos de deux Christ en croix du Musée du Québec », dans Mario Béland (dir.), *Questions de sculpture ancienne : hommage à Gérard Lavallée*, Québec, Musée du Québec, 2003, p. 6-25 ; Mario Béland, « Un *Christ en croix* de Pierre-Noël Levasseur », *Cap-aux-Diamants*, n^o 74, été 2003, p. 67.

- ↑ François Daniel, *Le vicomte C. de Léry, lieutenant-général de l’Empire français, ingénieur en chef de la grande armée, et sa famille, avec gravures*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1867, 44, 239 p..

- ↑ À ce sujet, voir Didier Prioul, « Les paysagistes britanniques au Québec : de la vue documentaire à la vision poétique », dans Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec, 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1991, p. 50-59.

- ↑ Johannes de Hullu, « Registers of the Protestant Churches of Lille 1708-1713, Béthune 1711-1712, and Mons 1713-1715 », *Proceedings of the Huguenot Society of London*, vol. XVI, n^o 1, 1938, p. 123.

- ↑ David Karel, « Delezenne, Ignace-François », *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Musée du Québec et Presses de l’Université Laval, 1992, p. 223.

- ↑ Connu pour ses *Six Views of North America*, une série d’estampes publiées à Londres en 1796.

- ↑ Henry V. S. Ogden et Margaret S. Ogden, *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1955, p. 57.

- ↑ Le Musée national des beaux-arts du Québec en conserve quatre ; les neuf autres appartiennent à Bibliothèque et Archives Canada (Daniel Drouin, « Benjamin Fisher : le militaire aquarelliste », *Continuité*, n^o 101, été 2004, p. 19-21).

- ↑ Sur la transformation notable subie par l’œuvre au cours des quelque 2 000 heures de travaux effectués par les spécialistes du Centre de conservation du Québec, voir Mario Béland (dir.), *Restauration en sculpture ancienne*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec et Centre de conservation du Québec, 1994, p. 109-113 (notice de Michèle Lepage).

- ↑ Jacques Fontaine, « Martin (saint), évêque de Tours », dans Marcel Viller (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, Paris, Beauchesne, t. 10, 1980, p. 690.

- ↑ Nive Voisine, *Histoire de l’Église catholique au Québec (1608-1970)*, Montréal, Fides, 1971, p. 36.

- ↑ Selon les archives paroissiales, un premier « tableau » est commandé en 1790-1791. Il devait fort probablement représenter le saint patron et constituer l’œuvre maîtresse de l’église. Le sujet et le grand format du relief polychrome plaident en faveur de cette localisation initiale au retable, avant son remplacement par une toile de Louis Dulongpré (1754-1843) vers 1819 (Christiane Brault, « Le relief du tableau *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* », dans *Le trésor de Saint-Martin*, catalogue d’exposition, Laval, Ville de Laval, 2006, p. 20-21 ; Daniel Drouin, « L’histoire des tableaux religieux », dans *ibid.*, p. 14-15).

- ↑ Ces deux œuvres sont *Marie, secours des chrétiens* (1793) et *La Résurrection d’un mort par saint Antoine de Padoue afin d’innocenter ses parents* (1794).

- ↑ Dès 1788, la paroisse fait appel à Philippe Liébert pour réaliser de nombreux travaux. Peut-être l’artiste a-t-il décidé, en 1790-1791, de sous-traiter la commande du « tableau » à Guernon, dit Belleville, qui avait déjà travaillé sous sa direction (John R. Porter et Jean Trudel, *Le calvaire d’Oka : une monographie*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1974, p. 101-103 ; René Villeneuve, *Du baroque au néo-classicisme : la sculpture au Québec*, catalogue d’exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1997, p. 125-126 ; Christiane Brault, *loc. cit.*, p. 20-21).

- ↑ Connu dans la Gironde comme portraitiste et peintre de tableaux religieux, Beaucourt y a notamment réalisé deux toiles, aujourd’hui disparues, relatives à saint Pierre pour le prieuré des Bénédictins de La Réole et une autre représentant saint Barthélemy pour l’église de Saint-Genès-de-Fronsac.

- ↑ Pour le récit de ce miracle, voir Jean de Sainte-Eulalie, *Le saint de tout le monde*, Paris, Vic et Amat, 1901, p. 118. Selon les sources consultées, ce sont tantôt ses parents, tantôt uniquement son père que saint Antoine de Padoue innocente par son intervention.

- ↑ À ce sujet, voir *Le trésor de Saint-Martin*, catalogue d’exposition, Laval, Ville de Laval, 2006.

- ↑ George Heriot, *Travels through the Canadas, Containing a Description of the Picturesque Scenery on Some of the Rivers and Lakes, with an Account of the Productions, Commerce, and Inhabitants of those Provinces*, Londres, Richard Phillips, 1807, p. 87.

- ↑ É.-Z. Massicotte et Régis Roy, *Armorial du Canada français*, Montréal, Beauchemin, 1915, p. 132.

- ↑ Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec, 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1991, p. 142-144 (notice de Mario Béland) ; Rosemarie L. Tovell (dir.), *Berczy*, catalogue d’exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991, p. 212-215 (notice de Mary Macaulay Allodi) ; Mario Béland, « William Berczy, de retour à Québec », *Cap-aux-Diamants*, n^o 29, printemps 1992, p. 79.

- ↑ Il est le fils du notaire Jean-Claude Panet (1719-1778) et le frère de M^{re} Bernard-Claude Panet (1753-1833), archevêque de Québec de 1825 à sa mort.

- ↑ Mario Béland, « Joseph Légaré et le portrait », *Cap-aux-Diamants*, n^o 40, hiver 1995, p. 66.

- ↑ Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec, 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1991, p. 168-169 et 192-193 (notices de Laurier Lacroix et de Mario Béland).

- ↑ John R. Porter, avec la collaboration de Nicole Cloutier et Jean Trudel, *Joseph Légaré, 1795-1855. L’œuvre : catalogue raisonné*, catalogue d’exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, 157 p.

- ↑ Traduction de « On the Jaques [*sic*] Cartier, River. – / called l’Hopital, from the Fishermen who say the Salmon in their / ascent of the River are so exhausted on their reaching this quiet / pool that they stop here some days to recruit. – / Aug^t, 1821 ».

- ↑ Elle sera détruite dans l’incendie de la chapelle du Séminaire le 1^{er} janvier 1888.

- ↑ Ross Fox, « The Immigrant Element in Quebec City’s Precious Metals and Stones Trades During the 1820s », *Silver Society of Canada Journal*, vol. 17, 2014, p. 9-13.

- ↑ Thomas Henri Gleason, *The Quebec Directory*, Québec, Neilson & Cowan, 1822, p. 135.

- ↑ Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec, 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1991, p. 515-516 (notice de Didier Prioul) ; Mario Béland, « Montréal vu par John P. Drake », *Cap-aux-Diamants*, n^o 52, hiver 1998, p. 63.

- ↑ Laurence Joyce, « Nelson Walker : Silversmith, Shipbuilder and Surveyor », *The Fimial*, vol. 20, n^o 2, novembre-décembre 2009, p. 1-9.

- ↑ Didier Prioul, « Les paysagistes britanniques au Québec : de la vue documentaire à la vision poétique », dans Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec, 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1991, p. 53.

- ↑ Paul Trépanier, « James Pattison Cockburn : un aquarelliste dans la ville », dans Denis Castonguay et Yves Lacasse (dir.), *Québec, une ville et ses artistes*, catalogue d’exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 127-130.

- ↑ Léon Lortie, « Meilleur, Jean-Baptiste », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. X : *1871-1880*, Québec, Presses de l’Université Laval, 1972, p. 556.

- ↑ Mario Béland, « Un marchand d’art à Québec : Giovanni Domenico Balzaretti », *Cap-aux-Diamants*, n^o 75, automne 2003, p. 67 ; Mario Béland, « Balzaretti chez Fassio », *Cap-aux-Diamants*, n^o 76, hiver 2004, p. 51.

- ↑ Anne-Élisabeth Vallée, *L’art de la miniature au Bas-Canada entre 1825 et 1850 : Gerome Fassio et ses contemporains*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2004, 270 f.

- ↑ R. S. M. Bouchette, *Mémoires de Robert-S.-M. Bouchette, 1805-1840, recueillis par son fils Errol Bouchette et annotés par A.-D. Decelles*, Montréal, C^{ie} de publication de la Revue canadienne, 1903, p. 51 ; France St-Jean, « L’iconographie rébellienne, la face cachée de l’historiographie des rébellions de 1837-1838 : quelques études de cas », *Mens*, vol. 10, n^o 1, automne 2009, p. 109.

- ↑ Denis Martin, « Robert-Shore-Milnes Bouchette, 1805-1879 », dans Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec, 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1991, p. 212-213. Les trois aquarelles s’intitulent *Bouchette en prison*, *Les Captifs* (MNBAQ) et *Imprisonment of R. S. M. Bouchette ou My Prison House, Montreal* (Bibliothèque et Archives Canada), alors que le dessin a pour titre *The Wounded Captive Knight* (Musée McCord).

50. À l’instar de Dick, qui parviendra à s’enfuir par la fenêtre ouverte de la cellule après quatre mois passés avec lui, Bouchette retrouvera sa liberté lorsqu’il sera condamné à l’exil aux Bermudes en juin 1838 (R. S. M. Bouchette, *op. cit.*, p. 52).

51. Mario Béland, « Regards d’un militaire britannique », *Cap-aux-Diamants*, n^o 60, hiver 2000, p. 51.

52. À cette date, François Sasseville est toujours au service de Laurent Amiot à titre de compagnon, alors que celui-ci a atteint l’âge avancé de 73 ans. On sait par ailleurs qu’il est d’usage pour les compagnons d’apposer le poinçon du maître sur les pièces réalisées dans l’atelier. Si l’on considère ces différents éléments et, en outre, le fait que Sasseville reprendra plusieurs fois le modèle du calice de M^{gr} Signay au cours de sa carrière, on a de bonnes raisons de penser qu’il en est lui-même l’auteur.

53. Le Musée national des beaux-arts du Québec conserve un portrait de McKenzie également peint par Samuel Palmer en 1843 et acquis en même temps que plusieurs portraits de la famille Turnbull.

54. John R. Porter, « Légaré, Joseph », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. VIII : 1851-1860, Québec, Université Laval, 1985, p. 549.

55. Mario Béland, *Québec et ses photographes, 1850-1908 : la collection Yves Beaugregard*, catalogue d’exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 238.

56. *The Morning Chronicle*, 16 août 1847, p. 3.

57. Mario Béland, « Une éminence grise », *Cap-aux-Diamants*, n^o 102, été 2010, p. 46-47.

58. Mario Béland, *Québec et ses photographes, 1850-1908 : la collection Yves Beaugregard*, catalogue d’exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 22-25; Mario Béland, « Un pionnier de la photographie à Québec », *Cap-aux-Diamants*, n^o 93, printemps 2008, p. 67.

59. Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec, 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1991, p. 468 (notice de Laurier Lacroix).

60. Louise Vigneault, *Zacharie Vincent : une autohistoire artistique*, Wendake, Éditions Hannenorak, 2016, p. 34-35 et 39.

61. Bettina A. Norton, « Edwin Whitefield, 1816-1892 », *Antiques*, vol. CII, n^o 2, août 1972, p. 238-239; voir aussi Bettina A. Norton, *Edwin Whitefield : Nineteenth-Century North American Scenery*, Barre (Mass.), Barre Publishing, 1977, p. 13, 20, 43-44, 63-64, 97 et 127-128; et Mario Béland, « Montréal vu par Edwin Whitefield », *Cap-aux-Diamants*, n^o 56, hiver 1999, p. 63.

62. Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec, 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1991, p. 574-575 (notice de Mario Béland); John R. Porter et Mario Béland (dir.), *Antoine Plamondon, 1804-1895 : jalons d’un parcours artistique*, catalogue d’exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 86 (notice de Mario Béland).

63. Mario Béland, « La peinture et la sculpture : entre les nécessités de la vie et les rêves de création », dans Mario Béland (dir.), *Napoléon Bourassa : la quête de l’idéal*, catalogue d’exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Publications du Québec, 2011, p. 74-77.

64. Il existe plusieurs monographies sur Notman. Voir particulièrement Stanley G. Triggs, *William Notman : l’empreinte d’un studio*, catalogue d’exposition, Toronto, Musée des beaux-arts de l’Ontario et Coach House Press, 1986, 173 p.; et Hélène Samson et Suzanne Sauvage (dir.), *Notman, photographe visionnaire*, catalogue d’exposition, Montréal, Musée McCord; Paris, Hazan, 2016, 240 p.

65. Michel Lessard, avec la collaboration de Pierre Lavoie et Patrick Altman, *Québec éternelle : promenade photographique dans l’âme d’un pays*, Montréal, Éditions de l’Homme, 2013, p. 60-61 et 63.

66. Jacques Monnier, « Au Musée provincial », *Le Journal*, 3 août 1936, p. 4.

67. Dennis Reid, « Notre patrie le Canada » : *mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto, 1860-1890*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979, p. 68-72.

68. Hélène Samson, « L’art de la photographie selon Notman », dans Hélène Samson et Suzanne Sauvage (dir.), *Notman, photographe visionnaire*, catalogue d’exposition, Montréal, Musée McCord; Paris, Hazan, 2016, p. 68-73.

69. Les premières photographies instantanées, capables de saisir et d’arrêter le mouvement grâce à une grande vitesse d’obturation de l’appareil photo, ont été réalisées par Eadweard Muybridge (1830-1904) en 1878 : aux champs de course de Palo Alto, il est alors parvenu à capter un cheval au galop à l’aide de 12 appareils photo disposés le long d’une piste (Kevin MacDonnell, *Eadweard Muybridge : l’homme qui a inventé l’image animée*, Paris, Éditions du Chêne, 1972, p. 21-24).

70. Michel Lessard, « Portrait de George William Ellisson d’après des dossiers secrets », *Cap-aux-Diamants*, vol. 3, n^o 2, été 1987, p. 13-16; Mario Béland, *Québec et ses photographes, 1850-1908 : la collection Yves Beaugregard*, catalogue d’exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, *passim*.

71. Au cours des dernières années, l’œuvre de Duncanson a fait l’objet de plusieurs études qui ont permis de mieux saisir la diversité culturelle et la présence afro-américaine dans l’histoire artistique des États-Unis.

72. Ajoutons que de nombreuses compositions de Duncanson sont aussi interprétées en fonction de fondements raciaux. Voir notamment Joseph D. Ketner, *The Emergence of the African-American Artist : Robert S. Duncanson, 1821-1872*, Columbia (Mo.), University of Missouri Press, 1993, 235 p.; Margaret Rose Vendryes, « Race Identity / Identifying Race : Robert S. Duncanson and Nineteenth-Century American Painting », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 27, n^o 1, 2001, p. 82-104; et Shana Klein, « Cultivating Fruit and Equality : The Still-Life Paintings of Robert Duncanson », *American Art*, vol. 29, n^o 2, été 2015, p. 64-85.

73. Il expose à la même occasion une autre toile intitulée *La Tornade* (Allan Pringle, « Robert S. Duncanson in Montreal, 1863-1865 », *American Art Journal*, vol. 17, n^o 4, automne 1985, p. 31).

74. Selon les termes d’un ami de Duncanson dans une lettre publiée en 1864 dans l’*Art Journal* de Londres (cité dans Dennis Reid, « Notre patrie le Canada » : *mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto, 1860-1890*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979, p. 41).

75. Allan Pringle, *loc. cit.*, p. 29-50.

76. La Hudson River School regroupe plusieurs paysagistes américains qui, au XIX^e siècle, abordent la nature avec une approche associée au courant romantique. Duncanson est considéré comme un peintre de cette école d’art dans *American Paradise : The World of the Hudson River School*, catalogue d’exposition, New York, Metropolitan Museum of Art, 1987, p. 194-196.

77. Stanley G. Triggs, « Henderson, Alexander », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XIV : 1911-1920, Québec, Presses de l’Université Laval, 1998, p. 519-520; Marlène Rousseau, *Alexander Henderson (1831-1913) : photographe paysagiste montréalais du XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2005, 104 f.

78. Mario Béland, « Un album de luxe d’Alexander Henderson », *Cap-aux-Diamants*, n^o 106, été 2011, p. 52-53.

79. Brian Foss, « Représentations du paysage canadien, 1860-1880 », dans Jacques Des Rochers (dir.), *La collection du Musée des beaux-arts de Montréal*, t. I : *Art québécois et canadien*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2011, p. 98.

80. Pour les données biographiques sur l’artiste, voir Elizabeth Collard, « Edson, Allan Aaron », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XI : 1881-1890, Québec, Presses de l’Université Laval, 1982, p. 325-327; et Denis Martin, « Allan Aaron Edson », dans Denis Martin et Michèle Grandbois, *La collection des dessins et estampes : 80 œuvres choisies*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec, 1991, p. 86-87.

81. Elizabeth Collard, *loc. cit.*, p. 326. Bien qu’il ne soit pas certain que Duncanson ait enseigné au jeune Edson, il demeure que l’artiste canadien a été fortement influencé par les paysages majestueux du peintre exilé. Sur ce point, voir Allan Pringle, « Robert S. Duncanson in Montreal, 1863-1865 », *American Art Journal*, vol. 17, n^o 4, automne 1985, p. 42-48.

82. Mario Béland, « Mobilier de salon victorien », *Cap-aux-Diamants*, n^o 89, printemps 2007, p. 55.

83. Pierre B. Landry, « Sandham, Henry », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XIII : 1901-1910, Québec, Presses de l’Université Laval, 1994, p. 1003-1004.

84. Stanley G. Triggs, *Les photographies composites de William Notman / The Composite Photographs of William Notman*, catalogue d’exposition, Montréal, Musée McCord d’histoire canadienne, 1994, 127 p.

85. En 1879, le magazine new-yorkais *Scribner’s Monthly* publiera, parmi les premières illustrations gravées de Sandham, deux autres vues du fort produites à partir de ses aquarelles (Dennis Reid, « Notre patrie le Canada » : *mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto, 1860-1890*, Ottawa, Galerie nationale du Canaa, 1979, p. 353-355).

86. Mentionnons que, douze ans plus tard, Jobin signera une autre statue de Sacré-Cœur, de grand format et d’après un modèle différent, pour cette même église (Mario Béland, *Louis Jobin, maître sculpteur*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec; Montréal, Fides, 1986, p. 121). Ironie du sort, le curé de Sainte-Famille remplacera, en 1926-1927, la statuette de 1878 par un sacré-cœur en plâtre polychrome, offert par un paroissien.

87. Il n’est donc pas étonnant qu’on se méprenne encore aujourd’hui sur la nature du matériau de maintes statues religieuses de l’époque. Le revêtement de la statuette de Jobin aurait été réalisé au début des années 1930 par sœur Saint-Jean-Berchmans, une augustine de l’Hôtel-Dieu du Sacré-Cœur de Jésus, à Québec.

88. Monique Rémillard, *Louis-Prudent Vallée (1837-1905), photographe. La vue stéréoscopique au service de l’industrie touristique à Québec dans le dernier quart du XIX^e siècle : l’exotisme culturel*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1987, 317 f.; Mario Béland, « Louis-Prudent Vallée II : portraits au “mezzoteinte” », *Cap-aux-Diamants*, n^o 98, été 2009, p. 54.

89. Mario Béland, « Louis-Prudent Vallée I : un album de prestige », *Cap-aux-Diamants*, n^o 97, printemps 2009, p. 49.

90. Le gouvernement libéral de Louis-Alexandre Taschereau (1867-1952) adopte la Loi sur les musées de la province en 1922. Trois ans plus tard, Simard, alors sous-secrétaire de la province depuis 1912, devient également directeur des beaux-arts. En 1930, il sera nommé conservateur du futur Musée de la province, poste qu’il occupera jusqu’à son décès, l’année suivante. L’institution ouvrira ses portes en 1933, sous la direction de Pierre-Georges Roy (1870-1953).

91. Madame Fréchette a posé pour l’œuvre *Souvenirs tristes* (1885) de Brymner, dont le décor semble correspondre à celui de *La Femme au métier* (Janet G. Braide, « Painter William Brymner and the Ladies », *Canadian Collector*, vol. 15, n^o 1, janvier-février 1980, p. 23).

92. Michel Lessard, *Les Livernois, photographes*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec et Québec Agenda, 1987, p. 176, 183 et 306.

93. Mario Béland, « Edith Hemming, au service des Livernois », *Cap-aux-Diamants*, n^o 96, hiver 2009, p. 51; Esther Trépanier, « Conquérir un espace professionnel », dans Esther Trépanier (dir.), *Femmes artistes du xx^e siècle au Québec : œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, catalogue d’exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Publications du Québec, 2010, p. 19, 23 et 234 (biographie d’Anne-Élisabeth Vallée).

94. Jean-René Ostiguy, *Charles Huot*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979, p. 11-18; Mario Béland, « Charles Huot à Paris », *Cap-aux-Diamants*, n^o 83, automne 2005, p. 50 et n^o 84, hiver 2006, p. 55.

95. Sylvain Allaire, « Les tableaux de Charles Huot à l’église Saint-Sauveur », *Bulletin annuel. Galerie nationale du Canada*, n^o 2, 1979, p. 17-30.

96. La façade a connu au moins trois ensembles statuaires successifs avant 1889, tandis que celui de Côté cédera la place, à la fin des années 1920, à un nouvel ensemble dû à Lauréat Vallière (1888-1973).

97. Mario Béland, avec un texte de Nicole Allard, *Jean-Baptiste Côté, caricaturiste et sculpteur*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec et Publications du Québec, 1996, p. 30, 89-91 et 137-138.

98. Mario Béland, « Un destin inachevé : *L’Assemblée des six comtés* de Charles Alexander Smith », *Cap-aux-Diamants*, n^o 30, été 1992, p. 30-33. L’auteur prépare une étude approfondie sur le tableau.

99. Mario Béland, *Québec et ses photographes, 1850-1908 : la collection Yves Beaugard*, catalogue d’exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 114, 122-123, 155, 164, 171-172 et 178; Mario Béland, « Prise un, prise deux », *Cap-aux-Diamants*, n^o 110, été 2012, p. 64-65.
100. On peut voir deux fusains datés de 1896 et représentant Oscar Tremblay et sa femme entre les pages 208 et 209 du numéro de juin 1898 de *La Revue des deux Frances* (2^e année, n^o 9), qui consacre deux articles au Salon des artistes français de cette année-là. Ces fusains sont erronément reproduits à la place des deux pastels effectivement présentés par Suzor-Coté lors de l’événement.
101. Cette information est inscrite sur une étiquette derrière le pastel *Paysanne canadienne*, qui représente, comme l’huile sur toile de 1894, madame Tremblay.
102. Suzor-Coté reproduira les traits de l’homme dans son célèbre tableau *L’Enfant malade* (1895), également conservé au Musée national des beaux-arts du Québec (voir l’introduction, p. 11, fig. 10).
103. Joséphine Dandurand, « Un atelier », *Le Coin du feu*, vol. 3, n^o 2, février 1895, p. 38-39.
104. Laurier Lacroix (dir.), *Ozias Leduc : une œuvre d’amour et de rêve*, catalogue d’exposition, Québec, Musée du Québec; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, p. 140-141, cat. 109 (notice d’Arlene Gehmacher); Mario Béland, « Un portrait magistral », *Cap-aux-Diamants*, n^o 87, automne 2006, p. 54.
105. Comme Morrice le mentionnera rétrospectivement dans une lettre datée du 11 avril 1913 : « Ce qui me retient de retourner au barreau de l’Ontario, c’est mon amour de la peinture ! ce privilège de savourer chaque chose » (cité dans Charles C. Hill, *Morrice. Un don à la patrie : la collection G. Blair Laing*, catalogue d’exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 18).
106. Pour les informations biographiques sur l’artiste, voir Lucie Dorais, *J. W. Morrice*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1985, 88 p. ; et Katerina Atanassova (dir.), *Morrice : une collection offerte par A. K. Prakash à la nation*, catalogue d’exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada; Vancouver, Figure 1 Publishing, 2017, 239 p.
107. Société nationale des beaux-arts, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et objets d’art exposés au Champ-de-Mars le 1^{er} mai 1899*, Évreux, C. Hérissey, 1899, p. 129, n^o 1079.
108. Raymond Bouyer, « Un salonnier aux salons de 1899 », *L’Artiste : revue de l’art contemporain*, 69^e année, t. 2, avril-juin 1899, p. 142.
109. Whistler défendait cette doctrine de « l’art pour l’art » en ces termes : « La peinture est la poésie de la vue comme la musique est la poésie du son. Le sujet n’a rien à voir avec l’harmonie du son ou de la couleur » (« The Red Rag », *The World*, 22 mai 1878; repris dans James Abbott McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies* [1890], New York, Dover Publications, 1967, p. 127). Sur les liens de Morrice avec Whistler, voir Michèle Grandbois, « Morrice/Lyman : les lumières de l’exil », dans Michèle Grandbois (dir.), *Morrice et Lyman en compagnie de Matisse*, catalogue d’exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec; Montréal, Éditions de l’Homme, 2014, p. 38.
110. Morrice avait l’habitude d’exécuter rapidement, sur le motif, des études à l’huile sur de petits supports (Charles C. Hill, *op. cit.*, p. 22-23).
111. On en retrouve un autre exemplaire à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BA Q Rosemont-La Petite-Patrie, Montréal).
112. Réjean Lapointe, « Pierre-Fortunat Pinsonneault (1864-1938), artiste-photographe de Trois-Rivières », *Photo sélection*, vol. 8, n^o 1, janvier-février 1988, p. 42-44.
113. Marie-Anne Proulx, l’une des trois jeunes femmes devant un chevalet, étudiera la peinture à Montréal, puis enseignera la peinture sur porcelaine dans la communauté après être entrée en religion en 1903. Merci à Josée Grandmont, directrice du Musée des Ursulines de Trois-Rivières, pour cette information.

Cette publication accompagne le redéploiement de la collection d'art ancien du Musée national des beaux-arts du Québec, présenté dans le pavillon Gérard-Morisset à compter du 15 novembre 2018.

Rédaction : Daniel Drouin, conservateur de l'art ancien, MNBAQ

Collaboration à la rédaction : Mario Béland (p. 30, 54, 62, 72, 84, 88, 100, 106, 110, 112, 114, 116, 120, 126, 130, 134, 136, 138, 142, 144, 148, 150, 152, 156, 160) et Pierre-Olivier Ouellet (p. 46, 76, 86, 118, 122, 128, 140, 158)

Édition : Catherine Morency, MNBAQ

Révision linguistique et correction d'épreuves : Marie Parent

Documentation iconographique et droits d'auteur : Lina Doyon, Audrey Robert et Mélanie Beaupré, MNBAQ

Conception graphique : Feed

Impression : Deschamps Impression

Photographies

CCQ/Jacques Beardsell : fig. 25-26, p. 49, 61, 67; CCQ/Guy Couture : fig. 8; CCQ/Guy Couture et Jacques Beardsell : p. 41; CCQ/Michel Élie : fig. 15; Joseph Dynes : fig. 43; Ellisson & Co. : fig. 64, p. 121; Edgar Gariépy : fig. 77; Alexander Henderson : fig. 67, p. 127; Léon-Antoine Lemire : fig. 53, p. 101; Jules-Ernest Livernois : fig. 2, 74; Jules-Isaïe Benoît, dit Livernois : p. 125; Livernois & Bienvenu (Élise L'Heureux, veuve Livernois, et Louis Fontaine, dit Bienvenu) : fig. 66; MNBAQ/Patrick Altman : fig. 6-7, 9-12, 14, 20, 22, 27, 31-32, 36, 38, 46, 52, 76; p. 23, 35, 43, 45 (à gauche), 51, 55 (à gauche), 65, 69, 89, 95, 99, 109, 111, 149; MNBAQ/Louis Audet : fig. 44; MNBAQ/Jean-Guy Kérouac : fig. 3-4, 33, 40, 42, 49, 54, 60, 62, 65, 69; p. 45 (à droite), 57 (à gauche), 59, 63, 79 (à droite), 93, 113, 115, 123, 133, 135, 143, 151; MNBAQ/Idra Labrie : couverture, fig. 1, 5, 13, 16-19, 21, 23-24, 28-30, 34-35, 37, 39, 41, 45, 48, 55-56, 58-59, 68, 70, 72, 75, 80; p. 19, 21, 25, 27, 29, 31, 33, 37, 39, 47, 53, 55 (à droite), 57 (à droite), 71, 73, 75, 77, 79 (à gauche), 81, 83, 85, 87, 91, 103, 105, 107, 119, 129, 131, 137, 141, 145, 147, 155; MNBAQ/Denis Legendre : fig. 50, 79, p. 157, 159; Montminy & C^e : fig. 78, p. 153; Musée des beaux-arts du Canada : fig. 47; William Notman : fig. 61, 63, p. 117; Notman & Sandham (William Notman et Henry Sandham) : fig. 71; Pierre-Fortunat Pinsonneault : fig. 81, p. 161; Louis-Prudent Vallée : fig. 57, 73, p. 139

En couverture : Théophile Hamel, *Olympe et Flore Chauveau*, 1851-1852

Musée national des beaux-arts du Québec

Parc des Champs-de-Bataille

Québec (Québec) G1R 5H3

www.mnbaq.org

Directeur général par intérim
et directeur de l'administration :
Jean-François Fusey

Directrice des collections
et de la recherche :
Annie Gauthier

Directrice des expositions
et de la médiation :
Christine Conciatori

Directeur du marketing
et des communications :
Jean François Lippé

Le Musée national des beaux-arts du Québec est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec.

© Musée national des beaux-arts du Québec, 2018

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans une autorisation écrite de l'éditeur.

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

ISBN : 978-2-551-26346-2

Diffusion et distribution

Diffusion Dimedia

www.dimedia.com



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Culture
et Communications
Québec



Charles Alexander, Laurent Amiot, François Baillairgé, François Malepart de Beaucourt, William Berczy, Robert Shore Milnes Bouchette, Napoléon Bourassa, James Bowman, William Brymner, James Pattison Cockburn, Jean-Baptiste Côté, Ignace-François Delezenne, John Poad Drake, Louis Dulongpré, Robert Scott Duncanson, Allan Edson, Ellisson & Co., Gerome Fassio, Benjamin Fisher, Charles Ramus Forrest, Claude François, dit frère Luc, François Guernon, dit Belleville, Eugène Hamel, Théophile Hamel, Louis-Philippe Hébert, Louis-Chrétien de Heer, Edith Hemming, Alexander Henderson, George Heriot, Charles Huot, Otto Reinhold Jacobi, John James, Louis Jobin, Paul Jourdain, dit Labrosse, Cornelius Krieghoff, Jacques Leblond de Latour, Ozias Leduc, Joseph Légaré, Léon-Antoine Lemire, Noël Levasseur, Pierre-Noël Levasseur, Philippe Liébert, Jules-Ernest Livernois, Jules-Isaïe Benoît, dit Livernois, Salomon Marion, Montminy & C^{ie}, Paul Morand, James Wilson Morrice, Robert Frederick Mountain, William Notman, Samuel Palmer, Pierre-Fortunat Pinsonneault, Antoine Plamondon, Louis Poiré, François Ranvoyzé, Jean-Baptiste Roy-Audy, Henry Sandham, François Sasseville, Savage & Lyman, Gerritt Schipper, Richard Short, James Smillie, Martin Somerville, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, Toussaint Testard, Louis-Prudent Vallée, Zacharie Vincent, Nelson Walker, Edwin Whitefield



Musée national
des beaux-arts
du Québec

Québec 

