



fig.1 J.-E. Livernois, Galerie de peintures, l'Université Laval, Québec, vers 1876, papier albuminé, 8 x 8 cm, coll. de photographies, Archives du Séminaire de Québec. (Photo: Brown et Chalifour, Québec)

LA PINACOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL 1875-1910

Les collections d'art du Séminaire de Québec au XIX^e siècle:
rôle et justification

«... s'il y a peu d'hommes qui ont le goût sûr, c'est parce que peu d'hommes se mettent en peine de le cultiver. Or l'étude du dessin qui pourrait en douter? sert beaucoup à le développer, à le guider, à l'épurer. Ce n'est pas seulement oeuvre de patience que fait cet élève quand il s'applique avec tant de soin à reproduire son modèle... il devient plus apte à juger les chefs d'oeuvres... Eh! bien l'étude du dessin contribuera à vous donner cet amour éclairé et ardent du beau... Nous serons donc initié à sa science... Apprenons donc le dessin. Qui sait, peut-être un jour après les premiers essais du collège, sentirons-nous s'éveiller en nous cette flamme qui anima les grands peintres. En contemplant quelqu'un (*sic*) des magnifiques tableaux qui ornent la Chapelle du Séminaire, peut-être quelqu'un d'entre nous s'écrira-t-il, comme le Corège (*sic*) à la vue d'une composition de Raphaël: Anch'io son pittore! Et moi aussi je suis peintre!..»

Les collections d'art du Séminaire de Québec, au XIX^e siècle, revêtent une dimension éducative particulière: l'imitation des modèles d'art y était considérée comme une composante essentielle à la formation du goût comme de la pensée. Elle constitue en fait l'élément charnière autour duquel viendra s'articuler l'évolution du processus de collectionnement vers le milieu du XIX^e siècle, processus qui va mener à l'instauration d'une pinacothèque au sein de l'Université Laval en 1875 (fig.1).

Quels furent les objectifs et préoccupations des principaux protagonistes du projet au moment de l'acquisition de la collection Légaré, destinée à former le noyau de la pinacothèque? Quel parcours suivra le collectionnement jusque dans la première décennie du XX^e siècle, au moment où voit le jour, avec l'Association des Anciens Gradués de l'Université Laval, un projet intégré de musée et d'école d'art? Autant de questions que nous tentons de cerner ici.

Nous savons peu de choses des premières heures de la collection d'art et de sa lente genèse au XVII^e et XVIII^e siècle. Les collections semblent, pour ainsi dire, inexistantes au cours du XVII^e siècle. Dans la seconde moitié du XVIII^e, certains prêtres du Séminaire, suivant l'exemple de M^{sr} de Laval, légèrent à l'institution leurs collections d'estampes, de livres et de tableaux². Par ailleurs, les archives ne font état que de quelques commandes³, des portraits, pour la plupart, représentant les premiers supérieurs du Séminaire. On note toutefois, dès cette époque, un début d'intérêt pour le portrait historique qui, à compter du milieu du XIX^e siè-

cle, constituera un créneau privilégié de la collection. Disséminées un peu partout dans le Séminaire, soit dans les appartements des prêtres, soit dans quelques corridors ou à la chapelle, les oeuvres peintes servent avant tout à des fins contemplatives, dévotionnelles et décoratives.

Début d'une volonté de collectionnement 1800-1850

Le rôle déterminant joué par l'abbé Philippe Desjardins dans l'élaboration des collections d'art au Séminaire de Québec, a déjà été mis en évidence à maintes reprises⁴. À son arrivée au pays, l'extrême dénuement des églises du diocèse avait fort étonné l'abbé Desjardins; la formation des artistes locaux laissant à désirer, ils ne sont pas en mesure de répondre adéquatement à une demande accrue d'oeuvres de qualité destinées au décor des nouvelles églises du diocèse.

Déterminés à remédier à cette lacune, les principaux responsables du Séminaire, les abbés Jérôme Demers et A.-B. Robert, ainsi que M^{gr} Joseph-Octave Plessis, évêque de Québec, confient à l'abbé Desjardins, à la veille de son retour en France, la mission de leur procurer des tableaux de maîtres pour les églises du diocèse⁵. Le projet sera cependant contrarié par les circonstances de la guerre et l'instauration du blocus continental. Ce n'est qu'en mars 1817 qu'un premier arrivage de 120 tableaux parviendra à Québec.

À l'occasion de cette première vente aux enchères, tenue à la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Québec et placée sous les soins de l'abbé Louis-Joseph Desjardins, frère de Philippe, le Séminaire fait l'acquisition de ses dix premières toiles. L'achat de deux autres tableaux, *L'Ascension* et *La Pentecôte*, en juin 1817, et d'un dernier en août 1819, porteront à 13 824 £⁶ le coût total des déboursés pour l'achat de ces oeuvres religieuses destinées à orner la chapelle extérieure, oeuvres qui périrent dans l'incendie de 1888, à l'exception du *Saint Jérôme* de Pierre D'Ulin et de *La Vision de saint Antoine* attribuée à Parrocel.

Rôle de premier plan de l'abbé Jérôme Demers, protecteur des arts

L'abbé Demers a joué un rôle de tout premier plan dans cette première phase du collectionnement. Collaborateur et ami fidèle de l'abbé Desjardins, il était tout aussi convaincu que ce dernier de la nécessité d'encourager les arts, en procurant aux peintres canadiens des modèles représentatifs de l'art classique européen. Nul doute que l'importation de modèles leur serait d'un grand secours et contribuerait à relever le niveau de qualité de la production des artistes locaux. Nous croyons d'ailleurs que l'abbé Demers fut impliqué de près dans la vente des tableaux auprès des fabriques. L'abbé Desjardins ne manque pas de lui exprimer sa profonde reconnaissance à ce propos :

M. Desplantes ne m'a pas laissé ignorer ce que nous vous devons pour la vente de nos tableaux. Recevez pour tout cela l'expression d'une reconnaissance et d'un attachement inaltérable⁷.

L'abbé Demers a même pu servir d'intermédiaire auprès des curés du diocèse. Chargé par l'évêque d'exécuter les plans de plusieurs églises et d'en superviser la construction, en raison de sa compétence reconnue en matière d'art comme d'architecture⁸, l'abbé Demers se trouvait en bonne position pour conseiller les curés des paroisses dans le choix d'oeuvres pour l'ornementation de leurs églises. Nous savons, d'autre part, qu'il procéda lui-même au choix des tableaux de la chapelle du Séminaire⁹.

L'intérêt qu'il portait à la promotion des arts comme à l'enseignement des sciences se manifesta de façon soutenue. Ainsi, en 1841, au cours de son second mandat comme supérieur, la totalité des oeuvres de la collection Légaré trouvera refuge au Séminaire, à la suite d'un incendie. On sait, par ailleurs, qu'il encouragea plusieurs artistes, dont Antoine Plamondon, qu'il autorise à s'installer dans un spacieux atelier situé à l'Hôtel-Dieu de Québec¹⁰.

Ce sera également sous sa gouverne que l'enseignement des arts verra le jour au Séminaire. En sa qualité de procureur, il engage, dès 1833, le peintre Antoine Plamondon pour donner les premiers cours de dessin dispensés au Séminaire, poste qu'il occupera de façon intermittente jusqu'en 1850 et qui lui vaudra des éloges périodiques. D'autres peintres, réputés à l'époque, se succéderont à ces fonctions; mentionnons Giuseppe Fascio, peintre miniaturiste italien, en 1839-1840, Théophile Hamel en 1842-1843, Pierre Louis Morin en 1852, Pierre M.A. Genest de 1874 à 1877. Plusieurs ecclésiastiques, les abbés Chs. H. Laverdière, Thomas E. Hamel, O'Ryan et O'Leary y enseigneront également le dessin, à tour de rôle, au cours du XIX^e siècle¹¹. L'enseignement du dessin va prendre une signification particulière dans le concept académique en vigueur au Séminaire, et l'utilisation de modèles d'art, avec la pratique courante de la copie, aura une incidence directe sur l'accroissement des collections à compter du milieu du siècle.

Accélération du processus de collectionnement 1850-1875

Les collections deviennent de plus en plus présentes vers 1850. Elles n'auront toutefois pas de lieu consacré, avant la création de la pinacothèque de l'Université Laval en 1875. On les retrouve principalement à la chapelle, à la salle de lecture, au réfectoire, à la salle des prêtres, dans les salons de l'Université, les corridors du Séminaire et de l'Université, les appartements des prêtres ou les chambres des supérieurs.

Le Séminaire avait mis l'accent, dès 1833, sur l'éducation du goût par l'imitation et la fréquentation des modèles d'art avec la promotion de l'enseignement du dessin. En fait, les méthodes d'apprentissage au Séminaire, pendant tout le XIX^e siècle, se sont appuyées largement sur la pratique de la copie, les oeuvres de la collection d'art exerçant dans ce contexte une fonction d'exemplarité, par leur qualité de modèles.

Le potentiel éducatif des collections dans la formation du goût et de la pensée: rôle et justification

Depuis la fin du XVIII^e siècle, le Séminaire avait intégré dans son plan d'éducation¹² les préceptes pédagogiques de Messieurs Rollin et Batteux. Charles Rollin, avec son *Traité des Études ou de la manière d'enseigner les Belles-Lettres par rapport à l'esprit et au coeur*¹³, avait grandement influencé l'évolution de la philosophie de l'enseignement en France au XVIII^e siècle. Charles Batteux reprenait dans sa pédagogie les mêmes énoncés de base, en s'appuyant sur une notion de prédestination. Dans son traité, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, il suppose chez l'enfant un goût naturel qui le porte naturellement à ce qui est bon¹⁴. Mais ce goût naturel est exposé à la corruption, d'où la nécessité de travailler très tôt à le former. Selon Batteux, seul le Bon Goût permet de juger de l'art et celui-ci n'est satisfait que lorsque la Belle Nature est bien imitée.

Ce principe de «l'Imitation de la Belle Nature» s'inscrit dans le prolongement de la pensée d'Aristote, auquel Batteux se réfère constamment¹⁵. Il reconnaît en fait, comme prototype des arts, le concept d'une nature ordonnée selon les règles de l'art classique, celles que nous avaient livrées les Anciens: ordre, unité de composition, symétrie, variété et proportion des parties¹⁶.

L'imitation des modèles de l'art classique contribue donc, selon cette logique, à former le goût autant que l'intelligence, en suscitant comparaison et réflexion. L'apprentissage du dessin sera reconnu, dans ce contexte, comme un outil de base de l'éducation au Séminaire, car il permettrait de développer les facultés d'observation autant que former la pensée. Éducation esthétique, intellectuelle et morale en viennent à se compléter, voire à se confondre. L'enseignement du dessin au Séminaire s'inscrivait en fait dans un projet éducatif fondé sur les valeurs de l'humanisme, où l'on suppose que l'éducation du goût autant que de l'intelligence doit contribuer à la formation harmonieuse et intégrale de l'individu.

L'étude du dessin, par la pratique de la copie, ainsi que la fréquentation des modèles de l'art classique furent donc grandement encouragées au Séminaire à partir des années 1830-1840, conformément à cette philosophie de l'enseignement. L'abbé Auguste Gosselin en fait l'éloge dans le journal de l'institution en 1859¹⁷. Il y cite en exemple le système d'éducation des Grecs, où les beaux-arts constituaient la base de l'éducation des enfants de condition libre. De plus, «la fréquente intimité» avec les œuvres de la collection, distribuées un peu partout dans l'établissement, semble participer, dans l'esprit de la maison, à la formation du goût, comme le confirme un ancien élève du Séminaire:

Mon estimé collègue (l'abbé Auguste Gosselin) avait raison. Nous n'avons pas vécu pour rien, tout jeunes, dans la fréquente intimité avec ces nombreux et admirables tableaux... Nul sentiment n'est plus énergique que l'admiration mais nul n'a plus besoin d'éducation, surtout quand il a pour objet non

pas le beau naturel, mais le beau artistique, comme des tableaux par exemple. Qui n'apprend pas à voir ne voit pas... Tous ces tableaux qui planaient en quelque sorte, sur nous, sollicitaient nos avides regards, entraient paisiblement et prenaient pour toujours leur place dans nos mémoires jeunes et fraîches... Ils nous étaient amis et familiers... et déposaient dans nos âmes enfantines, les premiers germes du goût et de l'amour de la beauté¹⁸.

Parallèlement à cet enseignement des arts, et dans le but évident de le promouvoir, on constate que, de 1844 à 1874, le Séminaire va intensifier graduellement ses activités de collectionnement. Les archives documentent 26 commandes d'œuvres peintes, surtout des portraits à caractère historique, dont six exécutés à Rome par des artistes italiens, quelques copies d'originaux de maîtres européens, des paysages et des sujets religieux. On note quelques dons, des échanges de copies, des achats et importations de tableaux, l'achat de séries de vues chromo-lithographiées, de dessins, l'acquisition d'une importante collection d'estampes, en 1865, pour la salle des prêtres, ainsi que des déboursés substantiels pendant toute cette période pour des travaux de restauration ou de vernissage de tableaux, d'achat ou de dorure de cadres. On place, à l'occasion, des commandes auprès d'artistes locaux réputés, entre autres, une copie de *La Vision de saint Jérôme* de Pierre d'Ulin par Antoine Plamondon en 1844, un portrait en pied de Lord Elgin par Théophile Hamel en 1852, de très nombreux portraits d'évêques, ainsi que des séries de paysages.

Certains artistes professionnels ou amateurs sont autorisés à travailler sur place, dans les salons de l'Université ou bien à l'extérieur de l'institution, à la copie de tableaux de la collection¹⁹. Il est fréquent que l'on consente à prêter à d'autres communautés religieuses des tableaux pour l'exécution de copies. Notons que ces pratiques demeureront monnaie courante après l'inauguration de la pinacothèque, en 1875, et, sur ce plan, la vocation de la galerie de l'université, comme lieu d'expérimentation et de formation accessible aux artistes, se compare à celle de la plupart des collections publiques européennes du XIX^e siècle, où la copie en salle était autorisée.

Création de la pinacothèque et expansion de la collection 1875-1910

Avec le début des années 1870 et l'entrée en fonctions de M^{gr} Thomas E. Hamel comme supérieur du Séminaire et recteur de l'Université, s'amorce un tournant décisif dans l'évolution des collections d'art. C'est sous le règne de ce dernier et de celui de M^{gr} Cyrille Légaré que voit le jour un projet de pinacothèque au sein de l'Université. L'acquisition de la collection Légaré, en 1874, en constitue l'élément déclencheur. La collection Légaré avait été déposée en 1872, à la demande de la veuve de Légaré, dans la salle voisine du cabinet de physique en vue d'une exposition. C'est dans cette même salle, adjacente au grand amphithéâtre central, et située côté cour dans l'aile est du deuxième étage de l'édifice central, celui de la

de l'avant par Adolphus Egerton Ryerson, Surintendant du Haut-Canada, était connu sous le nom d'*Educational Museum and School of Art and Design for Upper Canada*. On y avait repris la formule instaurée à l'*Educational Museum of South Kensington* de Londres, où se trouvaient regroupées des collections d'art - tableaux, estampes, sculptures, modèles d'architecture - ainsi que des séries de spécimens d'histoire naturelle²⁶. Dans son rapport de 1866, Chauveau déplore l'inexistence de telles galeries au Bas-Canada:

Sur le continent, le même mouvement se fait sentir et plusieurs universités dont celle de Bonn que j'ai visitée, ont annexé à leur établissement des galeries de statues et de tableaux ou de dessins, et des écoles de dessin, comme cela s'est fait chez nous à l'école normale de Toronto, avec tant de succès. Il est doublement à regretter que rien de semblable n'existe dans le Bas-Canada, où il y a tant de talent pour les Beaux-Arts²⁷...

D'autre part, il est permis de s'interroger sur le sort éventuel de la collection Légaré, sans sa prise en charge par l'Université en 1874. Il est fort probable que ce corpus aurait été démantelé entre les mains de plusieurs collectionneurs canadiens ou étrangers. Quant à la volonté d'implication du gouvernement provincial dans la promotion des arts ou la sauvegarde des collections, elle semblait totalement absente. Au cours du XIX^e siècle, deux résolutions visant la mise sur pied d'une galerie d'art nationale (1845) et d'un musée d'art national (1853) avaient été acheminées par des comités de citoyens, notables et collectionneurs, auprès du gouvernement provincial et du conseil de ville de Québec, mais sans succès²⁸. La proposition de 1845 réclamait l'attribution d'une salle de l'administration pour y installer une galerie à l'avantage général du public, galerie qui aurait servi à la fois de lieu d'exposition, d'école de dessin et de peinture, ainsi que d'atelier. Celle de 1853 établissait la portée éducative et la nécessité d'un musée d'art à Québec.

Ces deux projets étant restés sans lendemain, l'Université ne pouvait se permettre de laisser faire le jeu des circonstances. C'est dans le but de combler cette lacune que la pinacothèque verra le jour:

Le Musée de peinture est en dehors de nos attributions comme université: c'est l'Etat ou la ville qui généralement fonde ces musées. Ici, l'Etat ne faisant rien nous n'avons pas voulu voir se disperser une collection qui était à Québec depuis trente ans²⁹...

Au départ, l'Université aurait sans doute apprécié une aide financière gouvernementale:

Je suis sûr qu'un des endroits les plus visité et avec le plus d'intérêt, sera le salon de peinture. Et si nous en avons les moyens comme nous augmenterions du coup nos richesses artistiques. Mais il faut se borner, ce serait au gouvernement à s'occuper de cette partie³⁰.

Devant l'indifférence de la ville et de l'État, l'Université était tout à fait consciente de la responsabilité qui lui incombait d'assurer la sauvegarde de ce patrimoine

artistique et décide d'acquérir la collection Légaré³¹. L'ouverture de la galerie de peinture sera retardée par une importante opération de restauration des oeuvres des collections Légaré et Desjardins, confiée à des restaurateurs français, Messieurs Dutacel, Noël, et Sagui³².

Avec la création de la pinacothèque, l'Université se propose de rassembler en un seul lieu et de rendre accessible au grand public comme à la communauté universitaire le plus prestigieux ensemble de modèles d'art classique au pays. Dès son inauguration, le 25 mai 1875, la pinacothèque sera ouverte au public, à un prix modique qui ne variera pas pendant plus d'un demi-siècle. L'inauguration a lieu en présence du Lieutenant-Gouverneur, Lord Dufferin, et du ministre de la Milice, l'Hon. M. Vail:

Hier matin a été inaugurée la nouvelle galerie de peinture. Les artistes et notre public québécois doivent la plus sincère reconnaissance aux messieurs de cette belle institution pour le zèle et le désintéressement avec lequel ils favorisent l'amour et la culture des beaux-arts. Cette galerie possède plusieurs originaux d'une valeur inappréciable entre autres de Van Dyck, Joseph Vernet, Salvator Rosa, Le Sueur, Tintoret, David Teniers, Karl, etc., etc. Plusieurs toiles de nos artistes canadiens figurent avec honneur dans ce sanctuaire artistique. Plusieurs copies des principaux chefs-d'oeuvres des écoles flamande, italienne et belge dues au pinceau du doyen de nos artistes, M. Plamondon figurent honorablement dans cette galerie. Nombre de portraits de MM. Théophile et Eugène Hamel s'offrent aux regards charmés du connaisseur³³.

La galerie obtiendra très tôt la faveur du grand public. De 1877 à 1880, on note un taux de fréquentation annuel moyen de 10 000 visiteurs, pour l'ensemble des sept musées de la Faculté des Arts³⁴. Le premier arrangement des oeuvres fut réalisé, début avril 1875, sous la direction de M^{re} Hamel et de M^{re} Légaré. Pour la circonstance, on décide de loger à la galerie des oeuvres de premier mérite auparavant distribuées un peu partout dans le Séminaire et l'Université. Selon le catalogue de 1876, sur les 135 toiles exposées, plus de 50%, soit les oeuvres numérotées de 1 à 72, représentent des sujets profanes: portraits, paysages, scènes de chasse, natures mortes, scènes champêtres ou mythologiques, batailles, scènes de genre, études. Toutefois, si l'on se fie au plan en annexe à ce même catalogue, les sujets profanes ou religieux sont intercalés dans le parcours, selon les exigences dictées par la diversité des formats et l'espace d'accrochage disponible.

Une partie seulement de la collection Légaré³⁵, qui comptait plus de 309 articles, tableaux, lots de gravures, modèles d'architecture, dessins, sera exposée, faute d'espace sans doute. Nous constatons aussi que les oeuvres produites par des artistes locaux ne sont, en fait, que faiblement représentées dans la collection, au XIX^e siècle, et que, le plus souvent, elles se trouvent reléguées hors des murs de la galerie, soit dans le vestibule de l'Université, les salons attenants à la galerie et



fig.3 J.-E. Livernois, Pinacothèque de l'Université Laval, vers 1913, imprimé, 10 x 14 cm, Annuaire de l'Université Laval, Archives du Séminaire de Québec. (Photo: Brown et Chalifour, Québec)

même dans les corridors du Séminaire et de l'Université³⁶. C'est le cas de la plupart des oeuvres de Joseph Légaré et de bien d'autres. Vers 1880, les oeuvres de provenance locale ne représentent que 10% du corpus exposé, soit 17 sur 173.

Pour ce qui est de la configuration de la galerie et de la disposition des oeuvres, elles nous semblent conformes à l'aménagement type des galeries européennes de l'époque. La pièce offre l'allure d'une galerie-corridor (6m x 24m). Les toiles, disposées par étagement, tapissent toutes les surfaces murales disponibles ainsi que les paravents latéraux qui divisent la galerie en quatre sections. Les sujets, les genres ou les écoles semblent fort diversifiés et entremêlés, mais forment parfois des sous-ensembles thématiques, par exemple, certaines scènes champêtres, de combats, ou de festivités, regroupées par sections. En 1912, la pinacothèque sera réaménagée, les cloisons ignifugées et les oeuvres regroupées par écoles, sous les soins du restaurateur britannique, John Purves Carter(fig.3)³⁷.

La collection s'accroît peu à peu sous l'affluence constante des dons et legs

suscités par la création de la galerie et les commandes ou achats d'œuvres. Parmi les dons les plus substantiels, notons celui de la galerie de peinture du juge Jean-Baptiste Édouard Bacquet, don des Soeurs de la Charité en 1886. Cette collection compte 56 tableaux qui sont exposés à la salle des cours littéraires, dans le foyer central du troisième étage de la Faculté des Arts, où ont lieu chaque hiver des séries de conférences publiques destinées à l'élite locale et à la communauté universitaire.

M^{re} C. Légaré se montre assez optimiste, deux ans à peine après l'inauguration de la pinacothèque: «Nos musées s'augmentent petit à petit. L'activité et la générosité, telles sont les deux sources où ils vont puiser³⁸». De 1875 à 1900, nous avons enregistré 76 dons en provenance de collectionneurs privés ou de communautés religieuses³⁹, et 33 achats, dont dix commandes auprès d'artistes locaux ou étrangers, pour un total de 109 pièces. Vers 1910, le volume de la collection a plus que doublé. Bien que le catalogue de 1909 répertorie 325 œuvres, réparties dans la galerie et les divers salons de l'Université, on sait que la collection totalise à l'époque plus de 400 toiles. Par ailleurs, une fraction seulement de la collection d'œuvres gravées est accessible, faute d'espace. Depuis le milieu du XIX^e siècle, on avait mis l'accent sur le collectionnement d'œuvres à caractère historique, portraits et estampes, ce qui exigera l'aménagement de deux nouvelles galeries, en 1908, consacrées, l'une spécialement aux portraits historiques, et l'autre renfermant quelques-unes des plus belles gravures de la collection d'estampes anciennes du Séminaire. Cette orientation de la collection s'inscrit dans la continuité d'une époque dont l'engouement pour l'histoire nationale est bien connue. Les œuvres à caractère historique, estampes et tableaux⁴⁰, avaient dans ce contexte une fonction idéologique, puisqu'elles servaient à illustrer et à appuyer le discours de l'histoire nationale officielle.

L'accroissement de ces collections vient encore accentuer le phénomène de fragmentation et de dispersion des collections dans des lieux multiples⁴¹ et rend de plus en plus flagrant le besoin d'un édifice consacré uniquement aux arts. Nous savons de plus que le Séminaire se proposait de récupérer quelques-unes de ces salles à des fins d'enseignement.

Le Séminaire et l'Université, conscients de l'exceptionnelle valeur patrimoniale, artistique et didactique de leurs collections d'art, élaborent vers 1908, un projet de musée d'art à caractère national. Profitant des circonstances entourant les festivités du tricentenaire de la fondation de la ville, plusieurs démarches seront entreprises en collaboration avec l'Association des Anciens Gradués de Laval pour favoriser la réalisation de ce projet.

Pour l'Association, elle aura atteint son but si elle peut ainsi éclairer le public, mettre d'accord toutes les bonnes volontés, afin que s'élève dans notre ville un musée national, bâti suivant les données modernes, en sorte que nos trésors ne soient plus à la merci d'une conflagration toujours menaçante; ce

sera l'oeuvre des oeuvres, celle qui aura contribué à transmettre intact à nos successeurs le plus opulent patrimoine du Nouveau Monde⁴²...

En quoi résidait l'originalité et la spécificité de ce projet? Le concept de musée proposé alors met un accent particulier sur le double volet éducation/diffusion en ajoutant aux salles d'exposition diverses composantes, telles l'intégration d'une école d'art, la création de salles à vocation particulière, salles de musique, d'étude, de lecture, de conférences, ainsi qu'une bibliothèque accessible au public. Ce musée d'art alliait, dans un même concept et sous un même toit, un lieu d'exposition, un lieu de formation, un lieu d'expérimentation et un lieu de rencontre avec le milieu. Il n'est pas étonnant de voir ce projet prendre dès le départ une dominante éducative, compte tenu du rôle foncièrement pédagogique attribué par le Séminaire aux collections d'art dès le début du XIX^e siècle.

Cette recherche nous aura permis de mettre en lumière le rôle et la justification des collections d'art au Séminaire et d'établir une corrélation directe entre le développement de l'enseignement des arts et l'accélération simultanée des activités de collectionnement vers le milieu du XIX^e siècle. C'est cette volonté soutenue de collectionnement qui devait finalement se concrétiser par la création de la pinacothèque en 1875.

Le nouveau projet de musée et d'école d'art proposé par l'Université, en 1908⁴³, en continuité logique avec l'approche humaniste de ce XIX^e siècle où l'on attribuait aux collections d'art un rôle fondamental dans la formation du goût, ne doit cependant pas son existence à des préoccupations exclusivement éducatives. Nous croyons qu'il exprime avant tout une volonté accrue au sein de l'institution de jouer un rôle de plus en plus affirmé dans la définition des idéologies politiques et sociales du Québec au seuil du XX^e siècle. Cette préoccupation ne pouvait qu'être bien desservie, voire même célébrée, par des collections d'art à forte composante historique.

MARIELLE LAVERTU

Muséologue

Montréal

Notes

Cette recherche a été réalisée grâce à une subvention du Conseil de Recherches en Sciences Humaines, dans le cadre d'un projet intitulé *L'idée du Musée au Québec (1824-1988): la collection*, recherche menée conjointement par l'Université de Montréal et l'Université du Québec à Montréal, sous la responsabilité de Madame Louise Letocha et de Monsieur Jean Trudel.

L'auteure tient à remercier Monsieur Laurier Lacroix, professeur au programme de maîtrise en muséologie de l'Université du Québec à Montréal, qui a bien voulu commenter une première version de cet article; Monsieur Jean-Pierre Paré, conservateur au Musée du Séminaire de Québec (devenu depuis le Musée de l'Amérique française), Monsieur l'abbé Tailleux, Monsieur Armand Therrien, ainsi que le personnel des archives historiques et des archives des collections. Les citations des sources originales, provenant pour la plupart des Archives du Séminaire de Québec (ASQ), sont reproduites sans corrections.

1 Auguste GOSSELIN, «L'Étude du dessin», *L'Abeille*, vol. VIII, n° 6, 27 octobre 1859, n.p.

2 ASQ, Séminaire 3, n° 51. Ainsi en 1752, l'abbé Jean-Pierre de Miniac lègue au Séminaire quelques tableaux; ASQ, Séminaire 4, n° 98, p.8-9. Les abbés Charles Plante et Jean Félix Récher feront don successivement en 1744 et 1768 de leurs collections d'estampes.

3 ASQ, Séminaire 8, n° 38, p.2 et Polygraphie 25, 7B. C'est vers 1750 que le Séminaire loge une première commande: celle d'un tableau religieux devant orner la chapelle, oeuvre non identifiée qui fut exécutée à Paris pour la somme de 200 livres et expédiée de La Rochelle le 5 juin 1752.

4 Voir Laurier LACROIX, «Les tableaux Desjardins, du pillage révolutionnaire à la sauvegarde du patrimoine québécois», *L'Image de la Révolution française au Québec: 1789-1989*, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, p.183-200, et «Les tableaux Desjardins. Un Héritage Fructueux», *Cap-Aux-Diamants*, vol. 5, n° 3, 1989, p. 43-46; Jacqueline LEFEBVRE, *L'abbé Philippe Desjardins, un grand ami du Canada 1753-1833*, Québec, Cahiers d'histoire, n° 34, 1982, p.142-146 et p. 258-285.

5 Ce projet sera bien desservi par la situation engendrée par les bouleversements de la Révolution. Les oeuvres religieuses, dévaluées sur le marché de l'art, trouvent alors difficilement preneur et l'occasion s'offre à qui sait en profiter de les acquérir à peu de frais.

6 ASQ, Brouillard-Dépense, 1815-1823, p.161-162.

7 ASQ, Lettre 5, n° 59. Lettre de l'abbé Desjardins à l'abbé Jérôme Demers, 30 janvier 1819.

8 Voir Jérôme DEMERS, *Précis d'architecture*, 1828: ASQ, Manuscrit M. 1040 A. Dès 1828, l'abbé Demers avait intégré au programme de la deuxième année de philosophie un cours d'architecture et de perspective linéaire. Comme pour l'enseignement de la physique instrumentale, où il avait puisé aux meilleures sources, l'abbé Demers s'inspirera des ouvrages réputés de Jacques Barrozio de Vignole et de Jacques François Blondel. Le lecteur peut se référer à l'analyse que fait Luc NOPPEN des influences théoriques de l'abbé Jérôme Demers dans «Le rôle de l'abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. II, n° 1, été 1975, p.19-33.

9 Voir Joseph Emond ROY, *Souvenirs d'une classe au Séminaire 1867-1877*, Lévis, imprimerie de l'auteur, 1905, p.143.

10 Voir la biographie du peintre Antoine Plamondon par John R. PORTER dans le *Dictionnaire biographique canadien*, University of Toronto Press et les Presses de l'Université Laval, tome XII, 1982, p.921-930.

11 ASQ, Séminaire 19, n° 117. Fichier «Cours de dessin». On retrouve dans ce fichier une liste assez détaillée des professeurs qui ont enseigné au Séminaire de 1835 à 1943, ainsi que nombre d'informations pertinentes.

12 ASQ, Fonds Verreault-Viger, carton 16, n° 10. *Plan d'éducation du Séminaire de Québec*, octobre 1790. Plusieurs auteurs ont étudié l'influence de la pensée pédagogique de Messieurs Rollin et Batteux. Concernant cette influence dans l'enseignement classique, voir Pierre SAVARD, «L'Enseignement de l'histoire et de la géographie», *Aspects de l'enseignement au petit Séminaire de Québec 1765-1945*, Québec, Cahier d'histoire n° 20, 1968, p.81-143; SICARD, Augustin, *Les Études classiques avant la Révolution*, Genève: Slatkine Reprints, 1970, 592 p. (réimpression de l'édition de Paris 1887); LACOEUR et TER-MENASSIAN, «Les Universités», *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 1964, p.125-168; BAILLARGEON, Noël, *Le Séminaire de Québec de 1760 à 1800*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll: les cahiers d'histoire de l'Université Laval, 25, 1981, p.190-197. Pour une étude des valeurs de l'humanisme dans les programmes des collèges classiques au Québec, le lecteur peut se référer au chapitre «Les pratiques pédagogiques: de l'honnête homme au catholique intégral», dans l'ouvrage de Claude GALARNEAU, *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, Montréal, Fides, 1978, p.201-217.

13 Charles ROLLIN, *Traité des Études ou De la manière d'enseigner les Belles-Lettres par rapport à l'esprit et au coeur*, Paris, Librairie Charles De la Grave, 3^e édition, 1882, 254 p.

14 Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Genève: Slatkine Reprints, 1773 (Réimpression 1969), p.84. Voir aussi, du même auteur, *Principes de littérature*, Lyon, Amable Leroy (nouvelle édition), 1802, 6 vol.

15 *Ibid.*, p.15.

16 *Ibid.*, p.93.

17 Auguste GOSSELIN, «L'Étude du dessin», *L'Abeille*, vol. VIII, n° 6, 27 octobre 1859, n.p.

18 Joseph Emond ROY, *Souvenirs...*, p.265-266.

19 ASQ, S.M.E., 21 août 1862, 10 juin 1867, 9 décembre 1872, 18 décembre 1873; Université 16, n° 33; Université 74, n° 78; Université 76, n° 108, etc.

20 *Catalogue of the Quebec Gallery of paintings, engravures, etc, the property of Jos. Légaré*, Québec, E.R. Fréchette Printer and stationer, 1852, 14 p.; ASQ, Séminaire 112, n° 40b.

21 L'orientation de la collection Légaré comme support à l'étude a été démontrée par John R. PORTER, *Un peintre collectionneur engagé dans son milieu: Joseph Légaré (1795-1855)*, Montréal, thèse de doctorat (Université de Montréal, 1981) et par J.R. PORTER et Didier PRIOUL, «Beaux-Arts, prestige et politique: la Galerie de peinture de Joseph Légaré», *Cap-Aux-Diamants*, n° 25, printemps 1991, p.14-16. Le lecteur peut également se référer à une étude déposée aux archives du Séminaire de Québec, *Mission au Séminaire de Québec*, réalisée en 1975 par Madame Sylvie Béguin, conservatrice au Louvre.

22 L'annuaire de l'Université pour 1858-1859 nous informe que les collections d'estampes et de planches gravées sont disponibles à la bibliothèque pour consultation, mais que le calque est interdit;

les professeurs étaient autorisés à utiliser cette source de modèles dans leurs cours à des fins d'enseignement.

23 Les méthodes d'enseignement du dessin en vigueur au Séminaire au XIX^e siècle ont été étudiées par Marie-Dominique LABELLE, «Au-delà du langage des mots. L'Enseignement du dessin au Séminaire», *Cap-Aux-Diamants*, vol. 4, n° 1, printemps 1988, p.29-32. Plusieurs de ces estampes-modèles, comme celles de Chazal, proviennent de cahiers de méthode dits gradués, spécialement conçus pour l'enseignement du dessin. On a également retrouvé au Séminaire des séries de modèles gravés d'après les grands maîtres, dont une importante série du graveur De Poilly. Le programme des études pour l'année 1862-1863 spécifie que le cours de dessin comprend les paysages, les figures et l'aquarelle. On s'exerce également au dessin d'ornement, de genre ou d'animaux, de motifs d'architecture.

24 ASQ, Séminaire 9, n° 58. «Enseignement du dessin au Séminaire de Québec 1893-1894».

25 Les abbés Hamel et Légaré avaient fait partie de la première promotion des séminaristes formés à Paris dans le but d'assurer à l'Université, fondée en 1852, une relève de professeurs compétents. Ils étudièrent à Paris, à l'École des Hautes-Études des Carmes. Très curieux d'art comme de science, ils ne pouvaient manquer de s'intéresser à l'existence des musées universitaires européens. Rappelons que l'abbé T.E. Hamel avait accompagné, à titre de secrétaire, le supérieur du Séminaire, M^{re} Louis-Jacques Casault, dans ses démarches en Angleterre et à Rome pour l'obtention de la charte universitaire. Il visita en sa compagnie les principales universités de France, de Belgique et d'Angleterre, où se trouvaient en l'occurrence des collections d'art et de sciences.

26 Une liste détaillée de cette imposante collection d'art, ainsi qu'un plan du musée, apparaît dans le rapport du Surintendant du Haut-Canada pour l'année 1856: *The Educational Museum and School of Art and Design for Upper Canada with a plan of the English Educational Museum*, Toronto, Lovell & Gibson, 1858, 72 p.

27 Pierre Joseph Olivier CHAUVEAU, *Rapport du Surintendant de l'éducation pour le Bas-Canada* 1866, Ottawa, Hunter, Rose et Lemieux, p.VII.

28 Voir John R. PORTER, «Un projet de Musée National à l'époque du peintre Joseph Légaré 1833-1853», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 31, n° 1, juin 1977, p.75-82.

29 ASQ, Université 41, n° 20. Lettre de M^{re} T.E. Hamel à Ch. G. Smith, 13 décembre 1876.

30 ASQ, Manuscrit 678, Journal de M^{re} Cyrille Légaré, p.345.

31 La transaction se fera au coût modeste de 400 £, soit pour moins que le dixième de sa valeur réelle évaluée alors à 4 669 £. L'encan n'eut lieu que pour la forme: une offre d'achat est soumise aux héritiers dès le 30 mars 1874, un mois à peine après le décès de Madame Légaré, et obtient leur assentiment. Soulignons que l'un des héritiers, Charles Narcisse Hamel, gendre de Joseph Légaré, se trouvait être le frère de M^{re} Thomas Hamel, ce qui dut, à n'en pas douter, influencer la transaction.

32 ASQ, S.M.E., 21 mai 1874, 29 novembre 1874, Manuscrit 678, p.274. Voir *Trésors des communautés religieuses de la ville de Québec*, pour les dépenses encourues entre le 21 mai 1874 et le 2 mars 1875.

33 ASQ, Manuscrit 678, Journal de M^{re} Cyrille Légaré, 25 mai 1875; «Université Laval», *Le Canadien*, 26 mai 1875.

34 Ce chiffre inclut sans doute la clientèle universitaire et les étudiants du Séminaire. Tenant compte du fait que les musées de sciences de l'Université, le cabinet de physique et les musées de minéralogie et de géologie, de botanique et de zoologie, constituaient, avant tout des cabinets

d'étude et n'étaient accessibles qu'aux amis de la maison soit les étudiants, leurs familles et la clientèle des conférences et cours publics, nous en déduisons que la majeure partie de cette clientèle se destinait aux collections d'art. Nous n'avons pu vérifier si les musées de numismatique et d'ethnologie étaient ouverts au public.

35 *Un catalogue de la magnifique galerie de peinture de l'Hon. Joseph Légaré*, inventaire de la collection Légaré dressé en vue de la vente à l'encan tenue le 25 avril 1874 dans la salle voisine du cabinet de physique de l'Université, ASQ, Séminaire 12, n° 41. L'inventaire dénombre 172 tableaux.

36 ASQ, Manuscrit 678, Journal de M^{re} Cyrille Légaré, p.279-280: «Nous plaçons dans nos corridors du Séminaire quelques peintures de 3^e ordre qui ont appartenu à l'ancienne collection Légaré et qui sont même dues, je crois la plupart à son pinceau».

37 ASQ, S.M.E., 22 janvier 1912, 22 mars 1912.

38 ASQ, Manuscrit 678, Journal de M^{re} Cyrille Légaré, p.127.

39 Pour une liste complète des principaux donateurs ainsi qu'un historique de la collection, voir les annuaires de l'Université Laval pour les années 1911-1912, mentionnons: Sir Francis Hinks, M. Faribault, le chevalier Falardeau, M^{re} D. Racine, les RR. MM. Sax, Z. Rousseau, F-X. Tessier, le chevalier Dr Ol. Robitaille, M^{re} Tanguay, L. Rousseau, M^{re} Marquis, l'abbé Octave Audet, M^{re} Laflamme, l'abbé H. Verreau, M. Baby, M^{re} A.A. Blais, M^{re} F-X. Faguy, M. Paul de Cazes, M. l'abbé H-A. Scott, M^{re} Marois, M. Turner, M.L. Morency, M^{re} O.E. Mathieu et Madame David Ross.

40 Denis MARTIN met en évidence cette fonction idéologique des collections d'estampes du Séminaire de Québec dans son mémoire de maîtrise, *Les collections de gravures du Séminaire de Québec. Histoire et Destins culturels*, Université Laval, 1980. Nous considérons que cette fonction s'étend également à la collection de portraits et de tableaux historiques.

41 La collection Gibb, don de Madame David Ross est exposée dans le Petit Salon. Le Grand Salon est pavoisé de portraits, d'estampes et de plans historiques. La salle des cours littéraires renferme une collection de gravures rarissimes ainsi que la collection Marois qui a remplacé celle du juge Bacquer depuis 1901.

42 Voir la préface du catalogue *Trésors artistiques de l'Université Laval. Livret officiel de l'Exposition des tableaux récemment restaurés* par J. Purves Cartier, adapté de l'anglais par Adolphe Garneau, Québec, Cie d'imprimerie du Télégraphe, Québec, 1909, 23p.

43 Compte tenu de la complexité et de l'intérêt particulier de ce second épisode de l'histoire de la collection, nous avons choisi d'en explorer les multiples aspects dans un prochain article.

THE ART GALLERY OF *L'UNIVERSITÉ LAVAL* 1875-1910

The Art Collections of the *Séminaire de Québec* in the Nineteenth Century: Their Role and Justification

The art collections of the *Séminaire de Québec* in the nineteenth century responded to a particular educational orientation. The imitation and study of examples of fine art were considered essential to training both taste and thought. Their pedagogical value constituted the primary impetus behind the development of collections in the mid-nineteenth century and specifically the creation of an art gallery at the Université Laval in 1875. We know little of the early days of art collecting in Québec and its slow evolution during the seventeenth and eighteenth-centuries. The archives record only a few commissions, mostly portraits of the early Fathers Superior. These paintings were hung throughout the Seminary, in priests' rooms, in corridors and in the chapel as devotional decorative objects for contemplation.

In the early nineteenth-century the most senior members of the Seminary, Abbé Jérôme Demers and Abbé A.-B. Robert, were determined to provide some training for local artists and asked Abbé Philippe Desjardins, who was about to return to France, to find "Old Masters" for the diocesan churches. Abbé Demers, a close friend and collaborator of Abbé Desjardins, played a leading role in this initial phase of collecting. He was as convinced as his colleague of the need to foster the arts by giving Canadian painters classic European works of art as exemplary models. We know that it was Demers who chose the paintings for the chapel of the Seminary, and that it was also under his aegis that the arts began to be taught there.¹

From the mid-nineteenth century on, the collections became evermore significant but still had no proper home until the creation at the art gallery of the Université Laval in 1875. Since the late eighteenth century the Seminary had incorporated the educational precepts of Rollin and Batteux into its syllabus. In his treatise *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*,² Batteux credited children with inherent taste that tended naturally towards what was good. But as this can be corrupted, there was a need to work on forming good taste early in the child's development. Imitating and studying works of art helped to form both taste and intelligence by offering food for thought and comparison. In fact, art lessons at the Seminary from 1830-1840 to the end of the century largely consisted of copying.³

The works in the art collection thus became both models and examples to be followed.

Between 1844 and 1874 the Seminary gradually stepped up its acquisition of paintings, which also enabled it to expand its art classes. The archives document twenty-six commissions for paintings, especially historical portraits (six of them executed in Rome by Italian artists), as well as copies of European "Master" paintings, landscapes and religious subjects. There are records of some gifts, exchanges of copies, purchases and importation of paintings and drawings, chromolithographed landscapes and in 1865, the acquisition of a large collection of prints for the priests' common room. A number of artists, both amateur and professional, were retained at the Seminary to work within and outside the University on copying paintings for the collection. Paintings were also frequently loaned to other religious communities for copying.

It was in the early 1870's, after the accession of Mgr Thomas E. Hamel as Father Superior of the Seminary and Rector of the University, that significant strides were made in enlarging the art collection. Under his and Mgr Cyrille Légaré's aegis, an art gallery within the University was planned. The acquisition of the Légaré Collection in 1874 proved the deciding factor. This collection, which was to form the nucleus of the future gallery, was already famous in Québec City. The supporters of a university gallery recognized the aesthetic and educational value of the collection, with its wide range of styles, subjects and schools, as an adjunct to the study of fine arts and to the formation of taste.

The originators of the gallery project were also well aware of the importance given by many European universities at the time, to building art collections and opening galleries. This was particularly true in the United Kingdom with university museums at Cambridge, Oxford and Edinburgh. One wonders what would have happened to the Légaré Collection if it had not come into the University's possession in 1874: perhaps it would have fallen into the hands of Canadian and foreign collectors. The provincial government of the day seems to have been somewhat unwilling to either subsidize the arts or safeguard collections. Faced with the indifference of both municipal and provincial governments, the University, conscious of its responsibility to ensure the conservation of this artistic heritage, decided to purchase the Légaré Collection.

From its inauguration on May 25, 1875, the art gallery of the Université Laval was open to all at an entrance fee of 25¢, and soon became very popular with the public. The continued use of the gallery as a place for students to study and practice also enable it to function like most public collections in nineteenth-century Europe where copying in galleries was a common practice. However, limited space meant that only some of the three-hundred and nine items in the collection could be displayed at any one time. It appears that few works by local artists were to be found in the collection during the nineteenth century and those were

frequently relegated to spaces outside the gallery. Around 1880, works of local provenance represented only ten per cent of those displayed: seventeen out of one-hundred and seventy-three. However the collection expanded steadily as the result of gifts and legacies and by 1910 the holdings had almost doubled.⁴ Since 1850, the emphasis had been on collecting works of a historical nature, portraits and prints. To house the expanding collection, two new galleries were opened in 1908, one devoted to historical portraits and the other to the best engravings from the Seminary's collection of prints.

Also in about 1908, the Seminary and the University, together with the alumni association, instigated a plan for an art museum that would express the spirit of Québec. The plan placed special emphasis on education and dissemination; hence new areas were to be added to the exhibition galleries: an art school, galleries for specific subjects, music rooms, study areas, lecture halls and a library open to the general public. This concept would provide, under one roof, spaces where the arts could be displayed, taught, learned and discovered. It is not surprising that this project took on a predominantly educational character, given the primarily pedagogical role assigned to the Seminary's art collection since the early nineteenth century. This second plan for an art museum put forward by the University in 1908, although a logical extension of the nineteenth century humanist approach that considered art collections as vital to the formation of taste, did not come into being as the result of exclusively educational concerns. We believe that this project sprang primarily from a determination that the University should play a more active role in defining Québec's social and political thinking on the eve of the twentieth century.

Notes

1 See Joseph Emond ROY, *Souvenir d'une classe au Séminaire 1867-1877* (Lévis: Imprimerie J.E. Roy, 1905), 143.

2 Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Geneva: Slatkine Reprints, 1773 [1969]), 84.

3 The methods of teaching drawing at the Seminary in the nineteenth century have been studied by Marie-Dominique LABELLE, "Au-delà du langage des mots. L'Enseignement du dessin au Séminaire," *Cap-Aux-Diamants*, vol. 4, no. 1 (printemps 1988): 29-32.

4 For the period 1875-1900 we have determined seventy-six gifts from private collectors and religious communities, and thirty-three purchases, including ten commissions from local or foreign artists, for a total of one-hundred and nine works.

Translation: Jill Corner