

Vers une typologie des encadrements anciens et modernes des tableaux du Musée national des beaux-arts du Québec

DANIEL DROUIN ET MATHILDE DURAND

Comme dans la plupart des musées d'art, d'histoire et d'ethnographie québécois et canadiens, les cadres anciens de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec, que l'on identifie également sous les vocables d'« encadrements », de « moulures » ou encore de « baguettes », n'ont guère eu droit, à quelques exceptions près¹, au même traitement archivistique, documentaire et préventif que les tableaux qu'ils mettent en valeur. En effet, les archives se taisent dans la grande majorité des cas sur leurs provenances, leurs procédés de fabrication, les diverses particularités qui permettraient de les distinguer les uns des autres, tels le style, le type de revêtement, etc. Pourquoi sont-ils si peu ou si mal documentés, voire quasi-absents des dossiers d'œuvres ? Est-ce que le fait d'être facilement interchangeables et sujets aux aléas des changements de goût peut, en partie, expliquer cet état de fait ? À l'évidence, certains encadrements anciens de la collection nationale, riches par leurs formes diverses, les matériaux – voire les essences de bois rares – qui les composent, leur exécution soignée et leurs provenances variées, mériteraient à eux-seuls une étude approfondie qui permettrait de mieux comprendre la constitution et l'évolution de ces objets d'art ainsi que l'impact des multiples changements de goût sur leurs divers aspects. Cette étude serait également une formidable occasion de découvrir, connaître et documenter les artistes menuisiers, artisans, sculpteurs, doreurs et ornemanistes – et ils sont de toute évidence nombreux – qui ont œuvré dans cet univers lié aux arts décoratifs. Ce processus enclencherait inévitablement les alertes et la vigilance qui s'imposent quant à leur préservation et leur pérennité.

Mal nommer un objet, jugeait Parain, c'est ajouter au malheur du monde. Aussi, croyons-nous que l'établissement d'une typologie des encadrements, même sommaire, s'impose. Le Musée national des beaux-arts du Québec (dorénavant MNBAQ) conserve plusieurs centaines d'encadrements aux profils extrêmement variés, de la simple baguette aux moulures les plus complexes, en passant par divers types de recouvrements et de revêtements. Ceux-ci ont été créés et réalisés principalement durant les XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles par d'habiles mains, tant québécoises que canadiennes, voire américaines

et européennes. L'œil avisé remarquera les emprunts aux styles en vogue en France, en Angleterre, en Italie, en Espagne, ou encore aux États-Unis, et ce, à diverses époques. Certains cadres font écho à des modèles bien connus des spécialistes européens et américains à l'origine d'études et de publications diverses. L'aide de collègues restaurateurs a été utile dans certains cas, afin de faire la distinction entre un cadre européen et un autre d'influence européenne mais fabriqué au Québec. À défaut d'une étude approfondie, nous proposons aux lecteurs un survol exploratoire de divers types d'encadrements de la collection nationale. En plus d'une série d'associations stylistiques, le présent essai introduit plusieurs termes relatifs à l'univers de l'encadrement qui permettent de bien identifier chacune des composantes de l'objet.

Cadres d'influence française

Les portraits du *Capitaine François Boucher et de son épouse, née Marie-Joseph Tremblay*², attribués au peintre français Louis-Chrétien de Heer (1760–avant 1808), sont encadrés à l'aide de baguettes identiques en bois sculpté et doré³ et montées avec des clés de forme conique dans les angles. Ce montage à clefs, apparenté à celui de cadres français, semble ancien. Le vocabulaire ornemental de ces cadres emprunte à celui du style Louis XVI : baguettes ornées d'une frise de perles et de rais de cœur à la vue (bordure intérieure du cadre). Cependant, à la différence des cadres français, le profil de ceux des portraits *Boucher* est plus arrondi. Fait à noter, nous avons observé la présence d'un encadrement presque identique sur le portrait de *François-Xavier Boucher* attribué au peintre autodidacte et itinérant Jean-Baptiste Roy-Audy (1778–vers 1848), tableau conservé dans les collections de Bibliothèque et Archives Canada⁴. Cet autre cadre est agrémenté de part et d'autre de la moulure verticale de cors de chasse, rappel du même instrument de musique visible sur le shako du jeune militaire portraituré⁵. Ce détail nous permet de croire que ce cadre a été conçu spécifiquement pour orner le portrait de *François-Xavier Boucher*, et que les deux autres ont été fabriqués parallèlement afin de garnir les portraits du couple *Boucher* qui proviennent de la même famille. Il va de soi, selon nous, que les trois encadrements ont été créés par un même menuisier-artisan québécois et que leur exécution remonterait aux années 1830. Sans la découverte de l'encadrement du portrait de *François-Xavier Boucher*, il eût été difficile de dater avec exactitude les cadres du couple *Boucher* dont les portraits sont antérieurs.

Le cadre du portrait de *Madame Pierre Casgrain, née Marie Bonenfant*⁶, peint par Louis Dulongpré (1759–1843) vers 1805, est une simple baguette en bois doré dont la gorge creuse est recouverte de peinture noire. Il date vraisemblablement du début du XIX^e siècle. À l'examen du tableau, une

marque distinctive sur celui-ci nous oblige toutefois à affirmer qu'il ne s'agit pas de l'encadrement original de l'œuvre, des traces d'un encadrement antérieur apparaissant de façon très nette sur le pourtour. Une couche de noir recouvre une dorure située dans la gorge du cadre. L'ajout de la couleur ne serait cependant pas anodin. Il s'agit d'une technique ornementale pratiquée depuis la fin du XVIII^e siècle en Europe et qui était mise à profit lors d'épisodes de deuils familiaux. Elle aurait pour origine l'exécution, en 1793, de la reine de France Marie-Antoinette (née en 1755) : dans ce pays, de nombreuses baguettes furent volontairement noircies en signe de deuil et le type d'encadrement a reçu l'appellation de cadres « deuil de la reine ». Ce courant stylistique aura également des échos en Angleterre et ailleurs en Occident où l'on retrouve maints encadrements noircis de la même manière.

Cadres anglais et d'influence anglaise

Le cadre du *Portrait de femme tenant une rose*⁷, attribué à George Theodore Berthon (1806–1892), est un modèle anglais de type « Lely », du nom de sir Peter Lely (1618–1680), peintre de la cour du roi Charles I^{er} (1600–1649) d'Angleterre. Ce type d'encadrement s'est répandu dans le monde anglo-saxon durant la seconde moitié du XVII^e siècle et a conservé une grande popularité au début du siècle suivant. Il existe un pendant vénitien appelé « cadre Canaletto » – un peu plus tardif – qui est très semblable au chapitre des formes. Les cadres de ce type empruntent leur ornementation à ceux des styles Louis XIII et Louis XIV, en particulier les « coins fleurs », dont ils ont la structure ornementale dans les angles et les milieux. Dans le cas précis des cadres de type « Lely », les ornementations sont gravées dans la moulure du cadre plutôt que d'être ajoutées en relief dans les coins et les milieux. Ils présentent bien souvent une dorure, voire une argenture, et peuvent, à l'occasion, être recouverts d'un vernis doré. Le modèle du MNBAQ est bien antérieur à la peinture qu'il préserve ; il pourrait fort bien avoir été importé d'Angleterre, ou bien avoir été sculpté par un artisan canadien d'origine anglo-saxonne. L'origine de l'association entre les deux objets n'est pas documentée.

Le portrait d'*Isaac Todd*⁸, également peint par Louis Dulongpré, est lui aussi monté dans un cadre en bois sculpté et doré. Certaines caractéristiques ornementales démontrent l'influence néo-classique anglaise dans sa conception, comme les godrons qui se succèdent sur la frise extérieure du cadre ainsi que la raie de cœur à la vue. Sur une photo ancienne datant de l'acquisition du tableau par le Musée (en 1956), le même cadre est alors orné d'éléments décoratifs aux motifs floraux, sans doute moulés, visibles dans certains angles et qui présentent un état de conservation passablement

dégradé. Ces éléments auront sans doute été retirés lors de la première restauration du tableau et de son cadre par l'abbé Henri Gilbert, en 1959. Étant donné le rayonnement que ce type d'encadrement a connu sur tout le continent nord-américain, nous sommes d'ores et déjà assurés qu'il a été maintes fois reproduit par les sculpteurs-ornemanistes de la colonie.

Cadres italiens et d'influence italienne

L'encadrement de la charmante composition de la peintre d'origine britannique Gertrude Des Clayes (1879–1949), intitulée *À la recherche de l'oiseau bleu* (Fig. 1) et datant de 1932, est également antérieur à la peinture. Selon toute vraisemblance, il s'agit d'un encadrement italien – voire vénitien – datant du XVII^e siècle. Il présente un décor à rinceaux et feuilles d'acanthe à la vue. La couleur bleue pourrait avoir été ajoutée plus tardivement, possiblement au moment de l'encadrement, afin d'assortir celui-ci au tableau. Le même encadrement protégeait le tableau au moment de son acquisition par le Musée, en 1941. Il est malheureusement impossible de savoir s'il s'agit du choix de l'artiste ou de la galerie qui a acquis le tableau. Nous savons cependant que d'autres tableaux de Gertrude Des Clayes ont été montés dans des encadrements anciens. À titre d'exemple, la maison d'enchères *Christie's*, de Londres, a mis en vente, le 21 mai 2013, le tableau *Portrait of a Thesbian* qui semble encadré avec une moulure espagnole du XVII^e siècle.

Le tableau du quattrocento italien *La Flagellation*⁹ est orné d'un cadre romain datant du XVIII^e siècle. Ce modèle d'encadrement très répandu est habituellement identifié « cadre Salvator Rosa », du nom du célèbre peintre italien ayant vécu à la même époque. Le cadre du MNBAQ présente une frise extérieure où apparaît une succession d'oves. La frise principale est, elle, ornée de feuilles d'acanthe et celle de la vue, d'un motif rubané. Cet encadrement a de toute évidence été coupé aux angles pour les besoins de la cause.

L'encadrement du portrait de *Madame Frank Ethelort McKenna, née Yvonne Pérodeau*¹⁰, peint par le Français Emmanuel Fougerat (1869–1958), est un modèle très certainement italien du XIX^e siècle, dont l'ornementation s'inspire d'un type de cadres plus anciens de la seconde moitié du XVII^e siècle. À noter, aux angles, le motif décoratif de grotesques, élément ornemental typique de ces modèles d'encadrements. Dans le numéro de février 1924 de la *Revue Moderne*, le portrait de *Madame McKenna* est reproduit monté dans un autre cadre d'inspiration, cette fois, Premier Empire, prouvant une fois de plus l'impact de la notion de goût qui varie selon les divers détenteurs de tableaux et selon les époques.



1 | Gertrude Des Clayes, *À la recherche de boiseau bleu*, 1932?, huile sur toile, 71,7 × 52,4 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1941.240). (Photo : MNBAQ)

Cadres d'influence américaine

Un type d'encadrement particulier a été développé entre les années 1840 et 1870 pour border des tableaux du courant artistique américain de la *Hudson River School*. Les encadrements dits de la *Hudson River School* sont, de manière générale, des cadres à profils creux caractérisés par la présence

d'une importante ornementation en pâte anglaise¹¹ aux angles, qui puise dans le vocabulaire floral et fruitier. Habituellement de forme rectangulaire, ovale ou cintrée, les cadres de ce type seront agrémentés de maries-louises, avec ou sans écoinçons, dont les profils intérieurs prendront une forme ovale ou circulaire.

Le tableau de Théophile Hamel (1817–1870) la *Madone tenant l'Enfant Jésus* (Fig. 2) est monté sur un cadre dont les caractéristiques correspondent parfaitement à ceux de la *Hudson River School*. De plus, cet encadrement a ceci de particulier qu'il est l'un des rares de la collection du MNBAQ à être documenté. En effet, dans son édition du 16 février 1867, le *Journal de Québec* rapporte, en page deux :

M. Théophile Hamel, notre artiste canadien, vient d'envoyer trois beaux tableaux à l'exposition universelle de Paris. L'un de ces tableaux représente une madone debout tenant enlacé l'enfant Jésus aussi debout sur une table. [...] Les cadres de ces toiles ont été faits par M. Fournier, un de nos habiles ouvriers canadiens. Cadres et tableaux sont dignes les uns des autres. Le travail de ces cadres est d'une grande richesse et d'une grande perfection et fera voir jusqu'où est rendue cette industrie en ce pays.

L'ouvrier dont il est question est Thomas Fournier¹² (1825–1898), de Québec, sculpteur, ornemaniste et doreur, également peintre, dessinateur, lithographe, architecte et professeur de dessin à ses heures. Sa rencontre avec Théophile Hamel est bien antérieure à cette commande de 1867, puisque Fournier fut l'un de ses élèves. S'annonçant comme importateur de cadres en 1856¹³, Fournier aura donc eu l'occasion d'examiner des modèles états-uniens de cadres dits de la *Hudson River School*, pour ensuite s'en inspirer pour la fabrication d'autres bordures. Celui de la *Madone tenant l'Enfant Jésus* est un encadrement dont le profil creux présente un aspect qui imite la texture du cuir. Il s'agit d'une technique qui consiste à dorer le cadre avec une impression de relief : grâce à l'utilisation d'un pochoir et de silice, l'artisan crée un motif qui, par la suite, est recouvert de dorure. Dans le coin externe de chaque angle, une ornementation en pâte anglaise dorée est constituée de fruits divers, tels raisins, grenades et mûres sur tiges entourées de feuilles de lierre. Du motif central pend une chute de feuillage et de fruits déposée dans le creux. Les écoinçons du cadre épousent la forme cintrée de l'œuvre, formant une entité inséparable.

Les portraits de *Philippe Vallière* (Fig. 3) et de son épouse, née Ann Scott¹⁴, peints respectivement par l'Italien Ippolito Zapponi (1826–1895) et le Québécois Eugène Hamel (1845–1932), sont, eux aussi, montés dans des



2 | Théophile Hamel, *Madone tenant l'Enfant Jésus*, 1866–1867, huile sur toile, 114,5 × 86,3 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1956.110). Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec. (Photo : MNBAQ)

modèles de cadres dits de la *Hudson River School*. Datant du milieu des années 1870, les deux tableaux pourraient avoir été encadrés à la fin du XIX^e siècle, voire au tout début du XX^e. Les cadres sont de forme rectangulaire avec vue ovale. Sur l'écoinçon sont également appliqués ici des motifs imitant le cuir. L'ornementation en pâte anglaise des angles présente, cette fois, deux cornes



3 | Ippolito Zapponi, *Philippe Vallière*, 1876, huile sur toile, 75 × 61 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1947.171). (Photo : Patrick Altman, MNBAQ)

d'abondance unies au centre par une grappe de raisin. Les cadres sont dorés vermeil : leur couleur, très jaune, aurait été occasionnée par l'oxydation de la feuille d'argent couverte de vernis.

Le MNBAQ conserve d'autres encadrements que l'on pourrait qualifier d'hybrides, dont la composition s'apparente à celle des cadres de la *Hudson River School* et dont les ornements d'angles varient au chapitre ornemental. À titre d'exemple, on notera celui du portrait du *Juge Charles L. Champagne*¹⁵, peint par Joseph Saint-Charles (1868–1956), qui a un creux orné de rinceaux fleuris, en pâte anglaise moulée d'inspiration Art nouveau,

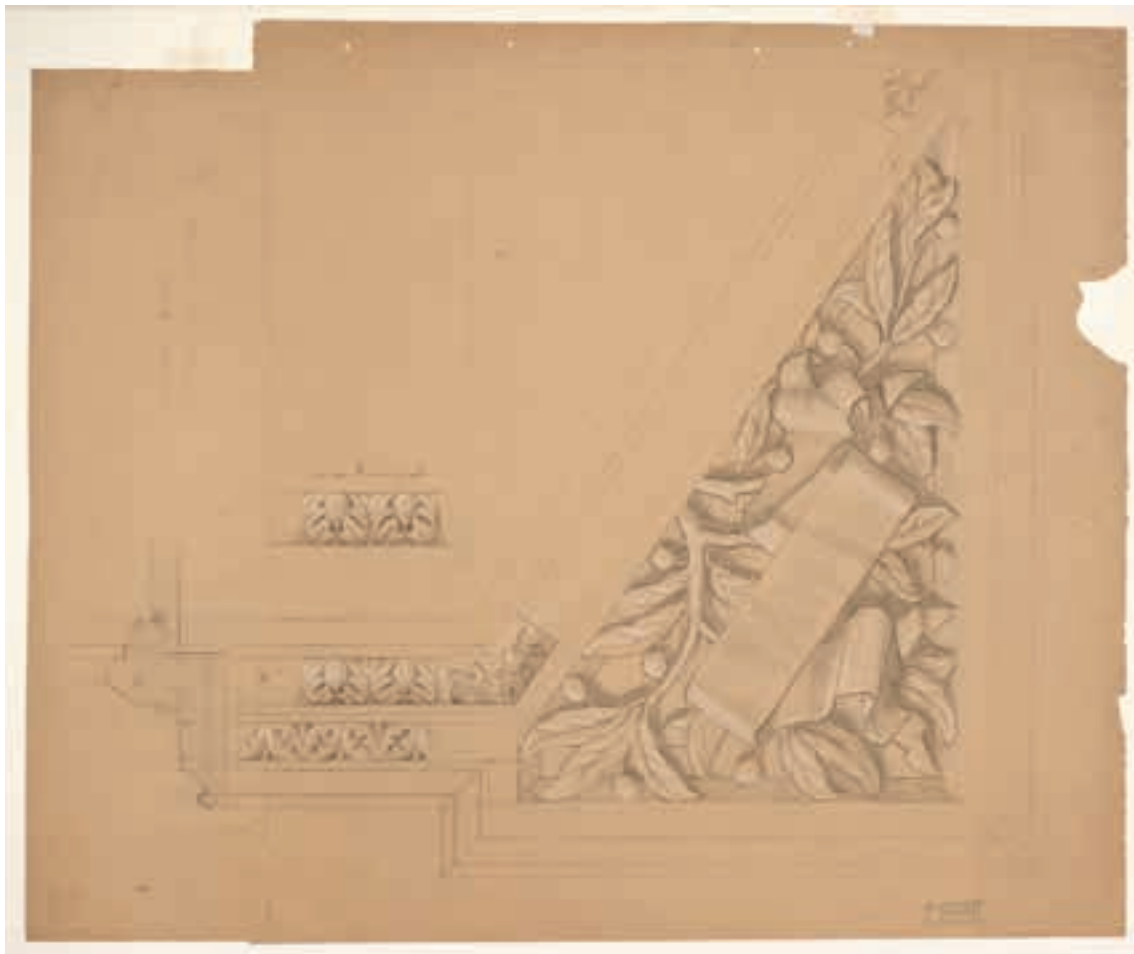
alors que celui du portrait du *Lieutenant-colonel François Boucher*¹⁶, par Jean-Baptiste Roy-Audy, présente, au premier abord, un aspect typique du modèle états-unien, mais avec toutefois un creux orné de canneaux et la frise extérieure constituée d'une série d'oves, des formes faisant davantage référence au style néo-classique.

Cadres d'artistes

Quelques spécimens fort éclairants quant au souci de certains artistes de créer une œuvre dont le concept inclue l'encadrement, garnissent les cimaises du Musée. Entre 1896 et 1898, Napoléon Bourassa (1827–1916), en raison de la crise économique qui sévit dans la province, se remet à la peinture malgré un âge avancé¹⁷. Quatre tableaux exceptionnels, exécutés par l'artiste durant cette ultime période féconde, entrent dans cette catégorie.

Le Musée conserve un dessin préparatoire (Fig. 4) à grandeur d'exécution du coin supérieur droit, ou inférieur gauche, du cadre qui orne le tableau *La Peinture mystique* (Fig. 5). Ce cadre est, sans équivoque, le plus abouti des encadrements réalisés par Bourassa à cette période. L'une des particularités de ce cadre réside dans le fait qu'il est à coins décrochés, avec une vue hexagonale¹⁸. Il est flanqué dans chacun des quatre coins de rameaux de fleurs d'oranger¹⁹ et de phylactères dorés sur lesquels sont calligraphiés les noms de quatre peintres italiens chers à l'artiste : Giotto (1267–1337), Giovanni Bellini (entre 1425 et 1433–1516), Francesco Francia (1450–1517) et Le Pérugin (vers 1448–1523). Les écoinçons fleuris du cadre ne sont pas sans rappeler certains ornements végétaux d'encadrements de tableaux de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), un autre des peintres préférés de Napoléon Bourassa, très attentif, lui aussi, aux encadrements de ses œuvres. La polychromie très présente, avec une palette de teintes foncées, contraste avec la dorure et la linéarité des formes qui, dans un tout autre registre, font penser à certains encadrements expressionnistes allemands de la période symboliste. Derrière les rameaux de fleurs d'oranger, dans les quatre coins du cadre, on distingue ce qui semble être un effet d'incision (petits points) sur la polychromie. Cet autre procédé s'inspire d'une technique italienne appelée *granito*, pratiquée sur les dorures à l'aide d'une pointe de métal et d'un marteau, procédé avec lequel Bourassa a sans doute pu se familiariser lors de son voyage en Italie.

Nous ne connaissons pas, pour l'heure, de documents textuels ou graphiques qui attesteraient de la fabrication du cadre du portrait de *Catherine Laberge* (Fig. 6) par Napoléon Bourassa. Cependant, grâce à la lecture d'un rapport de restauration contenu au dossier de l'œuvre, nous sommes très tentés de croire que ce cadre a été fabriqué spécifiquement pour ce tableau.



4 | Napoléon Bourassa, *Modèle pour le cadre de La Peinture mystique*, vers 1896, fusain et craie sur papier, 68,8 × 82,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, don de l'Université Laval (1981.44). (Photo : Jean-Guy Kérouac, MNBAQ)

Il existe certaines similitudes entre cet encadrement et celui du tableau *La Peinture mystique* au chapitre de la polychromie et de la dorure. Beaucoup plus simple dans son design en général, une particularité du cadre du portrait de *Catherine Laberge* réside dans les angles, dont les motifs sont semblables. Ces mêmes motifs sont beaucoup plus raffinés que ceux des encadrements américains anciens dits *Corner Black Frames*, identifiables par ces formes étoilées auxquelles il s'apparente.

Les encadrements du *Petit Mendiant* (Fig. 7) et de *La Méditation* (Fig. 8) sont, pour ainsi dire, quasi identiques. Ici non plus, nous ne pouvons certifier que les cadres ont été fabriqués par Bourassa lui-même. Il s'agit de deux baguettes dont le profil se décompose en trois parties distinctes :



5 | Napoléon Bourassa, *La Peinture mystique*, v. 1896, huile sur bois, 178,5 × 119 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.213). Restauration effectuée par l'Institut canadien de conservation du ministère du Patrimoine canadien. (Photo : Jean-Guy Kérourac, MNBAQ)



6 | Napoléon Bourassa, *Catherine Laberge*, 1897, huile sur toile, 60 × 46,8 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.198). (Photo : Jean-Guy Kérrouac, MNBAQ)



7 | Napoléon Bourassa, *Le Petit Mendiant*, 1896–1897, huile sur toile, 72,6 × 57,5 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.205). (Photo : Jean-Guy Kérouac, MNBAQ)



8 | Napoléon Bourassa, *La Méditation*, 1896–1897, huile sur toile, 74,8 × 62 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.204). (Photo : Jean-Guy Kérouac, MNBAQ)



9 | Ozias Leduc, *Encadrement*, 1898, bois doré, 56 × 48,9 × 3,9 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, don de Gabrielle Messier (1979.144). (Photo : Pierre-Luc Dufour, MNBAQ)

d'abord une frise d'ornementation en pâte anglaise inspirée de la technique italienne de la *pastiglia* ; la partie centrale est formée d'un plat polychromé en marron alors qu'un liséré doré, à la vue, constitue le troisième élément avec son ornementation en pâte anglaise moulée. Dans les angles internes des cadres sont disposées quatre rosaces. Celles-ci constituent la seule et unique différence entre ces deux encadrements : sur le cadre du *Mendiant*, il s'agit d'une rosace typique de style Louis XVI alors que pour celui de *La Méditation*, la rosace correspond davantage au vocabulaire ornemental privilégié durant le Premier Empire.

Le peintre Ozias Leduc (1864–1955) s'est également commis dans l'art de l'encadrement. Le Musée en conserve un (Fig. 9) en bois sculpté et doré qui reprend les formes du mouvement Art nouveau. Le dessin des lignes droites



10 | Georges Delfosse, *Le Christ au jardin des Oliviers*, 1925, huile sur toile, 157 × 117,6 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, don de Richard Giguère (2005.2537). (Photo : Patrick Altman, MNBAQ)

et courbées imite, de manière simplifiée, les ornements à rinceaux fleuris en vogue dans l'architecture des années 1890–1905. Ici, l'artiste s'en est tenu à l'arabesque des rinceaux, sans feuillage ni ornements floraux.

Une lettre de la main de Georges Delfosse (1869–1939) à sa sœur Marie-Louise, datant de la seconde moitié des années 1930, atteste que l'encadrement du tableau *Le Christ au jardin des Oliviers* (Fig. 10) a bel et bien été réalisé par lui. Il écrit : « J'ai sculpté moi-même le cadre de ronces et d'épines²⁰ ». Cet encadrement en bois sculpté et doré peut être comparé à celui d'Ozias Leduc, précédemment étudié, par la disposition de sa frise, très semblable, et les boucles comparables aux angles. L'amateur d'art notera cependant le lien étroit entre le sujet de la peinture et son encadrement, ce lien évoquant avec force le passage de la Passion du Christ.

Cadres modernes

L'un des trois autoportraits²¹ d'Henri Beau (1863–1949) de la collection nationale est superbement monté sur un cadre dont les motifs décoratifs sont semblables à ceux des encadrements largement diffusés aux États-Unis par le mouvement *Arts & Crafts* entre 1880 et 1910. Ce dernier se caractérise, entre autres, par des ornements en creux dans les angles et les milieux qui sont habituellement dorés à la feuille de métal.

Dans un autre ordre d'idées, un cadre dit « Montparnasse » imite, par essence, les encadrements des styles de l'ancien régime (Louis XIV, Louis XV et Louis XVI) et son décor ornemental est généralement patiné plutôt qu'entièrement doré. On lui ajoute habituellement une marie-louise en toile, à la vue. Très en vogue dans le monde entier tout au long du XX^e siècle, les encadrements « Montparnasse » sont toujours très présents sur le marché de l'art. Le tableau de John Lyman (1886–1967) *Le Roman feuilleton*²² est monté sur ce type d'encadrement qui se rapproche, cette fois, du style Louis XIV avec ses ornements moulés et patinés tout à fait typiques. Étant donnée la popularité très répandue de ce type d'encadrement au Québec, au XX^e siècle, nous sommes tentés de croire qu'il s'agit de l'encadrement original de l'œuvre.

Quelques constats émergent de cette courte démonstration. L'observation visuelle ne suffit pas à l'identification d'un encadrement. L'intervention d'un restaurateur est essentielle, afin de procéder à l'analyse des essences de bois et ainsi permettre la distinction entre celles venues d'Amérique du Nord et celles provenant d'Europe ou d'ailleurs. Un travail d'enquête permettra, dans certains cas, de faire des associations et des recoupements, et ainsi préciser la période de création d'un cadre. Durant le XIX^e siècle et jusqu'au tournant du XX^e siècle, les emprunts aux styles en vogue en Europe et aux États-Unis par les artistes sculpteurs menuisiers et artisans du Québec semblent avoir été la

norme pour la création de formes et pour l'ornementation des encadrements, laissant ainsi peu de place à une production originale, cette observation excluant les encadrements associés à l'art populaire, pratiquement absents de la collection du MNBAQ. Les encadrements des XVII^e et XVIII^e siècles fabriqués dans la colonie sont quasi-inexistants dans la collection du MNBAQ. Il est somme toute très difficile de pouvoir associer un encadrement ancien à son créateur. Une majorité de tableaux anciens ne sont pas montés sur leurs encadrements d'origine. Les cadres anciens semblent donc avoir un statut comparable à celui des meubles ou des objets d'art décoratif, soit celui d'avoir été assujetti aux mêmes règles liées aux changements de goût. Le présent exercice aura également permis de constater qu'une part importante d'encadrements anciens de la collection nationale est en mauvais état de conservation. Durant l'été de 2015, une opération de récolement a permis de qualifier de manière plus précise l'état de conservation de tous les encadrements de la réserve de peintures. Ces informations ont été versées dans la base de données. Un pas de plus vient donc d'être franchi vers une meilleure connaissance de ce pan de la collection.

NOTES

Mathilde Durand est étudiante de 2^e cycle de l'Université Laval à Québec. Elle a fait un stage d'étude sur les encadrements du Musée national des beaux-arts du Québec au printemps de 2014, sous la direction de Daniel Drouin, conservateur de l'art ancien et responsable de la collection d'art inuit, qui a rédigé le présent essai à partir du rapport de recherche et d'analyses de la stagiaire.

- 1 Le remarquable encadrement du tableau *L'Ange Gardien* (MNBAQ 1974.255) du frère Luc (1614–1685), datant du début du XVIII^e siècle et qui est commenté dans l'essai de Claude Payer écrit en collaboration avec Daniel Drouin – et publié dans le présent numéro des *Annales* – constitue une de ces exceptions.
- 2 MNBAQ 2000.227 et 2000.228.
- 3 La dorure à la mixtion a été recouverte de bronzine à une date inconnue. Voir le rapport d'examen du restaurateur Claude Belleau en date du 11 juin 2000 dans le dossier d'œuvre.
- 4 Bibliothèque et Archives Canada R3897. François-Xavier Boucher (1788–1861) est le fils de François Boucher et de Marie-Josephte Tremblay portraiture par de Heer. Ce tableau a été mis en vente à l'Hôtel des encans de Montréal, le 17 avril 2000 (lot 0040).
- 5 Boucher était quartier-maître dans un bataillon de la milice du Bas-Canada lors de la guerre de 1812.
- 6 MNBAQ 1957.447.
- 7 MNBAQ 1967.200.
- 8 MNBAQ 1956.299.
- 9 MNBAQ 1949.90.

- 10 MNBAQ HC.2004.04.
- 11 Les restaurateurs utilisent également le terme anglais *compo* pour identifier le même amalgame.
- 12 Les éléments biographiques sont tirés du *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord* de David KAREL, Québec, Musée du Québec et Presses de l'Université Laval, 1992, p. 310.
- 13 Voir le *Journal de Québec*, 12 juin 1856, p. 2.
- 14 MNBAQ 1947.171 et 1947.172.
- 15 MNBAQ 1974.16.
- 16 MNBAQ 2000.229.
- 17 Voir Mario BÉLAND (dir.), *Napoléon Bourassa. La quête de l'Idéal*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les publications du Québec, 2012, p. 103.
- 18 Les encadrements dits à coins décrochés sont répandus en Flandres en Espagne et en Italie durant le XVII^e siècle.
- 19 Ces végétaux apparaissent de façon récurrente dans l'ornementation en général, en France, au XVIII^e siècle.
- 20 *Lettre de Georges Delfosse à sa sœur Marie-Louise*, après le 4 avril 1936 (MNBAQ 0005/4A,1,18).
- 21 MNBAQ 1978.34.
- 22 MNBAQ 1951.162.

Towards a Typology of Early and Modern Paintings at the Musée national des beaux-arts du Québec

DANIEL DROUIN AND MATHILDE DURAND

Included in the collection of early and modern paintings belonging to the Musée national des beaux-arts du Québec are several hundred frames made principally between the seventeen and twentieth centuries by artists, carpenters, craftsmen, carvers, gilders and decorators, mostly anonymous. Unfortunately, as is the case with many other museums, there is little if any available documentation relating to the vast majority of these frames. Mindful of this situation, which assumes particular significance when considering the conservation, restoration and showcasing of these objects, our institution took advantage of the impetus generated by the conference *Frame and Framing in Canada: Functions and History* and the imminent reinstallation of its collections of early and modern art to embark on the study of this major decorative corpus. During the spring of 2014 a Parisian specialist of European frames studying in the museology program of the Université Laval began an internship at the museum, where she was commissioned to analyze several dozen frames under the supervision of the curator of early art. This exercise resulted in a typology enabling us to better identify and understand the various types of frame, their origins, certain execution techniques, and a number of distinguishing characteristics, such as style and finish.

During this examination of a carefully selected group of paintings from the national collection we observed the influence of styles fashionable at different periods in France, England, Italy, Spain, and the United States. Although no pigment analysis was undertaken, crosschecking and a few reliable sources enabled us in certain cases to distinguish frames made in Quebec or Canada from others that were definitely of European or even American origin. Interesting examples are the frames executed in Quebec City for a series of portraits painted by Jean-Baptiste Roy-Audy (1778–c. 1848) and the one made by the carver and gilder Thomas Fournier (1825–1898), of Quebec City, for a picture by Théophile Hamel (1817–1870). It became clear that the collection comprehends a wide range of frame models, including the so-called *deuil de la reine*, Lely, Salvator Rosa, Hudson River School, Arts and Crafts, and Montparnasse styles, examples of all of which were examined. The authors also discuss a number of “artists’ frames,” characteristic of

Quebec, including several made by the painters Napoléon Bourassa (1827–1916) – who had an especially sophisticated knowledge of frames – and Ozias Leduc (1864–1955).

It is possible to draw several conclusions from this study. A visual examination is not sufficient to identify a frame. The intervention of a conservator is essential, in order to analyze the types of wood employed and thereby distinguish between frames made in North America and those originating in Europe or elsewhere. In-depth investigation enables us in some cases to date a frame by comparison and crosschecking. During the nineteenth century and up to the start of the twentieth, it seems to have been standard practice for artists, carvers, carpenters, and craftsmen making frames in Quebec to borrow from the styles in vogue in Europe and the United States, for both form and ornamentation. If we discount folk-art frames, of which the MNBAQ possesses hardly any, this left little room for original production. The collection also includes virtually no frames made in the colony during the seventeenth and eighteenth centuries. In sum, it is very difficult to identify the makers of early frames, and most of the early pictures are no longer mounted in their original surrounds. Early frames seem to have had a comparable status to furniture and decorative art objects, in that they were similarly subject to the imperatives of changing taste. This exercise has also revealed that a large number of the early frames in the national collection are in a poor state of conservation.

Translation: Judith Terry