

Les encadrements de menuisier, une solution pour les institutions au XIX^e siècle

LAURIER LACROIX

Sans que sa portée m'apparaisse sur-le-champ, j'ai utilisé à deux reprises le sens du mot cadre dans l'intitulé de cet exposé. D'abord sous l'appellation d'encadrement puis sous celle d'institution, pointant ainsi la polysémie de ce terme. Dans ces deux cas, les mots suggèrent des notions de limite, de structure et de règle. Si le mot cadre porte ce caractère limitatif et restrictif, je suggère qu'on le conçoive surtout comme un élargissement de l'œuvre qu'il entoure, une manière de la prolonger dans l'espace, une ouverture sur son environnement, une continuité entre ce qui est représenté et le lieu où il se trouve. L'encadrement souligne et redouble la couture sémiotique que définissent les bords de chaque représentation peinte ou dessinée, comme l'a démontré Louise Charbonnier dans son ouvrage *Cadre et regard*¹. Ainsi, la fermeture du cadre en tant que couture sémiotique porte son ouverture dans la mesure où elle prolonge la perspective ou la fenêtre du tableau. Comme l'écrivait en 1902 le philosophe et sociologue allemand Georg Simmel : « Le cadre exige manifestement une proportion extrêmement fine de présence et d'effacement, d'énergie et de retenue si, dans la sphère du visible, il doit servir d'intermédiaire entre l'œuvre d'art et son milieu, que tout à la fois il relie et sépare – une tâche à laquelle, dans l'histoire, l'individu et la société s'épuisent mutuellement² ».

Précisions étymologiques et lexicales

Le mot cadre est d'origine italienne *quadro* qui signifie carré, et il apparaît au XVI^e siècle dans la langue française. Le dictionnaire de Furetière publié en 1690 recense les usages courants du terme à la fin du XVII^e siècle : « Quadre, Bordure, châssis d'un tableau. Un quadre de cheminée. On le dit du rond, aussi-bien que du quarré. On dit aussi des bordures de menuiserie, qui sont sur les panneaux des cabinets, & qui renferment les panneaux des portes³ ». Pour sa part, l'Académie française dans son dictionnaire de 1694 reconnaît le terme dans le sens qu'on lui accorde encore : « Quadre. Quelques-uns écrivent

Cadre. Bordure de bois, de marbre, de bronze, &c, dans laquelle on enchasse des tableaux, des bas-reliefs, &c. Un beau quadre, un quadre doré, un quadre bien taillé, il faut faire un quadre à ce tableau⁴ ».

Le mot italien *quadro* désigne également le tableau ou l'image. Il y a donc métonymie entre l'œuvre et son encadrement, l'un se fond dans l'autre. C'est cette application propre à l'origine étymologique du terme que l'on retrouve également en Nouvelle-France alors que le mot cadre désigne l'œuvre même. C'est la matérialité du cadre qui impose l'œuvre d'art et le tableau s'incorpore avec sa bordure, comme le démontre les inventaires et documents datant du Régime français. Ainsi, par exemple, dans les archives de la Congrégation de Notre-Dame, on peut lire : « Un grand quadre de bois peint avec Le Tableau de La visitation dans le retable plus sept quadres [. . .]⁵ ».

Les inventaires mentionnent souvent l'existence d'une image en signalant la présence d'un cadre sans se soucier de ce qui est représenté, signalant ainsi la prédominance de l'encadrement dans l'espace physique. « [. . .] 6- Quatre tableaux sur le cuivre avec leurs quadres. Item deux de bois plus petit⁶ ».

Cet usage perdure au XIX^e siècle, – et encore de nos jours dans l'usage courant – comme on le constate par exemple dans le testament de l'abbé Jean Raimbault, premier directeur du collège de Nicolet et curé de la paroisse. Raimbault est un Français émigré au Canada en 1795 et qui, au moment de rédiger son testament en 1832, utilise ce terme, tout en reconnaissant qu'il s'agit d'un usage fautif ou pour le moins limitatif. On sait que les notaires prennent le testament sous la dictée du testateur et Raimbault déclare : « Troisièmement, Donne et lègue le dit Messire Testateur [Jean Raimbault] à la Fabrique de la Paroisse de Saint Jean Baptiste de Nicolet sa Paroisse ses six Grand Cadre Tableaux qui sont dans la Nef de l'Eglise de Nicolet avec leurs Cadres et aussi les petits Meubles qui pourroient lui appartenir dans la Sacristie de la dite Paroisse de Nicolet⁷ ».

Le cadre est donc un ornement courant, essentiel en Nouvelle-France et au Bas-Canada et les formes qu'il prend s'adaptent aux besoins, aux ressources financières et à l'environnement qui accueille les œuvres. Les recherches de Claude Payer⁸ démontrent qu'on retrouve en Nouvelle-France des encadrements ouvragés, très ornés, agrémentés de finis luxueux qui signalent tant la destination appropriée de ces œuvres que les moyens financiers des propriétaires qui en étaient souvent les commanditaires. Cependant les revenus de plusieurs amateurs et propriétaires ne leur permettent pas toujours de s'offrir des cadres aussi élaborés qui sont l'œuvre de sculpteurs ou d'ébénistes. C'est de ce phénomène fort répandu, mais négligé car représentatif d'un goût plus simple et courant dont je traiterai ici, les encadrements de menuisier.

L'encadrement de menuisier : un objet à construire

Mon exposé plaide pour une histoire et une sociologie du cadre et de l'encadreur au Québec et au Canada. Cette étude viserait à mieux connaître les conditions de production des encadrements afin de déterminer qui les choisit, qui les réalise avec quels moyens et pour quelles fins. Il n'est pas facile de documenter ces conditions de conception et de production des cadres au XIX^e siècle, alors que l'on sait déjà si peu de choses sur les œuvres mêmes. Le contexte du premier accrochage, les circonstances de la première exposition, la présence de l'œuvre dans le domaine public ou privé devraient nous aider à mieux documenter la pratique de l'encadrement et le rôle qu'elle joue dans la perception des œuvres. De nombreux problèmes d'interprétation seront liés à cette entreprise qui fait entrer en scène des acteurs jusqu'ici tenus dans l'ombre mais qui participent à la mise en marché et en valeur des œuvres. Comme exemple des difficultés rencontrées pour ce travail de documentation historique, je citerais le cas de ce dénommé Pierre Chapuis à qui la fabrique Notre-Dame de Québec commande pour la modique somme de 55 livres, 8 cadres destinés à recevoir autant de tableaux du fonds Desjardins qu'elle vient d'acquérir au printemps 1817 ?

31 août 1817

[. . .] Resolu de plus que le Marguillier en charge est autorisé de contracter avec M. Pierre Chapuis pour faire faire et dorer suivant un modèle produit huit cadres pour les tableaux récemment achetés, et moyennant la somme de cinquante cinq Livres courant. Et de plus autorisé a faire faire des supports et rideaux; pour les cadres susdits et autres s'il s'en trouve⁹. [. . .]

Les archives documentaires et photographiques combleront partiellement les pertes considérables de cadres qui sont survenues au XIX^e et au XX^e siècles. Si l'on considère le nombre de documents iconographiques qui représentent des encadrements, il devient alors possible de reconstituer une première trame des usages de ces ornements essentiels des œuvres¹⁰. Le portrait de *Mme Louis-Joseph Papineau, née Julie Bruneau et sa fille Ézilda* par Antoine Plamondon (1836) est maintenant conservé au Musée des beaux-arts du Canada et il conserve toujours son cadre d'origine. Une photo ancienne montre le tableau accroché dans la maison Papineau à Montréal avec son encadrement d'inspiration empire entouré d'un ameublement de même influence (Fig. 1). Il s'insère dans une galerie de portraits que l'on devine sur la droite constituée d'œuvres de Louis Dulongpré. Ce genre de documents



1 | Photographe non identifié, *Intérieur de la maison Papineau* (Montréal), n.d., Université McGill, coll. d'architecture canadienne, fonds Ramsay Traquair. (Photo : Université McGill)

est précieux car il fournit un témoignage sur le contexte d'accrochage et d'utilisation des œuvres. Les rares cadres qui subsistent et qui sont toujours réunis aux tableaux qu'ils ont embellis, trop souvent conservés hors contexte, sont des sujets d'études exemplaires et servent à concrétiser l'interprétation tirée des images documentaires.

Les encadrements de menuisier sollicitent moins les aspects spectaculaires et esthétiques des cadres en termes de leur originalité et des moyens techniques réunis. Les caractéristiques stylistiques et les innovations passent à l'arrière-plan. Ils sont le fait d'artisans locaux et ces cadres sont réalisés selon les spécifications du peintre ou du propriétaire de l'œuvre. Mais que

désigne-t-on au juste par « cadre de menuisier » ? L'expression est calquée sur celle de « cadre d'ébéniste » que les historiens de l'encadrement ont utilisé par exemple pour décrire et caractériser certains cadres produits aux Pays-Bas au début du XVII^e siècle¹¹. En France, les menuisiers (ou charpentiers) étaient impliqués dans la réalisation du gros œuvre des encadrements pendant la Régence (vers 1710–1733), alors que les sculpteurs réalisaient l'ornementation¹².

Je propose de qualifier du nom de leurs fabricants, les menuisiers, les encadrements plus simples que l'on retrouve sur des cadres souvent réalisés en série. Ces cadres se distinguent par les outils et techniques de fabrication, leur mode d'assemblage, leur fini aussi bien que par les moyens formels mis en place. Les cadres de menuisier sont différents des cadres de sculpteur et d'ébéniste, mais aussi des encadrements commerciaux ou industriels qui se multiplient sur le marché à partir des années 1850–1860. Au Canada, l'âge d'or du cadre de menuisier se situerait entre 1780, alors qu'apparaît une demande importante pour le portrait, jusqu'à son déclin dans les années 1870–1880, en raison des besoins considérables créés par la photographie et la multiplication des galeries et lieux d'exposition et la domination des cadres produits de manière plus industrielle, alors que progressivement se mettent en place des services d'encadreurs professionnels¹³.

Les encadrements de menuisier se caractérisent par des moulurations de formes simples : angles droits, formes courbes, concaves et convexes, taille en biseau, obtenues par la scie, les rabots, les ciseaux et la râpe. Les patines sont, en général, faites de vernis ou de teintures qui fournissent des surfaces lustrées ou semi lustrées. Les cadres de menuisier se distinguent par l'économie de leurs moyens, leur discrétion, leur simplicité tout autant que par leur efficacité à remplir les fonctions de base exigées de tout encadrement : protection et décoration. Un examen attentif démontre l'usage de motifs décoratifs simples (perle, gaudron, denticule, torsade, billette) et parfois une certaine irrégularité dans leur rendu qui trahissent la nature des outils employés et le niveau de compétence de l'artisan.

On trouve une confirmation indirecte de l'expression cadre de menuisiers dans les archives du Séminaire de Québec, au moment de la préparation de la Galerie de peinture, suite à l'achat de la collection de Joseph Légaré, on lit, par exemple :

Musées

2 janvier 1875

Soldé ouvriers pour cadres de tableaux	1	17.60
--	---	-------

9 janvier 1875

Soldé les ouvriers pour cadres	22	17.60 ¹⁴
--------------------------------	----	---------------------



2 | Photographie non identifié, *Intérieur de l'église de Lachenaie*, n.d., Université McGill, coll. d'architecture canadienne, fonds Ramsay Traquair. (Photo : Université McGill)

Au Séminaire de Québec, les ouvriers s'occupent de diverses tâches liées à l'entretien des bâtiments, les travaux de menuiserie sont de leur compétence et leur débrouillardise est mise à profit également pour la réalisation d'encadrements.

Usages du cadre de menuisier

Au Québec, les commanditaires de cadres les plus évidents sont les églises dont la décoration compte plusieurs tableaux et gravures. Les photographies anciennes nous apprennent beaucoup de choses sur le mode d'accrochage et la constitution de programmes iconographiques. Le chœur de l'église Saint-Charles Borromée de Lachenaie, détruit dans l'incendie de 1882, comptait au moins quatre tableaux réunis autour du somptueux tabernacle de Gilles Bolvin (Fig. 2). En plus du saint patron de la paroisse on remarque une



3 | Artiste non identifié, *Saint Augustin*, non daté, XVIII^e siècle, 162 × 142,5 cm, Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal. (Photo : Gilbert Langlois)

autre toile représentant *Saint François-Xavier prêchant*, une composition relativement célèbre au Canada français. De plus, 2 toiles sont munies de tringles et de rideaux qui permettaient de couvrir les images lors de certaines fêtes religieuses et à l'occasion de certaines cérémonies liturgiques. Ici les encadrements très simples, sont ornementés dans les angles par des motifs de coquille très courants, comme on le verra.

Les Augustines de l'Hôtel-Dieu de Montréal conservent quelques tableaux qui ornaient leur chapelle ancienne¹⁵. Un grand *Saint Augustin*, de la fin du XVIII^e siècle est complété par une bordure ornée d'un ruban (Fig. 3). Les



4 | Artiste français non identifié, *La Visitation*, n.d., huile sur toile, 1,98 × 2,48 m (mesures à vue), Ursulines de Québec. (Photo : Michel Élie, Centre de conservation du Québec)

angles sont décorés d'une coquille Saint-Jacques agrémentée de pétales et prolongée par un motif de rinceaux. L'artisan qui a réalisé cet encadrement s'inspire sans doute d'un livre de modèles ou d'un autre cadre. La facture moins délicate de la sculpture signale le travail d'un menuisier ne disposant pas des outils qui lui auraient permis de donner tout le relief à son travail.

Parmi les campagnes d'encadrement importantes au Québec au XIX^e siècle et susceptibles de recourir au service de menuisiers, mentionnons les commandes des fabriques des paroisses pour les cadres des 180 tableaux du fonds Desjardins arrivés enroulés de France en 1817 et 1820 et qui devaient être montés sur châssis et encadrés.

La chapelle des Ursulines de Québec conserve quelques-uns de ces encadrements du début du XIX^e siècle qui présentent le travail de menuisiers auquel on a adjoint des motifs décoratifs provenant de l'atelier de sculpteurs. On remarque sur le tableau du *Rachat des captifs par les religieux de la Merci*

que la vue (sight edge) est dorée ce qui a pour but d'éclairer le pourtour immédiat de l'image (Fig. 4). Elle est complétée par un cadre noir, couleur imitant le bois d'ébène, et brun, suggérant un fini écaille de tortue. Celui-ci est agrémenté dans les angles par un coquillage d'où émerge des volutes qui se développent en rinceau et se prolongent en une rose entourée de son feuillage. Ce motif décoratif n'est pas sculpté dans la masse du cadre mais il est fixé à la structure de bois qui, étant donné la taille du tableau, est renforcie par un autre châssis de bois embouveté (back frame ou blind frame). Le centre des bordures s'agrément d'un autre motif floral fait d'un tournesol et de simples.

Un autre tableau du fonds Desjardins toujours conservé chez les Ursulines, *La Visitation*, peut nous fournir une partie de la réponse à ce type de solution à quatre mains alors que le travail du menuisier est complété par celui du sculpteur. On remarque la même formule que dans le tableau précédent, dorure, bois peint noir puis brun auquel on ajoute cette fois une baguette de bois noir (back edge). Les angles reprennent la coquille Saint-Jacques peu développée auquel sont adjoints des motifs de crossette en acrostiche. Leur disposition irrégulière suggère que cet assemblage est constitué d'un remploi d'éléments regroupés ici pour donner un peu d'éclat et de relief à un ensemble qui en est particulièrement dépourvu.

Outre les églises et chapelles, un certain nombre de particuliers et d'institutions se qualifient également comme commanditaires et acheteurs de cadres de menuisier.

Ainsi, le peintre Joseph Légaré (1795–1855) accumule une collection de tableaux européens qu'il présente dans sa Galerie, accessible au public dès 1833. Le catalogue de cette collection a été publié en 1852. Ces tableaux ont été en partie acquis du fonds Desjardins mais surtout lors de ventes publiques à Québec. Légaré présentait aux côtés des tableaux européens ses propres œuvres¹⁶ et celles-ci ont dues être encadrées à Québec. Lorsque la collection de Légaré est acquise par le Séminaire de Québec en avril 1874 en vue de former la Galerie de peinture de l'Université Laval, les tableaux ont été soumis à une campagne d'encadrements afin d'en uniformiser la présentation¹⁷.

Le transfert de la collection Légaré occasionne à l'Université Laval une importante activité muséale, comprenant l'aménagement du local subdivisé par 4 cimaises latérales qui s'articulent en fonction des 5 grandes fenêtres qui éclairent la salle de plus de 200 m², la restauration des tableaux, la réalisation et l'achat de cadres comme en font foi les nombreux paiements documentés dans les archives du Séminaire¹⁸ (Fig. 5). Les restaurateurs Noël et Dutacel (et un certain Sagu) s'activent dès le mois de mai 1874, et on note des paiements pour du vernis, de l'achat d'or, de la ferronnerie, ainsi que des paiements au doreur L. Parant, et pour l'achat de cadres au photographe Louis-Michel Picard¹⁹, ainsi que des moulures dorées toutes faites.



5 | Jules-Ernest Livernois,
*Galerie de peinture de
l'Université Laval*, vers 1875,
Bibliothèque et archives
Canada, PA-023480.
(Photo : Bibliothèque et
archives Canada)

L'examen des tableaux de Légaré qui subsistent dans la collection des Musées de la civilisation²⁰ et dans d'autres collections publiques (Fig. 6) confirme que ces œuvres reçurent des encadrements de menuisier de modèles différents. Ils prennent une forme convexe ou celle d'un boudin aplati obtenu avec le rabot, la râpe et le papier de verre comme abrasif. Cette forme géométrique crée un léger volume autour de l'œuvre et suggère une profondeur qui invite à pénétrer dans la perspective du tableau. Les cadres sont de bois vernis ou teint d'un brun rougeâtre qui se fond avec la palette utilisée par Légaré où les terres colorantes prédominent.

Les cadres dits de menuisier ne sont pas réservés qu'aux seules institutions et l'examen attentif des collections d'œuvres du XIX^e siècle révélerait sans doute que plusieurs personnes : artistes ou amateurs qui ont eu recours à ce type d'encadrement. Par exemple, le portrait de Cyprien Tanguay, alors



6 | Joseph Légaré, *Ruins After the Fire in the Saint-Jean Quarter, Seen Looking Eastward*, huile sur toile, 95.2 × 125.7 cm, Purchase, George A. Morrow Memorial Endowment, 1974, ago 74/34. (Photo : AGO)

élève du Séminaire de Québec, et réalisé par Antoine Plamondon en 1832²¹, reprend ce motif du quart de rond aplati qui égaie la vue de la bordure dorée et une baguette de bois légèrement plus foncée en retrait (back edge – outer molding). La couleur dominante du bois vernis ajoute à l'austérité et au réalisme de la représentation.

L'œil et l'expertise du menuisier, même s'ils s'exercent dans une gamme plus restreinte, tirent parti des ressources du bois afin de proposer à ses clients diverses solutions. Ainsi, l'emploi d'essences différentes met en valeur les veinages plus ou moins serrés qui proposent des motifs variés. Certains bois, plus rares, comme celui que l'on nomme à tort érable piqué (birdseye maple) est chargé de petites mouchetures qui confèrent un aspect très décoratif à la surface. Ainsi, le portrait d'*Abraham Hamel*, frère du peintre, Théophile Hamel et qui est conservé dans la collection du Musée national



7 | Théophile Hamel, *Abraham Hamel, frère de l'artiste*, 1840, huile sur toile, 85 × 71,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1967.07). (Photo : MNBAQ)

des beaux-arts du Québec présente une forme extrêmement simple (Fig. 7). La bordure est coupé légèrement à angle de façon à révéler davantage le grain du bois. Le vernis rehausse la coloration et, comme dans le cas des œuvres de Légaré, celui-ci s'intègre aux teintes du portrait. L'effet produit est celui d'un écrin qui devait s'harmoniser dans l'intérieur de la maison de ses parents.

Il semble évident que le menuisier ne crée pas de nouveaux modèles d'encadrements mais qu'il reprend et affine des exemples qu'il a pu examiner. Il ne faut pas négliger l'habileté du menuisier et sa capacité d'adapter ces modèles. L'encadrement qui embellit l'*Autoportrait* de Wyatt Eaton (MBAM



8 | Charles Gill, *Sous la tonnelle*, 1905, huile sur toile, 96,7 × 137 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, 2009.233. (Photo : MBAM)

1908.258) semble très élaboré au premier coup d'œil. L'effet de profondeur et l'amplitude qu'il confère au sujet est dû à l'assemblage de deux pièces de bois placées à angle, créant l'illusion d'un cadre dans le cadre réunis par un filet biseauté et une baguette. Le faux fini, imitation de chêne confère une apparence plus luxueuse à un bois moins noble. Il faut voir dans cet exemple le passage, vers la fin du XIX^e siècle, de l'encadrement de menuisier à celui de l'encadreur professionnel qui poursuit la tradition avec les mêmes outils tout en développant des formules variées propres à s'adapter à une clientèle de plus en plus nombreuse et aux goûts diversifiés.

Que faut-il penser de l'encadrement de ce grand tableau du peintre et poète Charles Gill, *Sous la tonnelle* (Fig. 8). S'agit-il d'un cadre de menuisier ou plutôt d'un cadre d'artiste réalisé par un menuisier ? La large bordure soulignée par une suite de baguettes placées en creux ou en saillie amplifie

le format de la toile déjà imposant et confère à ce sujet de caractère intimiste une importance qu'il n'aurait pas au premier abord. L'architecture de la tonnelle semble décuplée par ce cadre qui place la toile bien à l'abri. Si le dessin revient à l'artiste, la réalisation du cadre est sans aucun doute le travail d'un artisan.

Ce survol des différentes expressions que peut prendre le cadre de menuisier permet de comprendre l'importance de conserver et d'étudier ces formes d'encadrement simples et parfois d'apparence malhabile. Leur aspect souvent modeste, sans affectation, accompagne une peinture qui elle aussi est de caractère austère et dépourvue d'artifices. Si, pour reprendre les mots de Georg Simmel : « Le cadre exige manifestement une proportion extrêmement fine de présence et d'effacement, d'énergie et de retenue [...] » le cadre de menuisier remplit avec succès ces conditions essentielles.

NOTES

- 1 Louise CHARBONNIER, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 55 et ss.
- 2 Georg SIMMEL, *Le cadre et autres essais*, Paris, Le Promeneur, 2003 [1902], p. 40. C'est moi qui souligne.
- 3 Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, tome III, Paris, 1690, p. 269. La notice se poursuit : « Quadres, se dit aussi d'un assemblage en quarré fait de quatre grosses pièces de bois au milieu d'un plancher, d'un dôme, ou au haut d'un escalier, pour y faire des plafonds, ou y mettre d'autres ornements [caissons] ».
- On le dit aussi d'un morceau de cuir ou de carton enjolivé & doré, au milieu duquel il y a une ouverture ronde ou quarrée, où on enchasse une image en vélin, un reliquaire, &c. ».
- 4 *Le Dictionnaire de l'Académie française*, tome II, Paris, Coignard, 1694, p. 351. En dépit de ces références anciennes, le vocabulaire sur le cadre et l'encadrement est très peu développé en français et je n'ai pas retracé d'ouvrages techniques comparables au dictionnaire de D. Geene KARRAKER, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles and Techniques*, Los Angeles, Getty Publications, 2009.
- 5 Archives de la Congrégation de Notre-Dame de Montréal, *Livre des meubles et ustencilles pour la Communauté des Soeurs de La Congrégation N-D de Mtl [commencé] Le deuxième janvier 1723 (1723-1891)*, manuscrit paginé (cité dans Denis MARTIN, *L'estampe importée en Nouvelle-France*, thèse, Université Laval, 1990, p. 109).
- 6 « *Catalogue des meubles appartenant à la chapelle de Tadoussac que le R.P. Albanel a laissé au P. François de Crepieul*, 29 octobre 1671, dans le Second registre de Tadoussac, 1668-1700, folio 62v. (cité dans Léonidas LAROUCHE, *Le Second Registre de Tadoussac, 1668-1700 – transcription*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1972, p. 160).

- 7 Archives nationales du Québec à Trois-Rivières, Extrait du testament de l'abbé Jean Raimbault, Greffe Lecomte, n° 5848, 2 juillet 1832. Le mot cadre qui est énoncé dans un premier temps est rayé et remplacé par son « synonyme » le mot tableau.
- 8 Voir son article : « Encadrements sculptés du Québec des XVII^e et XVIII^e siècles ».
- 9 Archives Notre-Dame de Québec, Extrait du Livre de Deliberation commence le 31 août 1777 et Finy le 15 décembre 1825, Ms 17, p. 428.
- 10 Le catalogue *La peinture au Québec 1820–1850* (Mario BÉLAND, dir., Québec, Musée du Québec, Les Publications du Québec, 1991) reproduit plusieurs œuvres qui permettent de voir des encadrements anciens ou dans leur environnement : Coke Smyth, *Intérieur de la chapelle des Ursuline à Québec, avec la chaire* (p. 106, 461), *Intérieur de la chapelle des Ursulines à Québec, avec l'angle du retable* (p. 462), *La chapelle privée du couvent des Ursulines* (p. 463) ; Louis Dulongpré, *Déposition de croix* (p. 22) ; James Duncan, *Chambre de l'Assemblée législative, Montréal* (p. 390) ; Augustin Édouart, *La Famille Wescott* (p. 258) ; Antoine-Sébastien Falardeau, *Le Triomphe de la Charité . . .* (p. 24) ; C. Hamburger, *L'Honorable Denis-Benjamin Viger* (p. 422) ; Cornelius Krieghoff, *Le Commerce du bois* (p. 29) et *Un Cabinet d'officier à Montréal* (p. 330) ; Andrew Morris, *Sir Charles Metcalfe ouvrant le Parlement à Montréal* (p. 389) ; Antoine Plamondon, *Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan* (p. 243) ; Louis-Hubert Triaud, *Le Martyre de saint André* (p. 19) et *Armoiries de la duchesse d'Aiguillon* (p. 496) ; et artiste non identifié, *John Bethune* (p. 523). On remarque également de nombreux encadrements de silhouettes et de miniatures. La photo de l'atelier Notman permet de voir la salle à dîner de la famille Molson en 1912 ou figurent deux portraits encadrés (p. 313).
- 11 Paul MITCHELL et Lynn ROBERTS, *Frameworks: Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*, Londres, Merrell Holberton Publishers Ltd, 1996, p. 87–100. Je remercie Sacha Marie Levay qui m'a signalé cet ouvrage. L'expression cadre de menuisier fait référence au fabricant, elle me semble plus adaptée qu'un terme qui renverrait à une époque comme « Early Colonial Styles », employé aux États-Unis, par exemple. On pourrait la comparer à l'« American Limner Style ». Voir : William ADAIR, *The Frame in America, 1700–1900: A Survey of Fabrication Technique and Styles*, Washington, The American Institute of Architects Foundation, 1983.
- 12 D. Geene KARRAKER, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles and Techniques*, Los Angeles, Getty Publications, 2009, p. 65.
- 13 À titre d'exemple, une recension des encadreurs montréalais dans les annuaires Lovell montre la multiplication des encadreurs à partir des années 1870. Augustus J. Pell offre ses services d'encadreur (« carver, gilder and picture frame manufacturer ») à partir de 1861, William Scott s'annonce comme « picture frame and looking glass manufacturer » dès 1867–1868, Scott & Marsden était déjà en association 1861–1862 pour offrir leur service en tant « carvers and gilders, picture frame and looking glass manufacturers ». Napoléon Rhéaume fait affaire en tant que « carver, looking glass and picture frame manufacturer » dès 1872. Le sculpteur et doreur George Weldon devient « picture frame maker » en 1873. C'est à partir de 1876 que Wolfe Misell s'annonce comme « picture frame manufacturer », et en 1878, Alexander B. Stewart se fait connaître comme « carver, gilder and picture frame maker ». L'importateur W.H. Hope devient en 1878 « wholesale dealer in chromos, engravings, and picture framer ». Arthur Simard en association avec Foerster devient « manufacturer of Gilt and imitation Mouldings » en 1883, alors que le marchand Scott & Son ne semble

ajouter son service d'encadrement qu'à partir de 1887. Charles Edlington (« picture frame and gilder ») entre sur le marché en 1893 et la firme Malone & Robertson ajoute à l'offre à partir de 1899 (« Mfrs of picture frames and moulding ») avant de devenir Malone Moulding & Framing en 1904. Pour sa part, Johnson & Copping commence d'abord comme encadreur en 1892-1893 avant d'ouvrir sa galerie. Ce ne sera qu'à partir de 1901 que le magasin à rayons Henry Morgan & Co annonce un service d'encadrement (« Pictures and Framing »). Cette compilation a été effectuée par Gabrielle Hunter pour l'Équipe de recherche en histoire de l'art du Québec dirigée par Dominic Hardy assisté de Nathalie Miglioli. Je les remercie de leur précieuse collaboration.

- 14 Musées de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, C-67, Brouillard recette-dépense 1875-1879, p. 1 et 5.
- 15 Gérard Morisset attribuait ce tableau à Louis Dulongpré. Robert LAHAISE, *Les édifices conventuels du Vieux Montréal Aspects ethno-historiques*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 82, note 41.
- 16 Plus de quarante œuvres de Légaré figuraient dans cette acquisition. Elles étaient présentées dans les espaces publics de l'Université Laval. Voir : Didier PRIOUL, *Joseph Légaré, paysagiste*, thèse, Université Laval, 1993, p. 325-28 et Louise PRIEUR, *La collection Joseph Légaré et la création de la Pinacothèque de l'Université Laval. Étude de cas : les paysages européens*, mémoire, UQAM, 2005, p. 12.
- 17 Voir : John R. PORTER, *Un peintre collectionneur engagé dans son milieu : Joseph Légaré (1795-1855)*, thèse, Université de Montréal, 1981 et Louise PRIEUR, *La collection Joseph Légaré et la création de la Pinacothèque de l'Université Laval. Étude de cas : les paysages européens*, mémoire, UQAM, 2005.
- 18 Musées de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, Voir : Le Journal 1871-1875 (C-51), Brouillard recette-dépense 1868-1874 (C-66), Brouillard recette-dépense 1875-1879 (C-67). Prieur 2005, p. 93-95.
- 19 Musées de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, Séminaire 331, n° 100. Quittance de Louis-Michel Picard, photographe pour achat de 44 cadres dorés par le Séminaire de Québec, 25 septembre 1874.
- 20 Je remercie Vincent Giguère, conservateur aux Musées de la civilisation, de son accueil qui m'a permis de voir les œuvres provenant de la collection de Joseph Légaré conservées dans cette institution.
- 21 Musées de la civilisation, collection du Séminaire de Québec (1991.74). Le tableau est souvent reproduit, toujours sans son encadrement. La publication la plus récente, en couleur se trouve dans la monographie de Mario BÉLAND, *Antoine Plamondon 1804-1895 : Jalons d'un parcours artistique*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 46.

Carpenters' Frames, a Solution for Nineteenth-Century Institutions

LAURIER LACROIX

Many frames made in Canada between the late eighteenth century and the middle of the nineteenth are comparable in their simplicity of execution and the discreet elegance they bring to the works they adorn. This essay suggests that owing to the large number of portraits painted during this period a market developed for elaborate frames executed by carvers. The author further observes, however, that many of the frames made for churches and chapels were constructed by carpenters but also integrated carved ornamental elements (shells and palmettes), in order to make them less severe and increase their appeal.

Carpenters' frames typically display simple profiles, with bevelled mouldings composed of right angles or curved forms (concave or convex) and executed using saws, planes, chisels and rasps. They are generally finished with varnish or stain, resulting in a shiny or semigloss surface. Simply made, modest and plain, carpenters' frames nevertheless fulfil the two basic functions of any frame – protection and decoration – extremely effectively. Careful study of these frames reveals that they drew upon a repertoire of elementary decorative motifs (beading, gadrooning, dentils, cable moulding, billet moulding) that were not always executed with absolute regularity.

The making of carpenters' frames gradually ceased with the development of photography, which triggered an increase in the production of mass-produced frames and the rise of the trade of professional framer.

The study of framing in Quebec and Canada requires that we take into consideration all the frames made, including those now destroyed but whose existence is revealed through photographs, drawings or paintings. By combining this information with examination of frames that have survived it will be possible to trace the development of this practice, the forms it has taken in different contexts of production and the role it has played in relation to artworks.

Translation: Judith Terry