

Encadrements sculptés du Québec des XVII^e et XVIII^e siècles

CLAUDE PAYER

avec le concours de Daniel Drouin

Les tableaux importés ou peints en Nouvelle-France et, par la suite, dans la province de Québec durant les XVII^e et XVIII^e siècles, étaient dans la grande majorité des cas assortis d'un encadrement. Tout nous laisse croire, en effet, que nulle image peinte n'était destinée à être exposée sans un cadre faisant office de support à l'accrochage, de protection lors des manipulations et, surtout, d'ornement destiné à la mettre en valeur. Le terme générique usuel servant à décrire l'accessoire est « cadre » alors que « bord » et « bordure » apparaissent occasionnellement dans les sources. Nous avons relevé dans un document le terme singulier tiré du vocabulaire de la marine « encastillement », encastiller signifiant enchâsser ou encadrer¹.

Un bon nombre de tableaux de petits et de moyens formats, telles certaines huiles sur toile (Fig. 1)² et les huiles sur cuivre, ont été importés avec leurs cadres³. Pour procéder à l'encadrement des rares tableaux peints dans la colonie et, pour les grands formats, importés de France, les menuisiers, et surtout les sculpteurs de la Nouvelle-France et leurs apprentis, étaient mis à contribution. Ils trouvèrent dans ce type de commande un marché lucratif et une occasion d'exprimer, pour certains, leur talent d'ornemanistes dans des morceaux qui témoignaient du goût de leur époque, tout autant que dans leurs autres réalisations, tels les retables, tabernacles, accessoires du culte et ornements profanes. N'ayant reçu aucune consigne particulière de la part des artistes peintres œuvrant dans la mère-patrie, les fabricants d'encadrements de la colonie ont pu s'exprimer en véritables créateurs, devant toutefois composer avec certaines restrictions, tels les formes et les finis, venant de commanditaires.

Les encadrements québécois des XVII^e et XVIII^e siècles qui subsistent et qui font l'objet de la présente étude proviennent de lieux de culte. Nous n'avons pu retracer de bordure profane ou à caractère domestique malgré leur évidente présence confirmée par les sources⁴. Certaines se trouvent sans doute dans des collections muséales ou particulières, mais le fait qu'elles soient sorties de leur contexte, donc non documentées, nous empêche de les associer à notre champ d'étude. À l'opposé, des données généralement fiables, liées soit aux tableaux, soit directement à leurs encadrements, abondent



1 | Claude François, dit frère Luc, *Vierge des douleurs*, vers 1675, huile sur toile, 57,3 × 48,5 cm (72,5 × 63,2 cm × 5,4 cm avec le cadre), Ursulines de Québec. (Photo : Jacques Beardsell, CCQ). Ce tableau et son encadrement auraient été réalisés en France, sans doute après le séjour du frère Luc à Québec (1670–1671). Le cadre ovale entièrement en chêne est formé de quatre sections assemblées à mi-bois. La torsade et le bord de vue sont sculptés dans la masse, alors que le boudin de fleurs et feuillage est constitué de courtes sections en haut-relief appliquées. Le tout est doré à la colle.

dans les livres de comptes des fabriques de paroisses et des communautés religieuses et nous permettent de dater et de définir le contexte de production de ces accessoires. À partir de ces données historiques et de l'historiographie disponible, nous avons effectué, autant que faire se peut, des examens

techniques sur chacun des sujets identifiés afin de vérifier ces sources, voire de les confronter. Nous avons également consulté l'essentiel des dossiers de restauration existants.

L'identification des essences de bois fut primordiale afin d'établir la provenance nord-américaine de ces sculptures. Il faut savoir que le bois de chêne (*Quercus*), fort peu employé dans la colonie, suggère une importation⁵. Le pin blanc (*Pinus strobus*) et le tilleul d'Amérique (*Tilia americana*), qui sont exclusivement nord-américains, attestent du travail d'artistes de la Nouvelle-France et de la province de Québec. Cependant, ces deux derniers bois ne peuvent pas toujours être distingués visuellement de leurs cousins européens. Observée sous microscope, l'anatomie du pin blanc est la même que celle du pin cembro, celle du tilleul d'Amérique, la même que celle du tilleul commun. Il faut donc conjuguer les observations techniques avec d'autres données pour écarter tout risque d'erreur sur la provenance des œuvres⁶. Le noyer cendré (*Juglans cinerea*), également exclusif à l'Amérique du Nord, ne pose, quant à lui, pas de difficulté d'identification.

Cadres sculptés et dorés

Les bordures les plus sobres sont l'œuvre de menuisiers. Ce sont de simples moulures, identiques sans doute à des chambranles de fenêtres. Plusieurs exemples sont conservés au Musée de sainte Anne, à Sainte-Anne-de-Beaupré. Ils entourent d'humbles ex-voto de divers formats. Ces encadrements, assemblés à onglet à l'aide de « clefs » insérées perpendiculairement au joint, sont laissés au bois nu ou uniformément peints, souvent en noir. À l'opposé, les encadrements les plus riches ont tout de l'art du sculpteur⁷. Ils ornent habituellement les tableaux d'autels placés au centre de retables conçus pour les accueillir. La notion de cadre peut s'étendre au décor même du retable, comme à la chapelle des Ursulines de Québec où les deux reliefs en bois doré de *L'Annonciation*, ornant les portes de la sacristie, sont entourés de riches bordures continues ornées de feuilles d'acanthe et de palmettes sur fond noir cintré d'or, une façon de faire répandue depuis l'époque Louis XIII (Fig. 2). Rappelons-nous que le décor intérieur de la chapelle est l'œuvre de Pierre-Noël Levasseur (1690–1770) et qu'il a été réalisé entre 1726 et 1736. Certains, à juste titre, y verront un lien stylistique avec l'élégant cadre de *La Sainte Famille à la Huronne*, également chez les Ursulines⁸. Ici, les feuilles d'acanthe dorées se déploient en alternance avec des plages noires galbées. Les bords, maintenant noirs, imitaient à l'origine l'écaille de tortue.

En 1735 (ou avant), les Ursulines ont reçu en cadeau du quatrième évêque de Québec, M^{gr} Herman Dosquet (1691–1777), le tableau *L'Apothéose de sainte Ursule et de sainte Angèle* (Fig. 3)⁹. Le magnifique encadrement doré « cintré



2 | Pierre-Noël Levasseur, *Ange de l'Annonciation*, 1730–1736, pin doré, 83,5 × 79,2 cm avec le cadre, panneau de la porte droite du retable principal de la chapelle extérieure des Ursulines de Québec. (Photo : auteur)

à oreilles¹⁰ » a peut-être été commandé peu après par les religieuses¹¹. Une torsade longe le bord intérieur ou « bord de vue », alors qu'à l'extérieur d'une gorge court une suite ininterrompue de demi-cercles ajourés ornés de culots d'acanthé et de fleurs en éventail sur fond peint ocre jaune.

L'idée d'encadrement s'applique aussi aux reliquaires des tabernacles destinés à loger de petites vitrines, qu'elles soient cintrées à oreilles, comme celles visibles sur le tabernacle de la sacristie de la paroisse Saint-Lazare¹², en Chaudière-Appalaches, ou ovales, comme celles situées au-dessus du tabernacle de la sacristie de Sainte-Anne-de-la-Pérade, en Mauricie, devenant dans ce cas particulier prétexte à des fantaisies baroques¹³.



3 | Artiste français non identifié, *L'Apothéose de sainte Ursule et de sainte Angèle*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 107,5 × 101,3 cm (128 × 123 cm avec le cadre), Ursulines de Québec. (Photo : Jacques Beardsell, CCQ). Lors des travaux de restauration effectués sur l'encadrement en 2012, la dorure sur bolus a été débarrassée de ses surpeints, entre autres du noir et de la bronzine. Des palmettes en bois doré provenant d'une autre source ont également été retirées des coins supérieurs.

L'art de la dorure joue un rôle primordial dans l'univers de l'encadrement. Tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, la dorure à la colle (synonyme de dorure sur bolus ou encore dorure à la détrempe) est indissociable des bordures sculptées. La mince couche d'or véritable, appliquée sur une préparation finement travaillée¹⁴, donne l'illusion du métal massif. Elle attire l'œil, crée des contrastes, délimite les surfaces et accentue les formes en accrochant la lumière de différentes manières. L'or sert également à exprimer l'opulence et à amplifier le caractère sacré, tant des images saintes que des tabernacles, reliquaires et autres éléments d'architecture religieuse. La dorure à la colle permet enfin de graver, dans l'épaisseur de la préparation, des textures et des motifs ornementaux tels des treillis et des fleurs. La feuille d'or pouvait aussi être appliquée, plus simplement, sur mixtion, soit un adhésif à base d'huile et de résine. Cependant, ce type de finition, considéré de qualité inférieure, semble avoir été fort peu prisé avant la fin du XVIII^e siècle, du moins sur les cadres sculptés¹⁵.

Dès le XVII^e siècle, et ce jusqu'au début du XIX^e, les religieuses cloîtrées dirigent les principaux ateliers de dorure situés à Québec, Trois-Rivières et Montréal¹⁶. La dorure d'encadrements y tient une place importante¹⁷. Les religieuses réalisent aussi la mise en couleur – ou polychromie – destinée à créer des contrastes entre les reliefs dorés et des fonds imitant des matériaux rares comme l'écaille de tortue, la loupe d'orme ou d'autres bois ondes. On retrouvera alors dans les livres de comptes la mention « pour façon d'un cadre ». Le bois peut aussi être entièrement couvert de noir, selon le sujet du tableau ou par désir de sobriété, voire d'austérité¹⁸. Appliqué uniformément sur les moulures, parfois sur les formes sculptées, le noir doit être lisse et lustré pour bien imiter le bois d'ébène poli.

Dans les registres des années 1790, commencent à apparaître des paiements pour de la « dorure à l'huile », c'est-à-dire une dorure à la mixtion. Ce phénomène renvoie autant à des questions de mode qu'à des impératifs financiers. Cette technique d'aspect plutôt plat et sommaire, moins coûteuse cependant et plus simple à exécuter, semble prendre rapidement le pas sur la dorure à la colle, du moins pour les encadrements. Contrairement à la dorure à la colle qui est l'apanage des religieuses, la dorure à la mixtion sera progressivement assumée par des artisans, voire les sculpteurs eux-mêmes.

Un art en évolution

L'encadrement, nous l'avons vu, fait partie intégrante du décor intérieur de la chapelle ou de l'église. Rarement contemporain de l'œuvre peinte, il est plutôt commandé en parallèle avec le tabernacle ou le retable. Dans les lieux de culte de la Nouvelle-France, les tableaux et cadres cintrés à oreilles



4 | Claude François, dit frère Luc, *L'Ange gardien*, 1671, huile sur toile, 248 × 159,5 cm (287 × 200 × 14 cm avec le cadre), Musée national des beaux-arts du Québec. (Photo : Michel Élie, CCQ). L'encadrement polychrome aurait été sculpté par Jacques Leblond de Latour vers 1705 lors de l'érection du retable de l'ancienne église de L'Ange-Gardien.

occupent la place d'honneur. Il en est ainsi chez les Jésuites et les Récollets de Québec, comme en font foi les gravures publiées en 1761 d'après les dessins de Richard Short¹⁹.

L'encadrement qui sert d'écrin à l'*Ex-voto du marquis de Tracy*, tableau français datant de 1666, semble, selon nous, le plus ancien des cadres du XVII^e siècle à avoir traversé le temps²⁰. Le noyer cendré – l'essence de bois qui le compose – atteste de sa fabrication en Nouvelle-France. Chaque montant et traverse est formé d'une large planche moulurée et sculptée, au bord intérieur, de rais de cœur, alors qu'une épaisse torsade et la gorge extérieure sont appliquées. Les feuilles d'acanthé des coins et des milieux, sculptées en retrait dans la mouluration, font figure d'exception, puisque les ornements de tous les encadrements ultérieurs connus font saillie. L'assemblage est fait à onglet avec des mortaises et des tenons bloqués par une ou deux chevilles de bois. La belle dorure à la colle appliquée sur bolus rouge vif, cachée durant des décennies sous une redorure à la mixtion et un surpeint ultérieur imitant le bois, a récemment été mise en valeur²¹.

Le décor de l'ancienne église de L'Ange-Gardien (Côte-de-Beaupré), datant vers 1705, est attribué à Jacques Leblond de Latour (1671–1715). Tout comme les deux statues, le tabernacle et les colonnes du retable, aujourd'hui conservés au MNBAQ, la riche bordure du tableau principal est taillée dans le noyer cendré (Fig. 4)²². La polychromie, telle qu'on la voit aujourd'hui, pourrait être ultérieure et dater de 1755²³. Si tel est le cas, on peut penser qu'elle reprend en gros celle d'origine²⁴. La gorge, ou moulure creuse, et le boudin, moulure convexe qui comporte des marguerites et des jeux de bandes et d'acanthes dorées, imitent l'écaille de tortue. De volumineuses roses dorées marquent les angles et les milieux, sans pour autant déborder de l'espace visuel de la moulure (Fig. 5). Les assemblages sont à onglet, chacun bloqué par une grande clef taillée en biseau affleurant à l'arrière (Fig. 6). La planche du fond est sculptée, au bord intérieur, de feuilles d'acanthé puis d'une tige noire enrubannée d'or jouxtant la large gorge. Sur ce fond sont collées (et clouées ?) des pièces donnant une masse nécessaire aux sculptures des fleurs, des jeux de bandes et des fleurons d'acanthé qui agrémentent la gorge. Cette pratique consistant en la superposition de pièces de bois permettant la sculpture de moulures ou d'ornements, témoigne du savoir-faire des artistes. Elle facilite le travail de débitage du bois et diminue les risques de déformation. Curieusement, le cadre ne comporte pas de feuillure, c'est-à-dire de rebord continu invisible au spectateur et destiné à situer et fixer le tableau tendu sur son châssis.

En 2000, une restauration majeure a mis au jour la polychromie ancienne²⁵. Par la même occasion, les lacunes ont été retouchées et les blessures laissées par une guirlande d'ampoules électriques installées au

5 | Le coin supérieur gauche du cadre de Leblond de Latour. On notera, au bord de vue, les feuilles d'acanthé et le ruban doré enroulé sur une tige de jonc noir d'ébène. (Photo : Michel Élie, CCQ)





6 | Le revers du cadre montre la clef bloquant l'assemblage à onglet et l'insertion liant le cintre à la traverse. (Photo : Michel Élie, CCQ)

début du ^{xx}^e siècle ont été réparées²⁶. Il s'agit du plus grand chantier jamais entrepris au CCQ sur un encadrement.

À Charlesbourg (Capitale-nationale), où il décore l'intérieur de l'église Saint-Charles-Borromée, Charles Vézina (1695–1755) sculpte en 1741 la bordure rectangulaire du tableau central²⁷. Le sculpteur reprend la décoration du cadre de L'Ange-Gardien, œuvre de son maître Leblond de Latour, en y ajoutant cependant des palmettes aux angles. Les Ursulines de Québec font la dorure et la polychromie l'année suivante. Les bords extérieurs sont ainsi agrémentés d'imitation écaille de tortue et d'une torsade sur tige d'ébène. Le boudin est couvert d'or sablé alors que les fleurs, la gorge et le bord intérieur en torsade sont dorés sur bolus rouge.

Jean Jacques dit Leblond (1688–1723) est mieux connu comme sculpteur que comme peintre. Au sanctuaire Notre-Dame-du-Cap, à Trois-Rivières, sa *Marie-Madeleine repentante*, signée et datée de 1720, est sertie dans un encadrement cintré à oreilles²⁸. Jacques reprend ici la formule proposée par Leblond de Latour pour le tableau patronymique de L'Ange-Gardien, sans parvenir, toutefois, à la même finesse d'exécution. La lourde moulure traitée en écaille de tortue soulignée de noir est ornée de palmettes dorées et de

fleurs aux reliefs un peu sommaires, alors que des perles dorées et des olives ébène soulignent le bord de vue. Dans la paroisse voisine de Champlain, l'*Ex-voto de sainte Geneviève*, toile anonyme de la première moitié du XVIII^e siècle, possède un encadrement rectangulaire sculpté, en tous points semblable à celui de la *Marie-Madeleine* du sanctuaire Notre-Dame-du-Cap, ce qui nous incite à émettre l'hypothèse qu'il puisse s'agir de l'œuvre d'un même sculpteur²⁹. Puisque ces deux tableaux sont abondamment surpeints, il serait intéressant d'envisager une restauration afin de déterminer si Leblond a également peint la *Sainte Geneviève*.

Les cadres ainsi ornés de fleurs, de palmettes et de cartouches qui semblent agrafés aux coins et aux milieux de moulurations apparentes (les repos), restent en vogue tout le XVIII^e siècle. En 1733, la fabrique de la paroisse de Batiscan (Mauricie) importe de France un *Saint François-Xavier prêchant aux Indes*³⁰. L'année suivante, le tableau à large cintre est accroché au maître-autel dans un élégant encadrement en bois de pin doré³¹, remarquable par les riches cartouches fixés aux angles et aux milieux. Ces cartouches, ornés de culots d'acanthé sur fond de treillis, sont entourés de nœuds de fleurs, le tout débordant de la mouluration et donnant ainsi plus d'ampleur à l'ensemble. La polychromie d'origine joue sur les contrastes. La moulure convexe doublée d'une plate-bande imite un bois pommelé alors que les agrafes et les acanthes du bord de vue sont dorées sur bolus³². À l'église voisine de Champlain, le tableau du maître-autel – une *Visitation* peinte par Noël-Nicolas Coypel (1690–1734) – serait arrivé de France entre 1714 et 1716. Son superbe encadrement, jusqu'ici anonyme et non daté, a vraisemblablement été sculpté à Québec. Sa parenté stylistique avec celui de Batiscan suggère le travail d'un même atelier.

Au fur et à mesure que le siècle avance, les moulures s'affinent et occupent, toutes proportions gardées, moins d'espace. Il en va de même pour les motifs décoratifs qui deviennent plus légers et anguleux. Le tableau du maître-autel de l'église de Saint-Joachim (Côte-de-Beaupré), accordé à Jean-Antoine Aide-Créquy (1749–1780) et datant de 1779, en est un parfait exemple. Son encadrement rectangulaire porte clairement l'empreinte de François Baillairgé (1759–1830) (Fig. 7). Sculpté et assemblé en 1781³³, il constitue la première réalisation attribuée au jeune sculpteur à peine rentré au pays après trois années de formation à Paris. Selon toute vraisemblance, l'entente avec la paroisse aura été conclue avec le chef de l'atelier familial, Jean Baillairgé (1726–1805), mais c'est son fils qui en aura établi le dessin et sans doute sculpté les ornements. Ces derniers, constitués au centre supérieur de deux têtes d'angelots ailés et, aux angles et aux milieux, de motifs floraux, témoignent du haut niveau de maîtrise atteint par le jeune artiste à peine âgé de 22 ans (Fig. 8). Une belle dorure souligne les bords de la moulure ornés d'acanthes et de perles.



7 | Jean-Antoine Aide-
Créquy, *Saint Joachim
présentant la Vierge au
temple*, 1779, huile sur toile,
230 × 170 cm (dimensions
du cadre inconnues),
Fabrique Saint-Joachim.
(Photo : Michel Élie et
Jacques Beardsell, CCQ). Le
tableau patronymique et
son cadre seront intégrés,
avec le tabernacle que
livre François Baillairgé en
1783, dans l'ensemble du
décor architectural élaboré
par François et Thomas
Baillairgé à partir de 1816.

8 | Détail, Fig. 7.



En 1795, François Baillairgé simplifie quelque peu son dessin – tout en accentuant les contrastes – pour l’encadrement du tableau central de l’église de Saint-Roch-des-Aulnaies (Chaudière-Appalaches)³⁴ puis, l’année suivante, pour ceux des autels latéraux³⁵ de la même paroisse. Sur une étroite moulure, peinte en noir et soulignée d’un unique filet d’or, se découpent, aux angles et aux milieux, des bouquets particulièrement élégants de rubans, de petits fruits et de fleurs.

Le cadre que livre, en 1795, Pierre Émond (1738–1808) pour le tableau patronymique³⁶ de l’église de Saint-Pierre de l’Île d’Orléans constitue notre dernier exemple. Le sculpteur, inspiré de la tradition, y met à profit ses talents d’ornemaniste en bordant la mouluration d’oves et de godrons et en y greffant de riches fleurs et palmettes débordantes, en harmonie avec l’autel et le tabernacle qu’il livre la même année³⁷. Les Augustines de l’Hôpital Général de Québec se chargent d’en faire la dorure sur mixtion. L’historien de l’art Guy-André Roy (1946–2012) a écrit à juste titre à propos de cet encadrement qu’il « représente l’un des trésors de la sculpture ancienne du Québec³⁸ ».

Cadres d’autels

Le vocable « cadre d’autel » qui apparaît parfois dans les documents d’archives peut porter à confusion. Le cadre – également appelé « tour d’autel » – est un châssis en bois destiné à entourer, sertir et porter un parement d’autel brodé ou peint³⁹. Il est installé en permanence ou peut être remplacé au besoin. Les parements, quant à eux, se succèdent au rythme des diverses fêtes du calendrier liturgique⁴⁰. Le parement et son cadre font office de devant d’un autel-coffre, masquant ainsi la maçonnerie qui, avant l’avènement des autels sculptés ou « tombeaux d’autels », servait à supporter le tabernacle⁴¹. L’usage des autels-coffres constituait la norme en Nouvelle-France, et cela, jusqu’à la fin du XVIII^e siècle⁴². Ainsi, en 1782, Jean et François Baillairgé sculptent-ils un cadre d’autel une année après avoir livré à Saint-Joachim l’encadrement du tableau central, tout en complétant le tabernacle du maître-autel⁴³. Les motifs décoratifs tirés de recueils d’ornements⁴⁴, en particulier les candélabres et les canaux flanqués de roseaux et de feuilles de refend, auront des échos dans les ouvrages de sculpture ultérieurs de la famille Baillairgé⁴⁵.

Au cœur de la chapelle des Ursulines de Québec : une énigme sortie de mystère

S’intégrant parfaitement au retable principal de la chapelle des Ursulines de Québec, l’encadrement du tableau *L’Adoration des bergers* demeure l’un des plus spectaculaires de l’époque de la Nouvelle-France à nous être parvenus



9 | En 1994, les restaurateurs du CCQ procèdent au démontage du tableau du retable principal de la chapelle des Ursulines de Québec et de son encadrement en vue de leur restauration. Les examens techniques, loin d'apporter des réponses définitives aux questions des experts, révèlent alors qu'il s'agit d'un amalgame de deux œuvres dont la provenance et les transformations sont complexes. (Photo : Michel Élie, CCQ)

(Fig. 9). Il se distingue par ses savants motifs de feuilles de vigne et de grappes de raisins entrelacées qui forment une moulure ayant l'aspect d'un boudin ajouré émergeant d'un large plat de couleur ocre jaune. Chaque extrémité se termine par des feuilles d'acanthe, alors que deux larges rubans plissés

s'entrecroisent au milieu des montants. Le cintre s'orne d'une tête d'angelot ailé portant un diadème.

Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, ce cadre somptueux, fabriqué en Nouvelle-France, ne peut être daté avec exactitude ni attribué à qui que ce soit. En fait, la peinture et l'encadrement doivent être abordés de manière distincte, puisqu'il s'agit d'œuvres dont l'origine diffère. Il est également impossible de préciser le moment exact où les deux éléments de l'ensemble ont été associés. Selon l'historien de l'art Laurier Lacroix, la peinture, œuvre française du milieu du XVII^e siècle, provient des Jésuites de Québec et aurait été intégrée au retable des Ursulines au début du XIX^e siècle⁴⁶. Les spécialistes du CCQ ont pu établir que, selon toute vraisemblance, le tableau était, à l'origine, de format rectangulaire⁴⁷. Un cintre se voit découpé dans la toile à une époque indéterminée, opération effectuée de toute évidence afin de l'intégrer à un encadrement cintré⁴⁸. Le repère d'association le plus ancien entre ces deux éléments est l'année 1809, alors que le peintre William Berczy (1744–1813) procède à la restauration de *L'Adoration des bergers* qui fait dorénavant partie du retable de la chapelle des Ursulines.

Les grands travaux de préservation menés par le CCQ de 1991 à 1995 sur le décor de la chapelle des Ursulines de Québec ont permis aux restaurateurs d'examiner l'encadrement dans ses moindres détails⁴⁹. Ils ont, entre autres choses, observé que le cintre a été modifié⁵⁰. Le bois utilisé pour cette portion du cadre (du tilleul et du pin) n'est pas le même que pour le reste de l'encadrement (du noyer cendré)⁵¹. Une seule dorure sur bolus rouge est présente sur le cintre, alors qu'ailleurs on en dénombre deux. De plus, le boudin du cintre est moins large que celui des oreilles, et le passage entre les deux ne se fait pas dans les règles de l'art (Fig. 10). Il serait loisible, ici, de conclure qu'un encadrement cintré à oreilles, contemporain du retable principal (1730–1736), donc une œuvre de Pierre-Noël Levasseur, aurait pu être transformé au début XIX^e siècle pour recevoir un nouveau tableau provenant des Jésuites. Or, il faut savoir que l'emploi du noyer est limité dans la production de Levasseur, alors que celui du pin et du tilleul est la norme. Ne s'agirait-il pas plutôt d'un cadre provenant d'une autre paroisse ou communauté que Levasseur aurait modifié afin de l'intégrer au retable qu'il érigeait ? On le voit, dans l'état actuel des connaissances, il est plus prudent de considérer l'encadrement de ce tableau comme l'œuvre d'un sculpteur anonyme.

* * *

Peu d'encadrements nous sont parvenus de l'époque de la Nouvelle-France et des années qui suivent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Patrimoine mobile et ô



10 | Le joint du cintre et de l'oreille gauche, au moment du démontage du cadre. Les deux pièces sont savamment sculptées, mais le passage de l'une à l'autre accuse une certaine maladresse. (Photo : auteur)

combien fragile, l'immense majorité de ceux-ci a disparu. Les encadrements qui subsistent toujours – certains peut-être parmi les plus beaux – témoignent d'un art consommé, bien au fait de l'évolution des styles. Les artistes y ont mis en œuvre tout leur talent de dessinateurs et de sculpteurs, cherchant souvent à innover dans un contexte qui imposait ses règles strictes, voire une schématisation. Il faut également reconnaître le travail des doreuses qui était aussi important que celui des sculpteurs. La polychromie, mais surtout la dorure, pouvaient engendrer des déboursés plus importants que la sculpture elle-même. Elles servaient à agrémenter la forme en lui donnant beauté de couleur et de brillance et en créant une richesse compatible avec la magie du lieu.

NOTES

- 1 Archives des Ursulines de Québec, *Livre des Redditions des comptes annuels de 1672 à 1750*, année 1676, p. 59 verso (1/N6, 3, 1.1) : « payé au Sieur Latour pour lancastillement

dun tableau et autre ouvrages de son metier la sôme quarante sept livres douse sols et pour le tableau cent souesante et deux livres huit Sols se qui fait la sôme de . . . 210 ». Nous ignorons l'identité de ce « Sieur Latour » qu'il ne faut pas confondre avec le sculpteur d'origine bordelaise Jacques Leblond de Latour (1671-1715) arrivé en Nouvelle-France en 1690.

- 2 Le tableau et son cadre ont été restaurés au Centre de conservation du Québec (dorénavant CCQ). Dossier P-2013-50.
- 3 Voir Daniel DROUIN, « Trois petites huiles sur cuivre du XVII^e siècle », *Cap-aux-Diamants*, n° 110, été 2012, p. 23-25. On pense également à de petites vitrines-reliquaires et à des bas-reliefs comme les albâtres de Malines de la *Vie du Christ* (XVII^e siècle) conservés chez les Ursulines de Québec. L'encadrement doré et décoré occupe ici une place majeure.
- 4 Voir Pierre-Olivier OUELLET, « La constitution du marché de l'art et le goût au XVIII^e siècle en Nouvelle-France », *Mélanges sur l'art au Québec historique (XVII^e-XIX^e siècles)*, Montréal, CRILCQ, 2009, p. 117-44.
- 5 L'ordonnance « sur le fait des Eaux et Forêts » initiée par le ministre Colbert et promulguée par Louis XIV en 1669 instaure un contrôle afin de permettre aux chênes « de vieillir pour la marine ». Bien que la construction navale en Nouvelle-France nécessite également l'emploi du chêne, on ignore si cette politique restrictive est appliquée avec autant de rigueur dans la colonie qu'en France métropolitaine. Cependant, le chêne de la vallée du Saint-Laurent était, semble-t-il considéré par les artisans comme impropre à la sculpture, puisqu'il avait la réputation de briser les outils. Les sculpteurs se seraient tout naturellement tournés vers des bois faciles à sculpter, des bois tendres qui séchaient bien droit, sans se fendre, d'où leur préférence pour le pin, le noyer cendré et le tilleul.
- 6 Soulignons que le tilleul d'Amérique qu'on appelle aussi « bois blanc » est moins dense, donc plus léger, que son cousin européen.
- 7 Nous ne connaissons aucun cadre réalisé en Nouvelle-France et au Québec avant 1800 qui comporte des éléments moulés en mastic ou en « compo ». Cette technique qui témoigne d'une systématisation de la production n'a été répertoriée à ce jour, dans la sculpture québécoise, qu'à partir de la dernière décennie du XVIII^e siècle, dans certains ouvrages de Philippe Liébert (1732-1804) et de l'atelier de Jean Baillairgé (1726-1805), en l'occurrence des tabernacles.
- 8 Il s'agit d'un tableau du frère Luc (1615-1695) peint vers 1671 (1997.1008). Le cadre, anonyme, est en pin, donc sculpté en Nouvelle-France. Il mesure 142,2 × 126,5 × 11,2 cm. Sa fine polychromie d'origine est parfaitement intacte sous l'unique surpeint et mériterait d'être récupérée. Voir Laurier LACROIX, « Frère Luc : un peintre récollet à Québec en 1670-1671 », *Québec, une ville et ses artistes*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 45.
- 9 Ce tableau (1997.1019), pour l'heure anonyme, a été peint en France au début du XVIII^e siècle. Voir Laurier LACROIX, *Les arts en Nouvelle-France*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les Publications du Québec, 2012, p. 251 (ill. 206) et 292.
- 10 Le centre de la traverse supérieure de certains tableaux forme un arc, en plein-cintre ou le plus souvent en anse de panier, qui augmente d'autant la surface peinte.
- 11 Le cadre sculpté est en noyer cendré et ses dimensions sont de 128 × 123 cm. La dorure sur bolus rouge a récemment été mise au jour. Voir CCQ dossier P-2000-30.

- 12 Sculpté entre 1757 et 1759, ce meuble liturgique a été à l'origine commandé pour le maître-autel de la paroisse Saint-François-de-la-Rivière-du-Sud.
- 13 Ce tabernacle est une œuvre réalisée entre 1746 et 1750 par Pierre-Noël Levasseur. Voir Claude PAYER, « Pierre-Noël Levasseur : une pièce de mobilier remarquable, le maître-autel de l'église de Sainte-Anne-de-la-Pérade », *Québec, une ville et ses artistes*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 76–83.
- 14 La préparation, ou « gesso », est couverte d'une fine couche d'argile de couleur – le bolus – avant que ne soit appliquée la feuille d'or.
- 15 Les deux techniques de dorure – à la colle et à la mixtion – peuvent parfois être employées sur une même pièce pour créer des contrastes de brillance. Cependant, nous n'avons pas rencontré, dans notre étude, un tel emploi.
- 16 Voir John R. PORTER, *L'art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours*, Québec, Éditions Garneau, 1975, 211 p.
- 17 Entre 1733 et 1800, uniquement chez les Ursulines de Québec, on compte 61 paiements pour la dorure d'au moins 99 bordures de tableaux, miroirs ou autres. Ce chiffre cumulé grâce aux livres de comptes de la communauté est conservateur. De nombreuses inscriptions telles que « reçu pour ouvrages de dorure » ou encore « reçu de la dorure » pourraient s'appliquer à des encadrements. À l'atelier des Augustines de l'Hôpital Général de Québec, on recense 64 cadres dorés entre 1765 et 1804.
- 18 Aux Archives des Ursulines de Québec, *l'Inventaire des vases sacrés ornements linges et autres meubles pour usage et le services de L'Eglises en l'année 1682*, tiré du *Livre d'inventaire des meubles et ustenciles de la Maison faite en 1682* (PDQ,O,MQ,I/N,004,001,001,0001) recense « 21 tableaux à bord doré » et « 7 tableaux à bords noirs ».
- 19 Le Musée national des beaux-arts du Québec (dorénavant le MNBAQ) conserve les deux estampes (1954.123 et 1954.159) qui sont reproduites dans Hélène QUIMPER et Daniel DROUIN, *La prise de Québec, 1759–1760 / The Taking of Québec, 1759–1760*, Québec, Commission des champs de bataille nationaux et Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, cat. 30 et 32 (p. 52, 53, 90 et 91).
- 20 Ce tableau (1994X.128) fait partie des collections du Musée de sainte Anne, à Sainte-Anne-de-Beaupré. Il est reproduit dans *Les arts en Nouvelle-France, op. cit.*, p. 104 (ill. 68) et 283.
- 21 CCQ, dossier S-95-28.
- 22 Le tableau (1974.275), conservé dans les collections du MNBAQ, est du frère Luc et date de 1671. Les dimensions du cadre sont de 287 × 200 × 14 cm.
- 23 Archives des Ursulines de Québec, *Journal 2, 1747–1781* (août 1755) : « Reçu de la Paroisse de l'Ange Gardien pour la dorure des statues et cadre 450 ».
- 24 Le liant de la polychromie, analysé par l'Institut canadien de conservation, s'est révélé être à base de protéine. On peut en déduire que les couleurs ont ainsi été appliquées, non à l'huile comme les autres éléments du retable, mais avec de la colle ou de la caséine. ICC, rapport LRA 3903.
- 25 CCQ, dossiers P-97-39 et S-2000-03.
- 26 La mode des guirlandes d'ampoules électriques a affligé une multitude d'encadrements, colonnes et entablements des églises du Québec. Les douilles en porcelaine étaient vissées en série et les fils électriques laissés apparents.
- 27 *Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan*, copie française anonyme d'un tableau de Pierre Mignard (1612–1695) acquise par la fabrique

- en 1699. Les dimensions du cadre sont de 306 × 241 cm. CCQ, dossiers S-2006-55 et P-2007-10.
- 28 Les dimensions de l'encadrement sont de 235,5 × 180 × 7,5 cm. Le tableau et son encadrement sont reproduits dans *Les arts en Nouvelle-France*, op. cit., p. 235 (ill. 196).
 - 29 Nous invitons le lecteur à faire abstraction des couleurs du cadre de l'ex-voto, celles-ci ayant été appliquées lors de la dernière campagne de rafraîchissement de la décoration intérieure de l'église.
 - 30 Archives de la paroisse Saint-François-Xavier de Batiscan, *Premier livre de comptes et délibérations de la paroisse 1670-1735*, 1733, feuillet 55 recto et verso : « Donné au R : R : pere de Lozon superieur de La Compagnie de Jesus selon le Consentement des anciens, Nouveaux Marguilliers et paroissiens pour faire venir de France un tableau de S^t François Xavier, une Baniere, des Livres de chans, et un Missel, Lesquels susd^s articles on à Reçu Cette automne derniere [. . .] La somme de 200^{rs} ».
 - 31 *Ibidem*, 1734, feuillet 58 verso : « pr façon du Cadre du tableau de S^t François 60 » et « payé aux Dames Ursulines pr façon de la dorure du tableau 35 ». Archives des Ursulines de Québec, *Journal I, Recettes et dépenses 1715-1746*, mars 1735 : « recû de M^r Richar Curé de Batisquent pour façon d'un cadre 24^{rs} ».
 - 32 Le tableau et son encadrement sont reproduits dans Jean TRUDEL (dir.), *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984, p. 53 (ill. 51a).
 - 33 Archives de la paroisse Saint-Joachim, *Livre de comptes I, 1765-1783*, 1781 (transcription BANQ, IOA, Fonds Gérard-Morisset) : « Pour façon et dorure du cadre 252^{rs} 0^{rs} ».
 - 34 Il s'agit de *La Vision de saint Roch*, tableau peint par Jean-Antoine Aide-Créquy en 1777. Le tableau et l'encadrement – restaurés par le CCQ – sont reproduits dans *Québec, une ville et ses artistes*, op. cit., p. 15 (ill. 3). CCQ, dossier P-2000-24. En 1795, les Baillairgé viennent tout juste de sculpter le tabernacle principal de la même église.
 - 35 Deux tableaux – une *Adoration du Sacré-Cœur* et une *Présentation de Marie au temple* – que François Baillairgé a peints lui-même. Les trois encadrements cintrés à oreilles seront dorés à la colle chez les Ursulines de Québec.
 - 36 *Le Repentir de saint Pierre*, œuvre anonyme peinte en 1788.
 - 37 Dix ans plus tôt, précisément entre 1785 et 1787, Pierre Émond sculpte les boiseries de la chapelle privée de Mgr Jean-Olivier Briand (1715-1794) au Séminaire de Québec. Il utilise le même vocabulaire ornemental pour l'élégante bordure de l'estampe qui surmonte le petit autel, un cadre particulièrement remarquable par la dentelle d'acanthé qui agrément le bord de vue.
 - 38 Guy-André ROY, « Ancienne église de Saint-Pierre », *Les Chemins de la mémoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1990 (tome 1), p. 268.
 - 39 Le *Parement d'autel, dit de Notre-Dame de Lorette*, que conserve le Musée huron-wendat à Wendake, est entièrement sculpté en bois, puis argenté et doré. Il constitue ainsi une remarquable exception. Il est reproduit dans *Les arts en Nouvelle-France*, op. cit., p. 84 (ill. 49).
 - 40 Voir à ce sujet Christine TURGEON, *Le fil de l'art. Les broderies des Ursulines de Québec*. Québec, Musée du Québec et Musée des Ursulines de Québec, 2002, 155 p.
 - 41 L'autel gauche de l'ancienne chapelle des Jésuites de Québec ainsi que les trois autels de celle des Récollets illustrent bien le propos. Voir la note 19.
 - 42 Peu de cadres d'autels du XVIII^e siècle nous sont parvenus. Il en existe un daté vers 1743 à l'église Saint-Jean-Baptiste des Écureuils, à Donnacona (Portneuf), un autre

daté vers 1749 à Sainte-Famille de l'Île d'Orléans et, enfin, celui (1785) de la chapelle de Mgr Briand au Séminaire de Québec.

- 43 Il ne s'agit pas ici d'un cas unique dans la production des Baillairgé. En octobre 1794, les Ursulines de Québec sont payées par le « Sieur Baillargé père pour reste et parfait paiement de la façon de Dorure d'un Tabernacle pour la Paroisse St-Roch [Saint-Roch-des-Aulnaies] ». Le 15 mai suivant, elles reçoivent 36 livres pour un « cadre ou tour d'hautel doré » destiné à la même paroisse.
- 44 L'ouvrage *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole* d'Augustin D'Aviler, publié en 1738, en est un bon exemple.
- 45 Archives de la paroisse de Saint-Joachim, *Livre de comptes I, 1765-1783*, 1782 (transcription, BANQ, IOA, Fonds Gérard-Morisset) : « Païé à Mr Baillargé pour cadre d'autel 72" o » et « Païé pour dorure du cadre d'autel 90" o ». Comme nous pouvons le constater, la dorure de ce tour d'autel, réalisée à la colle par les Augustines de l'Hôpital Général de Québec, coûtera à elle-seule plus cher que le morceau de sculpture lui-même. Ce cadre d'autel est conservé à la sacristie depuis l'époque 1816-1829, alors qu'un tombeau galbé orné d'un « cuir » le remplace au maître-autel. On y conserve également le coffre servant à ranger les parements d'autel.
- 46 Laurier LACROIX, « Les œuvres d'art de la chapelle des Ursulines, Québec. Peinture », *Les chemins de la mémoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1999 (tome III), p. 286-93. Huile sur toile, 266 × 223 cm (328,5 × 264,5 × 36 cm avec le cadre).
- 47 La peinture a été restaurée en 1994. CCQ, dossier P-94-II. La toile qui mesure aujourd'hui 266 cm de hauteur ne dépassait pas 227 cm au départ. Elle aurait été allongée surtout par le bas (environ 35 cm), mais également par le haut. La « guirlande de tension » qui court horizontalement à près de 5 cm du sommet du cintre actuel indique clairement que la toile était autrefois tendue sur un châssis dont la traverse supérieure était parfaitement droite et horizontale. On peut en déduire que les coins supérieurs de la toile ont été ultérieurement coupés pour former le cintre central.
- 48 Partant de la prémisse que le tableau provient des Jésuites de Québec, nous portons à l'attention des lecteurs l'encadrement orphelin visible au maître-autel de la chapelle de cette communauté sur l'estampe de 1761 gravée d'après le dessin de Richard Short. S'agit-il du même encadrement que celui du maître-autel de la chapelle des Ursulines de Québec ou d'un autre ? Les sources sont, pour l'heure, muettes à ce sujet. Voir la note 19.
- 49 CCQ, dossier S-90-41. Lire à ce sujet : John R. PORTER, « Les œuvres d'art de la chapelle des Ursulines, Québec. Sculpture », *Les chemins de la mémoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1999 (tome III), p. 274-86.
- 50 L'hypothèse de l'ajout d'un cintre à un encadrement rectangulaire a aussi été considérée. Toutefois, vu l'état actuel des connaissances, cette hypothèse n'a pas été retenue.
- 51 L'emploi de ces diverses essences de bois confirme qu'il a bel et bien été fabriqué dans la colonie.

Carved Frames from Seventeenth- and Eighteenth-Century Quebec

CLAUDE PAYER

in collaboration with Daniel Drouin

This study concerns the surviving picture frames found in places of worship that were made in Quebec during the seventeenth and eighteenth centuries. There seem to be no secular or domestic frames extant from this period, despite documentary evidence that shows they existed. There is a good deal of generally reliable information concerning paintings and frames in the account books kept by parish councils and religious communities. Wherever possible, technical analysis (including wood identification) has been undertaken to compare historical data with the existing historiography.

Frames were an integral part of the interior decoration of a chapel or church. They were rarely contemporary with the paintings they adorned, and were generally commissioned at the same time as the tabernacle or retable. The colony's carvers put considerable creative expression into these frames, although they conformed to certain restrictions regarding form and finish imposed by their clients.

The art of gilding, particularly water gilding, played a major role in frame production. From the seventeenth until the early nineteenth century, the principal gilding workshops of Quebec City, Trois-Rivières, and Montreal were operated by cloistered nuns, who focused much of their activity on frames. The nuns also practiced the art of polychromy, which created contrasts between the gilded relief elements and background areas that often imitated finishes such as tortoiseshell, elm burl or other wavy-grain woods.

Frames decorated with flowers, palmettes, and cartouches attached to the corners and the central areas of broad sections of moulding remained in fashion throughout the eighteenth century. The interior décor of the old church of L'Ange-Gardien, dating from around 1705, is attributed to Jacques Leblond de Latour (1671–1715). The major restoration undertaken in 2000 of the elaborate frame over the main altar revealed early polychrome work. The frame moulding imitates tortoiseshell, while the corners and central areas of the frame are adorned with large gilt roses. As the century progressed, mouldings became smaller and more refined. The same was true of the ornamental motifs, which became progressively lighter and more angular. This stylistic evolution is evident in the frame of the main altar in the church

of Saint-Joachim (1781). This is the earliest work attributed to the young François Baillairgé (1759–1830), who had recently returned from three years' training in Paris.

The frame of the *Adoration of the Shepherds* in the Ursuline Chapel in Quebec City is one of the most spectacular frames to have survived from the period of New France. It remains something of an enigma: although it harmonizes perfectly with the main retable (1730–1736), which is the chef-d'œuvre of Pierre-Noël Levasseur (1690–1770), this frame was not carved by him. In fact, the painting and the frame must be considered separately since their origins appear to be different, and it is impossible to date them with any precision.

Translation: Judith Terry