

MARLENE GRENIER

LES ARTISTES PROPAGATEURS DE L'IDÉAL ALLEMAND EN ART  
PICTORIAL ET EN SCULPTURE AU CANADA AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
partie I (texte)

Mémoire  
présenté  
à la Faculté des études supérieures  
de l'Université Laval  
pour l'obtention  
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département d'histoire  
FACULTE DES LETTRES

DECEMBRE 1996

© Marlène Grenier, 1996



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-26215-4

**Canada**

RÉSUMÉ  
MAITRISE EN HISTOIRE DE L'ART

LES ARTISTES PROPAGATEURS DE L'IDÉAL ALLEMAND EN ART PICTURAL  
ET EN SCULPTURE AU CANADA AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

L'ambition principale de ce mémoire est de faire la lumière sur les événements qui ont marqué cette période du XIX<sup>e</sup> siècle au Canada de la venue des artistes germaniques propagateurs de l'idéal allemand en art pictural. Cela permettra, finalement, de redonner à ces artistes la place qui leur revient dans le panthéon d'artistes ayant contribué à l'évolution de l'école picturale canadienne.

C'est ainsi qu'après avoir dénombré un certain nombre d'artistes germaniques immigrés au Canada durant cette période, par le biais de leurs oeuvres peintes au Canada, il est fait mention de l'emprise, de l'influence et de l'apport de nouveauté que ces artistes ont bien voulu nous proposer et qui contribua de façon formelle à l'évolution de l'école picturale canadienne.

Une part a aussi été consentie aux artistes canadiens ayant bénéficié d'une formation artistique à l'étranger et dont les influences de leur production ne sont que le prolongement des institutions germaniques.

## REMERCIEMENTS

La rédaction d'un mémoire de maîtrise se concrétise à l'intérieur de plusieurs mois de travail. A divers titres, plusieurs personnes y sont impliquées. Ainsi, en premier lieu, je tiens à remercier David Karel, directeur de ce projet, pour son aide et son appui indéfectibles. C'est en partie grâce à lui que je me suis tournée vers un domaine de recherche peu exploré jusqu'à aujourd'hui. Toute ma reconnaissance également à René Higgins.

Une partie du mémoire étant aussi consacrée aux oeuvres de l'église de la paroisse Saint-Romuald d'Etchemin de Québec ainsi qu'aux oeuvres de la basilique Sainte-Anne de Beaupré, j'en remercie Pierre Dufresne, curé de la paroisse Saint-Romuald d'Etchemin (1990), ainsi que Samuel Baillargeon C.Ss.R., (1990) de la basilique Sainte-Anne de Beaupré, qui m'ont si généreusement ouvert leurs archives paroissiales.

Ainsi, de façon générale je tiens aussi à remercier tous ceux et celles qui par leur accueil cordial et leurs divers apports ont contribué à la réalisation de ce mémoire. La contribution appréciable des conservateurs, archivistes, collègues, anciens étudiants ou personnes-ressources, notamment: Nicole Allard, Daniel Roy, Barbara C. Sherman, Marie Shooner et le Dr. Allan Vincent. Je dois également au Révérend Jim Gould, jésuite, chargé du Ministère de l'église de l'Assomption à Majuro aux Iles Marshall, qui m'a permis de vérifier certains détails relatifs à l'église du Gesù de Montréal. Des remerciements s'adressent également à Marie Carani et Marie-Odile Jentel qui m'ont si agréablement conseillée et aidée avant l'élaboration de ce projet.

## TABLE DES MATIERES

	<u>Page</u>
REMERCIEMENTS.....	i
TABLE DES MATIERES.....	ii
SIGLES ET ABRÉVIATIONS .....	vi
INTRODUCTION.....	1
PREMIERES PARTIE: TEXTE	
CHAPITRE I    DÉBUT XIX <sup>e</sup> SIECLE: WILLIAM BERCZY ET SA FEMME JEANNE-CHARLOTTE ALLAMAND, COLONISATEURS ET PEINTRES.....	6
1.0 A LA DÉCOUVERTE DE NOUVEAUX HORIZONS .....	6
1.1 L'art germanique au Canada au XIX <sup>e</sup> siècle: diffusion et implantation.....	6
1.2 Le contexte historique canadien: 1760 à 1860....	7
1.3 Le contexte artistique canadien au XIX <sup>e</sup> siècle.....	10
1.4 William Berczy, colonisateur et peintre.....	15
1.4.1 Les années européennes: 1744 à 1791.....	16
1.4.2 L'oeuvre colonisatrice canadienne: 1792 à 1813.....	18
1.4.3 L'oeuvre artistique canadienne: 1794 à 1813.....	19
1.4.4 Oeuvres majeures de William Berczy au Canada.....	20
1.5 Jeanne-Charlotte Allamand Berczy, colonisatrice et enseignante.....	22
1.6 Contribution des Berczy à l'école picturale canadienne.....	24
CHAPITRE II  LES NAZAREENS ET LA PEINTURE RELIGIEUSE DES ROMANTIQUES ALLEMANDS: SON INSERTION EN TERRE CANADIENNE....	25
2.0 LE GRAND ART RELIGIEUX ALLEMAND.....	25
2.1 Les buts du nazaréisme.....	25

2.2	Le mouvement nazaréen: fondement et amorce.....	26
2.3	Le dessin et la forme chez les Nazaréens.....	27
2.3.1	Les fresques de la Maison Bartholdy.....	28
2.4	Théophile Hamel.....	30
2.4.1	Appréciation esthétique de certains travaux exécutés en Italie.....	32
2.5	Napoléon Bourassa.....	36
2.5.1	Le premier voyage en Europe: 1852 à 1855...	38
2.5.2	Règles à la base de l'expression artistique de Bourassa.....	39
2.5.3	La chapelle Notre-Dame de Lourdes.....	40
2.5.4	L'apport de Napoléon Bourassa à la culture artistique canadienne.....	44
2.6	Charles Huot.....	45
2.6.1	Les travaux artistiques réalisés en terre- canadienne véhiculant une certaine influence nazaréenne.....	47
2.6.2	La position de Charles Huot au sein de la tradition nazaréenne.....	50
	CHAPITRE III LES ARTISTES DIFFUSANT AU CANADA LES INFLUENCES DE L'ACADEMIE DE DUSSELDORF.....	52
3.0	L'ACADEMIE DE DUSSELDORF: FORMATION ET ENSEIGNEMENT	52
3.1	L'Académie de Düsseldorf et ses enseignements..	52
3.1.1	Etapes importantes et ajouts majeurs à l'Académie de Düsseldorf.....	55
3.2	La peinture anecdotique et le paysage rustique de Cornelius Krieghoff.....	57
3.2.1	La thématique élaborée par Krieghoff.....	60
3.2.2	Attitude esthétique de Cornelius Krieghoff dans la tradition picturale canadienne.....	61
3.3	L'influence de la photographie dans l'oeuvre canadienne d'Otto Reinhold Jacobi.....	64
3.3.1	L'utilisation d'image-source par Jacobi et son influence sur l'art du paysage au Canada en 1860.....	66
3.4	August Köllner.....	69
3.5	Les tableaux panoramiques à caractère national d'Albert Bierstadt.....	71

3.5.1	Un style "majestueux" élaboré par Bierstadt.....	73
3.5.2	Rôle de Bierstadt dans la représentation des paysages canadiens.....	73
3.6	Un canadien à l'Académie de Düsseldorf: Henry Ritter.....	75
	<b>CHAPITRE IV FIN XIX<sup>e</sup> SIECLE: PLUS QU'UNE INFLUENCE, UN ART DANS LA TRADITION.....</b>	<b>78</b>
4.1	<b>PREMIERE PARTIE: VERS LE RÉALISME.....</b>	<b>78</b>
4.1.1	L'Académie de Munich et l'Académie Royale de Berlin.....	78
4.1.2	La peinture canadienne des années 1870 et 1880.....	79
4.1.3	Adolph Vogt: éléments de biographie.....	80
4.1.3.1	Le luminisme dans la peinture de Vogt....	81
4.1.4	Un artiste des années 1870-1880: William Raphael.....	83
4.1.4.1	Eléments de biographie de Raphael.....	83
4.1.4.2	Le réalisme-naturalisme dans la peinture de Raphael.....	85
4.2	<b>DEUXIEME PARTIE: DES OEUVRES VEHICULANT L'INFLUENCE ARTISTIQUE GERMANIQUE EN TERRITOIRE CANADIEN.....</b>	<b>88</b>
4.2.1	Le complexe religieux de la basilique Sainte-Anne de Beaupré.....	88
4.2.1.1	Quelques notions historiques entourant la statue thaumaturge de Sainte-Anne à la basilique Sainte Anne de Beaupré.....	89
4.2.1.2	Les oeuvres sculptées des bâtiments connexes à la basilique Sainte-Anne de Beaupré.....	91
4.2.2	Le Cyclorama de Sainte-Anne de Beaupré.....	95
4.2.2.1	Quelques notions historiques sur la naissance des panoramas.....	96
4.2.2.2	Le panorama de la Crucifixion exposé à Beaupré: un spectacle sur toile de 360 degrés.....	97

4.3	TROISIEME PARTIE: EN MATIERE DE RENOUVELLEMENT....	101
4.3.1	Le renouveau ecclésiastique des années 1860 au Québec en matière de décoration et d'ornementation.....	101
4.3.2	Le décor mural de l'église du Gesù de Montréal.....	103
4.3.2.1	Le programme iconographique de la décoration de l'église du Gesù.....	104
4.3.3	La décoration intérieure de l'église Saint-Romuald de Québec comme contexte global.....	107
4.3.3.1	Le programme iconographique de la décoration de l'église Saint-Romuald.....	109
4.3.3.2	La lecture de certaines oeuvres: des emprunts plus ou moins poussés.....	110
4.3.4	Un restaurateur de tableaux: Augustus Weidenbach.....	115
4.4	QUATRIEME PARTIE: AUTRES ARTISTES GERMANIQUES.....	117
	CONCLUSION.....	124
	BIBLIOGRAPHIE.....	131
	DEUXIEME PARTIE: Liste des figures.....	150
	Figures.....	162



## SIGLES ET ABRÉVIATIONS

h/t:	huile sur toile
h/m:	huile sur métal
n.p.:	non paginé
n.d.:	non daté
ABSAB:	Archives de la basilique Sainte-Anne de Beaupré
ANC:	Archives nationales du Canada
ANQQ:	Archives nationales du Québec, à Québec
APRSAB:	Archives des pères Rédemptoristes de Sainte-Anne de Beaupré
APSRQ:	Archives de la paroisse Saint-Romuald, Québec
ARAC:	Association Royale des Arts du Canada
ASJ:	Archives de Saint-Jérôme
CANC:	Collection des Archives Nationales du Canada
DBC:	Dictionnaire biographique du Canada
EOQ:	Éditeur officiel du Québec
FM:	Fonds Morisset
FPB:	Fonds Papineau-Bourassa
GNCO:	Galerie Nationale du Canada, Ottawa (désignée maintenant sous le nom de Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa).
IBCQ:	Inventaire des biens culturels du Québec
IOAQ:	Inventaire des oeuvres d'art du Québec, Fonds Gérard Morisset (cet inventaire est maintenant intégré au Ministère des Affaires culturelles à Québec).
MACQ:	Ministère des Affaires culturelles du Québec
MAJ:	Musée d'art de Joliette
MBAB:	Musée des beaux-arts de Bâle
MBAC:	Musée des beaux-arts du Canada
MRBA:	Musée Royale des beaux-arts
MNC:	Musées Nationaux du Canada
MQ:	Musée du Québec
MRBAC:	Musée Royale des beaux-arts de Copenhague
PUL:	Presses de l'Université Laval
RACAR:	Revue d'art canadien/Canadian Art Review
RC:	Revue canadienne

## INTRODUCTION

L'influence européenne domine la peinture canadienne à un point tel qu'un critique anglais commentant un rapport de la section canadienne de The Colonial Indian and Exhibition tenue à Londres en 1886 écrit: "J'aimerais voir la peinture canadienne, canadienne jusqu'à la moelle".

L'école picturale canadienne s'avère complexe et fort diversifiée. Elle est en partie composée d'éléments régionaux et majoritairement d'éléments étrangers. Son évolution fut marquée de contrastes et d'oppositions. Elle a été soumise à un contexte socio-économique, politique et culturel particulier, de même qu'à un espace géographique mouvant. La résultante fut un climat socio-temporel difficile pour les artistes étrangers, ceux-ci bénéficiant d'un statut particulier très variable, singularisant leur formation, leur polyvalence ou leur spécialisation. Leur production fut marquée autant par l'économie, la religion, les exigences des commanditaires, les mentalités populaires et un isolement relatif du fait de leur situation d'immigrant en regard de la langue, de la culture et de la mentalité. On peut donc affirmer que l'art de ce nouveau monde fut en partie conditionné par le besoin de survie en pays étranger.

Ces artistes étrangers apportèrent avec eux des éléments d'un certain style artistique: ce sera le cas notamment des artistes germaniques. De multiples raisons ont contribué à attirer ces Germaniques au Canada au XIX<sup>e</sup> siècle, raisons qui ne relevaient pas nécessairement d'une disposition artistique. Beaucoup sont venus par l'entremise des nombreuses entreprises de colonisation en vogue à l'époque. Ce que l'on cherchait avant tout, c'était un pays libre et en plein développement, sans contrainte

politique. Parmi les membres du groupe, quelques artistes furent prolifiques et eurent une progression intéressante, mais dans l'ensemble, la majorité d'entre eux nous sont méconnus et sous-estimés. Certains bénéficièrent de l'appui d'une bonne publicité. Par exemple, William Berczy était connu pour ses histoires de colonisation; John Sherring Budden, commissaire-priseur, prit en main la carrière de Cornelius Krieghoff; Daniel Müller avait l'appui et la protection de Munichois influents; William Lamprecht détenait des références importantes de la congrégation religieuse des Dominicains de New York et Adolph Vogt ainsi que William Raphael avaient l'appui des critiques chez les journalistes. Bien que notre histoire de l'art souligne le passage de quelques-uns, elle en ignore pourtant un grand nombre. Il y a donc une certaine reconnaissance de ces artistes germaniques qui est mise en péril.

Le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée du Québec, pour n'en nommer que quelques-uns, possèdent des oeuvres de ces artistes germaniques, mais notre connaissance de ces hommes et de l'artiste profite assez peu de la reconnaissance muséale. Il existe bien aussi quelques recherches effectuées, quelques monographies, mémoires de maîtrise et doctorats pour remédier à cette lacune, mais aucun ne peut prétendre à une vision globale du sujet. Depuis quelques années au Canada nous constatons aussi un certain début d'engouement pour les artistes étrangers qui ont contribué à la formation de l'école picturale canadienne. On peut citer à titre d'exemple l'exposition sur l'artiste William Berczy, au Musée du Québec en 1992. Pareil départ ne pouvait qu'inciter à en connaître davantage et à en voir plus sur les artistes germaniques. Il y avait donc un besoin et nous nous sommes employées à le combler de notre mieux.

Donc, par le biais de cette recherche, à partir d'une liste exhaustive d'artistes germaniques que nous avons dénombrés, nous avons tenté de poser de nouvelles balises, d'ouvrir des pistes

de recherches jusqu'à maintenant ignorées et tenter de susciter certaines interrogations fondamentales. Ceci dit, nous n'hésitons pas à souligner les limites de notre recherche sur l'apport de renseignements narratifs et visuels du sujet, car les sources s'offrant à nous pouvaient dans certains cas être intarissables alors que dans d'autres cas nous ne bénéficions que de quelques lignes dans des publications les plus obscures de l'histoire de l'art. Ce mémoire constitue donc avant tout un modeste état de la question parce que dans son ensemble le sujet à traiter est d'une richesse telle qu'il serait présomptueux de tenter dans le cadre d'un mémoire de maîtrise d'en approfondir toutes les facettes. De ce fait, nous avons dû faire des choix et consentir à d'inévitables raccourcis. C'est ainsi qu'il ne sera pas inclus le travail des orfèvres, des architectes, des graveurs, des doreurs, des verriers et des importateurs d'art. Malgré les qualités certaines, de telles disciplines sortaient du cadre de notre étude.

La présentation du mémoire se divise en quatre chapitres distincts dans la première partie. Elle adopte une structure de fresque narrative relatant tour à tour au cours des chapitres, l'histoire de la culture allemande et de la culture canadienne ainsi que les principales étapes entourant le passage des artistes germaniques au Canada. Ce phénomène de la mobilité des artistes s'appuie avant tout sur des considérations d'ordre socio-culturel canadiennes et germaniques. Il est ensuite question des grandes académies allemandes, centre de formation des artistes germaniques. Dans la même perspective, suivent les études de cas relatives aux mêmes institutions. De là, par le biais des oeuvres peintes en terre canadienne, il est fait mention de l'emprise, de l'influence et de l'apport de nouveauté que les artistes germaniques ont bien voulu nous proposer et qui contribua de façon formelle à l'évolution de l'école picturale canadienne. Une part fut aussi consentie aux artistes canadiens dont l'attrait d'une formation artistique à l'étranger fut très

marqué. Que ce soit Théophile Hamel, Napoléon Bourassa ou Charles Huot, leur production suivant leur retour au Canada démontre bien les influences qui ne sont que le prolongement des institutions germaniques. Il est à noter qu'une place très importante fut consentie à la biographie des artistes et ceci dans le but de nous faire connaître davantage l'homme que l'artiste. La seconde partie du mémoire est essentiellement visuelle. Il s'agit d'une série d'oeuvres rigoureusement sélectionnées, complémentaires au texte.

Pour mener à bien cette recherche, j'ai choisi de travailler pour la plupart à partir des oeuvres peintes. Les oeuvres étudiées furent abordées du point de vue de la forme, la description permettant alors de fixer les traits essentiels d'une image, d'un style et de là, montrer comment ces formules ont été adaptées au Canada. Par la suite nous avons traité le contexte et finalement défini l'apport de nouveauté et les influences véhiculées. Une incursion du côté de la statuaire religieuse fut consentie à la basilique Sainte-Anne de Beaupré, celle-ci représentant un exemple sculptural germanique unique dans un contexte global.

Afin d'amener les éléments d'analyse, voici une grille qui propose les deux méthodes préconisées:

1- Nous avons d'abord utilisé la méthode comparative de deux tableaux, où sont notées les influences et la propagation. Elle fut abordée de cette façon:

A) Par la comparaison thématique-visuelle, dans laquelle sont soulignés l'iconographie et l'aspect intellectuel, c'est-à-dire les influences de genre.

B) L'utilisation de la comparaison stylistique, soit l'analyse de la couleur, du dessin, de la perspective, de la technique du pinceau et de la facture.

C) Enfin, la comparaison philosophique existentielle, d'où comme première interrogation, à savoir s'il y a un esprit germanique dans la peinture qui se transmet. Comme exemple, le groupe des Nazaréens et leur expérience mystique. En seconde interrogation,

à savoir s'il y a un partage de nordicité qui rend les Canadiens réceptifs aux Germaniques et comme exemple, Cornelius Krieghoff et ses représentations de scènes enneigées.

2- La seconde méthode utilisée est la méthode historique-anecdotique, c'est-à-dire qui a voyagé, les séjours, les contacts, les idées reçues et les grandes écoles de diffusion artistique.

L'ambition principale de ce mémoire, en plus de procurer un intérêt et une curiosité renouvelée, voudrait faire la lumière sur les événements qui ont marqué cette période du XIX<sup>e</sup> siècle au Canada de la venue des artistes germaniques propagateurs de l'idéal allemand en art pictural. Cette analyse devrait redonner aux artistes germaniques la place qui leur revient dans le panthéon d'artistes ayant contribué à l'évolution de l'école picturale canadienne.

Cette recherche, qui se veut avant tout un document de référence pour les historiens de l'art, les étudiants et les chercheurs en art, s'adresse aussi au grand public, puisqu'elle constitue une intéressante introduction au travail des artistes germaniques propagateurs d'une certaine esthétique en art pictural au Canada au XIX<sup>e</sup> siècle.

## CHAPITRE I

### DÉBUT XIX<sup>e</sup> SIECLE: WILLIAM BERCY ET SA FEMME JEANNE-CHARLOTTE ALLAMAND, COLONISATEURS ET PEINTRES

#### 1.0 A LA DÉCOUVERTE DE NOUVEAUX HORIZONS

##### 1.1 L'art germanique au Canada au XIX<sup>e</sup> siècle: diffusion et implantation

Les artistes germaniques ont avantageusement profité de la situation et de la sympathie envers les artistes étrangers qui atteignaient parfois la "xénolatrie"<sup>1</sup> dans divers milieux canadiens au début du XIX<sup>e</sup> siècle et pour laquelle ils sont redevables à ce goût des manifestations du romantisme. C'est par l'image qu'ils exerceront en premier leur domination et leur emprise sur la population canadienne-française, images de Peter Cornélius, de Friedrich Overbeck et de bien d'autres. Elles envahiront les contrées canadiennes et séduiront les âmes engouées de romantisme. La chromolithographie, nouveau procédé de reproduction par la gravure fortement utilisé en Allemagne, sera l'instrument de l'abondance de leurs oeuvres. Les éditeurs allemands seront débordés et devront solliciter l'aide de leurs confrères new yorkais. On reproduira les images préférées dans les journaux, les revues et les calendriers. L'exemple type sera celui de l'imagerie pieuse qui inspirera les artistes, envahira les églises et encombrera les pages des revues illustrées, les

---

<sup>1</sup> Ce terme est redevable à Gérard MORISSET, La Peinture traditionnelle au Canada français tome 2, coll. Encyclopédie du Canada français (Ottawa, le Cercle du Livre de France, 1960), 169.

brochures, les missels et les bréviaires. Que l'on ouvre au hasard les périodiques de l'époque et examine les gravures qui ornent les pages, on y dénombre quelques reproductions de tableaux italiens, mais au bas de la plupart des images on peut lire ces noms: Kaulbach, Lavenstein, von Baudenhausen, Rosenthal, Duffenbach et Müller<sup>2</sup>. Ce phénomène s'explique ainsi: les Germaniques ont acquis des techniques dans l'art de la diffusion et les ont parfaitement utilisées: par l'imagerie pieuse empreinte d'une iconographie frappante, la catholique province de Québec était atteinte au plus profond de la sensibilité populaire. C'est donc inconsciemment que les Canadiens Français venaient d'ouvrir une porte à ceux qui allaient établir pendant plusieurs années un art religieux et profane dépassant tant en technique qu'en qualité tout ce qui était produit alors au pays.

## 1.2 Le contexte historique canadien: 1760 à 1860

Après la chute de Québec lors de la bataille des Plaines d'Abraham et la capitulation de Montréal, la France, qui occupe le territoire depuis sa découverte en 1534, cède par le traité de Paris en 1763 tout le Canada à la Grande-Bretagne. Le Canada devient alors un territoire occupé et administré par les Britanniques dont il dépend sur le plan politique, économique, militaire et culturel<sup>3</sup>.

Jusqu'en 1840, la ville de Québec, la Capitale, compte alors au sein de sa population, une garnison britannique constante et renouvelée dont les officiers immigrés avec leurs familles sont des gens cultivés, amateurs de théâtre, de littérature et d'art. D'ailleurs, en 1824, sous le patronage de Lord Dalhousie sera fondée la Société littéraire et historique de Québec, laquelle fusionnera cinq ans plus tard avec la Société pour

---

<sup>2</sup> Cet inventaire des artistes germaniques fut recensé par Gérard MORISSET, *op.cit.*, 14.

<sup>3</sup> Prenons le cas de François Baillairgé qui grâce à l'église, pourra avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, être formé à Paris.



l'encouragement des Arts et des Sciences au Canada créée en 1827<sup>4</sup>. Bien que cette élite anglaise soit soucieuse d'un certain développement culturel au Québec, elle ne montre pourtant aucune disposition à offrir à la population un cadre muséal avec des infrastructures favorables à long terme au développement des arts et à la formation des maîtres. Ce besoin viendra plus tard alors que la population installée le long du Saint-Laurent vivra sous un climat social et économique plus stable et amélioré.

Ce sont donc de grandes mutations politiques accompagnées de nombreux bouleversements territoriaux qui contribueront en grande partie à remuer et sensibiliser une population peu habituée à une vie culturelle active. Encore lui faudra-t-il de grands mouvements sociaux pour voir se développer cette vie artistique, dont le mouvement de colonisation religieuse. Celui-ci prendra naissance avec une progression démographique restreinte mais très substantielle provoquée par la venue d'étrangers. Cette progression démographique s'amorce tout d'abord avec l'arrivée au Québec entre 1789 et 1810 d'un bon nombre d'ecclésiastiques chassés de leur pays par la Révolution française. Qu'ils soient chargés de l'éducation ou d'un ministère, ces ecclésiastiques sont en général fervents et cultivés. S'infiltrant rapidement dans tous les milieux, ils instaurent et développent des modes, devenant vite des figures dominantes dans un Canada en plein mouvement de colonisation. Leur influence s'exerce à un point tel que par leurs goûts et leurs habitudes, ils accapareront une grande part du marché de l'art au Canada.

Parallèlement au mouvement de colonisation religieuse, il s'organise un mouvement de colonisation territoriale. Il y avait une sorte de fièvre dans l'air qui semblait toucher des pays comme l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie et la France, provoquée par la curiosité, le goût de l'aventure et aussi le désir de fuir

---

<sup>4</sup> Cette information provient de John R. PORTER, "Les perspectives du marché de la peinture: entre les besoins matériels et le goût de l'art", dans La peinture au Québec 1820-1850, Nouveaux regards, nouvelles perspectives, Dir. Mario Béland (Québec, NQ, Les Publications du Québec, 1991), 13.

l'encombrement européen et tenter sa chance sur un immense continent libre et peu peuplé. Il existait dans ces pays des sociétés de colonisation chargées de recruter des colons et de les amener par groupe, chaque groupe étant parrainé par des individus dans des régions désignées. Plusieurs parmi les étrangers sont des Germaniques, notamment William Berczy et sa famille, à qui sera confié un groupe de colons pour être conduit de l'Allemagne à York dans le Haut-Canada. Cette concentration principale fut provoquée par le climat instable souvent violent qui régnait dans les pays européens de centre-ouest, à la suite de révolutions manquées et de la lutte pour l'unification des Etats germaniques qui aura lieu en 1871. Parmi les immigrants germaniques, beaucoup étaient des artistes venus pour des raisons ne se rapportant pas nécessairement à leur art, bien que ceux-ci détenaient une maîtrise technique et iconographique souvent innovatrice pour le Canada français d'alors. Ils ne restèrent pas tous au Canada, certains préférant retourner en Europe, d'autres se diriger vers les Etats-Unis où, vers 1850, on s'intéressait beaucoup à l'art allemand<sup>5</sup>. La majorité de ceux qui choisirent de vivre au Québec s'installèrent à Montréal où une communauté allemande était en plein essor entre 1850 et 1860. Certains parmi eux se remirent à la pratique de leur art pour répondre à la demande locale et assurer ainsi leur subsistance.

Enfin, un dernier mouvement très populaire qui aura aussi des conséquences sur le développement des arts au Canada français et qui prit naissance à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe fut celui de la mobilité des artistes. C'est ainsi que quelques artistes canadiens-français en quête de dépassement et voulant surtout compléter leur formation artistique suivront la vogue et n'hésiteront pas à traverser l'Atlantique pour se rendre dans les grands centres artistiques comme en Allemagne à l'Académie de

---

<sup>5</sup> Selon Gérard MORISSET, Coup d'oeil sur les arts en Nouvelle-France. Ouvrage orné de 32 gravures (Québec, 1941), 125. La galerie Düsseldorf installée depuis 1848 à New York, était en 1850 une institution commerciale de grande renommée.

Düsseldorf, en Italie chez les Nazaréens et en France dans divers ateliers. Qu'il s'agisse d'un Napoléon Bourassa, d'un Théophile Hamel ou bien d'un Charles Huot, ces artistes reviendront de ces voyages d'apprentissage dépositaires de solides connaissances artistiques, tant techniques que narratives, de même que d'influences multiples qu'ils essaieront par la suite de mettre à profit dans leurs contrées canadiennes respectives. Dès lors, il faut reconnaître que la présence plus ou moins durable de nombreux artistes étrangers au Canada français tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et la recherche d'une formation européenne de la part des artistes canadiens contribuent pour une grande part à stimuler la curiosité et l'intérêt de la population et des artistes régionaux envers la peinture, à mettre en circulation diverses techniques, diverses esthétiques et diverses théories et à développer une certaine émulation chez les artistes canadiens, même si ces derniers devaient souvent s'incliner devant ce choix vexant de la population en faveur d'étrangers.

### 1.3 Le contexte artistique canadien au XIX<sup>e</sup> siècle

Pendant que le Canada se développait et progressait sur les plans politique, économique et territorial à l'aide des grands mouvements enclenchés par les guerres et l'immigration, l'état de son art pictural au début du XIX<sup>e</sup> siècle perpétuait deux besoins majeurs mis en branle par les ecclésiastiques et les officiers britanniques: le tableau d'église et le portrait. L'artiste y était comme astreint.

Les ecclésiastiques venus d'Europe, en plus d'apporter avec eux de grandes espérances et de grandes ambitions de catéchisation, apportaient aussi de semblables ambitions concernant la décoration et l'ornementation de leurs églises. Ils voulaient transposer dans les lieux de culte d'une province au milieu insolite où s'élevaient alors de rustiques maisons habitées par des paysans, des décorations murales exhaustives, semblables à celles qui ornaient les églises qu'ils venaient de quitter sur le vieux continent. Ce sera donc dans un esprit de grandeur et

de faste que seront décorées les églises que la population québécoise construit à ce moment en grand nombre<sup>6</sup>, à la faveur du mouvement de colonisation territoriale. Les religieux préférant les grands tableaux pieux et les portraits, de là une impulsion profonde à la culture des arts qui gagnera toute la population civile. Le mouvement instauré, les artistes canadiens non préparés furent surchargés de commandes et cela pendant plusieurs années.

Cependant, bien que ces artistes régionaux essayaient de remplir leurs commandes selon les techniques artistiques qu'ils possédaient, les ecclésiastiques jugèrent préférable d'importer les tableaux d'Europe. En effet, dès le Régime français, les fabriques paroissiales, missions et communautés religieuses importèrent de l'Europe les tableaux et les gravures servant à décorer les églises, ce qui bien sûr était loin d'encourager le développement d'un art local. Durant la Conquête, étant incapable d'importer les tableaux, la colonie a dû se suffire à elle-même, d'où la copie<sup>7</sup>. Et avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette forme artistique se trouvera bien en vogue, ce qui permettra néanmoins aux artistes locaux d'acquérir une certaine expérience d'exécution. Il est alors facile de concevoir qu'en 1817 la vente de la collection Desjardins souleva un véritable remous dans ce milieu artistique encore embryonnaire de l'époque. Cette collection, la plus imposante rassemblée au Canada, fut acquise à Paris par l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins pour être vendue presque aussitôt par son frère l'abbé Louis-Joseph Desjardins aux églises et aux couvents de Québec et de ses environs<sup>8</sup>. Ces 180 tableaux<sup>9</sup> faisaient partie de ceux qui furent

---

<sup>6</sup> Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, on ne construisit pas moins de 39 nouvelles églises, tandis qu'on en remettait en état 13 autres, dans ce qui est maintenant le Québec. À ce sujet consulter John Russell HARPER, La peinture au Canada des origines à nos jours (Québec, PUL, 1966), 37.

<sup>7</sup> À ce sujet consulter John R. PORTER, op. cit., 13.

<sup>8</sup> Ces renseignements sur la collection Desjardins proviennent de Gérard MORISSET, op. cit., 58.

<sup>9</sup> La plupart des tableaux appartenaient à l'école française du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, quelques uns à l'école flamande et à l'école italienne et quelques tableaux espagnols.

saisis par l'État révolutionnaire des années 1793 à 1795 dans la région parisienne<sup>10</sup>. Dans les années 1820 à 1850, ces tableaux serviront de modèles pour les artistes québécois régionaux, non habitués et non préparés à exécuter rapidement autant de commandes: on créait en copiant. Par la suite, les religieux préférèrent favoriser les artistes étrangers, détenteurs de multiples techniques et capables de recréer pour eux dans leurs églises d'exhaustives décorations murales.

Parallèlement au développement de la peinture religieuse se développa l'art du portrait et ce fut l'élite de la garnison ainsi que la nouvelle classe moyenne qui l'imite qui fournirent aux artistes les nombreuses commandes. En plus des dignitaires et des membres du clergé, cet engouement s'accrut avec la présence de riches marchands pour qui se faire portraiturer était un signe d'aisance matérielle, un moyen de se définir et de passer à la postérité. De plus en plus, les intéressés demanderont aux artistes non seulement d'exécuter leur portrait, mais aussi de représenter leurs biens et propriétés et même leurs animaux domestiques. Il se développe alors une véritable mode du portrait qui prospéra des années 1780 à 1840.

Les techniques variaient d'une classe sociale à l'autre. Pour les plus fortunés les portraits peints à l'huile, au pastel et à l'aquarelle, et pour les autres il existait la silhouette bon marché en noir et blanc, le portrait de profil et la miniature, aussi commandés par les hauts personnages du pays, parce qu'ils étaient tout de même moins chers que les portraits à l'huile. On peut voir un exemple de ce travail avec la silhouette de J.B. Uniaké (fig.1). De nombreux Canadiens eurent recours à ces divers procédés bon marché jusqu'à ce que la photographie les rende inutiles. En effet, après l'apparition de la photographie en 1840 qui produisit, on s'en doute, une énorme sensation, le silhouettiste et le miniaturiste furent remplacés sur toute

---

<sup>10</sup> PORTER, op. cit., 13.

l'étendue du pays, aucun peintre ne pouvant lutter avec les aspects de la technique photographique. L'influence directe de la nouvelle technique développée en Europe à partir de 1829 par Niepce et Daguerre se répandit comme une forme populaire de portrait et occasionna une baisse de production de celui-ci, obligeant alors plusieurs artistes, pour survivre, à pactiser avec la nouvelle technique en travaillant dans son sillage. D'où l'ouverture en 1856 à Montréal du studio de photographie William Notman, où celui-ci emploiera plusieurs peintres germaniques dont William Raphael et Otto Reinhold Jacobi. Leur travail consistait à colorier et retoucher les photographies sur fonds peints ou alors faire des collages<sup>11</sup>. De cette besogne, l'inspiration et l'originalité des portraitistes, on s'en doute, s'en trouveront annihilées et ces derniers seront quelque peu bouleversés dans leur recherche d'une autonomie, au moins pendant un certain temps.

Contrairement à la mode du portrait, le développement de la peinture de paysage aura des conséquences plus profondes dans la recherche de l'autonomie picturale canadienne. En grande partie ce furent les aquarellistes britanniques, des militaires topographistes, qui révélèrent la variété et le véritable pittoresque du paysage québécois selon le cycle des saisons et les caractères régionaux. A cet effet A Vorth View of Fort Fredecick (fig.2) de Thomas Davis, démontre bien le travail fait par des aquarellistes topographiques militaires. Cette production fut abondante entre 1759 et 1850. Bien que les officiers anglais brossèrent de la vie canadienne pendant la période coloniale anglaise un remarquable tableau qui est depuis lors une source de renseignements, leurs travaux ne sauraient être pris en considération dans la présente recherche, ceux-ci n'appartenant pas à une tradition canadienne en cours de développement. Par ailleurs, dans certains tableaux religieux il existe des

---

<sup>11</sup> Guy ROBERT, La peinture au Canada depuis ses origines (Sainte-Adèle, Iconia, 1978), 37.

représentations paysagères comme on peut le constater avec la représentation du Baptême de Jean-Baptiste Roy-Audi (fig.3), mais elles y sont de l'ordre de l'accessoire. Il en est de même pour les natures mortes qui ne furent introduites dans les tableaux d'églises notamment dans Monseigneur Rémy Gaulin de Jean-Baptiste Roy-Audi (fig.4) et les portraits comme c'est le cas ici du Portrait of Negro Slave de François Malepart de Beaucour (fig.5), que dans le but d'équilibrer la composition ou de soutenir la vraisemblance. C'est vers 1846 seulement que l'on verra donc se développer le genre de la peinture de paysage avec l'arrivée au Canada de l'artiste germanique Cornelius Krieghoff. En ce qui concerne la nature morte, il faudra aussi attendre à ce moment pour en constater la vogue naissante et plus tard l'épanouissement.

Toute cette période dans son ensemble présente donc deux grandes divisions importantes: celle d'une production exécutée avant 1800 et une seconde couvrant les années 1820 à 1850. Et bien avant que cette période ne soit terminée, trois grands mouvements artistiques se seront succédé dans le monde: le rococo, le néoclassicisme et le romantisme. Bien sûr, ces mouvements artistiques ne seront pas sans influencer l'art québécois, d'où une grande diversité de procédés artistiques qui ne fit qu'enrichir la période entière.

Certains artistes faisant partie de la première période de production obtinrent une reconnaissance sans précédent au Canada français. Il s'agit entre autre de François Baillairgé, qui bénéficia entre 1778 et 1781 d'une formation artistique à Paris et à Londres. A son retour, il enseigna l'art, peignit des autels, des armoiries, des enseignes et des statues. Ce fut pourtant la sculpture qui prit le dessus chez lui. La décoration qu'il fit entre 1784 et 1796 pour le théâtre de Québec était,

selon John Russell Harper, emprunt du style rococo<sup>12</sup>. Un autre exemple de sa production, un tableau religieux de la Résurrection (fig.6), fut exécuté dans une tradition d'emprunt et de copie dont à ce moment la pratique picturale canadienne-française était tributaire. Par ailleurs, l'artiste Baillairgé aurait entretenu des contacts avec l'artiste germanique William Berczy. François Malépart de Beaucourt passa aussi quelques années en Europe, principalement à Bordeaux de 1773 à 1784. Sa production canadienne de portraits exécutés d'après des modèles apparaît dans l'esprit de William Dunlap, le chef du mouvement rococo aux Etats-Unis<sup>13</sup>. Le portrait de Eustache Ignace Trottier dit Desrivières (fig.7) en est représentatif. Quant à ses tableaux religieux, ils sont influencés par l'art français dans le style rococo (fig.8). Enfin, il y eut Louis-Chrétien de Heer et Louis Dulongpré. Ce dernier, né à Paris, s'installa à Montréal vers 1784, où il participa de façon active à la vie culturelle de cette ville. Vers 1793 et 1794, il se rendit aux Etats-Unis afin de perfectionner sa technique picturale. Selon Paul Bourassa<sup>14</sup>, l'artiste aurait exécuté entre 3000 à 4000 portraits. Dulongpré a su s'éloigner de la tradition rococo (fig.9). A plusieurs reprises lui aussi rencontra William Berczy, qui fut justement le dernier artiste de cette première phase de production. Bien que plusieurs autres artistes eurent aussi une activité artistique intéressante, on peut dire que ce sont les cinq artistes énumérés ci-haut qui dominèrent la période et en donnèrent le ton.

#### 1.4 William Berczy, colonisateur et peintre

William Berczy fut vraiment le pionnier des artistes germaniques au Canada. En effet, il fut le premier artiste germanique à venir

---

<sup>12</sup> Il est difficile de se prononcer sur la qualité du travail de décoration de Baillairgé pour le Théâtre de Québec, cet ensemble n'existant plus maintenant. Donc à ce sujet, consulter HARPER, *op. cit.*, 64.

<sup>13</sup> William Dunlap aurait séjourné à Montréal en 1820.

<sup>14</sup> Paul BOURASSA, "Louis Dulongpré", La peinture au Québec 1820-1850, Nouveaux regards, nouvelles perspectives, Dir. Mario Béland, Québec (Québec, MQ, Les Publications du Québec, 1991), 149.



au Canada pour des motifs de colonisation et fut aussi le premier artiste à inculquer un souffle d'influence germanique en art pictural dans ce pays.

#### 1.4.1 Les années européennes: 1744 à 1791

Né Johann Albrecht Ulrick Moll, ce n'est que vers le milieu de la trentaine, au moment où il rompt les liens familiaux, qu'il prend le nom de Berczy. Fils d'Albrecht Théodor Moll et de Johanna Josepha Walpurga Hefele, il est né le 10 décembre 1744, dans la petite ville de Wallerstein près de Nördlingen dans le comté d'Oettingen-Wallerstein maintenant reliée à la Bavière. Le premier novembre 1785, il épouse Jeanne-Charlotte Allamand et ils auront deux fils: William Bent, né à Londres le 6 janvier 1791, et Charles Albert, né à Niagara (Haut-Canada) le 26 août 1794. Berczy meurt le 5 février 1813 à New York âgé de 68 ans. Il est inhumé à l'église Old Trinity.

Lorsque Berczy voit le jour, Théodor Moll professe pour les comtes d'Oettingen-Wallerstein, d'abord comme secrétaire d'État, puis secrétaire du cabinet. Promu en 1741 au poste de conseiller aulique à la cour d'Oettingen-Wallerstein, le 13 décembre 1745 Moll est accrédité par le comte Philipp Carl comme agent auprès du Conseil aulique du Saint-Empire romain à Vienne, où il est rejoint bientôt par sa famille. Le jeune William passe donc son enfance à côtoyer les diplomates et les aristocrates. A Vienne, il est possible qu'il ait eu des précepteurs privés et suivi le programme du Lyzeum de Pressbourg qui réservait une place prépondérante aux langues sans négliger la philosophie, la religion et les sciences ainsi que la littérature et la musique<sup>15</sup>. En mai 1762, à l'âge de 17 ans, il s'inscrit en même temps que son frère aîné Bernhard Albrecht à l'école des beaux-arts de Vienne, la Hof-Academie der Mahler-Bildhauer-und Baukunst, aujourd'hui l'Akademie der bildenden Künste. Il y passa

---

<sup>15</sup> A sujet des études de William Berczy, consulter Mary M. ALLODY, Peter N. Moogk et Beate Stock, Berczy (cat.) (Ottawa, NBAC, 1991), 139.

environ un an et il semble qu'il y reçut une formation artistique structurée. En octobre 1766, il s'inscrit à l'université de Jena, pour y étudier le droit<sup>16</sup>.

Après maints travaux, c'est vers 1779 que Berczy décide d'orienter ses énergies vers une carrière d'artiste professionnel. Il détient jusqu'alors une formation artistique datant de mai 1762 de la Hof-Academie de Vienne, qui émet un programme similaire à celui de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris à savoir: une formation basée essentiellement sur la maîtrise du dessin, l'étude de l'anatomie et quelques cours d'architecture. Le côté technique de la peinture étant négligé, l'étudiant devait en faire l'apprentissage par lui-même. On ignore où Berczy acquit sa formation pratique. Mary Allodi émet l'hypothèse qu'il ait fait cet apprentissage dans l'atelier de Martin van Meytens, le célèbre portraitiste et miniaturiste, qui occupait le poste de directeur de l'Académie lorsque Berczy y était inscrit<sup>17</sup>. De toute façon, il fut très certainement en contact avec les méthodes et les théories de van Meytens.

En 1780, Berczy s'installe à Berne en Suisse où il exerce comme portraitiste miniaturiste. Dans cette ville, il épouse la jeune Charlotte Allamand et le couple s'installe à Genève. En 1787, les Berczy sont à Florence, où William s'adonne au commerce des oeuvres d'art avec le directeur des Offices Guiseppe Bencivenni Pelli. En 1790 et 1791, ils sont à Londres alors que William s'emploie à s'établir comme artiste et marchand. Dans cette ville, en avril 1791, les Berczy présenteront des oeuvres à l'exposition annuelle de la Royal Academy of London. C'est aussi pendant ce séjour que Berczy fait la connaissance du peintre Johann Zoffany (1734/35-1810), qui à ce moment était le peintre favori à la cour de la reine Charlotte et de George III.

---

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid., 29.

#### 1.4.2 L'oeuvre colonisatrice canadienne: 1792 à 1813

La carrière de Berczy comme artiste et marchand s'interrompt précipitamment car, en juillet 1791, il envisage une nouvelle orientation qui modifiera pour toujours son existence: la colonisation des terres. Ce projet, lancé par la Genesee Association, consiste à recruter des colons allemands et à les amener dans l'ouest de l'État de New York. Il y va de l'idéologie de Berczy: soustraire de la servitude une partie de son peuple d'origine. Depuis la Révolution française de 1789, d'une part il plane des idées de liberté dans les esprits et les coeurs et il y a beaucoup de débats sur la servitude des peuples et, d'autre part, on loue partout ce grand pays d'Amérique. N'est-ce pas de ce côté qu'il faut aller<sup>18</sup>? C'est du port de Hambourg que le navire contenant le premier contingent de colons allemands accompagnés par Berczy et sa famille fait voile vers l'Amérique qu'ils atteignent en mai 1792. Dans la réalité, ce qu'ils trouvent à leur arrivée est loin de correspondre aux propositions faites en Europe. Berczy décide alors, en 1794, de prendre des arrangements avec le lieutenant-gouverneur du Haut-Canada, John Graves Simcoe, qui lui accorde la permission d'établir ses colons dans la colonie britannique, précisément dans le canton de Markham près de York (Toronto). Simcoe, soucieux de développer l'emplacement de la capitale, offre à Berczy et ses colons le contrat de la construction de la rue Yonge en direction nord des limites de York au Lac Simcoe<sup>19</sup>. Les travaux commenceront pour ne jamais se terminer dans les délais, faute d'obtenir le ravitaillement et aussi à cause d'un accroissement des dépenses non prévues.

Berczy doit emprunter personnellement les sommes pour couvrir les dépenses. En 1796, le gouverneur Simcoe émet une proclamation ordonnant la confiscation des terres aux propriétaires n'ayant

<sup>18</sup> Le Canada Français, vol. XXVII, no 9 (mai 1939).

<sup>19</sup> F.R. BERCHEN, The Yonge Street Story, 1793-1860: an account from letters, dairies and newspaper (Toronto, 1977).

pas rempli leurs obligations relatives au peuplement des terres. Berczy, convaincu qu'il a agi conformément aux clauses de l'entente originale, entreprend de se pourvoir en appel auprès du gouvernement britannique. Pendant qu'il consacre tous ses efforts possibles à obtenir justice pour ses colons allemands, il doit aussi argumenter avec ses créanciers. Malgré ses nombreux recours, il apprend en 1809 que ses titres fonciers dans le Haut-Canada ne lui sont pas reconnus. Toute sa vie Berczy devra travailler afin d'acquitter ses dettes de colonisation.

Vers 1805, il s'installe avec sa famille à Montréal et reprend peu à peu son travail d'artiste professionnel. Il est largement appuyé dans sa carrière artistique par des hommes importants de York, de Montréal et de Québec. C'est le temps des grandes amitiés et probablement sa meilleure période en tant que peintre. Parmi ses connaissances, mentionnons Louis Dulongpré (1754-1843) et François Baillairgé (1759-1830), les peintres topographes George Heriot (1766-1844) et Joseph Bouchette (1774-1841), l'arpenteur Jean-Baptiste Duberger (1767-1821), plusieurs amateurs d'art faisant partie de la garnison anglaise de Québec ainsi que Jacques Viger (1787-1858), avec qui Berczy est en relation suivie<sup>20</sup>.

Jusqu'à présent, Berczy fut l'homme d'une activité débordante et envahissante, d'une énergie sans limite, coordonnant plusieurs secteurs et, malgré ses échecs en affaires, on peut dire qu'il fut très habile, sachant exploiter les différentes facettes de sa personnalité. Il n'est donc pas hasardeux de soutenir que son oeuvre canadienne dans le domaine des arts, de la littérature et de l'architecture se démarque tout autant que ses entreprises dans le secteur de la colonisation.

#### 1.4.3 L'oeuvre artistique canadienne: 1794 à 1813

Comme nous l'avons souligné précédemment, Berczy excellait aussi

---

<sup>20</sup> Jean PRUDEL, William Berczy, La famille Woolsey, coll. 'Chefs-d'oeuvres de la GNC', no 7 (Ottawa, GNC, 1976), 7.

bien dans l'art du portrait que dans l'art de la miniature. Jusqu'à ce jour, il sut marier les styles dans ses créations profanes et religieuses, mais après son voyage en Angleterre en 1801, le style néoclassique dominera nettement dans son oeuvre. Maintenant que Berczy habite Montréal de façon permanente, il entreprend d'exercer son métier de peintre à temps plein. Il fut assez facile pour lui d'acquérir une clientèle car, outre son talent de peintre, Berczy était connu pour ses complexes histoires de colonisation et, une autre chose qui n'était pas négligeable, il parlait aussi bien le français<sup>21</sup> que l'anglais ainsi que l'italien. Cette période où Berczy reprend ses activités artistiques coïncide avec la période d'engouement pour le portrait dans la grande région du Québec. Durant cette période, un nouveau niveau de sophistication apparut dans le travail des artistes canadiens, influencés très certainement par les artistes étrangers possédant un bagage impressionnant: Berczy, tout en innovant, saura peindre au goût de l'époque.

#### 1.4.4 Oeuvres majeures de William Berczy au Canada

John William Woolsey, un marchand de Québec dont le père est d'origine irlandaise, désire faire peindre sa famille. Après une entente<sup>22</sup> avec Berczy, celui-ci se met aussitôt au travail, pour ne terminer le tableau qu'en juillet 1809, un an après l'avoir commencé.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe, la peinture représentant un groupe de personnes dans un intérieur était en vogue, mais on n'en connaissait pas encore d'exemple au Canada. La toile de Berczy représentant La famille Woolsey (fig.10) fait donc figure d'oeuvre isolée dans les annales des débuts de l'art canadien. Elle est la première peinture de groupe faite au Canada, à une époque où il était de mise de représenter les personnages isolés,

---

<sup>21</sup> Au temps de sa jeunesse en Allemagne, c'est la langue française qui avait la faveur des intellectuels de l'Empereur Frédéric et de l'Académie de Berlin.

<sup>22</sup> L'entente était de 10 livres pour chaque personnage et le chien gratuit.

vus à mi-corps, maris et femmes peints séparément (fig.7 et 11). Dans son tableau, Berczy révèle la vision universelle de son passé européen. C'est un exemple de conversation pieces, expression utilisée en Angleterre pour :

Des peintures, habituellement de petites dimensions, qui représentent deux ou plusieurs personnes dans des attitudes impliquant qu'elles conversent ou communiquent de façon informelle, devant un arrière-plan reproduit dans tous ses détails<sup>23</sup>.

Berczy a positionné les personnages dans l'exiguïté d'une pièce avec la technique d'espacement et la précision d'une composition classique. Huit personnes y sont représentées: John William Woolsey, sa femme, Julie Lemoine Despins, ainsi que leurs quatre enfants, la mère de John William Woolsey, le frère de sa femme, Benjamin Lemoine, et le chien. La famille tout entière se trouve dans le salon de la maison au décor typique d'une maison de marchand de 1808: un manteau de cheminée de style Adam, des chaises Régence, un plancher à motif, soit une sorte de revêtement de sol peint de dessins géométriques, reposant sur un ensemble de droites et de courbes soigneusement réparties, qui donnent le ton général de la composition du tableau. La fenêtre est ouverte vers l'extérieur et nous y apercevons les remparts de Québec. Les vêtements que portent les personnes de droite sont de style néoclassique. La petite Eléonora est vêtue d'une robe qui ressemble au chiton, robe des Grecs anciens. L'étude pour le portrait d'Eleonora (fig.12) permet de constater le soin mis par Berczy dans le détail. La pose de la jeune fille est inspirée de l'antiquité et souligne bien les connaissances que Berczy possédait de l'art néoclassique. C'est à des toiles européennes qu'il faut comparer La famille Woolsey, par exemple aux portraits de groupe faits par Johann Zoffany pour la famille Royale d'Angleterre et de La famille M.L. Nathanson (fig.13), peinte en 1818 par le Danois Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853). On y retrouve les mêmes influences néoclassiques et des similitudes qui nous laissent entrevoir l'internationalisation

---

<sup>23</sup> Mario PRAZ, Conversation Pieces. A survey of the Informal Group Portrait in Europe and America (Londres, Methuen and Co. Ltd., 1971), 24.

du genre. "Une des rares peintures canadiennes exceptionnelles de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle"<sup>24</sup> en dira Dennis Reid.

Un autre tableau de William Berczy est tout aussi significatif: il s'agit du portrait en pied de Joseph Brant (Thayendanegea) (fig.14), chef de guerre et leader mohawk. Il a pour toile de fond l'histoire et le développement du Haut-Canada. En effet, le grand chef Thayendanegea a conduit les six nations de l'État de New York jusqu'à la concession de Grand-River, au-dessous de Brantford. Berczy a représenté le chef à la manière d'un héros néoclassique, dans une attitude qui ne laisse aucun doute sur ses capacités à commander. Le costume et son appareil décoratif sont traités méticuleusement, à la manière de Johann Zoffany et de Van Meytens qui privilégiaient le style réaliste: une précision du détail et un rendu exact des tissus et des surfaces sont exploités avec talent. Comme eux, Berczy a reçu une formation de miniaturiste; il ne faut donc pas s'étonner de l'importance qu'il accorde à la précision et aux détails. Brant est représenté dans un paysage sur le bord de l'eau, accompagné d'un chien, symbole de fidélité, qui le regarde attentivement. On retrouve aussi les effets théâtraux dans le ton de certains portraits que fit Johann Zoffany<sup>25</sup>. Le chef indien apparaît comme l'un des principaux représentants de la logique et de la vertu, autrefois associées à l'antiquité gréco-romaine et devenues alors les symboles de la jeune nation. Ce tableau constitue l'expression la plus achevée du talent de l'artiste Berczy comme interprète de l'esprit humain.

### 1.5 Jeanne-Charlotte Allamand Berczy, colonisatrice et enseignante

Bien qu'il soit difficile d'établir avec exactitude l'origine germanophone de Jeanne-Charlotte Allamand, il n'en demeure pas

---

<sup>24</sup> Dennis REID, A concise History of Canadian Painting (Toronto, Oxford University Press, 1973), 41.

<sup>25</sup> Pour le portrait de Isaac Bickerstaffe l'Acteur comique que possède actuellement le Garrick Club de Londres, consulter HARPER, op. cit., 69.

moins que celle-ci reçut une formation artistique relevant des enseignements germaniques dont disposait William Berczy et ce sera dans cette tradition qu'elle transmettra cet enseignement en terre canadienne. Jeanne-Charlotte est née le 16 avril 1760 à Lausanne en Suisse. Elle est la deuxième fille de Jean-Emmanuel Allamand et de Judith-Henriette-Françoise David. Le premier novembre 1785, elle épouse William Berczy à Chavanne-le-Veyron. Elle meurt le 18 septembre 1839 à Sainte-Mélanie, au Bas-Canada. Autant son père drapier-teinturier que ses oncles professeurs et hommes de lettres font que Charlotte reçoit une très bonne éducation<sup>26</sup>. Lors de son séjour à Florence avec Berczy, déjà elle faisait de la peinture. Elle compose à l'aquarelle des scènes raffinées de groupes familiaux. Lors de leur voyage en Angleterre en 1791, elle devint maître dessinatrice pour des familles aristocratiques. Avec William Berczy, elle expose à la Royal Academy of Arts of London deux Intérieurs de cuisines Toscanes. Elle a sans doute appris à peindre à Lausanne, tout en bénéficiant des leçons de Berczy durant leur séjour à Florence. De 1798 à 1802, Jeanne-Charlotte se voit confier la responsabilité des colons et de sa famille, pendant que William Berczy se rend à Londres revendiquer ses droits. Installée à Montréal, elle veille alors aux affaires du canton de Markham par l'intermédiaire de représentants, tout en essayant de faire vivre sa famille. En 1809, elle ouvre dans son logement de Montréal une école où elle enseigne le dessin et l'aquarelle aux jeunes filles de Montréal dans un style dépositaire des traditions artistiques germaniques, ainsi que la musique et les langues. L'école fut très populaire et obtint une certaine renommée. Une de ses élèves, Louise-Amélie Panet, fille de l'honorable Pierre-Louis Panet, s'avéra la plus prometteuse de ses étudiantes. Plus tard, elle bénéficiera aussi de leçons de peinture au pastel de William Berczy. Elle devint peintre et professeur d'art.

---

<sup>26</sup> H.J. MORGAN, 'William Berczy Esq', Sketches of Celebrated Canadiens... (Québec, 1872), 110-115.



Après la mort de William Berczy en 1813, Jeanne-Charlotte continua d'enseigner jusqu'en 1817. Après cette date, elle se rend habiter avec son fils William Bent à Amherstburg et y mène une existence paisible, ne faisant de la peinture qu'un passe-temps. Vers 1832, William Bent et sa femme, Louise-Amélie Panet, s'installent à Sainte-Mélanie dans la seigneurie d'Ailleboust (Joliette), dont cette dernière avait hérité. Charlotte Allamand meurt à cet endroit le 18 septembre 1839.

#### 1.6 Contribution des Berczy à l'école picturale canadienne

L'existence passionnée de William Berczy partagée entre son idéal et son oeuvre artistique ne devait avoir d'autre issue qu'un legs à la nation canadienne. Malgré sa disparition prématurée et les difficultés matérielles auxquelles il n'a cessé de se heurter, son génie lui a permis de réaliser un oeuvre achevé auquel rien ne manque.

La conception picturale, la technique, la sobriété artistique et l'apport de nouveauté font que des oeuvres comme La Famille Woolsey et le portrait de Joseph Brant font de William Berczy un des maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle au Canada qui contribua au renouveau de l'iconographie. Il fut le premier à peindre des conversation pieces et son portrait en pied de Joseph Brant demeure unique dans la peinture canadienne. C'est justement en vertu d'un style qui unit la liberté, l'innovation et l'expression moderniste à la rigueur de la tradition, que Berczy mérite une place privilégiée reconnue dans le groupe d'artistes germaniques ayant contribué à l'évolution de l'école picturale canadienne.

L'oeuvre de Jeanne-Charlotte Allamand mérite aussi d'être reconnue. La fondation de son école de dessin et de peinture, qui fut d'ailleurs une des premières écoles artistiques au Canada français, contribua à la formation de jeunes artistes canadiens dans l'influence d'un certain style germain.

## CHAPITRE II

### LES NAZAREENS ET LA PEINTURE RELIGIEUSE DES ROMANTIQUES ALLEMANDS: SON INSERTION EN TERRE CANADIENNE

#### 2.0 LE GRAND ART RELIGIEUX ALLEMAND

##### 2.1 Les buts du nazaréisme

Avec l'avènement du Romantisme au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art religieux allemand diverge vers une esthétique inspirée du Moyen Age et de la première Renaissance Italienne avec les Nazaréens. Tout en s'inspirant du passé, les Nazaréens ont essayé de trouver une voie qui permette de sortir de l'impasse ceux qui s'y étaient engagés de façon à régénérer l'art allemand sur la base de la foi chrétienne. Ce mouvement est ainsi une volonté impérative de rétablir l'unité absolue entre l'art et la religion que le Moyen Age avait possédée. Du point de vue de l'art sacré, le nazaréisme est le phénomène le plus signifiant et le plus appréciable de la période romantique allemande<sup>1</sup>.

Vers 1880, l'art nazaréen est à son apogée en terre canadienne.

---

<sup>1</sup> Comme mouvements analogues, en 1848 nous retrouvons la Fondation de la Préraphaélite Brotherhood, mais il y manque la religiosité profonde et le désir de vie en commun qui animent les Confrères de saint Luc. Les Anglais voulaient revenir "aux sensations pures et aux imaginations fraîches". Leur idéal était esthétique plus que religieux et la notion même de sacré ne tenait pas une grande place dans leurs préoccupations. Il y a aussi l'École de Beuron, fondée vers 1870 dans le monastère bénédictin de la Forêt Noire, sous l'impulsion de son abbé le Père Desiderius Lenz. Cette école reprendra les aspirations et les ambitions des Lukasbund. Par contre, ils choisiront une voie différente de celle des romantiques, recherchant dans les lois mathématiques du Sacré en divinissant le nombre. La volonté et le calcul durciront l'expérience religieuse esthétique de Beuron en un formalisme et un intellectualisme stérilisants.

On conçoit alors assez facilement pourquoi cet art de foi sincère aux principes artistiques "grand et idéal", fut fort d'influencer quelques artistes canadiens-français, ceux que leur nature portait au mysticisme et qui rêvaient pour la peinture d'un but moral. Des artistes comme Théophile Hamel, Napoléon Bourassa et Charles Huot iront à Rome s'imprégner du souffle nazaréen et, après leur séjour, reviendront dépositaires de nouvelles esthétiques et de nouveaux idéaux qu'il transposeront en art pictural dans de grandes réalisations artistiques canadiennes.

## 2.2 Le mouvement nazaréen: fondement et amorce

Tandis qu'en Allemagne du Nord la peinture romantique influence peu à peu tous les artistes à la suite de Philippe Otto Runge et de Caspar David Friedrich, un groupe de jeunes artistes<sup>2</sup> issus de l'Académie de Vienne la quitte en signe de protestation contre son formalisme. Le 10 juillet 1809, sous le leadership des Allemands Friedrich Overbeck et de Franz Pforr, les jeunes artistes constitueront ce que l'on appelle la Lukasbund ou Confrérie de saint Luc<sup>3</sup>. C'est cette Confrérie de saint Luc qui formera plus tard le noyau du groupe des Nazaréens. En juin 1810, c'est l'exode de ses membres vers l'Italie où ils choisissent comme première résidence la Villa Malta sur le Pincio. Trois mois plus tard, ils se déplaceront dans le monastère et collège datant du XVI<sup>e</sup> siècle, voisin de San Isidoro. Ce couvent de San Isidoro, avec son atmosphère italienne, le contact avec les peintures anciennes, la lecture de Dante et le culte de Raphaël, deviendra vite un centre de ralliement. C'est à ce moment qu'Overbeck synthétise l'idéal de la Confrérie en formulant la loi des trois voies de l'art: la voie de la fantaisie représentée par Michel-Ange, celle de la beauté par Raphaël et celle de la nature par

---

<sup>2</sup> Les Suisses Johann Konrad Hottinger et Ludwig Vogel, le Souabe Joseph Wintergerst et l'Autrichien Joseph Sutter.

<sup>3</sup> Leur première fraternité est pourvue convenablement avec un nom et un sceau. Ils prennent le nom de saint Luc, peintre lui-même et saint patron des corporations d'artistes médiévaux.

Dürer<sup>4</sup>.

Leur but étant de renouveler l'art allemand sur des bases chrétiennes et selon les principes des artistes du Moyen Age, à cet effet les membres du groupe se convertissent graduellement au catholicisme. Aussi, chacun travaille dans sa cellule, menant une vie quasi-monastique, s'adonnant à la méditation, à la prière et à la création, peignant et dessinant en s'inspirant des artistes italiens du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle. Ces artistes considéraient l'art comme un acte pieux auquel on devait se préparer en priant. Ainsi, ils obéissent à une aspiration profonde et c'est elle peut-être qui donnera à leurs oeuvres une ingénuité médiévale. Peu à peu, c'est la résurrection du grand art religieux allemand médiéval, et c'est vers la simplicité d'esprit et d'exécution que le groupe se dirige.

En 1812, alors que les idéaux et le mode de vie deviennent moins rigoristes, la Confrérie abandonne la résidence du monastère et prend alors le nom de Nazaréens. En plus, en mars de la même année, l'artiste Peter Cornelius vient s'intégrer au groupe. Doué d'une personnalité autoritaire et sans contredit la plus dominante du groupe, Cornelius confèrera aux Nazaréens une nouvelle impulsion, qui leur vaudra éventuellement un rayonnement artistique encore plus vaste.

### 2.3 Le dessin et la forme chez les Nazaréens

Dans leurs premiers travaux, les Nazaréens préconisent la primauté du dessin sur la couleur, l'absence de volume et l'impersonnalité dans les expressions. En effet, la ligne et le contour du dessin deviennent un objet d'attention et de soins tout particuliers dans leurs réalisations. Ils savent apporter une note individuelle, personnelle même, dans le dessin d'un nu, sans parler de leurs études physiologiques s'apparentant au genre du portrait psychologique. Par exemple L'autoportrait d'Overbeck

---

<sup>4</sup> Marcel BRION, La peinture allemande (Paris, éd. Pierre Tisné, 1959), 97.

(fig.15) fut exécuté selon cette manière: pureté et rigueur de la ligne ainsi qu'une expression enfantine et sereine des traits s'apparentant à ceux d'un adulte, créant par là une remarquable unité<sup>5</sup>. Overbeck nous apparaît dans ce tableau comme un jeune homme sérieux mais sensible, s'adonnant à la lecture de la Bible avant d'exécuter un tableau. Derrière lui, le buste de Goethe faisant office de protecteur. Pendant des années, les Nazaréens considérèrent comme déterminant le genre du dessin de Pforr et d'Overbeck sur l'influence du dessin des autres membres du groupe, mais l'arrivée de Peter Cornelius provoqua l'éclosion de nouvelles qualités dans leur dessin, caractérisées par l'ampleur des formes et la monumentalité<sup>6</sup>. Ces nouvelles attributions, les nazaréens les concrétiseront sous la forme du travail à la fresque.

### 2.3.1 Les fresques de la Maison Bartholdy

Cette nouvelle période qui commence pour les nazaréens sera caractérisée par une nouvelle peinture monumentale, celle-ci devant annoncer l'idéal chrétien, historique et patriotique du peuple allemand. D'ailleurs, c'est vers la fin de 1814 que Cornelius formule ce qu'il a à l'esprit concernant sa vision artistique:

Enfin je suis venu ici en accord avec ma conviction innée, je ressens au plus fort les moyens de donner à l'art allemand une nouvelle direction compatible avec la grande ère de la nation et avec son esprit: ceci ne serait rien de moins que le renouveau de la peinture à fresque comme elle fut pratiquée par Giotto et Raphaël<sup>7</sup>.

Cette ambition est intéressante pour eux et semble une excellente façon de pénétrer toute l'Europe. De plus, une fresque<sup>8</sup> peut

<sup>5</sup> En collaboration, La peinture allemande à l'époque du romantisme (cat.), exposition du 25 octobre 1976 au 28 février 1977 (Paris, Orangerie des Tuileries), XXXIV et XXXIX.

<sup>6</sup> Ibid., XXXIV et XXXIX.

<sup>7</sup> Keith ANDREWS, The Nazarenes. A brotherhood of German Painters in Rome (Oxford, Clarendon Press, 1964), 34.

<sup>8</sup> Selon les écrits des théoriciens chrétiens du XIX<sup>e</sup> siècle, il semble que la fresque fut perçue comme la technique représentant le mieux l'idéal de la peinture religieuse, et cela tant au point de vue moral qu'historique et architectural. C'est d'ailleurs à partir de 1860 que des traités liturgiques ont codifié les règles pour la fresque, un art intégré à l'architecture et tout entier axé sur le message.

être exécutée par plusieurs membres du groupe, une idée qui sans contredit reçoit la faveur de tous.

Dès 1815, une première commission leur est accordée, celle de la grande chambre du Palazzo Zuccari<sup>9</sup>, résidence de Jacob Salomon Bartholdy, consul général de Prusse à Rome. Cet ensemble de six grandes peintures murales illustre l'histoire de Joseph en Egypte, depuis le jour où il est vendu par ses frères jusqu'à la reconnaissance. C'est Overbeck qui semble être l'instigateur de ce thème dramatique. Cornelius, Veit, Schadow et Overbeck s'inspirèrent des fresques de Raphaël et de Bernardino Pinturicchio, qu'ils pouvaient voir au Vatican et à la Farnésine. Joseph vendu par ses frères (fig.16) et Joseph reconnu par ses frères (fig.17) démontrent que les Nazaréens maîtrisaient parfaitement la technique de la fresque. Ces peintures arborent une couche picturale lisse où le modelé est à peine esquissé, les effets chromatiques étant laissés au profit d'un dessin discrètement coloré. Tout l'ensemble de ces fresques est nazaréen dans la manière "grand et idéal" et affirme très certainement leur position romantique. Ces fresques étant les premières productions collectives du romantisme allemand, elles provoquèrent par la suite dans les édifices publics en Allemagne une éclosion de grandes compositions historiques.

Parmi les grands projets qui suivirent, mentionnons aussi celui pour le palais du Marquis Massimi exécuté par Koch, Veit et Overbeck entre 1817 et 1830. La décoration du Casino de Rome en 1817, prévoyait un hommage à la Trinité de la poésie italienne, Dante, l'Arioste et le Tasse. Le Paradis de Dante (fig.18), la première tentative des temps modernes pour décrire le paradis, est remarquable par sa monumentalité, sa sobriété de lignes et de couleurs et son absence de volume.

---

A ce sujet, consulter les travaux de Bruno FOUCART, Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860) (Paris, Arthema, 1987), 53-62.

<sup>9</sup> Le Palazzo Zuccari est maintenant la bibliothèque Hertziana.

Le parachèvement des fresques du Casino de Rome marquera la fin de l'association nazaréenne. Les membres les plus influents à l'exception d'Overbeck, quitteront Rome pour transplanter les idées nazaréennes dans les académies des centres artistiques allemands les plus importants. L'art nazaréen devient alors un art officiel et un dogme académique<sup>10</sup> où ses principes se perpétuent là où des idées et des significations nouvelles peuvent s'y greffer, c'est-à-dire dans l'aboutissement de ce qu'on appelle le Romantisme tardif ainsi que dans la peinture de l'Académie de Düsseldorf.

#### 2.4 Théophile Hamel

Théophile Hamel est né à Sainte-Foy près de Québec le 8 novembre 1817. François-Xavier Hamel pressentant chez son fils de 16 ans un talent exceptionnel, le confie le 16 mai 1834 à Antoine Plamondon, artiste de Québec assez renommé, revenu d'Europe depuis quatre ans. Ses progrès sont rapides: "De simple dessinateur, le jeune homme devint peintre presque sans tradition (...) "<sup>11</sup>". Le 5 juillet 1834, quand le jeune Hamel eut terminé une période de probation, son père signa un contrat avec Antoine Plamondon dont voici quelques lignes:

[...] à ce présent et acceptant le dit Frs. Xavier Théophile Hamel en la dite qualité, auquel il promet et s'oblige montrer et enseigner durant le dit termes l'art de la peinture et tout ce dont il se mêle en icelle sans lui en rien cacher et autant que le dit apprenti voudra s'en rendre capable, et le traiter doucement et honnêtement comme il appartient<sup>12</sup>.

Il travaille dans l'atelier de Plamondon jusqu'en 1840 sans subir d'autre influence que celle de ce maître. Ces six années de formation artistique seront orientées vers le portrait et la copie de compositions religieuses venues au Canada par le biais de la Collection Desjardins. Le 16 mai 1840, Hamel ouvre son premier atelier situé rue Buade à Québec et très vite ses portraits deviennent recherchés.

<sup>10</sup> En collaboration, *op. cit.*, XXI.

<sup>11</sup> Ernest GAGNON, "Antoine Plamondon", *Courrier du Canada* (Québec, mai 1834).

<sup>12</sup> Raymond VEZINA, *Théophile Hamel, peintre national 1837-1870*, tome 1 (Ottawa, éd. Élysée, 1975), 36.

En 1843, il interrompt le début d'une carrière prometteuse pour aller étudier en Europe comme l'avait fait son maître de 1826 à 1830. C'est le 10 juin qu'il s'embarque sur un navire marchand, le Glenlyon, en partance pour Londres. Il n'est pas sans savoir combien un séjour européen confère de prestige. En effet, le voyage en Europe assurait aux artistes canadiens une légitimité et une crédibilité auprès de leurs futurs clients<sup>13</sup>.

Théophile Hamel sera le premier artiste canadien à se rendre en Italie, à Rome d'abord, où ses lettres prouvent qu'il est resté de l'été 1843 à l'été 1845<sup>14</sup>, ensuite à Venise. En 1844, il aurait été admis à l'Academia di San Luca à Rome<sup>15</sup>, pour ainsi bénéficier de son enseignement pendant huit mois<sup>16</sup>. Lorsqu'il quitte Rome, l'artiste se plaît à parcourir certaines régions de la péninsule, se rendant vers le nord jusqu'en Flandres, à Anvers. Durant ces années, ses modèles sont multiples: entre autres, il copie les grands maîtres tels le Titien, Rubens et Raphaël<sup>17</sup>. Il multiplie aussi ses études de dessin qu'il consigne dans un carnet.

A son retour à Québec en août 1846, une clientèle impressionnante

---

<sup>13</sup>Laurier LACROIX, "Théophile Hamel", La peinture au Québec 1820-1850, Nouveaux regards, nouvelles perspectives, Dir. Mario Béland (Québec, MQ, Les Publications du Québec, 1991), 296.

<sup>14</sup>Raymond VEZINA, "Théophile Hamel", DBC, vol. IX (Québec, PUL, 1977), 395.

<sup>15</sup>Une lettre écrite le 19 octobre 1844 par un ecclésiastique canadien qui partageait l'idéal de formation de Théophile Hamel et de ce fait, lançait une souscription publique afin de venir en aide à l'artiste. Cet homme mentionne l'Academia di San Luca et précise qu'elle fut fondée à Rome en 1588. Cette institution d'enseignement artistique est différente de la Confrérie de saint Luc regroupement des artistes nazaréens.

<sup>16</sup>VEZINA, op. cit., 396.

<sup>17</sup>Théophile Hamel était à Rome pour étudier la peinture et l'expérimenter. Bien qu'il connaissait l'existence des Nazaréens, il va de soi et rien ne lui interdisait de copier les grands maîtres. Donc, que Rubens l'ait influencé ainsi que Titien, nous ne pouvons le nier. Par contre, Hamel ne s'en est jamais expliqué et n'en a jamais formé aucun commentaire. Il n'a laissé aucun écrit sur l'esthétique qui l'a guidé. À défaut d'écrit, son oeuvre marque qu'il n'a demandé à Rubens que des leçons de couleurs, que la théorie ne l'intéressait pas. En ce qui concerne le Titien, il fut aussi un peu son maître au niveau des portraits. On le remarque au niveau de la plupart des compositions utilisées par Hamel; elles existaient déjà chez Titien. Quant à Raphaël qu'il découvre en Italie, il reçut aussi sa faveur. Raphaël ne faisait-il pas partie des trois voies de l'art tel que synthétisé par la Confrérie de saint Luc en juin 1810? Enfin, Théophile Hamel découvrait des formes artistiques nouvelles lors de son voyage, et ces formes contribuèrent grandement à enrichir sa compréhension de l'art et à asseoir chez lui les éléments d'un certain style.



l'attend. A l'automne 1847, il choisit de s'installer à Montréal et c'est à partir de 1849 qu'il a comme élève Napoléon Bourassa. Il revient vivre à Québec à l'automne 1851 et deux ans plus tard, sa véritable carrière québécoise prend enfin naissance, alors qu'il est nommé portraitiste officiel par le gouvernement chargé de faire les portraits des présidents des Chambres du Canada-Uni. Bien que l'artiste séjourne à Toronto de 1856 à 1858, il ne cesse d'être sollicité par l'aristocratie et le clergé de la région de Québec. Le 9 septembre 1857, en pleine gloire, il épouse Georgina-Mathilde Faribault.

Théophile Hamel a connu un succès indéniable dans l'art du portrait pendant plus de 20 ans. Par contre, peu de paysages ou de scènes historiques et moins d'une cinquantaine d'oeuvres d'inspiration religieuse, alors que sa formation européenne aurait pu lui permettre une plus grande variété. Théophile Hamel est décédé le 23 décembre 1870.

#### 2.4.1 Appréciation esthétique de certains travaux exécutés en Italie

Si Théophile Hamel entreprend le voyage en Europe sur les conseils d'Antoine Plamondon qui avait étudié en France en 1826 à l'atelier de Jean-Baptiste Guérin<sup>18</sup>, c'est qu'il désirait se rendre à Rome, s'imprégner du climat esthétique particulier qui dominait alors au siège de la chrétienté. Lorsqu'il quitta le Québec, Théophile Hamel n'était pas sans connaître l'esthétique nazaréenne qui existait déjà depuis 30 ans et qui avait fait quelques apparitions au Canada. Et bien que plusieurs écrits soulèvent le problème de son activité artistique en Italie, nous pouvons supposer, à la connaissance de certaines circonstances, que Théophile Hamel aurait pu être en contact avec l'esthétique nazaréenne. En effet, c'est fort probable et ce serait par

---

<sup>18</sup> Jean-Baptiste Guérin était à cette époque peintre officiel du roi Charles X.

l'entremise "d'un étudiant belge"<sup>19</sup>, Jean-Mathieu Nisen (1819-1885), surnommé aussi Jean Baptiste, qui aurait séjourné à Rome de 1840 à 1845, après des études auprès de son père Félix Nisen<sup>20</sup>. A Rome, Jean-Mathieu Nisen étudia avec Friedrich Overbeck et par la suite enseigna à l'Académie de Liège.

Dans ce que nous pourrions considérer comme la seconde étape de sa formation, c'est-à-dire celle suivant sa rencontre probable avec les partisans de l'esthétique nazaréenne<sup>21</sup>, Théophile Hamel s'est aussi plu à faire des copies d'après les grands maîtres, puisqu'il était intéressé à en connaître la technique. Il brossa également des oeuvres originales à caractère religieux et mystique. Bien qu'il professait semble-t-il des idées semblables à celles du chef de l'école nazaréenne sur la primauté de l'art religieux, à la différence de celui-ci Hamel ne songera pas à faire jouer un rôle didactique à une oeuvre d'art et il ne verra jamais la nécessité d'user de techniques appropriées au sujet<sup>22</sup>. Une des oeuvres significatives de cette période, Le pèlerin (fig.19), est très révélatrice de l'état d'esprit dont l'artiste était imprégné durant ces années. D'ailleurs, au Québec, on le comparait aussi à un pèlerin:

Après avoir étudié plusieurs années sous M. Plamondon, de Québec, le jeune pèlerin artistique (...). Son parti était pris, il vola en Europe, demeura 2 ans à Rome, y étudia dans les meilleures académies (...)<sup>23</sup>.

Le charme de cette oeuvre réside dans le fait qu'elle est sans prétention. L'élégance du personnage, la sérénité de son regard,

<sup>19</sup> Jean-Mathieu Nisen fut avancé par Théophile Hamel dans sa correspondance. A ce sujet consulter Raymond VEZINA, Théophile Hamel, peintre national, tome I (Ottawa, éd. Hlysée), 44. Lettre de Théophile Hamel à Abraham Hamel, Venise, 31 août 1846.

<sup>20</sup> LACROIX, op.cit., 297. L'auteur mentionne que c'est par l'entremise de Nisen que Hamel "a pu prendre un contact plus direct avec le mouvement des Nazaréens".

<sup>21</sup> Hamel s'est d'ailleurs rendu avec Jean-Mathieu Nisen dans une ville de montagne, Olevano Romano, endroit très estimé des Nazaréens. Il en a consigné la représentation dans un de ses carnets (81.295.18A et 18B), vers 1843-1845. Ils se seraient rendus jusqu'à Subiaco, aussi reproduit dans un carnet. Lacroix, op.cit., 297.

<sup>22</sup> Il s'agit ici du travail à la fresque.

<sup>23</sup> Cité dans une "chronique artistique", document non daté, transcrit dans le dossier d'artiste Théophile Hamel, Fonds de l'Inventaire des oeuvres d'arts (MQ. Centre de documentation). Selon LACROIX, op. cit., 298, ce texte serait de Napoléon Aubin.

la douceur de ses traits et la bienveillance de son expression se démarquent davantage. Ce tableau<sup>24</sup> est un beau portrait psychologique, où l'artiste a adroitement pénétré son sujet, en l'occurrence un vieil homme chauve à longue barbe blanche, assis en position solennelle de recueillement et de méditation<sup>25</sup>. Près de lui sont ses attributs: coquilles, bâton, gourde et un sac de victuailles. Au bout de son bâton domine une croix qui se démarque dans un paysage méditerranéen en arrière plan. C'est d'ailleurs devant cette croix que le vieil homme s'incline en position de recueillement. Ce tableau est fort ressemblant de par le sujet représenté et dans l'attitude du personnage, au dessin d'Alfred Rethel étude pour un moine avec une croix (fig.20). Les physionomies sont comparables, bien que Rethel nous présente son personnage de profil. Des similitudes sont aussi remarquables au niveau de l'attitude de recueillement ainsi qu'au niveau des objets tel le bâton à la croix et sa position comparable dans les mains des deux hommes. Le thème du pèlerin et du moine était privilégié par les artistes nazaréens alors que ceux-ci représentaient l'homme dans son aventure solitaire à la recherche de l'absolu et de perfectionnement individuel. Par le choix de ce sujet à symbolique religieuse, Hamel pourrait affirmer sa connaissance d'un certain courant important de la peinture nazaréenne<sup>26</sup>. Sans doute, à l'exemple des nazaréens, a-t-il été influencé et sensibilisé par le séjour à Rome<sup>27</sup> dans sa recherche d'un idéal esthétique. En utilisant ce sujet comme pour nous rappeler cette période chrétienne des pèlerinages, l'artiste voulait-il suggérer un genre parfait en peinture: la suprématie de l'art chrétien sur toute autre forme d'esthétique? Pourtant Théophile Hamel ne concrétisera pas cette utopie.

---

<sup>24</sup> LACROIX, op.cit., 298. Selon l'auteur, ce tableau n'était pas destiné au commerce. Hamel en aurait fait 2 répliques (NQ-MAJ). Cette composition avait donc une certaine importance pour lui.

<sup>25</sup> Les Nazaréens participèrent au mouvement de redécouverte des peintres primitifs et développèrent de nouvelles figures poétiques où l'humanité est en harmonie avec le paysage.

<sup>26</sup> LACROIX, op.cit., 298.

<sup>27</sup> Il serait intéressant de consulter à ce sujet Gianna PIANTONI, "Considerazione su alcuni aspetti della teoria Nazarena", I Nazareni a Roma (Rome, De Luca Editore, 1981), 30-38.

L'artiste canadien fait également en Italie de nombreux croquis au crayon ou à la sanguine consignés dans plusieurs carnets, et qui ne sont pas de moindre importance si nous voulons bien cerner une partie de cette formation que l'artiste a acquise pendant son séjour italien.

Dans le carnet du Musée du Québec<sup>28</sup>, Hamel propose quelques dessins inspirés d'illustrations de la Vierge qui pourraient être empruntés à l'esthétique nazaréenne. Sur le thème de l'Annonciation<sup>29</sup> (fig.21), l'artiste nous montre Marie assise dans une attitude d'humble recueillement dans l'attente de l'annonce de sa mission. Un autre croquis, la figure de l'apôtre vue en pied<sup>30</sup> (fig.22), serait inspiré des compositions d'Overbeck d'après Dürer<sup>31</sup>. Nous constatons certaines similitudes dans le dessin d'Ernst Deger une étude de figure et de main (fig.23) au niveau du traitement du drapé ainsi que dans la représentation morphologique de la main.

Bien que Théophile Hamel ne possédait pas l'éclat d'un virtuose, il avait su néanmoins trouver un style et un thème qui convenaient à son tempérament et aux aspirations de la société canadienne de l'époque. A son retour d'Europe, sa manière dans ses compositions, bien que sans originalité mais personnelle, reflétait les influences européennes: la clarté de la forme, un sens aigu des contours, un dessin sans trop de subtilité, des environnements sobres et solennels et une pénétration psychologique de l'artiste sur ses modèles. Sa formation, sa connaissance des enseignements esthétiques de la tradition nazaréenne et son tempérament enclin au mysticisme ont conféré à Théophile Hamel une prédisposition à élaborer une technique artistique pleine de noblesse. Il fut celui qui, en plus

<sup>28</sup> Théophile Hamel, Carnet vers 1834-1845MQ, no. 81.295MQ, acquis en 1981.

<sup>29</sup> Dessin portant le numéro 81.295.14 dans le Carnet vers 1843-1845MQ.

<sup>30</sup> Dessin portant le no. 81.295.22r dans le Carnet vers 1843-1845MQ.

<sup>31</sup> L'inventaire après décès des biens de Hamel liste "un petit tableau d'après Overbeck, prise 5 piastres" (ANQQ, Greffe de S. Glackemeyer, 9 mars 1871, no. 5789). LACROIX, op. cit., 294.

d'inaugurer une tradition de voyage d'études artistiques en Italie, apporta en terre canadienne une certaine émulation pour l'esthétique nazaréenne. Nous lui devons également la formation de toute une génération de peintres tels Antoine-Sébastien Falardeau, dont toute la carrière se déroule en Italie de 1846 à 1889, Charles Huot et Napoléon Bourassa.

## 2.5 Napoléon Bourassa

Le programme artistique que s'était fixé Napoléon Bourassa était énorme puisqu'il se proposait d'exercer de façon complète une carrière de peintre, sculpteur, architecte, critique d'art, conférencier, journaliste et professeur d'art. A travers toutes ces spécialités il poursuivait un même objectif: éveiller chez la population un sens des valeurs morales et intellectuelles.

Napoléon Bourassa, le cadet d'une famille de six enfants, est né le 21 octobre 1827 à l'Acadie. Il fait des études au Petit Séminaire de Saint-Sulpice de Montréal et de 1840 à 1848 au Collège de Montréal. Du premier octobre 1849 au 30 mai 1851<sup>32</sup>, conjointement à ses études à l'atelier de Théophile Hamel à Montréal, Bourassa étudie le droit qu'il laisse tomber en mai 1850 en faveur de la peinture. Il assiste Théophile Hamel jusqu'au début de l'année 1852, se rendant avec lui dans les villes de Toronto, Hamilton, Kingston et aux Etats-Unis, afin de remplir des commandes de portraits. Théophile Hamel est très populaire auprès des Québécois depuis son retour d'Europe. Ses études en Italie ont exercé sur lui une influence déterminante dans la poursuite de sa carrière, à savoir sa préférence pour les sujets religieux, intérêt d'ailleurs qu'il transmet à Bourassa, encourageant celui-ci à poursuivre sa formation artistique en Italie<sup>33</sup>.

C'est du port de New York le 10 juillet 1852 que Bourassa embarque pour l'Europe. Son père accepte de payer les frais de

<sup>32</sup> "Napoléon Bourassa à Théophile Hamel", L'Acadie (29 juin 1852), FPB, vol.79.

<sup>33</sup> Anne BOURASSA, Napoléon Bourassa. Un artiste Canadien-Français (Montréal, 1968), 11.

ce voyage, étant donné l'ambition et le talent prometteur de son jeune fils. Son premier séjour il le fait en Italie de 1852 à 1855. Il suit des cours à l'Académie de Florence quelque temps, ensuite il se rend à Rome, où les fresques religieuses des peintres mystiques allemands des Nazaréens semblent l'avoir fortement ému. Il se dirige ensuite vers Paris, où il adhère au mouvement artistique néoclassique dont l'art est inspiré de la Renaissance italienne, sous la direction de Paul-Hippolyte Flandrin. Il fera un deuxième voyage en Italie en 1877 et un troisième en 1883.

Bourassa est de retour à Montréal au début de décembre 1855. De 1856 à septembre 1857, il travaille à Ottawa à une série de portraits pour la communauté des Oblats. Le 17 septembre 1857, il épouse Azélie Papineau, fille du politicien et chef de la Rébellion de 1837 Louis-Joseph Papineau. L'année suivante, il installe son atelier à Montréal rue Bonsecours y travaillant comme portraitiste, bien que des modifications dans son art sont de plus en plus perceptibles depuis son retour d'Europe. En effet, à l'exemple des Nazaréens, il s'affirme de plus en plus convaincu que la forme la plus noble de l'art réside dans la grande fresque à thème religieux. En 1860, il entreprend une immense composition murale à caractère religieux, l'Apothéose de Christophe Colomb, dont il envoie les cartons à l'Exposition Universelle de Paris en 1863. Cette oeuvre est un hommage aux découvreurs et fondateurs de l'Amérique.

Le 23 décembre 1861, Bourassa inaugure les cours de dessin à l'Ecole Normale Jacques Cartier. De 1864 à 1870, il s'adonne à une production littéraire intense, dont le lancement de la Revue Canadienne, nouveau périodique canadien-français. Il adhère à l'Association des Beaux-Arts de Montréal, étant convaincu de la nécessité pour une aussi grande ville de posséder des infrastructures culturelles dont un musée, une bibliothèque et une école des beaux-arts. De 1866 à 1871, il donne des cours de dessin à la Société des Artisans canadiens-français. En 1880, il

est élu à l'Académie Royale des Arts du Canada. C'est en 1868 qu'il ouvre son dernier studio de peinture; il y travaille jusqu'à sa mort le 27 août 1916.

La période comprise entre 1870 et 1880 englobe ses grandes décorations murales: 1870 à 1872, peinture murale de la chapelle de Nazareth de Montréal aujourd'hui disparue, et, de 1872 à 1880, les plans de construction et la décoration de l'église Notre-Dame-de-Lourdes. D'autres grands projets ont été préparés mais non réalisés: il s'agit de l'église Notre-Dame de Montréal et celle de Saint-Hyacinthe.

### 2.5.1 Le premier voyage en Europe: 1852 à 1855

Quand Bourassa part pour l'Europe en 1852, les artistes canadiens n'ont pas de style bien distinctif, ceux-ci s'adonnant surtout à la copie. Ils en font davantage depuis l'arrivée d'Europe de la collection Desjardins. Bourassa, en se dirigeant vers Rome, se montre fort avisé. De plus, il est en accord avec les théories de Théophile Hamel qui prônent la supériorité de la peinture religieuse. Il fait donc ce premier voyage dans l'espoir de la rencontre d'un maître dont les doctrines seront susceptibles de rejoindre ses aspirations.

Il séjourne à Rome de 1853 jusqu'à la fin de l'été 1855, où il trouve dans cette ville celui qui partageait ses idées sur l'art religieux: le maître de l'école mystique nazaréenne, Johann Friedrich Overbeck. Bourassa se serait-il fait l'émule d'Overbeck puisqu'il en avait la même philosophie<sup>34</sup>? Bien qu'Adine Bourassa mentionne que Napoléon Bourassa "fréquenta l'école de Overbeck<sup>35</sup>", nous devons préciser que cela n'implique pas nécessairement qu'il fut son élève régulier mais pourrait suggérer qu'il aurait rencontré Overbeck et ses disciples de

---

<sup>34</sup> Olivier MAURULT, "Napoléon Bourassa", Marges d'histoire (Montréal), vol. I, Librairie d'Action Canadienne-Française (1929), 116.

<sup>35</sup> Adine BOURASSA, "Napoléon Bourassa (sa vie-son oeuvre)", RC, vol. 18, no 4, Nouvelle-Série (octobre 1916), 294.

temps à autre pour y échanger des points de vue. Ainsi, dans ses Souvenirs de voyage, Napoléon Bourassa relate-t-il quelques faits concernant Overbeck:

J'ai visité à Rome quelques centaines d'artistes étrangers qui ont des réputations européennes; ils ont habitué leurs compatriotes à venir y chercher leurs oeuvres. Cornelius y va méditer ses plus vastes compositions et Overbeck, après y avoir passé la partie de sa vie la plus fructueuse, y attend tranquillement la vieillesse, dans une solitude près de Ste Marie Majeure (sic). Là il n'est troublé dans ses douces inspirations que par le concours de ses admirateurs de tous les pays, qu'il éclaire de ses conseils et dont il réchauffe la foi et le sentiment artistique, par ses oeuvres suaves, son extérieur modeste, et ses discours austères, comme ceux d'un philosophe, c'est le patriarche vivant de l'art mystique<sup>36</sup>.

Bien que ce témoignage ne permette pas non plus de conclure à une rencontre entre Bourassa et Overbeck, il nous rapproche peu à peu d'une probabilité<sup>37</sup>. Comme nous l'avons mentionné, il est fort probable que Bourassa était conscient du cheminement d'Overbeck et de ses disciples, ceux-ci cherchant une voie qui permette de renouveler la peinture religieuse, et il devait être prêt à recevoir leur enseignement et à utiliser les techniques prônées<sup>38</sup>. Ainsi, lorsqu'il revient d'Europe, fait-il figure de novateur en usant de procédés et en énonçant des théories avec lesquels ses compatriotes n'étaient pas familiers.

#### 2.5.2 Règles à la base de l'expression artistique de Bourassa

Ses règles de base étant déterminantes pour son programme artistique, elles se regroupent en trois éléments particuliers qui sont autant de volontés pour ajuster les formules de l'école mystique nazaréenne à la réalité canadienne. Premièrement, tout comme les nazaréens, Bourassa est catholique. La philosophie nazaréenne mentionne que Dieu étant le beau et l'idéal, l'art doit le représenter afin qu'il soit honoré et glorifié. Voici ce qu'en dit Bourassa: "L'art vient de Dieu, personne n'en doute [...]. Le beau c'est Dieu lui-même comme le vrai et le bien c'est

<sup>36</sup> Napoléon BOURASSA, "Souvenir de voyage", Soirées Canadiennes (Montréal), vol. 4 (1864), 11-12.

<sup>37</sup> Roger Le Moine, Napoléon Bourassa sa vie, son oeuvre. Thèse, Université Laval (février 1970), 81. L'auteur mentionne que "l'on a beaucoup parlé de l'admiration de Napoléon Bourassa pour le mouvement nazaréen. Overbeck se trouvait en effet à Rome au moment de premier voyage de Bourassa en Italie".

<sup>38</sup> A. BOURASSA, op. cit., 39.



Dieu [...]»<sup>39</sup>. Bourassa dirige donc son travail artistique en fonction de cet objectif. Deuxièmement, tout comme les Nazaréens, Bourassa est doté d'un tempérament mystique et, à l'exemple de ceux-ci, il professe que l'artiste doit, s'il veut atteindre le sublime dans son art, se préparer au travail par la prière et le recueillement. En voici les propos de Bourassa: "L'artiste doit marquer sa reconnaissance au ciel et à la religion qui ont fourni une source d'inspiration permettant d'atteindre la perfection dans un art durable et édifiant"<sup>40</sup>. Enfin, Bourassa veut exprimer le beau chrétien par la peinture des grandes murales permettant les vastes conceptions à caractère permanent et exemplaire, afin que le peuple prenant place dans un lieu de culte puisse tirer avantageusement profit des enseignements. L'artiste a donc, à l'exemple des Nazaréens, une démarche essentiellement morale, toutes ses activités et ses préoccupations reflétant l'intention d'inculquer au peuple des idées religieuses. Il procède d'une attitude plus religieuse qu'esthétique. A ce sujet il se fait aussi l'écho des propos d'Overbeck: "Les sujets profanes réclament des techniques profanes, c'est-à-dire celles des maîtres flamands; les oeuvres religieuses celles des Nazaréens"<sup>41</sup>. Voilà l'assise de son programme artistique, auquel il se conformera toute sa vie. Cette influence sur sa direction artistique, probablement acquise au contact des Nazaréens ou ayant été dans leur sillage, répondait tout simplement à la qualité de son âme par la noblesse des sujets.

### 2.5.3 La chapelle Notre-Dame de Lourdes

Si cette façon d'envisager la peinture pour la communauté chrétienne est avantageuse, Bourassa y trouve également son

---

<sup>39</sup> Napoléon BOURASSA, "Chapelle Notre-Dame de Nazareth", *La Minerve* (25 juin 1872).

<sup>40</sup> Raymond VEZINA, *op.cit.*, 69.

<sup>41</sup> VEZINA, *op.cit.*, 353.

profit avec les murs des églises et des édifices publics<sup>42</sup> qui permettent le libre développement d'une vaste conception<sup>43</sup>. Dans une lettre à Théophile Hamel, Bourassa lui confie:

Les artistes devront délaisser les traditionnels petits carrés de toile qui sont suspendus dans des endroits inaccessibles, pour peindre sur les murs même des édifices publics. Cette façon d'envisager la peinture est avantageuse pour le peuple et l'artiste qui y trouve également son profit car les murs des églises et des édifices publics permettent le développement d'une vaste conception qui ne pourrait entrer dans un seul tableau [...]<sup>44</sup>.

C'est donc à partir de 1870 que Bourassa amorce cette carrière à laquelle le destinaient ses études européennes lorsqu'il est délégué par Victor Rousselot, supérieur de Saint-Sulpice, pour réaliser les murales de la chapelle de la maison de Nazareth. Bourassa peut appliquer pour la première fois les théories de l'école nazaréenne. La maison de Nazareth étant un abri pour les orphelins, les aveugles et les sourds-muets, il travaille donc sur le thème de la charité personnifiée par le Dieu miséricorde qu'il représente au centre de l'abside, et tout l'ensemble du revêtement sera structuré en rapport à cette image. Aujourd'hui, on ne peut plus porter de jugement sur ce travail, la chapelle étant démolie. De sorte que l'on en est réduit à conclure, après la lecture de la brochure publiée lors du travail, que Napoléon Bourassa avait exploité son sujet de manière sobre et dépouillée<sup>45</sup>.

Sa seconde grande réalisation et l'oeuvre la plus importante de sa carrière est l'élaboration des plans de construction et de décoration de la chapelle Notre-Dame De Lourdes située rue Sainte-Catherine à Montréal. A l'exemple d'Overbeck, qui louait un retour aux traditions d'atelier et de corporation, Bourassa assemblera autour de lui des apprentis afin de les former. Du

---

<sup>42</sup> Les Nazaréens ont à certains moments décorés des palais, des murs de grands édifices et des salles de concerts. Rien ne s'opposait à ce qu'ils adjoignent à l'enseignement de la morale et des livres saints les propos historiques.

<sup>43</sup> Dans les propos de Napoléon Bourassa, 'Causeries artistiques', RC, vol. 2, no 6 (juin 1865), 377.

<sup>44</sup> Bourassa, op.cit., 377.

<sup>45</sup> Anonyme, Explication des peintures de la Chapelle Nazareth à Montréal, Paris, Claye et Quantin (s.l., s.e., s.d.), 8.

point de vue architectural, la chapelle Notre-Dame de Lourdes est construite en forme de croix latine, conçue dans le style romano-byzantin, voûtée d'arêtes et surmontée d'une coupole. Ses transepts, qui sont les bras de la croix, sont symétriques au point de vue architectural mais encore dans les détails de l'ornementation intérieur. Bourassa est parvenu à établir une cohésion entre le décor et l'architecture. Le bâtiment offre des proportions restreintes et un équilibre parfait des masses, lui conférant ainsi élégance et légèreté. Ceci est avantageusement adaptée à la fin de l'oeuvre, la glorification de la Vierge Immaculée<sup>46</sup>.

Pour le parement intérieur, les travaux s'échelonnèrent de 1875 à 1880. Les plans se répartissent ainsi: les compositions pour la voûte et la coupole et les personnages isolés. Bourassa les a représentés sur un fond neutre, tous gravitant autour de la Vierge. De tout l'édifice règne une unité mariologique où tout parle de Marie Immaculée, tout y étant allusion suivant un développement historique. Bourassa a conçu en peinture dans un style inspiré de l'esthétique nazaréenne, l'histoire de l'Immaculée Conception dont les quatre bases de notre dogme ont servi à l'organisation de la composition: la Révélation, la Tradition, la Doctrine et l'Autorité définitive de l'Eglise universelle manifestée dans le concile de Rome en 1855<sup>47</sup> (fig.24). Bourassa dans ses Causeries commente la décoration du dôme (fig.25):

La Proclamation, résumé et complément de toutes ces manifestations de la vérité, devant occuper le dôme, sommet de l'édifice, j'ai figuré ces quatre [sic] autorités sur les quatre [sic] piliers qui le soutiennent, par ces figures d'anges, messagers ordinaires des décrets divins. Ils soutiennent l'édifice de notre croyance [...]<sup>48</sup>.

Les décorations de l'abside du choeur à l'extrémité de la voûte sont inédites. C'est un triptyque dont les volets sont rigides

---

<sup>46</sup> Julien PERRIN p.s.s., La chapelle Notre-Dame de Lourdes de Montréal (Guide du visiteur) (Montréal et Paris, Fides, 1958), 4.

<sup>47</sup> Ibid., 7.

<sup>48</sup> Napoléon BOURASSA, "Causeries artistiques", RC, vol. 2, no 6 (juin 1865), 7.

(fig.26). Au centre, Dieu le Père étincelant de gloire est assis sur les Chérubins. Le Verbe, représenté par un petit enfant assoupi, est transporté sur un coussin de nuée par d'autres chérubins et s'en vient habiter Marie. A gauche se trouve la Vierge vers qui vole l'Esprit-Saint. Elle vient de se relever de son prie-Dieu et des anges l'encadrent dont l'un porte dans ses bras une licorne, symbole de la pureté virginale. A droite, l'archange Gabriel énonce son message, une tige de lis à la main; plus loin, saint Joseph est agenouillé en prière, tandis qu'un ange rehausse sa tête d'une couronne. Il y règne une atmosphère bleue de ciel infiniment douce et les parois, étant de verres colorés, permettent à la lumière d'y produire d'intéressants effets. Bourassa en affirme:

Le sujet historique ou mystique introduit dans une décoration comme celle-ci n'est pas un simple ornement, un objet mis là pour ajouter tout simplement au plaisir des yeux; c'est un enseignement, une chose qui doit parler à l'esprit et au sentiment et servir de complément au culte. Par conséquent, il est essentiel de laisser à ce langage toute sa valeur d'expression, toute sa lucidité<sup>49</sup>.

Bourassa voulait rendre l'enseignement des dogmes plus clair et plus complet. Ainsi, en plus d'une composition superbement menée, il incorpora dans ses tableaux de nombreux symboles. Il a voulu faire de cet ensemble mural un objet essentiellement didactique. L'art d'un muraliste étant à la fois la capacité de développer un programme iconographique et de l'intégrer dans un environnement architectural et sculptural, Bourassa a mené à bien cette tâche. Cette réalisation est le prolongement en terre canadienne des théories de l'école nazaréenne.

Par cette réalisation, Bourassa a procédé d'une attitude plus religieuse qu'esthétique et offre ainsi à la société québécoise en pleine mutation une nouvelle formule pour l'ornementation des églises, soit certaines libertés de conception des sujets et de plans d'ensemble.

---

<sup>49</sup> Napoléon BOURASSA, Causerie par M. Bourassa..., op.cit., 7.

#### 2.5.4 L'apport de Napoléon Bourassa à l'école picturale canadienne

La production artistique de Bourassa démontre bien d'un courant de pensée qui, en Allemagne et en Italie avec les Nazaréens, contrevient à la peinture de genre et de paysages: il s'agit d'une peinture religieuse accordée à celle des premiers artistes de la Renaissance italienne.

C'est ce style que Bourassa appliqua aux murales de l'église Notre-Dame De Lourdes, dans celles de la maison de Nazareth et dans son Apothéose de Christophe Colomb. La direction esthétique de l'école nazaréenne a tout simplement répondu à la qualité de l'âme de Bourassa par la noblesse de son programme, celui-ci considérant comme une mission d'engager ses capacités de créateur en faveur de ses croyances<sup>50</sup>. Selon Bourassa, aucune beauté n'égale ni ne surpasse celle qui "émane chaste et sainte de nos dogmes"<sup>51</sup>. Ainsi, l'artiste a porté ses efforts sur la netteté du dessin, la dignité de la composition et la noblesse du sujet. Ce style pur et dépouillé se prêtait mieux que tout autre à l'expression du beau chrétien<sup>52</sup>. Avec ses apprentis Meloche, Rioux, Renaud, Monty, Richer et Rousseau, Bourassa concrétise le voeu que formule Antoine Plamondon en 1850: celui de l'incorporation du tableau religieux didactique dans la décoration des lieux de culte au Québec<sup>53</sup>. Dorénavant une époque différente s'amorce pour les artistes québécois: le temps de la sculpture ornementale est accompli, s'inaugure celui du tableau religieux. Bourassa inaugure le règne des artistes décorateurs. L'influence de Bourassa fut considérable parce qu'il était aussi un grand théoricien, sachant adroitement propager ses idées en matière d'art. Il a montré le chemin à des artistes québécois qui

---

<sup>50</sup> George BELLERIVE, Artistes peintres canadiens-français. Les Anciens, 2<sup>e</sup> éd. (Québec, Librairie Garneau, 1925), 47.

<sup>51</sup> Napoléon BOURASSA, "Souvenirs de voyages", Soirées Canadiennes (Montréal) vol. 4 (1864), 66.

<sup>52</sup> Adine BOURASSA, op.cit., 38.

<sup>53</sup> Gérard MORISSET, La peinture traditionnelle au Canada français, coll. l'Encyclopédie du Canada français (Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1960), 160.

s'interrogeaient sur la voie à suivre dans la décoration picturale des églises: la voie de l'imitation italienne vue par les Nazaréens. Charles Huot sera celui qui au cours de la deuxième décennie du XX<sup>e</sup> siècle ennoblira cette forme d'expression en ranimant son style et son iconographie.

## 2.6 Charles Huot

Charles Huot est né le 6 avril 1855 au sein d'une famille nombreuse de la ville de Québec. En janvier 1866, ses parents l'envoient pensionnaire au Collège Sainte-Anne de la Pocatière; il y demeure jusqu'en juillet 1870. Après cette date, il poursuit ses études à l'Ecole Normale Laval de Québec, où il se distingue par ses succès dans les classes de dessin<sup>54</sup>. Déjà en 1872, le jeune Huot démontre beaucoup d'habileté pour la peinture. C'est à ce moment qu'il étudie sous la direction d'Eugène Hamel. Il se plaît à exécuter de nombreux paysages et des portraits d'après des photographies<sup>55</sup>.

Plusieurs toiles attirent sur lui l'attention publique et en juin 1874, avec l'aide d'un comité de souscription organisé par l'abbé Pierre Lagacé, directeur de l'école, Huot peut se rendre à Paris compléter sa formation<sup>56</sup>. A son arrivée à Paris, il pensionne dans la famille de Monsieur Lefèvre-Niedermeyer, directeur de l'école de musique religieuse, Place Pigalle<sup>57</sup>. Entre ses cours aux Beaux-Arts, il suit des cours d'histoire, d'archéologie, d'anatomie, d'esthétique et de perspective. Même le soir il reçoit des leçons de littérature et de musique. En 1877, le comité ne lui fait plus parvenir d'argent. Il est alors pris en charge par la famille Lefèvre-Niedermeyer; en échange de petits services, Huot peut poursuivre ses études. En 1877, au Salon de

---

<sup>54</sup> Pierre-Georges ROY, "Charles Huot", Bulletin de Recherches Historiques (Montréal), vol. 32 (1926), 544.

<sup>55</sup> Jean-René OSYIGUY, Charles Huot, coll. Artistes Canadiens (Ottawa, GNC, 1979), 8.

<sup>56</sup> Le comité comptait faire de Charles Huot un peintre d'histoire. On réunit \$1,400. pour couvrir ses dépenses de voyage et 4 années d'études sous Cabanel.

<sup>57</sup> Il s'agit de l'Ecole Niedermeyer, située au 10, passage de l'Elysée-des-Beaux-Arts, Pigalle. Un des centres les plus animés de la vie artistique de l'époque.

Paris, il présente son tableau Le Bon Samaritain<sup>58</sup>, qui est bien reçu par la critique française. L'artiste considère la présentation de cette oeuvre comme étant déterminante pour son avenir en France et étant donné le succès de celle-ci, il entend dès lors demeurer dans ce pays.

A la fin de 1880, il quitte la famille Lefèvre-Niedermeyer. Il a vendu plusieurs tableaux et travaille maintenant comme illustrateur pour une maison d'édition. Le premier octobre 1881, il quitte Paris pour un séjour à Nice. L'année suivante, il revient à Paris où il s'installe à Montmartre. En 1883, il se fiance à Louise Schlachter, jeune fille d'un pasteur de l'Allemagne du Nord. Ils se marient à la mairie de Belitz duché de Mecklembourg-Schwerin, le 5 septembre 1885.

Au printemps 1886, Huot est devant la perspective d'un grand projet alors qu'on le favorise pour la décoration de l'église Saint-Sauveur de Québec. Il revient donc à Québec le 18 juillet 1886 pour conclure les ententes avec la Maison des Oblats de Marie Immaculée de Québec. En janvier 1887, l'ouvrage lui est officiellement accordé et il repart le 4 février pour l'Europe où il compte exécuter les tableaux<sup>59</sup>.

Après l'achèvement du projet de l'église Saint-Sauveur début 1894, Huot retourne en Europe. Il est à Rome le 25 janvier en compagnie de son épouse. En mai 1900, au Palais législatif de Québec eut lieu la première rétrospective de ses oeuvres. Après cette exposition, d'importantes commandes de tableaux d'église lui viennent de Chicoutimi et de Rivière-du-Loup. En novembre 1903, il retourne en Europe et en voici ses déplacements: Québec à Hambourg, Neukrug au Mecklembourg-Schwerin, puis à Berlin et à Rome à la fin de l'année 1903. A Rome au début 1904, il étudie sous le maître Francisco Gaï de l'Académie Saint Luc<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Le Bon Samaritain, 1877, huile, se trouve actuellement au Musée Tavet-Delacour à Pontoise, France.

<sup>59</sup> 'Charles Huot', La Minerve (16 juillet 1886 et du 4 février 1887).

<sup>60</sup> OSTIGUY, op. cit., 23.

Huot revient seul au Canada en juin 1904 pour finaliser son travail au Séminaire de Chicoutimi. Après quelques autres commandes, il rejoint sa famille à Bruxelles en 1905. En septembre de la même année, il s'inscrit pour sept mois aux cours de Jean Delville (1867-1953), premier professeur à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Au printemps 1907, il est à Saint-Malo, sans doute pour ses recherches sur les costumes du temps du début de la Nouvelle-France. Ces dessins serviront à la confection des costumes pour les spectacles historiques des fêtes du Tricentenaire de Québec en 1908. Ce séjour se termine abruptement, son épouse Louise meurt le 28 juin à Paramé en Normandie.

En septembre 1907, Huot est de retour à Québec et installe son atelier rue Saint-Jean. En 1908, il fait son premier voyage à l'Ermitage de Lac-Bouchette. Le 19 juillet 1910, on lui propose de peindre Le débat sur les langues, immense toile évoquant le 21 janvier 1793 à l'Assemblée législative du Bas-Canada, suivi de Je me souviens et Le Conseil Souverain, terminé après le décès de l'artiste en 1930. En 1925, Huot est plus souvent à Montréal où il expose d'anciens tableaux au Salon de l'Académie Royale des Arts du Canada. C'est pendant les dernières années de sa vie qu'il se rapproche des jeunes artistes notamment de Suzor Côté (1869-1937).

2.6.1 Les travaux artistiques réalisés par Huot en terre canadienne véhiculant une certaine influence nazaréenne

Après avoir reçu son mandat des Pères Oblats de l'église Saint-Sauveur en janvier 1887, Huot retourne à Paris effectuer des recherches iconographiques sur les thèmes à traiter et commence les esquisses. L'iconographie et le choix des sujets ne sont pas entièrement les siens, mais ceux des oblats de Québec. Ils se répartissent de cette façon: au centre, au-dessus du maître-autel, dans le quart de la sphère formée par la concavité de l'abside et du plein ceintre de la voûte, Le Sauveur accueillant les affligés, à droite, Jésus remettant les clefs à saint Pierre,



et à gauche, Jésus bénissant les Missionnaires. Il décore la voûte (fig.27) de sujets eschatologiques, plaçant au-dessus du chœur Le Ciel et suivent L'Enfer, La Transfiguration, Le Jugement Dernier et au-dessus de l'orgue La Fin du Monde.

A la fin de 1887, Huot quitte Paris pour s'installer à Neukrug en Allemagne du Nord, où il peut profiter d'un atelier mis à sa disposition par son beau-père. Il consacre les années 1888 et 1889 à l'exécution de cinq toiles prévues dont L'Enfer, exposée dans son atelier à Neukrug qui obtint de la Presse de Rostock et de Schwerin beaucoup d'éloges<sup>61</sup>. Huot revient lui-même à Québec pour installer les toiles de la voûte de la nef centrale.

Pour Le Jugement Dernier (fig.28), Huot s'est inspiré de l'oeuvre de l'artiste nazaréen Peter Cornelius Le Jugement Dernier (fig.29). Cornelius traitait habilement ce genre de composition dantesque<sup>62</sup>. L'emprunt de Huot est manifeste, notamment pour les trois groupes de la partie centrale de l'oeuvre: le Christ, les Trompettes et l'Ange. Dans la partie de gauche représentant les élus, peut-être l'autoportrait de l'artiste dans la figure barbue au regard de face.

Dans le tableau La Fin du Monde (fig.30), Huot s'inspire habilement de l'oeuvre de Cornelius Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse<sup>63</sup> (fig.31) dont il utilise la partie inférieure du tableau. Cet ajout accentue le rythme de sa composition et souligne le drame du sujet. Pour les besoins de l'élargissement, l'artiste a ajouté au centre de la composition un groupe de personnes s'enfuyant. Bien que Charles Huot mit à profit dans cet ensemble ses talents d'imitateur, on lui reconnaît à juste titre beaucoup de qualités à l'exécution des oeuvres ainsi que pour son sentiment artistique. A cette époque, l'artiste québécois avait

---

<sup>61</sup> Rostocker Zeitung (26 sept. 1889). Coupure de journal conservée au Centre de Recherche sur la Population Canadienne-Française, Université d'Ottawa.

<sup>62</sup> Peter von Cornelius, Le Jugement Dernier, 1836-1839, fresque pour la Ludwigskirche de Munich (détruite). Les cartons, 1834-1835, sont conservés à Bâle.

<sup>63</sup> Carton pour le Campo Santo de Berlin, 1846.

besoin de s'appuyer sur des modèles et c'est chez les Nazaréens qu'il puisa sa source. Par contre, sa démarche est différente de celle de Bourassa en ce qu'il excluait le mysticisme. Et bien que la réalisation de Saint-Sauveur forme un ensemble équivoque, il faut admettre qu'il témoigne d'un laborieux effort académique.

Une autre réalisation de Charles Huot, à la cathédrale de Chicoutimi, s'est vue détruite par un incendie en 1927. Il s'agit de deux toiles peintes en 1903 dont une Sainte-Famille et une Assomption. Cette dernière, semble-t-il<sup>64</sup>, était une copie libre de l'Assomption (fig.32) de Wilhelm Lamprecht<sup>65</sup>. Peut-être Lamprecht s'était-il inspiré d'une représentation similaire exécutée par l'artiste nazaréen Friedrich Wilhelm von Schadow (fig.33).

Enfin, un dernier projet de Charles Huot: il s'agit de la chapelle de l'Ermitage de Lac-Bouchette. En mars 1904, Louise Schlachter écrit à l'abbé Delamarre de Rome:

Charles travaille beaucoup. Il étudie dans les musées et les églises où il peut trouver son profit, tout en suivant les cours spéciaux du professeur Francesco Gai peintre savant qui lui témoigne beaucoup d'intérêt, de l'Académie de Saint Luc, dépositaire de la tradition nazaréenne<sup>66</sup>.

Ainsi, l'iconographie ancienne de saint Antoine de Padoue fait l'objet de ses études à Rome au sein de la tradition nazaréenne. Vers 1910, lorsqu'il exécute ses tableaux racontant l'histoire des miracles de saint Antoine de Padoue pour la chapelle de l'Ermitage (fig.34), ceux-ci font certainement référence à ses recherches iconographiques faites à l'Académie de Saint Luc en 1904. Cet ensemble regroupe 22 tableaux dont un seul serait emprunté à l'imagerie populaire du XVIII<sup>e</sup> et début XIX<sup>e</sup> siècle<sup>67</sup>. En voici les commentaires de l'abbé Delamarre sur l'ensemble de la décoration:

Les tableaux sont peints en ton de fresques et dans le style de l'école de Giotto. Ils sont disposés

---

<sup>64</sup> "Charles Huot", La Défense (Montréal) (16 juillet 1903).

<sup>65</sup> Wilhelm Lamprecht, artiste germanique qui a exécuté avec son équipe le décor peint de l'église Saint-Romuald d'Etchemin de Québec.

<sup>66</sup> OSTIGUY, op.cit., 23.

<sup>67</sup> Ibid., 28.

de manière à faire de tout l'intérieur de la petite chapelle une seule toile comme une somptueuse mosaïque dont chaque pièce serait un gracieux camée<sup>68</sup>.

### 2.6.2 La position de Charles Huot au sein de la tradition nazaréenne

La position de Charles Huot se compare à celle de Napoléon Bourassa en ce qu'ils se sont différenciés de la tradition canadienne-française de l'époque, c'est-à-dire celle de l'exécution du tableau religieux décoratif, copié pour la plupart des tableaux de la collection Desjardins. Tous les deux ont exécuté des commandes leur laissant certaines libertés de conception de sujets et de plans d'ensemble.

Comme Bourassa mais à un degré moindre, Huot fut influencé par l'esthétique nazaréenne lors de son séjour à Rome. Au contact de Francisco Gai de l'Académie de Saint-Luc, Charles Huot apprit à concevoir des ensembles cohérents et à les loger dans un espace défini à l'avance de manière à former un ensemble, tout en renouvelant l'iconographie religieuse de façon à donner plus de style et de monumentalité. En ce sens, les exemples les plus intéressants sont ceux de l'Ermitage de Lac-Bouchette et de l'église Saint-Sauveur, bien que dans ce dernier cas, l'artiste se soit inspiré avec verve et intelligence dans ses compositions générales et pour l'attitude de certains personnages d'oeuvres connues.

Même si les réalisations de Charles Huot occupent une place controversée dans l'histoire de la peinture religieuse canadienne-française, la comparaison des styles suggère bien l'influence nazaréenne dans son art, bien que nous ne disposions pas de documents nous permettant de prouver historiquement une telle influence. Force nous est de constater qu'il en est ainsi pour les artistes Napoléon Bourassa et Théophile Hamel. Tout de

---

<sup>68</sup> Abbé DELAMARRE, Le Messager de Saint-Antoine (Québec, décembre, 1917).

même, leurs réalisations s'inscrivent dans le prolongement d'une tendance picturale qui tente de renouveler l'art religieux au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle.

## CHAPITRE III

### LES ARTISTES DIFFUSANT AU CANADA LES INFLUENCES DE L'ACADEMIE DE DUSSELDORF

#### 3.0 L'ACADEMIE DE DUSSELDORF: FORMATION ET ENSEIGNEMENT

##### 3.1 L'Académie de Düsseldorf<sup>1</sup> et ses enseignements

Les académies germaniques des beaux-arts, ou écoles des beaux-arts, qui jouissaient au XIX<sup>e</sup> siècle d'une grande renommée et attiraient de nombreux étudiants allemands et étrangers étaient, dans l'Allemagne du Nord, celles de Düsseldorf, Berlin et Dresde et, dans le Sud, celles de Munich et de Vienne. Ce seront les Nazaréens qui, après leur retour de Rome, prendront en charge l'enseignement artistique dans ces différents centres.

L'Académie de Düsseldorf, la plus importante de ces institutions germaniques pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, voua sa spécialisation à l'art paysagiste, l'histoire anecdotique et la peinture de scènes de genre. Une rétrospective des grands moments de sa formation nous aidera à comprendre la façon dont s'est effectué son développement en période romantique allemande.

La réputation de cette académie repose avant tout sur une tradition de peintres, de sculpteurs et d'architectes illustres. Fondée en 1773 sous les auspices de la Galerie des

---

<sup>1</sup> La source principale de l'Académie de Düsseldorf et de ses enseignements est: Donelson F. HOOPES, The Düsseldorf Academy and The Americans (Atlanta, Hoopers Editions, High Museum of Art, 1972), 7-41.

Arts Electorales qui détenait une des plus belles et des plus grandes collections d'oeuvres d'art de son temps, cette union galerie-école fonctionna à merveille pendant 30 ans. Elle cessa d'exister en 1805 lorsque Düsseldorf devint prusse. La galerie déménage alors à Munich et l'union galerie-école ne sera plus jamais restaurée.

En 1819, le gouvernement prusse ouvre à nouveau l'académie à Düsseldorf et joint celle-ci à l'officielle collection d'art de Düsseldorf; le nouveau directeur, Peter von Cornelius, agira avec un intérêt plutôt mitigé. Ce dernier quitte l'académie en mai 1825, après sa nomination au poste de directeur de l'Académie de Munich. Après cette période, l'Académie de Düsseldorf commencera à prospérer. En 1826, à 38 ans, Friedrich Wilhelm von Schadow prendra la succession à la direction et, d'un seul coup, naîtra une ère nouvelle.

Schadow était le fils du sculpteur J. Gottfried Schadow, le directeur de l'Académie Royale de Berlin. En 1810, il avait rejoint les Nazaréens à Rome où, pendant neuf ans, il partagea leur attitude spirituelle. Toutefois, Schadow différait des Nazaréens parce qu'il favorisait l'art paysagiste, qu'il aimait exploiter la couleur et qu'il se faisait promoteur d'une nouvelle peinture de chevalet à l'huile. A l'académie, il démontra de grandes aptitudes de pédagogue, d'où l'établissement de relations étroites et suivies avec les étudiants. C'est donc de cet illustre personnage que Cornelius Krieghoff reçoit sa première instruction artistique à l'académie de Düsseldorf.

Schadow est assisté dans sa tâche à l'académie par Johann Wilhelm Schirmer, qui enseigna à partir de 1833 au nouveau département du paysage instauré par Schadow. Schirmer contribuera aussi à l'éducation artistique de Otto Reinhold Jacobi, artiste germanique qui immigra au Canada vers 1860. Karl Friedrich Lessing, bien qu'il n'ait pas enseigné à l'académie, y étudia à partir de 1826. Son studio devient le lieu de rencontre des étudiants américains vers 1840. Son influence fut énorme au

niveau de la peinture de paysage et de la peinture d'histoire, de sorte qu'il proclame l'essence d'un style officiel à l'académie en 1833 par un courant de romantisme qu'il joint à un dessin méticuleux. Son influence ne sera pas sans marquer l'artiste d'origine germanique immigré aux Etats-Unis Albert Bierstadt. Bierstadt devait devenir un des plus importants paysagistes américains des années 1860.

C'est sous le leadership de Lessing, un ardent protestant, que devait disparaître à l'Académie de Düsseldorf les derniers vestiges de la domination catholique nazaréenne de Peter Cornelius, qui fut pendant plusieurs années la clef de voûte de l'académie. Ce fut ensuite Ferdinand Theodor Hildebrandt qui enseigna à l'académie à partir de 1832. Sa peinture arborait une direction poétique-romantique. Sa supériorité technique et son style personnel contribuèrent à sa grande popularité. Après Schadow, Eduard J.F. Bendemann devient directeur de l'Académie en 1859. Ayant travaillé en 1829 et 1830 à Rome avec les Nazaréens, celui-ci continuera de diffuser dans le style de Cornelius en combinant les caractéristiques du style de von Schadow qui fut son professeur pendant de nombreuses années à Berlin. Carl Ferdinand Sohn enseigna à l'académie de 1832 à 1852. Après sa visite en Italie en 1830 et 1831 avec Schadow et plusieurs étudiants de l'académie, son style prit une nouvelle orientation. Il fut admiré à l'académie pour sa peinture de portrait et il devint le chef de file du style poétique-romantique. Enfin, Rudolf Jordan, un enseignant mineur à l'académie, s'appliqua à propager le style de peinture prôné par Schadow et Sohn dans ses représentations marines. Ce style ne sera pas sans influencer l'artiste canadien Henry Ritter, qui étudia à l'Académie de Düsseldorf vers 1836. Ce sont donc ces quelques maîtres-artistes qui contribuèrent à justifier la réputation de l'Académie de Düsseldorf.

### 3.1.1 Etapes importantes et ajouts majeurs à l'Académie de Düsseldorf

Vers 1839, l'Académie de Düsseldorf verra l'établissement de sa première classe de paysage instaurée par Schadow, sous le leadership de Shirmer. Une action révolutionnaire pour une école d'art du temps. Mais pourquoi Shirmer? Parce qu'il faisait du paysage "idéaliste-italien" et que cette conception coïncidait avec celle de Schadow par son sens des représentations monumentales. En admettant Shirmer à la faculté de paysage, Schadow facilitait l'introduction du réalisme dans la peinture de paysage. Andreas Achenbach, un des plus talentueux paysagistes de l'académie, et son frère Oswald se tourneront en 1840 vers le paysage hollandais. Dans leurs meilleures oeuvres, ils parviendront à une expression picturale et colorée, après être passés par une mise en scène romantique et théâtrale du spectacle de la nature<sup>2</sup>. Une influence vers laquelle s'orienteront la majorité des peintres paysagistes de l'académie vers 1840, notamment l'artiste Albert Bierstadt, qui véhiculera cette influence dans ses grands tableaux à caractère national.

Simultanément se développe à l'académie la peinture de genre, où son style provoque l'intrusion du présent et de ses aspects sociaux, par le biais d'une mise en scène appuyant l'effet sentimental. Adolf Schrödter, Johann Peter Hasenclever et les frères Preyer sont les esprits dirigeants de ce style de peinture. Schrödter fut le premier à utiliser les thèmes journaliers et à caricaturer la direction idéaliste-sentimentale de l'académie, à travers un humour sarcastique. Quant à Hasenclever, il sera le fondateur du réalisme à l'académie, d'un réalisme quelquefois humoristique. Ces attitudes de leur part amènent une brouille avec Schadow qui se veut plutôt à tendance poétique-romantique. Lorsque Hasenclever meurt en 1853

---

<sup>2</sup> En collaboration, La peinture allemande à l'époque du romantisme (cat.), exposition du 25 octobre 1976 au 28 février 1977 (Paris, Orangerie des Tuileries), XXX-XXXI.



disparaîtra avec lui la tradition la plus forte de la peinture de genre à l'académie.

C'est aussi vers 1840 que l'on reconnaît en Amérique l'Académie de Düsseldorf comme étant une des plus importantes institutions des beaux-arts. L'exposition organisée par le Consul de la Prusse à New York regroupant des oeuvres des artistes de l'académie donnera lieu à ces commentaires de la part des critiques: les oeuvres sont des études minutieuses de formes, de multiples jeux d'ombre et de lumière, une liberté des lignes de contours, une précision et une fermeté de touche donnant un aspect complet d'unité à l'expression, dans un style très soigné et de grande qualité. Les oeuvres en majorité exposées étaient des peintures narratives historiques et aussi des peintures de genre anecdotique<sup>3</sup>. Ce furent donc la nouveauté des sujets traités et l'habileté démontrée par les performances qui contribuèrent à établir la réputation et la notoriété de l'Académie de Düsseldorf aux Etats-Unis.

Après la Révolution de 1848, l'influence romantique disparaît complètement de l'académie et la vieille garde commence à se disperser. Schadow, malade, sera contraint d'abandonner son poste de directeur en 1859.

Jusqu'en 1858, de nombreux peintres américains défilèrent à l'académie pour y compléter leur formation et quelquefois y rester pour enseigner. Mais après 1858, ce sera le déclin de cette académie proclamée aux Etats-Unis par les critiques. Vers 1870, l'Académie de Düsseldorf sera alors déclassée par les Académies de Munich et de Berlin comme étant devenues des capitales artistiques en Allemagne. Düsseldorf continua de s'alimenter dans l'esprit de Schadow jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, mais sa gloire n'y était plus.

---

<sup>3</sup> Lynes RUSSEL, The Art Makers of Nineteenth-Century America (New York, Atheneum, 1970), 257-259. En plus, nous retrouvons une description des oeuvres ayant été exposées dans American Art-Union II, no 3 (juin 1849), 8-17.

### 3.2 La peinture anecdotique et le paysage rustique de Cornelius Krieghoff

C'est vers 1850 qu'apparaît au Canada français le paysage réaliste et le tableau de scènes de genre, réalisés selon les critères du romantisme. D'une part, ce furent les artistes topographiques et traditionnels qui en avaient ouvert la voie. D'autre part, des faits sans rapprochement avec l'art contribuèrent aussi à affermir cette sollicitude des Canadiens pour leur pays: la résistance opposée à l'armée américaine en 1812 ainsi que le développement économique du Canada qui le mène en 1867 à la proclamation de la Confédération Canadienne déclenchèrent une certaine prise de conscience nationaliste et, de ce fait, annihilèrent l'atavisme colonial des artistes québécois. C'est donc avec un esprit plus audacieux que les Canadiens commencèrent à envisager le Canada et la mise en valeur de ses richesses. Soulevés par cette nouvelle frénésie, les artistes se mirent alors à peindre leur contrée et ses habitants, conscients de la parenté entre ces deux éléments: voilà un des aspects de l'esprit romantique.

De ces faits, on pourrait croire que les artistes québécois se verraient bientôt fonder leur art sur leurs propres assises, mais l'arrivée d'étrangers et leur capacité à adapter les nouvelles formules esthétiques au régionalisme québécois remettent tout en question. Ces nouveaux réalistes romantiques véhiculent d'innombrables influences, notamment celles des académies européennes. Leur activité au Canada se situe entre 1840 et 1880; c'est pendant cette période que l'un d'eux, Cornelius Krieghoff, affirmera sa réputation de peintre de genre dans le Bas-Canada.

L'influence stylistique véhiculée par l'artiste Krieghoff dans son oeuvre québécoise provient manifestement des enseignements de l'Académie de Düsseldorf pour la peinture de genre anecdotique. Ce style de peinture provient de l'esprit hollandais

du début des années 1600 par des artistes tel Jan Steen<sup>4</sup>, lorsque l'empire mercantile bourgeois atteignit son niveau le plus fort. Il se propagea ensuite en France en 1700 et nous est connu depuis ce temps sous le nom français "la peinture de genre". Ce type de peinture sera ensuite favorisé par la bourgeoisie mercantile et les centres industriels du nord de l'Allemagne dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Et lorsque Krieghoff étudia à Düsseldorf avec Friedrich Wilhelm von Schadow vers 1833, une version spéciale théâtrale de cette peinture était en vogue. C'est ce genre que l'artiste amène et élabore au Québec en 1850. Ce style verra alors son développement dans les mêmes circonstances économiques qui avaient prévalu aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dans les autres pays ci-haut mentionnés.

Cornelius David Krieghoff, troisième d'une famille de quatre enfants, est né le 19 juin 1815 à Amsterdam. Il est le fils de Johann Ernst Krieghoff, d'Allemagne, et de Isabella Ludivica Wouters, originaire de Gand en Belgique<sup>5</sup>. A 16 ans, il est envoyé chez des parents à Schweinfurt en Bavière afin de compléter ses études. Deux ans plus tard, il retrouve ses parents à Düsseldorf où son père travaille dans une fabrique de papier peint. Cornelius s'inscrit alors à l'académie de cette ville pour y étudier la peinture sous la direction du professeur Friedrich Wilhelm von Schadow.

Accompagné d'un ami, Cornelius voyage ensuite à travers l'Europe, visitant l'Allemagne, l'Autriche, l'Italie, la France et la Hollande. En 1837, accompagné de son jeune frère, il émigre en Amérique où son premier pied-à-terre sera New York. Le 5 juillet 1837, Krieghoff s'engage pour trois ans dans l'armée américaine avec laquelle il participe à la campagne de répression contre les

---

<sup>4</sup> Jan Steen, peintre Néerlandais (1625/26-1679). Très optimiste, Steen n'affichait aucune contrainte, du moins pas morale. La vie était pour lui un spectacle amusant, souvent plein d'ironie. Il fait toujours que même un sujet sérieux soit l'occasion d'un spectacle divertissant. Il a laissé une oeuvre qui étonne par sa grande variété de thèmes et plus encore par ses multiples variations humoristiques sur un même thème. Marie-Nicole BOISCLAIR, Art d'occident depuis la Renaissance. Peinture et sculpture, Université Laval, 1990, 211-212.

<sup>5</sup> Raymond VEZINA, "Cornelius Krieghoff", DBC (Québec), vol. I (PUL, 1972), 449.

Indiens Séminoles en Floride. Dans les registres militaires, il est fait état du travail de Krieghoff comme peintre topographe<sup>6</sup>. Licencié le 5 mai 1840 à Burlington (Vermont), il s'enrôle de nouveau et déserte le même jour. Ces faits peuvent s'expliquer ainsi: Cornelius avait rencontré à New York une Canadienne française venant de Longueuil, Louise Gauthier dite Saint-Germain, et avait décidé de l'épouser<sup>7</sup>.

Après son mariage, il prend un atelier à Rochester où il commence son travail de peintre. Quelques temps plus tard, le couple décide de quitter les Etats-Unis et d'aller s'installer au Canada précisément à Toronto, où Krieghoff poursuit son travail amorcé de peintre. Il fait partie d'un cercle artistique de la ville et en 1847 il expose à la Toronto Society of Artists, bien qu'à ce moment il ne résidait plus dans cette ville.

En 1845, les Krieghoff demeurent chez les beaux-parents à Longueuil avant de s'établir à Montréal en 1847. Cornelius travaille comme portraitiste et paysagiste mais ses affaires ne se présentent pas comme il le souhaite. En 1853, il fait la rencontre de John Sherring Budden, commissaire-priseur pour A.J. Maxham & Company de Québec. Sous l'influence de celui-ci, Krieghoff décide en 1854 de s'installer à Québec. A partir de ce moment, les conditions de vie s'améliorent et le travail devient plus facile. De 1853 à 1863 se concentre sa grande production artistique.

John Budden lui fait visiter les environs de Québec, source sans cesse renouvelée de sujets à peindre pour l'artiste; sa peinture plaît et Budden vend beaucoup. Il vend aux riches bourgeois anglais et aux commerçants amateurs de la peinture de genre. En effet, Krieghoff délaisse le portrait jadis très populaire chez

---

<sup>6</sup> Bien qu'il existe une certaine ambiguïté sur les fonctions exercées par Krieghoff dans l'armée, nous avons retenue l'hypothèse de C.E. BENEZIT, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, éd. rev. (Paris, Librairie Gründ, 1976), 316.

<sup>7</sup> Gérard MORISSEY, Peintres et tableaux, coll. Les Arts au Canada français, vol. I (Québec, éd. du Chevalet, 1936-1937), 210.

cette clientèle pour peindre le paysage rustique et les scènes de genre.

Après 1863, Krieghoff voyage de nouveau en Europe. En 1867, il affiche à l'Exposition universelle de Paris. La même année, il est de retour en Amérique et il semble qu'il ait rejoint sa fille Emily à Chicago. En 1871, il revient visiter Québec et Montréal. Le 9 mars 1872, il meurt d'une crise cardiaque à Chicago.

### 3.2.1 La thématique élaborée par Krieghoff

La thématique de Krieghoff surgit essentiellement de l'environnement: il élabore sur la vie et les occupations champêtres des Amérindiens et des paysans et sur le folklore et les coutumes populaires qui commençaient déjà à se perdre. Ces thèmes bénéficiaient depuis quelque temps de la faveur des journaux et avaient fait l'objet de quelques publications. Est-ce par opportunisme ou par sympathie que Cornelius Krieghoff entreprend d'en broser un panorama? Bien qu'il soit difficile de répondre à cette interrogation, il n'en demeure pas moins que Krieghoff utilise ces thèmes avec dextérité à travers diverses formules artistiques étrangères, notamment et majoritairement celle de l'Académie de Düsseldorf, et fait ainsi profiter l'art québécois de toute son éloquence satirique, romantique et narrative. Il a probablement choisi ces sujets pour leurs qualités pittoresques et anecdotiques, sans vraiment développer de plans iconographiques complexes.

C'est à partir de ces thèmes fondamentaux qu'il élaborera une quantité de variantes. Premièrement, sur le thème des Amérindiens dont la vie se déploie selon les rythmes de la nature, trois groupes retiennent son attention: ceux de Caughnawaga, de Memphrémagog et de Lorette. Il les représente dans leurs besognes au sein de leurs milieux, soit en campement, en halte ou vaquant à leurs tâches quotidiennes. Krieghoff se fait alors peintre-chroniqueur, élaborant des tableaux ayant la valeur descriptive d'un journal, nous offrant ainsi le seul document illustré

important de la vie des Amérindiens de la Vallée du Saint-Laurent. Deuxièmement, l'habitant, ses différents moyens d'existence et ses divertissements l'enthousiasment. Ces deux groupes sociaux progressent à l'intérieur de deux saisons qui semblent l'avoir particulièrement fasciné: l'automne et l'hiver. De ces deux saisons, Krieghoff crée une quantité très diversifiée de paysages rustiques: certains avec des personnages qu'il met en situation, d'autres représentant le paysage pur dans toute son essence.

### 3.2.2 Attitude esthétique de Cornelius Krieghoff dans la tradition picturale canadienne

L'analyse de certains tableaux de Krieghoff s'amorce sur une scène de genre à connotation anecdotique sur le thème du divertissement, où se mêlent l'introspection sociale et l'humour taquin. "Le premier mérite d'un tableau, nous dit Eugène Delacroix, est d'être une fête pour les yeux<sup>8</sup>". Ce postulat énoncé par un illustre artiste s'applique d'emblée aux oeuvres de Cornelius Krieghoff, notamment Merrymaking (fig.35). En ce sens, ce tableau est sans contredit sa plus belle réussite.

L'action se passe sur un fond de scène de paysage hivernal québécois, à la porte de l'Auberge J.B. Jolifou<sup>9</sup>, comme le mentionne son enseigne placée sur le toit entre deux tonneaux. De la ville sont venus toute une société d'heureux gaillards en quête de plaisir. Plus d'une soixantaine de personnages imbus de l'esprit de la fête continuent à s'amuser à l'aurore, sur l'heure du départ. Ces nombreux fêtards, qui ont vraiment existé<sup>10</sup>, sont groupés ou dispersés avec adresse dans le tableau où l'artiste s'attarde à la fidélité du détail, du coloris et des attitudes. La scène est complexe et tumultueuse: un traîneau se renverse

<sup>8</sup> L.S. LESAGE, "Krieghoff", Notes et esquisses québécoises (s.l.,s.e.,s.d.), n.p.

<sup>9</sup> Cette auberge, naguère celle de Gendron, existe encore à Montmorency (près de Québec). Longtemps inhabitée, elle fut transformée par la suite, de sorte qu'il est pratiquement impossible de la reconnaître.

<sup>10</sup> Marius BARBEAU en mentionne quelques-uns: "Comment on s'amusait", Québec où survit l'Ancienne France (s.l.,s.e.,s.d.), 132.

alors que d'autres semblent prêts à partir; un lascar s'en donne à coeur joie avec un cornet de cuivre dans les oreilles d'une femme qui semble abasourdie; un homme, qui est peut-être l'artiste, est assis sur les marches de l'escalier dans la neige et se tient la tête entre les deux mains; des garçons se lancent des balles de neige pendant que d'autres ajustent leurs raquettes; deux autres se battent dans le hangar; deux musiciens s'épaulant mutuellement avancent en chancelant; un homme brandit une bouteille dont le contenu se déverse sur sa tête; des visages apparaissent au grenier; un homme dégringole l'escalier; du balcon quelqu'un remet une couverture que l'on a réchauffée pour le voyage; avenant, J.B. Jolifou, debout devant la porte, prend congé de ses invités. Bref, une multitude de détails viennent compléter cette joyeuse évocation. Le tout se déroule au moment où la nuit prend fin: on y voit la lumière briller de l'aurore.

Le spectacle pittoresque que l'artiste a organisé s'intègre très bien dans l'environnement naturel, en l'occurrence un paysage d'hiver, celui-ci contribuant à mettre l'anecdote en valeur. Cette représentation des Québécois conviviaux et joyeux pourrait être interprétée comme une réflexion de l'artiste sur les moeurs des Québécois. Le sujet est présenté comme s'il s'agissait d'un acte joué sur une scène. Certains gestes sont exagérés dans le but formel d'en raconter l'histoire. Tous les effets de ce tableau sont spectaculaires et hautement théâtraux dans la tradition de la peinture de genre anecdotique enseignée à l'Académie de Düsseldorf.

Krieghoff a exécuté aussi un grand nombre de paysages purs et de paysages rustiques où il met en scène d'autres sujets populaires québécois et, parmi eux, plusieurs tableaux représentant des tempêtes de neige, un thème qui lui est propre et dans lequel il est passé maître. Par exemple, La tempête de neige (fig.36), où cette fois les éléments naturels, traités de façon romantique, sont les acteurs du drame. En effet, dans son désir de maîtriser ce milieu physique qu'est le rude hiver québécois, Krieghoff en

reproduit les éléments et l'ambiance le plus exactement possible: un lourd cheval s'avance péniblement dans les bordées de neige face à la rafale, tirant un traîneau dans lequel sont emmitouflés deux voyageurs enneigés; un habitant revêtu de son habillement d'hiver caractéristique et chaussé de ses raquettes marche difficilement, courbé par l'effort qu'il doit fournir dans cette neige fraîchement accumulée; les bancs de neige montent à l'assaut des refuges; les toits surchargés de neige semblent vouloir s'effondrer; les arbres se courbent sous la violence des rafales du vent que l'on entend presque hurler. Krieghoff connaissait bien l'hiver: c'est en peignant ce thème qu'il atteint sa plénitude d'expression. Les écoles hollandaises et allemandes comportaient toutes deux une tradition fort développée de paysages de neige, tradition qui atteignit l'excellence en Hollande au XVII<sup>e</sup> siècle et qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que Krieghoff était adolescent, servit de modèle à une renaissance de ce même pays. On attribue la croissance soudaine du nombre de paysages d'hiver aux Etats-Unis au milieu du siècle à un intérêt analogue dans l'art de Düsseldorf et de ses diverses écoles en Hollande.

La peinture anecdotique élaborée par Krieghoff au Canada français vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle nous propose donc une symbiose de deux courants concomitants à l'époque: celui du portrait et celui du paysage. Une constante essentielle s'en dégage: ces paysages sont habités, au sens le plus rigoureux et le plus complet du terme, et sont profondément marqués par une culture spécifique historique et sociologique<sup>11</sup>. Krieghoff fut insurpassable quand il aborda des thèmes en harmonie avec sa vision du monde, quand les acteurs pouvaient se laisser aller à leur joie de vivre, à l'explosion de leur tempérament et à leur humour. Il fut à son meilleur en racontant les anecdotes dans la tradition des enseignements de l'Académie de Düsseldorf. Bien que Krieghoff

---

<sup>11</sup> Guy ROBERT, La peinture au Québec depuis ses origines (Ottawa, France-Amérique, 1978), 14.



n'avait pas une connaissance approfondie de la psychologie humaine, elle était quand même vaste en dépit de sa superficialité. Les expressions accordées à ses personnages, allant de la gaieté hilare à l'étourderie et au libertinage, nous les montrent pourtant sympathiques, étant plus en fait irréfléchis et inconscients que véritablement mauvais. En fait, derrière leur caractère divertissant, ses tableaux cachent quasi toujours un brin de morale, destiné à faire réfléchir. Krieghoff, en soulignant le contenu anecdotique, le pittoresque, le métier et l'humour parfois teinté de caricature, fut un imagier populaire et, à ce titre, il est un précurseur<sup>12</sup>.

Cette attitude esthétique de Krieghoff apporta à l'art canadien du temps une seconde dimension fondamentale face à la production de masse de l'art religieux et du portrait. Grâce à cet artiste, la voie était dorénavant ouverte aux peintres canadiens-français d'exploiter les sujets populaires pittoresques anecdotiques et la représentation hivernale de paysages canadiens rustiques. Cette saison n'avait jusqu'à présent pas suscité beaucoup d'intérêt de la part des artistes locaux.

### 3.3 L'influence de la photographie dans l'oeuvre canadienne d'Otto Reinhold Jacobi

C'est aussi à cette époque, vers 1860, que les paysagistes, dont le travail exigeait qu'ils s'attachent aux aspects complexes de la réalité, se devant d'accorder aux plus infimes détails une attention constante, voient apparaître avec la photographie un tournant significatif pour l'art. Ils entrevoient alors avec cette nouvelle technique une façon idéale de saisir le caractère propre, à le développer et à l'illustrer<sup>13</sup>. Ce sera le cas notamment de Otto Reinhold Jacobi, artiste germanique immigré au Canada.

---

<sup>12</sup> Ibid., 30.

<sup>13</sup> Dennis RBID, "Notre patrie le Canada". Mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto, 1860-1890 (Ottawa, GNC, 1979), 62.

Otto Reinhold Jacobi est le fils de Johanne Louise Linck et de Ehlert Reinhold Jacobi, maître-brasseur. Il est né le 27 février 1812 à Königsberg, capitale de l'ancienne Prusse-Orientale, aujourd'hui Kaliningrad en Russie<sup>14</sup>. Jacobi manifeste très tôt un intérêt pour les arts du dessin et de la peinture. Il s'inscrit à des cours de dessin jusqu'à ce qu'il ait l'âge d'entrer à l'école provinciale des beaux-arts de Königsberg, où il étudiera sous le maître Christian Ernst Rauschke.

En 1830, alors qu'il a 28 ans, il s'inscrit à Berlin au Königliche Akademie der Kunste. En 1832, une bourse de mille dollars l'amène à poursuivre ses études à la prestigieuse Académie de Düsseldorf<sup>15</sup>. Il y étudie alors sous le maître paysagiste Johann Wilhelm Schirmer jusqu'en 1837<sup>16</sup>.

En 1834, Jacobi expose à Berlin des paysages à l'huile et des dessins. Parallèlement à ses études à l'Académie de Düsseldorf, l'artiste donne des leçons privées de peinture. En 1836, il expose à Halber Stadt et en 1841 à Leipzig. En 1837, il épouse Sibille Renter avec qui il aura trois enfants. A cette époque, Jacobi reçoit des commissions du Duc de Westphalie et de l'Empereur de Russie<sup>17</sup>. Vers 1840, il devient peintre à la cour et conservateur à Wiesbaden, dans le duché de Nassau (aujourd'hui Hesse). Il demeure à ce poste pendant 20 ans, enseignant probablement le dessin aux enfants de la cour, restaurant des tableaux et peignant des paysages. A l'été 1855, il effectue un voyage à Rome<sup>18</sup>.

C'est en 1860, à l'âge de 48 ans, que Jacobi arrive avec sa famille à Montréal. Il est fort possible qu'il ait connu plusieurs étudiants américains à Düsseldorf et peut-être même le

---

<sup>14</sup> William R. WATSON, "Otto Reinhold Jacobi", A Standard Dictionary of Canadian Biography, (Canadian Who Was Who) vol. 2 (Toronto, O.B.E. 1934), 207.

<sup>15</sup> John Russell HARPER, Early Painters and Engravers in Canada (Toronto, University of Toronto Press, 1970), 171.

<sup>16</sup> Ibid., 72.

<sup>17</sup> Albert H. ROBSON, Canadian Landscape Painters (Toronto, The Ryerson Press, 1932), 41.

<sup>18</sup> Friedrich NOACK, Deutsches Leben in Rom, 1700 bis 1900 (Stuttgart, 1907).

Canadien Henry Ritter qui s'y trouvait à ce moment. Donc, de 1860 à 1873, Jacobi s'intègre tout naturellement à la communauté allemande de Montréal<sup>19</sup>, se liant d'amitié entre autres avec un artiste compatriote, William Raphael.

Pendant plusieurs années, Jacobi travailla au studio de photographie de William Notman avec J. Henry Sandham et John A. Fraser. En outre, Jacobi fait du portrait mais aussi de plus en plus de paysages, en particulier des paysages animés de ruisseaux, de rivières, de cascades et de rapides. Tels les romantiques allemands, Jacobi passe maître dans les jeux d'eau, la brume, les forêts mystérieuses et les montagnes lointaines qu'il travaille à l'huile et à l'aquarelle<sup>20</sup>. Sa grande maîtrise du pinceau et son bagage académique très important lui confèrent alors un grand prestige et une assez bonne clientèle. En 1867, il participe à la fondation de la Society of Canadian Artists et en 1880, à l'Association Royale Artistique Canadienne.

En 1890, à l'âge de 78 ans, Jacobi est élu président de l'Association Royale Artistique Canadienne, succédant à Lucius O'Brien. Après un mandat de trois ans, Jacobi vivra de plus en plus retiré du monde, ayant de graves problèmes avec sa vue. Suite à la mort de sa femme en 1896, il quitte définitivement le Canada pour aller vivre avec une de ses filles dans le Dakota du Nord. Il meurt à Ardoch le 20 février 1901.

### 3.3.1 L'utilisation d'image-source par Jacobi et son influence sur l'art du paysage au Canada en 1860

Jacobi fait partie de la génération des peintres paysagistes des années 1860 à 1880, qui contribuèrent à marquer singulièrement la peinture paysagiste canadienne dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. A son arrivée au Canada, Jacobi choisit de s'installer à Montréal, une métropole en pleine croissance culturelle depuis

---

<sup>19</sup> Selon Paul-André LINTEAU et al., Histoire du Québec contemporain, tome I (Montréal, Boréal Express, 1979), 61. En 1871, on comptait 7,963 allemands au Québec.

<sup>20</sup> Guy ROBERT, La peinture au Québec depuis ses origines (Sainte-Adèle, Iconia, 1978), 39.

qu'en 1860 avait été fondée l'Art Association qui est devenue plus tard le Musée des beaux-arts. C'est aussi dans cette ville que prendra naissance le commerce de l'art. En effet, c'est là que vivent quelques représentants de la bourgeoisie d'affaires qui sont en même temps des collectionneurs et le paysage est à l'honneur chez ces riches montréalais.

Contrairement à l'art du portrait, l'art paysagiste de cette période exigeait de l'artiste qu'il s'intéresse à des aspects plus complexes de la réalité, se devant d'accorder aux moindres détails une attention soutenue afin d'y maintenir la vraisemblance. L'amélioration et l'utilisation simplifiée des techniques photographiques apparaîtront à l'artiste comme un tournant fondamental pour atteindre ces objectifs. Une composition directe à partir de photographies pourrait satisfaire un public désireux de voir représenter dans un tableau de paysage la vraisemblance photographique.

En ce sens, le Studio de William Notman a fourni à Jacobi un point de départ intéressant. Ayant assumé une variété de tâches à ce studio qui combinait les deux modes d'expression, à savoir la peinture et la photographie, Jacobi avec ses yeux de peintre y distingue des qualités distinctives formelles qu'il croit significatives dans l'accomplissement d'un plus grand réalisme dans ses oeuvres paysagistes.

Bien que les études de Jacobi à l'Académie de Düsseldorf contribuèrent à asseoir chez lui une formation de peintre paysagiste réaliste, Jacobi utilisa pendant dix ans la photographie comme source pour ses esquisses et pour la finition de ses peintures, son intérêt majeur pour l'image-source étant bien sûr le haut degré de réalisme que celle-ci pouvait atteindre, mais aussi une nouvelle façon d'analyser la lumière et ses jeux, de faciliter de nouveaux agencements de composition et de nouveaux cadrages, d'uniformiser la scène et d'accentuer le caractère grandiose de l'ensemble.

Dans le tableau Les Chutes Sainte-Anne (fig.37), Jacobi semble s'être basé sur la photographie de William Notman Les Chutes Sainte-Anne (fig.38)<sup>21</sup>. Le tableau de Jacobi se présente comme une étude de contrastes marqués par des zones sombres qui forment de grandes masses et par le blanc de l'eau qui forme également une autre masse importante. Il faut aussi noter la quantité de détails apportés par l'artiste. Ainsi, la peinture de Jacobi transmet une assimilation remarquable des caractères photographiques<sup>22</sup> tels l'instantané du moment et la direction de la lumière. Le tracé des contours s'apparente à la photographie, bien que Jacobi ait cherché à les dégrader. De plus, le détail de l'ombre dans les fissures du rocher est identique à la photographie à certains endroits.

Dans Lac des Deux-Montagnes (fig.39), bien que nous ne puissions juger de cette peinture à partir du cliché, elle fut sans aucun doute inspirée d'après une photographie. Partout dans ce tableau au mouvement horizontal se manifeste un souci du détail qui irradie en une source de lumière qui envahit la scène. Il serait difficile sans l'utilisation d'une photographie d'être aussi précis.

Si les compositions de Lac des Deux-Montagnes et Les Chutes Sainte-Anne sont entièrement redevables à la photographie, Jacobi leur donne en revanche un traitement pictural dans la tradition de la peinture réaliste de l'Académie de Düsseldorf: un travail raffiné au pinceau, une exécution minutieuse, un sens du détail exhaustif et une forte interprétation de la lumière. Des valeurs qui sont près de celles du théoricien et praticien allemand de l'art romantique Joseph Anton Koch (1768-1839), que l'on dit avoir influencé Shirmer, le maître de Jacobi à l'Académie de Düsseldorf. De plus, Jacobi y a incorporé le coup de brosse

---

<sup>21</sup> Ann THOMAS, Le réel et l'imaginaire: peinture et photographie canadiennes 1860-1900, (cat.), exposition organisée par le Musée McCord avec le concours des Musées Nationaux du Canada (Canada, 1979).

<sup>22</sup> REID, *op. cit.*, 53, 93, présente une analyse détaillée du tableau de Jacobi en rapport avec l'image-source de William Notman.

stylisé, en accord avec la théorie de Koch à savoir que l'art étant plus qu'une simple imitation, il faut transformer la nature en la recréant d'une façon stylisée.

Donc, l'association entre la peinture et la photographie au cours des années dont il est question ici provoquera un changement fondamental dans l'art du paysage québécois. Les propriétés documentaires de la photographie et ses qualités techniques auront surtout attiré les artistes, afin d'obtenir selon l'expression consacrée à l'époque, un tableau "fidèle à la nature" dans le but de satisfaire un public désireux d'obtenir la vraisemblance photographique.

Vers les années 1870, il semble que Jacobi ait cessé de peindre des paysages canadiens à partir de photographies, la vraisemblance étant devenue un caractère esthétique non indispensable au paysage.

Son style individuel et très contrôlé, sa détermination et son bon jugement furent estimés du public et contribuèrent beaucoup à la vie artistique canadienne au moment où la démarche professionnelle et l'ouverture d'esprit étaient principalement valorisées.

### 3.4 August Köllner

L'artiste Köllner serait aussi dépositaire des enseignements de l'Académie de Düsseldorf dans la tradition de l'art paysagiste empreint de haut réalisme, tradition qu'il se fait fort d'apporter au Canada par un style de peinture rigoureux et concis. August Köllner est né à Düsseldorf en 1813. Il étudie la peinture, la lithographie et la gravure à l'Académie de Düsseldorf entre 1835 et 1839 et à l'École des Beaux-Arts de Francfort<sup>23</sup>. Il immigre en Amérique vers 1839 ou 1840. Il s'établit à Philadelphie, où il travaille pour Huddy & Duval's

---

<sup>23</sup> Historical Society of Mecklenburg, German-Canadian Yearbook, vol. IV (Toronto, Edited by Hartmut Froeschle, Upper Canada Inc., 1978), 193.

U.S. Military Magazine, à l'exécution de gravures militaires<sup>24</sup>. En 1840, Köllner voyage à travers l'Amérique et en peint plusieurs paysages à l'aquarelle. En 1848, il visite Montréal, Toronto et Québec. De ces voyages, quelque 54 de ses dessins sont lithographiés par Deroy et publiés par Goupil, Vibert & Co., de New York et Paris en 1849 et 1851, sous le titre de Views of American Cities<sup>25</sup>. Ce recueil inclut des vues générales des Chutes Niagara de Table Rock, des Chutes Niagara vues du côté américain, les Rapides du Niagara, Horseshoe Falls, Toronto, Kingston sur Kings River, Thousand Island, Montréal, Québec et la Rivière Montmorency. Elles furent toutes publiées en noir et blanc et imprimées en couleur dans un format de 19.05 X 27.94 cm<sup>26</sup>.

Köllner fut actif jusque dans les années 1870 à Philadelphie comme lithographe où il avait sa propre entreprise: Köllner, Dock St. Philadelphie. Il serait décédé à Philadelphie en 1870<sup>27</sup>.

Comme c'est le cas pour bien d'autres artistes étrangers venus pratiquer au Canada, nous avons peu de renseignements sur August Köllner, bien qu'il fût un paysagiste prolifique. Ce que nous avons de Köllner artiste repose sur son album de lithographies Views of American Cities.

Parliament House, Montréal (fig.40) et Maison du Parlement à Québec (fig.41) soulignent une étape supplémentaire dans la connaissance du développement du siège du gouvernement au Québec. Dans la fig.41, l'édifice construit en 1833 par l'architecte George Brown pour abriter le marché de la rue Sainte-Anne avait été aménagé comme siège du gouvernement<sup>28</sup>. Köllner fait une

---

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> F. St-George SPENDLOVE, The Face of Early Canada: Pictures of Canada which have Helped to make history (Toronto, The Ryerson Press, 1958), 72.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Historical Society of Mecklenburg, op. cit., 193.

<sup>28</sup> Laurier LACROIX, "Andrew Morris", La peinture au Québec 1820-1850, Nouveaux regards, nouvelles perspectives, dir. Mario Béland (Québec, MQ, Les Publications du Québec, 1991), 389.

description minutieuse des bâtiments, où il y représente les militaires britanniques gardiens de l'enceinte et les habitants de Québec se côtoyant paisiblement. Ce sont de remarquables aquarelles, relevées d'un dessin fin et délicat. Les renseignements topographiques sont rendus avec beaucoup d'adresse, ainsi que le détail minutieux de l'architecture des bâtiments comme le préconisait l'enseignement à l'Académie de Düsseldorf. L'ajout de personnages vaquant à leurs occupations habituelles en font des scènes pittoresques. Ces aquarelles de Köllner ont une grande valeur historique et documentaire.

### 3.5 Les tableaux panoramiques à caractère national d'Albert Bierstadt

Aux Etats-Unis, dans le troisième quart du XIX<sup>e</sup> siècle, naît un sentiment nationaliste provoqué par l'ouverture des Montagnes Rocheuses dans l'Ouest qui représentait la dernière frontière américaine. La curiosité des Américains à l'égard de ces territoires occidentaux se trouva renforcée par le sentiment d'y rencontrer leur destin national. Albert Bierstadt, peintre de l'Ouest Américain très connu durant cette période par ses immenses compositions dramatiques, relevant d'une tradition sentimentale et métaphysique acquise à l'Académie de Düsseldorf, bénéficia de cette attitude et se garantit ainsi une réputation nationale et durable.

Albert Bierstadt<sup>29</sup> est né à Solingen près de Düsseldorf le 7 janvier 1830. En 1832, le petit Albert arrive avec ses parents en Amérique où ils s'installent à New Bedford dans le Massachusetts. En 1851, alors qu'il a 21 ans, Bierstadt, qui ne possède aucune formation artistique, commence à peindre à l'huile.

Déjà en 1853, il a atteint une certaine popularité aux Etats-Unis. Il décide de retourner à Düsseldorf pour trois ans, afin

---

<sup>29</sup> Source principale: F.A. SWEET, The Hudson River School and the Early American Landscape Tradition (Chicago, 1945).



de bénéficier de l'enseignement de son cousin Johann Peter Hasenclever, qui travaillait à l'Académie de Düsseldorf depuis 1842. Malheureusement, à son arrivée à l'académie, Bierstadt devait constater le décès de Hasenclever. L'artiste fut alors contraint de trouver de nouveaux maîtres. Il opte donc pour Karl Friedrich Lessing et Andreas Achenbach. A l'hiver 1856 et 1857, Bierstadt fera un voyage à Rome avec deux compatriotes, Worthington Whittredge et Emanuel Leutze. Il sera de retour aux Etats-Unis en 1857.

Bierstadt participe à plusieurs expéditions dans l'Ouest américain, notamment celle du Colonel Landers en avril 1859, qui a pour but l'exploration du col sud des Montagnes Rocheuses. Tout au long de l'expédition, l'artiste fait plusieurs croquis qui deviennent par la suite de grands tableaux. En 1860, il expose huit tableaux à l'Association Nationale du Design à New York. Cette même année, Bierstadt est élu à l'Académie Nationale de New York où il figure parmi les plus importants peintres paysagistes.

En 1863, il entreprend une deuxième expédition dans l'Ouest accompagné du journaliste Fitzhygh Ludlow. Ils franchissent la Sierra Nevada, San Francisco et la Vallée Yosémite. C'est après ce voyage que Bierstadt commence à peindre ses panoramas. Dès lors, les prix alloués à ses grands formats sont les plus hauts prix jamais accordés à un peintre américain. Bierstadt installe son studio à Irvington-on-the-Hudson, où il s'est fait construire un immense palace de 35 chambres. Il y habite jusqu'en 1882, alors que ce manoir fut détruit par le feu, ainsi que plusieurs de ses tableaux ayant une grande valeur. Il décide alors de s'installer à New York, dans une maison sur la 5<sup>e</sup> avenue.

L'artiste a fait plusieurs voyages en Europe: 1867 à 1869, 1878 à 1881 et 1883. Le gouvernement français le nomme chevalier de la Légion d'honneur en 1867. En 1870, il entreprendra son troisième voyage dans l'Ouest à San Francisco, où il vivra quelques années. En outre, Bierstadt fait plusieurs séjours au Canada, invité par Lord et Lady Dufferin à Rideau Hall, à Ottawa.

Il se rend ensuite à Montréal, puis à Québec où il fait la rencontre de Lucius O'Brien. En 1886, il expose à Londres des paysages du Québec et d'Ottawa. Albert Bierstadt meurt à New York le 18 février 1902.

### 3.5.1 Un style "majestueux" élaboré par Bierstadt

Albert Bierstadt a été le peintre d'une société de millionnaires européens et américains: constructeurs de chemin de fer, hommes politiques et banquiers. Il leur offrait de majestueux paysages pour leur délectation et leur sens artistique. Sa vaste composition Le Lac Tahoe (fig.42), dont le format du tableau correspond bien à l'immensité de la scène, exalte la sublime grandeur de la nature. L'artiste a utilisé la lumière pour infuser à la scène une force spirituelle. Il a mis l'accent sur un dessin méticuleux, une profusion du détail, sur le sens pittoresque et l'aspect inspirateur des lieux. De plus, il a su développer un sens particulier pour les contrastes dramatiques et une répartition efficace des masses. Les plans successifs accentuent le caractère d'immensité des lieux. Ce tableau est un véritable spectacle.

### 3.5.2 Rôle de Bierstadt dans la représentation des paysages canadiens

Afin de déterminer l'influence de Bierstadt dans la représentation du paysage canadien vers 1880, il est primordial que nous fassions une récapitulation de ses nombreuses visites et de ses rencontres<sup>30</sup> en terre canadienne, les influences étant solidaires de celles-ci. En 1867, Bierstadt rencontre la Reine Victoria et le frère du Marquis de Lorne, mais tout devait vraiment commencer à New York en octobre 1874, avec la rencontre de Lady et Lord Dufferin, gouverneur général du Canada. Ceux-ci invitent les Bierstadt en février 1876 à leur résidence à Ottawa; nouvelle rencontre à New York en octobre 1876; au printemps 1877,

---

<sup>30</sup> Dennis REID énumère toutes les rencontres importantes de Bierstadt au Canada dans, op. cit., 289-292.

les Bierstadt séjournent à Rideau Hall; en 1880, Bierstadt peint au Canada principalement à Québec La citadelle vue du Saint-Laurent et à Ottawa où il est l'hôte du gouverneur général le Marquis de Lorne et de son épouse la Princesse Louise, fille de la Reine Victoria et elle-même artiste de grand talent. C'est lors de ce voyage qu'il rencontre Lucius O'Brien qui est à ce moment président de l'Association Royale Artistique Canadienne. En 1881, Bierstadt est à Québec où il peint Les Chutes Montmorency pour le Marquis de Lorne; fin septembre 1882, il rencontre la Princesse Louise à Niagara Falls; en mars 1883, Bierstadt revient à Québec où il peint les édifices du parlement et en mai il est à Ottawa peignant Une vue depuis la résidence du gouverneur. En 1888, Bierstadt séjourne à Rideau Hall un mois. Tous les voyages de Bierstadt au Canada sont capitaux, étant un vibrant témoignage de l'influence constante de l'artiste sur l'aristocratie britannique qui s'efforçait à ce moment d'encourager les arts en terre canadienne.

D'après le compte rendu de ces visites, Dennis Reid émet l'hypothèse que Bierstadt n'aurait rencontré qu'un seul artiste canadien, en l'occurrence Lucius O'Brien, avec qui il aurait travaillé en septembre 1880 à Québec<sup>31</sup>. Étant donné le rôle qu'assumait O'Brien au Canada dans le domaine artistique, cette rencontre avec Bierstadt est peut-être à l'origine d'une nouvelle phase dans l'oeuvre de O'Brien et dans la peinture canadienne. En 1880, O'Brien avait déjà une réputation bien établie grâce à Picturesque Canada et à sa présidence à l'Association Royale Artistique Canadienne. Picturesque Canada reflétait ce qu'il voyait de son pays: une immense contrée en devenir.

La première grande toile de Lucius O'Brien, Lever de soleil sur le Saguenay (fig.43), marque le début d'une ère nouvelle au Canada, celle d'une première vision nationale. On retrouve dans ce tableau les effets de lumière spectaculaires et les blocs de

---

<sup>31</sup> Ibid., 293.

rochers romantiques qui caractérisent les paysages des Rocheuses peints par Bierstadt qui emploie de manière saisissante des couleurs diaphanes et pastel de sa palette. Cette émulation pour ce style repris souvent par O'Brien fut sans aucun doute provoquée par sa rencontre avec Bierstadt en 1880, bien que O'Brien devait certainement connaître l'oeuvre du peintre américain avant cette rencontre.

De la même période, Vue du Bastion du Roi, Québec (fig.44) nous ramène à une oeuvre de Bierstadt: Le Saint-Laurent vu de la Citadelle, Québec (fig.45). Bien que la composition de O'Brien soit développée dans le sens de la hauteur par opposition à Bierstadt qui a développé son sujet dans le sens de l'horizontal, le thème en est le même. Le sujet est divisé en trois paliers: celui du bas où est représentée la vie des travailleurs, celui du centre offrant la promenade des bourgeois et le palier supérieur où se situe la garnison qui veille paisiblement sur toute la scène. La palette de couleurs qu'utilise O'Brien dans son tableau est redevable à celle de Bierstadt.

Bien que O'Brien soit influencé dans son style et dans le choix de ses sujets par Bierstadt, il n'en demeure pas moins que son oeuvre exprime bien à travers les formules étrangères, notamment celles de l'Académie de Düsseldorf, la nouvelle philosophie et le rôle que les paysagistes canadiens devaient jouer durant cette décennie: représenter leur contrée à travers une vision nationale. Cette nouvelle phase de la peinture canadienne que l'on pourrait attribuer à l'influence de Bierstadt est aussi apparente dans les oeuvres de John A. Fraser, dans les photographies de l'Ouest d'Alexander Handerson et peut-être bien aussi dans les oeuvres canadiennes de la Princesse Louise.

### 3.6 Un Canadien à l'Académie de Düsseldorf: Henry Ritter

Henry Ritter est né à Montréal le 24 mai 1816. Son père servait dans l'armée anglaise à Hanovre comme officier. Ritter séjourne

à Hambourg très jeune et comme il manifeste un intérêt marqué pour le dessin et la peinture, il est inscrit dans une école artistique où il reçoit l'enseignement du maître Schüler Grögers<sup>32</sup>.

En 1836, Ritter est en Westphalie et dès lors, il s'inscrit à l'Académie de Düsseldorf pour approfondir la technique de la peinture de genre et la lithographie. Son premier maître sera Carl Ferdinand Sohn et plus tard l'artiste Rudolf Jordan<sup>33</sup>.

Henry Ritter meurt à Genferach Düsseldorf, le 21 décembre 1853<sup>34</sup>.

Les études artistiques de Ritter à l'Académie de Düsseldorf lui ont permis de développer au contact de Sohn la peinture de genre dans un style poétique-romantique et au contact de Jordan des scènes de genre représentant la vie des marins et des pêcheurs dans un style vivant et humoristique.

Le tableau Stranded on a rock (fig.46) est représenté dans le style de la peinture de genre de Carl Ferdinand Sohn à la manière poétique-romantique. Un groupe de quatre enfants fut laissé sur un flot rocheux balayé par la mer. Alors que les filles sont désespérées, les jeunes garçons fixent l'horizon avec l'espoir d'y voir un bateau. Les personnages sont vêtus de costumes canadiens-français du début du XIX<sup>e</sup> siècle. En arrière-plan, de gros nuages menaçants accentuent le caractère dramatique de la scène. Le dessin de Ritter, d'une grande vivacité, est appuyé par de brillants coloris.

En comparaison, un dessin de Carl Ferdinand Sohn, Two Young Ladies (fig.47). Bien que le thème des deux oeuvres soit différent, on remarque des similitudes dans le dessin au niveau du traitement des drapés et des poses gestuelles des jeunes

---

<sup>32</sup> Ulrich TRIEME et Felix A. BECKER, Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler von der antike bis zur gegenwart (Liepsig, E.A. Seeman Verlag, 1907-1950), 386.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> "Henry Ritter", Le Canadien (Québec, Lundi le 23 janvier 1854).

filles, notamment dans celles des aînées. Bien que l'on ne retrouve pas dans le dessin de Sohn les effets dramatiques de l'oeuvre de Ritter, les deux représentations se rapprochent par la même ambiance poétique-romantique qu'elles dégagent, courant qui prévalait dans l'enseignement de Sohn à l'Académie de Düsseldorf.

Après ses études à l'Académie de Düsseldorf, Henry Ritter demeure dans cette ville où il y dispense son enseignement, parallèlement à une production artistique assez intense.

## CHAPITRE IV

### FIN XIX<sup>e</sup> SIECLE: PLUS QU'UNE INFLUENCE, UN ART DANS LA TRADITION

#### 4.1 PREMIERE PARTIE: VERS LE RÉALISME

##### 4.1.1 L'Académie de Munich et l'Académie Royale de Berlin

D'un point de vue technique, c'est à partir des années 1830 qu'un renouveau s'effectue dans la peinture académique. On tente un retour à l'étude précise du modèle et de la nature. Sous l'influence croissante des idées progressistes, de nombreux artistes entreprennent alors de se rapprocher de la réalité de la vie et de la nature. C'est ainsi que de la nécessité didactique de l'étude en couleur d'après nature est sortie des académies une nouvelle peinture de paysage réaliste. Dorénavant, on brosse les impressions comme des expériences physiques vécues. On découvre les multiples facettes des jeux de la couleur et de la lumière et on se plaît à représenter les phénomènes atmosphériques de la nature.

L'Académie de Munich voit sa réorganisation avec l'arrivée de Peter Cornelius comme directeur en 1824. Cornelius détestant la peinture de paysage, ainsi la juge-t-il en vue de la réorganisation de l'académie où il règne en maître. Il se retire de son poste en 1841.

Quant à l'Académie Royale de Berlin, celle-ci aura une importance particulière dans l'histoire du réalisme bourgeois en Allemagne. Là, un art réaliste s'est déjà manifesté à la fin du XVIII<sup>e</sup>

siècle avec des artistes comme Chodowiecki pour aboutir à Karl Blechen et Adolf Menzel en passant par Gottfried Schadow et Franz Krüger. La peinture berlinoise gravit avec les oeuvres de Blechen les premiers degrés d'un réalisme figuratif, exploitant toutes les possibilités de la couleur. Vers 1840, on assiste à la fin du romantisme, alors que la peinture réaliste atteint sa maturité.

#### 4.1.2 La peinture canadienne des années 1870 et 1880

Au Canada, la peinture des années suivant la Confédération canadienne présente une assez grande diversité due aux multiples origines et formations des nombreux artistes. Cependant, malgré cette multiplicité de genres, on ne constate pas encore de signes communs annonçant une peinture nationale, car aucun véritable courant esthétique ne dirige son développement et il en sera ainsi jusqu'à la fin du siècle. Par contre, des éléments nouveaux apportés par les artistes germaniques continuent de déferler en terre canadienne et aident ainsi à augmenter en qualité ce qui pourrait bien être un style en gestation. Sans cet apport de nouveauté des artistes germaniques, tant au niveau technique que stylistique, la peinture canadienne serait plutôt vouée à la répétition ou bien à la copie.

En 1870, lors de la deuxième exposition de la Société Canadienne des Artistes de Montréal, les éloges de la critique convergent surtout vers les oeuvres signées par un jeune artiste germanique, Adolph Vogt. Jusqu'alors, aucun artiste canadien n'était allé aussi loin dans la recherche des effets de la lumière. Cet artiste avait aussi été remarqué lors de la première exposition de cette même société en 1865, alors que ses tableaux étaient présentés pour la première fois aux Québécois. Les critiques ne manquèrent pas d'en faire l'éloge et citèrent Vogt en tant que "brillant artiste montréalais<sup>1</sup>". Vogt récidive donc à la deuxième exposition, mais cette fois-ci en présentant des oeuvres

---

<sup>1</sup> 'Adolph Vogt', News Series, no VII (1868), 159.



arborant un niveau supérieur de maîtrise technique.

#### 4.1.3 Adolph Vogt: éléments de biographie

Adolph Vogt est né à Liebenstein, duché de Saxe-Meiningen (maintenant Thuringe), le 29 novembre 1843. Sa famille immigré en Amérique en 1854, choisissant de s'installer à Philadelphie comme première destination. En 1855, George Vogt, son père, figure dans l'annuaire de cette ville avec l'indication "fabricant de pianos et professeur de musique<sup>2</sup>". Comme le jeune Adolph manifeste quelque intérêt pour les arts, on l'inscrit chez un autre immigré germanique, Matthew Schmitz, maître de dessin et professeur de musique<sup>3</sup>. Vogt aurait aussi étudié avec Peter Kramer, peintre et lithographe, quelque temps avant le retour de celui-ci en Allemagne en 1858.

En 1861, Vogt se serait rendu en Europe, principalement à Munich, puis à Zurich où il aurait étudié avec Rudolph Koller jusqu'en 1865<sup>4</sup>. Koller a enseigné à l'Académie de Munich dans les années 1860 et 1870. Selon les journaux répertoriés, cet artiste avait une excellente réputation de peintre animalier. En 1865, Vogt revient en Amérique où il rejoint ses parents nouvellement installés à Montréal. Il est fait mention de Vogt artiste à Montréal pour la première fois à la fin du mois de février 1865, lorsque deux de ses toiles, des peintures animalières, paraissent à l'exposition de l'Académie des Beaux-Arts de Montréal<sup>5</sup>. En 1866, Vogt fait un voyage à Paris où il aurait fréquenté Taine<sup>6</sup> et les studios de Gustave Doré et de Rosa Bonheur<sup>7</sup>. De retour à Montréal en septembre 1867, il travaille au Studio William Notman

---

<sup>2</sup> Dennis REID, "Notre patrie le Canada". Mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto, 1860-1890 (Ottawa, GNC, 1979), 82.

<sup>3</sup> J.R. HARPER, La peinture au Canada des origines à nos jours (Québec, PUL, 1966), 318.

<sup>4</sup> "Adolph Vogt", Art Journal, New Series X (1871), 139.

<sup>5</sup> L'artiste semble avoir immédiatement impressionné les Montréalais. On le surnomme "Le Landseer Canadien" et on mentionne qu'il est "un jeune artiste très prometteur" dont les talents représentent l'espoir de la peinture canadienne. En 1867, le Art Journal le citait plus d'une fois.

<sup>6</sup> A ce moment, Taine enseignait l'histoire de l'art à Paris.

<sup>7</sup> HARPER, op.cit., 318.

avec John A. Fraser et Henry Sandham. En 1870, pendant le raid des Fenians, il travaille comme illustrateur au *Canadian Illustrated News*.

En septembre 1871, Vogt quitte le Québec pour s'installer à New York; à peine deux mois plus tard, le 22 décembre 1871 à 28 ans, il meurt de la variole.

#### 4.1.3.1 Le luminisme dans la peinture de Vogt

Dans son tableau Approaching storm (fig.48), Vogt élabore une nouvelle façon de traiter la lumière, ses effets et ses jeux, faisant ainsi du tableau une oeuvre magistrale. Le présage de l'orage pendant la moisson contraint un groupe de moissonneurs à rentrer rapidement à la ferme avec le produit de leur journée de travail. L'extrême réalisme qui se dégage de cette scène à caractère dramatique est rendu par un ciel sombre et menaçant et par un impressionnant jeu d'ombre et de lumière que Vogt développe de cette façon: une lumière illumine dramatiquement l'essentiel du sujet au coin gauche avant par rapport au reste du tableau qui est abandonné à l'obscurité. Les ombres fortes créées par les chevaux semblent ralentir leurs mouvements, comme si on tentait de retenir les bêtes au sol. La lumière et les ombres chez les deux femmes, celle sur le côté gauche du chariot et celle derrière le chariot, forment des lignes parallèles aux ombres contrebalancées par des verticales. Cette menace de l'orage ne semble pas préoccuper le jeune couple décontracté qui chemine à gauche du chariot. Le traitement des bêtes en lui-même est presque une étude: leurs physionomies semblent refléter la douleur des coups de fouet qu'ils reçoivent. Un jeune garçon aux pas précipités, accompagné d'un chien courant à ses côtés, a l'air de donner la cadence à ce cortège. A la lecture de ce tableau, nous constatons que l'artiste aimait décrire le drame et son ambiance. Ce sujet, sans doute emprunté au répertoire de son maître Rudolph Koller, est développé par Vogt dans le sens de son enseignement reçu à l'Académie de Munich: un intense réalisme, un souci des détails, une hardiesse du coup de pinceau

qui est caractéristique d'ailleurs de toutes les oeuvres de Vogt et un sens du drame accentué par l'exploitation d'un jeu d'ombre et de lumière que nous ne connaissions pas encore dans les oeuvres québécoises de cette époque.

Dans Scène pastorale avec une vue de Montréal (fig.49), nous avons l'impression d'y distinguer deux tableaux: premièrement, celui de l'avant-plan où une bergère revêtue d'un costume canadien-français promène des moutons dans une végétation très abondante et diversifiée; deuxièmement, un paysage de fond qui ne semble être qu'un simple décor, baignant dans une atmosphère illuminée, dans lequel un tout petit personnage solitaire est assis, à droite sur un rocher. Ce personnage pourrait bien être l'artiste en méditation sur la nature. Le thème choisi ainsi que la composition rappellent les oeuvres du même genre si caractéristiques de son maître Rudolph Koller, tant par le coup de pinceau semblable, qui est remarquable dans la représentation des animaux au premier plan, que par le traitement apporté à la lumière.

Comme nous l'avons vu dans la biographie de l'artiste, Adolph Vogt, qui est tributaire et dépositaire d'une instruction artistique reçue à l'Académie de Munich, a su nous proposer par le biais de ses oeuvres une nouvelle façon de voir et d'analyser la lumière. Cette application savante innovatrice des jeux d'ombre et de lumière nous est livrée à l'intérieur de cadres qu'il a exploités de façon très réaliste. De plus, à l'exemple de son maître Koller, Vogt développa de nouveaux sujets agricoles et pastoraux, nous offrant ainsi la vision d'une nature rurale paisible et sereine avec laquelle l'homme vit en paix. Malgré sa brève apparition sur la scène artistique québécoise, cet artiste a su s'attirer la sympathie et l'admiration de la population, justement parce qu'il lui offrait de la nouveauté. Le phénomène du luminisme en peinture apporté par Adolph Vogt fut sans doute une des premières manifestations d'une certaine recherche

visuelle optique dans la peinture nord-américaine du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, et pour cette raison, l'art de Vogt est un apport important à l'évolution de l'art canadien. Son influence est très appréciable et elle se traduit chez des artistes canadiens tels Allan Edson, J. Henry Sandham, Lucius O'Brien et John A. Fraser.

#### 4.1.4 Un artiste des années 1860-1870: William Raphael

L'artiste germanique William Raphael immigré au Canada renouvelle la peinture de genre instaurée par Krieghoff. C'est par ses observations méticuleuses, son sens du pittoresque et de la précision des faits ainsi qu'une grande sensibilité qu'il propose un regard nouveau sur les personnages impliqués dans la vie canadienne de tous les jours. S'intéressant à l'individu pour lui-même et à la place qu'il occupe dans la société canadienne d'alors, Raphael brosse des documents sociaux empreints d'une foule de détails réalistes. Ce dessinateur minutieux n'a pas idéalisé ses modèles ni ne les a caricaturés, ayant préféré accorder la priorité de son travail à l'effet général de la composition.

Ses premiers travaux en terre canadienne sont presque exclusivement des portraits, mais entre 1870 et 1880, sans doute inspiré par la production de Krieghoff, Raphael peint à la manière de l'Académie Royale de Berlin des peintures de genre, des paysages, des études portant sur les fleurs et sur les divers métiers et artisanats, ainsi que diverses scènes faisant écho à des histoires courantes à l'époque.

##### 4.1.4.1 Eléments de biographie de Raphael

Raphael est né en 1833, au sein d'une famille juive allemande de la petite ville de Nakel dans la Prusse de l'Est, près de la frontière polonaise. Il aurait étudié à l'Académie Royale de Berlin de 1851 à 1855. Raphael mentionne dans ses carnets qu'il

---

<sup>9</sup> Guy BOULIXON, Le paysage dans la peinture au Québec, collection Rétrospective de l'art (Québec, éd. Marcel Broquet, 1984), 64.

aurait eu comme professeur Karl Bégas, portraitiste et peintre de genre, qui avait fait son apprentissage dans l'atelier d'Antoine Gros à Paris en 1813<sup>9</sup>. A Berlin, Bégas aurait étudié les vieux maîtres allemands, et en Italie, il aurait été sous l'influence de la peinture romantique des Nazaréens. Sans aucun doute Bégas apporta-t-il la tradition du style romantique de l'Académie de Düsseldorf à l'Académie Royale de Berlin. En 1840, son style se voit de plus en plus réaliste sous l'influence de la photographie inventée par Daguerre en 1839. C'est d'ailleurs lors de cette période réaliste que Bégas aurait enseigné à Raphael. Raphael mentionne aussi qu'il aurait suivi les leçons de Johann Edward Wolff à Berlin, ancien étudiant de l'Académie Royale de Berlin vers 1819<sup>10</sup>. Il est fait aussi mention dans un de ses carnets d'un autre nom, celui de Heilbuth<sup>11</sup>. Il s'agit sans doute de Ferdinand Heilbuth, de Hambourg, peintre de genre et de portrait. Comme pour les deux précédents professeurs, nous ne pouvons préciser si Raphael a reçu ses cours à l'Académie Royale de Berlin ou simplement en atelier privé. Mais il est pratiquement certain qu'il aurait étudié à temps partiel sous différents maîtres.

Le 28 novembre 1856, Raphael quitte Berlin pour New York. Dans cette ville, il commence aussitôt son métier de portraitiste, ce qui d'ailleurs l'amène à Montréal pour la première fois le 23 avril 1857. Cette même année, William Notman lui propose de travailler à son studio. Il y travaille jusqu'en avril 1858. Durant ces années, Raphael voyage beaucoup, entre autres à Québec. A l'automne 1859, il aurait à nouveau travaillé pour le studio Notman. En octobre 1862, il se marie avec Ernestine Danzigar et prend domicile à Montréal. En 1863 et 1864, il travaille au studio de photographie Taber à Montréal, renommé

---

<sup>9</sup> "Karl Begas", *Art News de Londres*, no II (mars 1914), 4.

<sup>10</sup> Sharon Rose GOELMAN, *William Raphael R.C.A. (1833-1914)*, Thesis (Montreal, Concordia University, september, 1978), 21.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 22.

pour la finition de grandes photographies à l'aquarelle, à l'encre de Chine et au crayon. C'est à partir de 1867 que son nom apparaît dans l'annuaire de la ville de Montréal sous l'inscription "artiste et professeur de peinture: paysages et portraits".

Jusque dans les années 1870, Raphael gagne sa vie particulièrement comme portraitiste, professeur de peinture et de dessin de portrait à Montréal et aussi par la vente de gravures populaires, notamment des chromolithographies dont la première vit le jour en 1868<sup>12</sup>. En 1879, il fait partie du groupe d'artistes travaillant à l'ouvrage Picturesque Canada sous la direction de Lucius O'Brien.

Dans les années 1880, Raphael est élu à l'Académie Royale du Canada avec Napoléon Bourassa et Allan Edson. Raphael et Edson sont les deux peintres paysagistes qui dominent la scène artistique montréalaise en 1880. Au cours des hivers 1880 et 1881, l'Association des Beaux-Arts de Montréal inaugure des sessions d'apprentissage de la peinture et Raphael compte parmi les professeurs favorisés pour ce travail. A la fin des années 1880 et au début de 1890, il est souvent fait mention dans la presse de Raphael en tant qu'artiste et de son école de peinture comme étant très appréciée et très fréquentée. William Raphael meurt à Montréal le 15 mars 1914.

#### 4.1.4.2 Le réalisme-naturalisme dans la peinture de Raphael

Les meilleures scènes de genre de Raphael proviennent d'études individuelles amenées ensemble dans un environnement élaboré. Par exemple, Derrière le marché Bonsecours, Montréal (fig.50) et Marché Bonsecours (fig.51), où Raphael a peint avec une grande intensité la vie que mènent en été et en hiver les habitants du marché Bonsecours. Dans la version d'été (fig.50), l'artiste nous donne un aperçu de la vie bourgeoise le long des quais aux

---

<sup>12</sup> 'William Raphael', News Series, no VIII (1869), 157.

environs de 1860. Une toile bien remplie nous offre dans un univers kaléidoscopique des activités individuelles devant un port achalandé. Ce tableau fut peint l'année précédant la Confédération canadienne, alors que la population augmentait sensiblement avec l'arrivée en masse d'immigrants. Durant l'été, 180 bateaux océaniques arrivaient à Montréal, ce que nous montre d'ailleurs Raphael dans son tableau alors que nous pouvons apercevoir les voiliers remontant le Saint-Laurent côtoyant les nouveaux vapeurs qui allaient bientôt les remplacer. Sur les quais, derrière la vieille église Bonsecours, quelques immigrants viennent de débarquer, leurs biens empilés sur le bord de la rue. Les Montréalais regardent la scène alors que deux jeunes adolescents assis sur la route sont incertains de ce que l'avenir leur réserve. Une scène sans doute répétée des milliers de fois durant ces années. La palette de couleurs déployée par Raphael dans son tableau contribue à unifier l'ensemble et ajoute de l'accent et de l'intérêt à la scène. Raphael a traité chaque personne séparément, leur accordant d'originaux traits faciaux ainsi que des costumes et des accessoires propres à chacun. L'architecture représentée derrière la scène principale a été fidèlement reproduite ainsi que chacun des navires sur le Saint-Laurent qu'il représente d'ailleurs dans un paysage transparent aux tons doux, rappelant la peinture romantique allemande du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans ce tableau, l'éclairage provient principalement d'une source globale et frontale située quelque peu sur la gauche de la scène. Celle-ci unifie la toile et fait ressortir les rayons de lumière et les détails qui contrastent avec les contreparties travaillées dans l'ombre. Cette juxtaposition d'ombre et de lumière est évidente dans tous les coins du tableau, principalement dans l'architecture et les personnages du groupe central. Elle contribue certainement à la balance globale et à la symétrie de la composition. Raphael se serait représenté en plein centre avec ses carnets de croquis sous le bras et un chandelier à cinq

branches. Il est comme isolé et observe la foule en pleine agitation.

Dans la version d'hiver du même sujet (fig.51), l'artiste a élaboré une composition ayant comme cadre la rue Saint-Paul au XIX<sup>e</sup> siècle. L'action de la scène se situe au plus fort de l'activité commerciale tôt le matin. On remarque des figures pleines de vie et d'énergie. Le chariot sur la droite, les costumes et les accessoires des gens, de même que l'architecture ont été peints conformément à la réalité. L'ambiance de la saison hivernale y est très remarquable. Dans ce tableau, comme dans le précédent, il est difficile de déterminer le focus de l'intérêt, tellement les compositions sont chargées. Ces deux tableaux de Raphael sont de véritables documents sociaux de l'époque. L'artiste n'a pas caricaturé les personnages ou tenté de raconter une anecdote, mais il s'est simplement appliqué à nous rendre la scène telle qu'elle devait bien se dérouler à ce moment.

D'autres tableaux de Raphael, dont Paysans attaqués par des loups (fig.52), font écho à des histoires courantes de l'époque. Dans ce paysage d'hiver très réaliste, l'artiste introduit une scène de genre à thème romantique ayant comme sujet principal un groupe de loups protégeant leur territoire. Alors que les hommes ont outrepassé la frontière territoriale des loups, ceux-ci tentent de les chasser et de reconquérir les lieux. Raphael fait des éléments naturels traités de façon romantique les acteurs du drame. Comme dans la majorité de ses paysages, il s'attarde à décrire la majesté des lieux d'un environnement hostile de façon très réaliste. Le paysage est ensuite doté de figurants qui en précisent le sens et en racontent une histoire ou un fait vécu.

Dans cette composition, l'accent est surtout porté sur le côté dramatique de la scène: la neige blanche ainsi que la lumière derrière les nuages menaçants, contrastent avec les couleurs foncées du cheval et les conducteurs effrayés; les loups sont féroces et le petit chien courant en avant est presque piétiné par le cheval. Ce qui aide aussi à l'accentuation du sens du



drame de la scène, c'est la concentration massive d'ombre et de couleurs foncées dirigées vers le centre de la composition, créant un fort contraste avec la neige blanche.

Une autre toile de Raphael plus tardive nous montre un style différent. Il s'agit de Campement Indien sur le bas Saint-Laurent (fig.53). Cette oeuvre constitue une étude complexe et subtile de la lumière nocturne. La lune, qui a percé à travers les nuages et inondé le ciel de sa lumière, attire en premier lieu notre attention. Les couleurs deviennent particulièrement vives là où cette lumière se reflète, par exemple dans le fleuve et à l'endroit où elle vient frapper la petite chute d'eau qui coule le long de la falaise. On remarque ensuite le phare qui irradie une clarté froide et faible. Vient ensuite la lueur du feu qui éclaire la cabane: elle irradie tous les objets qu'elle frappe. Finalement, des petits points de lumière viennent frapper la demeure sur la falaise. Cette complexe étude de lumière nous ramène à des oeuvres d'ambiances énigmatiques et mystérieuses où les éléments, démontrés avec un intense réalisme, prennent alors un autre sens.

Durant son séjour au Canada, Raphael a innové en peignant des scènes sophistiquées et réalistes de la vie de tous les jours. Son travail se révèle être une impressionnante mise à profit de la manipulation de la lumière et des formes, tout comme le préconisait l'Académie Royale de Berlin.

#### 4.2 DEUXIEME PARTIE: DES OEUVRES VEHICULANT L'INFLUENCE ARTISTIQUE GERMANIQUE EN TERRITOIRE CANADIEN

##### 4.2.1 Le complexe religieux de la basilique Sainte-Anne de Beaupré

Notre analyse des influences se poursuit avec l'iconographie artistique privilégiée des artistes germaniques: la représentation religieuse. A cet effet, le sanctuaire de Sainte-Anne de Beaupré et ses chapelles de dévotion attenantes recèlent une quantité appréciable d'oeuvres d'art pieuses de conception

germanique, principalement au niveau de la statuaire et du tableau de dévotion. L'iconographie de ces oeuvres fut développée selon les enseignements de l'Académie de Munich.

Sainte-Anne, devenue patronne de la province de Québec en 1886, voit son pèlerinage ravivé par l'action des rédemptoristes, nouvellement installés à Sainte-Anne de Beaupré. Depuis ce temps, les Rédemptoristes n'ont cessé de modifier ce sanctuaire original, apparenté au gothique aussi bien qu'au romain, imprégné cependant d'un cachet religieux moderne, catholique et canadien.

A la basilique Sainte-Anne de Beaupré, le programme iconographique s'articule à partir de la fonction de la basilique: la guérison des malades par l'intervention de Sainte-Anne. Parmi les ornements les plus significatifs, dans la partie nord du transept se dresse en majesté une statue thaumaturge de Sainte-Anne que l'on nomme à la basilique Statue Miraculeuse (fig.54). Le symbolisme théologique de cette statue se dégage aisément: Sainte-Anne y est représentée avec la Vierge Marie enfant dans les bras. Son visage, empreint d'une grave majesté, respire cependant la plus grande bonté maternelle. Sa tête porte le diadème dont elle fut couronnée en 1887. Cette statue est taillée dans un seul bloc de chêne et est polychromée dans le style de l'Académie de Munich.

4.2.1.1 Quelques notions historiques<sup>13</sup> entourant la statue thaumaturge de Sainte-Anne à la basilique Sainte-Anne de Beaupré

La première statue miraculeuse de la basilique a été bénie le 26 juillet 1881. La statue en bois polychrome venait de l'atelier de Mathias Zens à Gand en Belgique<sup>14</sup>. " Ce Zens fut élève à l'Académie de Munich et se rattacha à l'école de sculpture

---

<sup>13</sup> Source principale: les Archives des Pères Rédemptoristes de Sainte-Anne de Beaupré.

<sup>14</sup> L'indication "atelier de Mathias Zens", ne doit pas être considéré comme une signature, mais bien comme l'indice que ces oeuvres appartiennent à son fonds d'atelier.

allemande d'Overbeek [sic]<sup>15</sup>". Au cours de l'incendie de mars 1922 à la basilique, la statue fut sauvée des flammes, mais au cours de la nuit du 7 novembre 1926, cette même statue, qui occupait la place d'honneur au centre de la chapelle temporaire, fut consumée avec celle-ci malgré les efforts répétés qu'on fit pour la sauver.

Le 11 décembre 1926, le Père Véranne, Rédemptoriste de Bruxelles, à la demande des Pères Rédemptoristes de Sainte-Anne de Beaupré rencontra Jules de Vischer, successeur de Mathias Zens, en vue de faire sculpter une autre statue. Par bonheur on conservait à l'atelier une immense bûche de chêne vieille de plusieurs années et on gardait encore la maquette de la première statue faite en 1881. C'est le 18 juin 1927 que la nouvelle statue arriva à Sainte-Anne, en tout point semblable à la première, mais un peu plus grande pour être en harmonie avec la nouvelle basilique. Elle mesure actuellement 2,25 m. Comme référence, la Madone en gloire rayonnant (fig.55), de l'église Saint-Vitus à Südlohn en Allemagne, s'apparente à celle de la basilique de Sainte-Anne, tant par son iconographie que par sa gloire rayonnante ajoutée derrière la sculpture.

Une autre statue de l'Education de la Vierge (fig.56), d'une dimension de 4,1 m de hauteur, couronne le fronton de la basilique. Cette statue colossale est en bois recouverte de lames de cuivre rouge. Elle a été bénie et installée sur le fronton de l'ancienne basilique le 5 novembre 1885. Elle échappa à l'incendie du 29 mars 1922. Le 27 septembre, lors d'un nettoyage, on trouva à l'intérieur de sa base une notice ayant comme inscription: "Auguste Daurey ou Dhormy, 1885<sup>16</sup>".

Il est intéressant de noter la correspondance iconographique de

---

<sup>15</sup> Ces quelques renseignements biographiques concernant Mathias Zens, proviennent des Archives des Pères Rédemptoristes de Sainte-Anne de Beaupré. Concernant la Statue Miraculeuse, elle avait été offerte par la famille du père Hendrick, un des pères rédemptoristes belges travaillant à Sainte-Anne de Beaupré.

<sup>16</sup> Ces renseignements sont tirés des Archives des Pères Rédemptoristes de Sainte-Anne de Beaupré. (19458).

cette statue avec la Statue Miraculeuse: mis à part quelques détails, notamment la dimension, l'absence de polychromie et la gloire rayonnante sur celle exposée à l'extérieur<sup>17</sup>, la structure d'ensemble reste la même au niveau de l'ordonnance des tissus, des gestes majestueux et solennels et de la physionomie. Il est donc fort à parier que la statue de "Daurey ou Dhormy" fut conçue dans l'atelier de Mathias Zens. En Allemagne vers le XV<sup>e</sup> siècle, une dominante thématique et formelle fait son apparition à cause d'une espèce de piété sentimentale: la grande image de dévotion dédiée à la Vierge à l'Enfant. On assiste alors à l'idéalisation de la figure mariale et à l'humanisation de la relation mère-enfant (fig.57). Généralement représentée debout, la statue est destinée à prendre place au centre d'un retable ou bien, comme c'est le cas à la basilique de Sainte-Anne de Beaupré, est conçue comme une figure de dévotion isolée.

#### 4.2.1.2 Les oeuvres sculptées des bâtiments connexes à la basilique Sainte-Anne de Beaupré

L'iconographie des mystères de la vie de Jésus illustrée à la basilique Sainte-Anne de Beaupré serait incomplète sans ce dernier aspect qu'est la grande statuaire de dévotion. Toutes les pièces sculptées par les artistes germaniques formés à l'Académie de Munich sont localisées dans les chapelles attenantes à la basilique. L'iconographie déployée se rapporte à l'Agonie et à la Passion du Christ selon la catholicité régie par Rome. Chacune des chapelles fut érigée en correspondance au passage signifiant la Passion ou l'Agonie du Christ. Tour à tour, les sculpteurs ont opté pour une représentation ancienne ou bien pour une image plus appropriée au message à transmettre.

L'inventaire débute à quelques pas seulement de la basilique, à la Scala Santa, une chapelle construite pour abriter le Saint Escalier. Composé de 28 marches, le Saint Escalier est situé au niveau de la première galerie. Il est une reproduction de

---

<sup>17</sup> Ces différences sont imposées par l'emplacement particulier de chacune des statues.

l'escalier que Notre-Seigneur fut obligé de monter après avoir subi toutes sortes d'indignités quand il comparut devant Pilate. Au rez-de-chaussée, il y a une chapelle qui rappelle le souvenir de l'agonie de Jésus. A cet endroit, trois groupes de statues en stuc polychrome proviendraient de l'atelier de Mathias Zens<sup>18</sup>: au centre, l'Agonie de Jésus au Jardin de Gethsémanie (fig.58), à droite, le Sommeil des Apôtres (fig.59) et à gauche, le Baiser de Judas (fig.60).

En faisant le tour de la chapelle, on retrouve trois autres groupes de statues: la Vierge au Calvaire (fig.61), une Pietà et Jésus apparaissant à sainte Marie-Madeleine avec, sous l'autel, un corps du Christ au tombeau. De ce groupe, seule la Vierge au Calvaire proviendrait de l'atelier de Mathias Zens en 1891<sup>19</sup>.

Parvenu au sommet du Saint Escalier au 2<sup>e</sup> étage, on aperçoit trois groupes de statues: au centre, l'Ecce Homo (fig.62), à droite, la Flagellation de Jésus et à gauche, la Rencontre de Jésus et de sainte Véronique. De ce groupe seul l'Ecce Homo proviendrait de l'atelier de Mathias Zens<sup>20</sup>. De ce Christ supplicié, il ressort une expression empreinte d'émotion, de souffrance et de résignation. Une simple et pathétique grandeur émane de sa personne meurtrie. Cette représentation du Christ aux douleurs était une iconographie privilégiée par les artistes germaniques. Ce sont d'ailleurs eux qui nous offrirent les premiers l'image d'un Christ supplicié. Ils le représentent habituellement dans une attitude alanguie (fig.63), aux expressions paisibles et résignées, à la silhouette doucement ployée et affreusement mutilée; la physionomie est d'absolue résignation et de total renoncement (fig.64). C'est ce Christ de la Passion qui nous est offert en dévotion à la basilique Sainte-Anne de Beaupré par les artistes germaniques.

---

<sup>18</sup> Ces renseignements sont tirés des Archives des Pères Rédemptoristes de Sainte-Anne de Beaupré.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.

Tout près de la Scala Santa se trouve une très petite chapelle qui était probablement un endroit où l'on entreposait les corps pendant la saison hivernale et qui est maintenant devenue la Chapelle des Ames. Telle qu'elle se présente actuellement, on y voit un Calvaire qui fut sculpté dans l'atelier de Mathias Zens<sup>21</sup>.

Ces ensembles de la statuaire polychrome de la basilique Sainte-Anne de Beaupré conçus par les sculpteurs germaniques nous sont rendus par de larges figures de dévotion aux proportions monumentales, aux physionomies idéalisées et aux gestes majestueux et réalistes. Ceci peut s'expliquer ainsi: dès le XIII<sup>e</sup> siècle en Allemagne, la vision et les écrits des grands mystiques ont suscité un courant spirituel nouveau, une dévotion personnelle fondée sur l'émotion, sensible aux souffrances du Christ et à la tendresse de la Vierge pour son Fils: une piété plus sentimentale dont l'écho retentit nécessairement dans l'iconographie religieuse. La sculpture constituait à cet égard une expression idéale puisqu'elle permettait d'incarner sous une forme plastique les figures saintes ou divines et de donner mieux que les autres arts une forte présence physique aux personnages. Ainsi s'explique peut-être sa suprématie en Allemagne dès la fin du Moyen-Age. A cet effet, la polychromie joue aussi un rôle primordial. En Europe, on estimait une oeuvre sculptée comme étant complète seulement lorsqu'elle possédait un traitement de surface destiné à modifier son apparence. Par un rendu des détails anatomiques et de la carnation, une bonne polychromie de statue arrivait à créer l'illusion de la vie. Souvent, on y ajoutait de la dorure et de l'argenture, afin d'accentuer les contrastes de lumière et de texture par le biais des motifs incisés ou par la juxtaposition de surfaces mates ou polies. Tous ces ajouts confèrent alors aux sculptures un caractère précieux qu'elles n'auraient pas eu autrement. Les sculptures de la

---

<sup>21</sup> Ibid.

basilique de Sainte-Anne de Beaupré en sont de bons exemples tant par la facture et la dimension que par la polychromie. Une oeuvre sculptée en pied et polychromée retient l'attention et incite davantage aux dévotions et au respect, par opposition aux oeuvres laissées en blanc. Les techniques élaborées par les Germaniques nous ramènent toujours aux buts fixés par ceux-ci: recueillement et incitation à la contemplation et à la méditation.

L'Historial, ou Musée de la basilique, abrite tout ce qui a trait à perpétuer le souvenir des siècles passés à la basilique, entre autres une statue de Notre-Dame du Sacré-Coeur en stuc polychrome, provenant de l'atelier de Mathias Zens<sup>22</sup>.

Notre répertoire se termine à la chapelle du Monastère des Rédemptoristes, avec son Chemin de Croix de 14 stations, peint sur plaque de métal de 55,88 X 71,12 cm, avec fond en or véritable. Il fut peint, selon le professeur Schumacher, dans l'atelier de Josef Müller à Munich, le 3 juin 1925<sup>23</sup>. Josef Müller était spécialisé dans " la peinture à l'huile pour sujets religieux, de statues de saints de toutes grandeurs et en tous genres, de belles crèches de Noël et de tous objets d'installations pour églises<sup>24</sup>".

Ce Chemin de Croix respecte l'iconographie du sujet historique<sup>25</sup>. Le style démontre une grande piété de la part de

---

<sup>22</sup> Cette statue de Notre-Dame du Sacré-Coeur est actuellement en restauration par les bons soins des Soeurs du Bon-Pasteur.

<sup>23</sup> Source principale, les Archives des Pères Rédemptoristes de Sainte-Anne Beaupré, no 2169, en date du 3 juin 1925. Il s'agit du contrat passé entre le Révérend Père C. Leclerc Recteur des Pères Rédemptoristes et l'artiste Joseph Müller de Munich, pour la commande du Chemin de Croix.

<sup>24</sup> Lettre de Josef Müller au Très Révérend Père Recteur des Rédemptoristes de Sainte-Anne de Beaupré, en date du 24 août 1925.

<sup>25</sup> Bonaventure BROWN, Way of the cross, New Catholic Encyclopedia, vol. XIV, 832-835. Ce texte est une "méthode" pour ériger le Chemin de Croix dans les normes de l'Eglise Catholique, selon l'Induit Apostolique du 23 janvier 1820. Après lecture de ce texte, on peut anticiper les conséquences, si le chemin de croix exécuté par Antoine Flamondon avait été installé dans l'église de Notre-Dame de Montréal, se rapportant à un cas similaire survenu en 1850 à l'église Saint-Jean-Baptiste de Québec. Celle-ci se trouvant en possession d'un chemin de croix importé d'Europe "ne renfermant pas les mêmes sujets de la Passion que les collections ordinaires". De ce fait, "(...) il s'est trouvé que les Exercices pour le Chemin de la Croix, imprimés dans nos livres de prières, ne correspondent pas avec les tableaux, et, conséquemment, force a de s'en procurer d'autres". Le Journal de Québec (6 avril 1850), 2.

l'artiste ainsi qu'une connaissance approfondie des récits évangéliques relatant la Passion du Christ. Une oeuvre ambitieuse alliant le naturalisme et l'érudition et l'électisme de l'iconographie. Ces stations (fig.65,66,67) sont l'équivalent de peintures élaborées, tant par la multitude des personnages mis en scène que par l'habileté de leur disposition dans l'espace ainsi que par leur message qui appelle le fidèle à porter sa croix, à l'exemple du Christ. Bien que 14 croix en bois soient essentielles pour l'exercice du "Via Crucis", le Chemin de Croix de Müller révèle des peintures d'une iconographie à frapper le sens de l'imagination de ceux qui s'adonnent à cet exercice de dévotion.

Dans cette même chapelle se trouvent cinq autres statues en stuc polychrome qui auraient été peintes dans l'atelier de Mathias Zens<sup>26</sup>. Nous sommes en mesure d'affirmer que seule la statue de l'Education de la Vierge (fig.68), réplique exacte de la Statue Miraculeuse de la basilique mais de dimensions moindres, proviendrait de l'atelier de sculpture de Mathias Zens<sup>27</sup>.

Donc, à la lumière des informations recueillies dans les contrats et les reçus de paiement échangés entre les Pères Rédemptoristes et les artistes sculpteurs germaniques, il semble que la majorité de la statuaire sculptée à la basilique Sainte-Anne de Beaupré véhiculerait l'influence allemande, par l'entremise des artistes de l'atelier de Mathias Zens. Selon ces mêmes renseignements, ces artistes auraient été formés à l'école de sculpture de l'Académie de Munich.

#### 4.2.2 LE CYCLORAMA DE SAINTE-ANNE DE BEAUPRE

L'influence germanique au Canada dans les arts picturaux est aussi manifeste dans des oeuvres de dimensions monumentales comme le panorama de la ville de Jérusalem le jour de la Crucifixion, exposé en permanence à Sainte-Anne de Beaupré.

---

<sup>26</sup> Ces renseignements sont tirés des Archives des Pères Rédemptoristes de Sainte-Anne de Beaupré.

<sup>27</sup> Ibid.



C'est vraisemblablement vers 1890 que l'artiste panoramiste Paul-Dominique Philippoteaux assumait la direction d'une équipe de peintres chargée de réaliser un vaste panorama sur Jérusalem le jour de la Crucifixion. L'oeuvre, aujourd'hui appelée Cyclorama de Jérusalem, est conservée depuis 1895 à Sainte-Anne de Beaupré (Québec), dans une rotonde aménagée à cette fin. Ce panorama est en rapport avec un panorama similaire, réalisé à Munich en 1886 par l'artiste allemand Elimar Ulrich Bruno Piglhein.

#### 4.2.2.1 Quelques notions historiques sur la naissance des panoramas

Le panorama doit son invention à un artiste d'Edimbourg, Robert Barker. En 1791, Barker présenta dans une rotonde en brique au Leicester Square la Ville de Londres, sans doute inspirée d'une gravure géante réalisée en 1600 et qui était cinq fois plus large que haute. Ce spectacle offrant un trompe-l'oeil absolument saisissant connut immédiatement la popularité et cela pendant plus de 70 ans.

En 1822, Louis-Jacques Mandé Daguerre inventa le diorama, conséquence des vues d'optique si nombreuses au siècle précédent. Le diorama arborait une nouvelle conception spatiale, un jeu de la perception réelle et de l'illusion, associant leurs effets, effets devant avoir des répercussions sur la peinture de paysage. L'enthousiasme général de la population pour ce genre de distraction voit son intérêt décroître à partir des années 1830. Mais au milieu des années 1860, avec Charles Langlois, on assiste à une renaissance du genre avec l'inauguration du faux-terrain, c'est-à-dire des avant-plans en trois dimensions s'intégrant avec le décor peint en arrière-plan. Enfin, en novembre 1872, Félix-Emmanuel Philippoteaux, peintre attaché à la cour de Napoléon, peignit, à la gloire des Parisiens, Le Siège de Paris. Ce panorama de 120 pieds de circonférence souleva l'admiration de la population. Dès lors, Philippoteaux, déclencheur des grandes surfaces peintes à 360 degrés, venait d'établir toutes les normes pour les panoramas à venir.

En Allemagne, Munich s'avérait être le centre important de la production de panoramas, notamment la représentation de sujets religieux. Bruno Piglhein, qui oeuvrait dans son studio de Munich, voulait faire un panorama de la ville de Jérusalem le jour de la Crucifixion. A cette fin, accompagné de son assistant Karl Frosch et muni de références du Pape Nuncio et de l'Archevêché de Munich, Piglhein se rend en Terre-Sainte en 1885 où il fait de nombreuses photographies, exécute des milliers de croquis et de plans et note une quantité innombrable de détails. Le panorama résultant de ces études fut exposé en 1886 à Munich au Goethestrasse<sup>28</sup>.

Pendant ce temps aux Etats-Unis, plusieurs panoramas allemands étaient exposés<sup>29</sup>. Entre 1883 et 1889, Milwaukee était considérée comme la Mecque du panorama et on surnommait cette ville la "petite Munich" étant donné le grand nombre d'artistes Munichoïses venus y travailler. Effectivement, les studios, américains notamment le studio de William Weiner, recrutèrent par équipe les spécialistes panoramistes germaniques. Weiner, en plus d'avoir recruté Karl Frosch, l'ancien assistant de Piglhein pour son atelier de Milwaukee, recruta aussi une vingtaine d'autres artistes panoramistes allemands<sup>30</sup>.

4.2.2.2 Le panorama de la Crucifixion exposé à Beupré: un spectacle sur toile de 360 degrés

En ce qui concerne le panorama exposé à Sainte-Anne de Beupré, nous avons retenu l'hypothèse<sup>31</sup> qu'il fut peint sous la

---

<sup>28</sup> Peu de temps après, Frosch se rend aux Etats-Unis recruté par William Weiner pour son studio de Milwaukee. Frosch plagia des images de Piglhein pour l'exécution d'un panorama. Piglhein lui intentera un procès. Consulter à ce sujet Ralph HYDE, Panoramania! the Art and Entertainment of the 'All-Embracing' view (cat.) (London, Trefoil Publications in association with Barbican Art Gallery, 1988), 172.

<sup>29</sup> S. Oetterman affirme qu'au moins 16 copies du Cyclorama de Jérusalem circulaient à l'époque en Europe et aux Etats-Unis.

<sup>30</sup> Ces artistes spécialistes du panorama étaient très populaires à Munich, il s'agit de August Lohr, William Heine, Franz Rohrbeck et George Peter. A Milwaukee, ils auraient peint 2 panoramas de la crucifixion; ceux-ci n'existent plus aujourd'hui. Voir à ce sujet HYDE, op. cit., 172.

<sup>31</sup> Cette démarche étant appuyé par les révélations de Gustav Berger, directeur de l'Art Conservation Research Foundation à New-York. Voir Ibid., 202, no 261.

direction de Paul-Dominique Philippoteaux dans son studio de Chicago au début des années 1890. A la lueur des informations glanées, il appert que Philippoteaux, par l'intermédiaire du Docteur Ernest Pierpont<sup>32</sup>, obtient de Piglhein de Munich toutes les informations recueillies lors de son voyage en Terre-Sainte, à savoir les plans, les croquis et les photographies relatives à Jérusalem et, sous licence de celui-ci, réalise au moins deux nouvelles versions du panorama de Jérusalem le jour de la Crucifixion dont une se trouve à Sainte-Anne de Beaupré et l'autre aurait été envoyée en tournée en Australie, précisément à Adélaïde, Melbourne et Sydney<sup>33</sup>.

Il est donc à peu près certain que le panorama exposé dans la rotonde à Beaupré est une nouvelle version du panorama de la Crucifixion de Bruno Piglhein de Munich exécuté en 1886. L'oeuvre, d'une dimension de 14 X 110 m, soit l'équivalent de 1,540 mètres carrés, a la réputation d'être un des plus grands panoramas au monde.

Le groupe d'artistes affecté à sa réalisation comprenait: de Paris, Salvador Mège<sup>34</sup>, qui peignit les rochers et le paysage, et Ernest Gros, qui s'occupa des tentes, des arbres et d'une partie de la ville de Jérusalem; de Chicago, Charles Abel Corwin, qui exécuta les chameaux et les chevaux, et Olivier Dennett Grover, qui devait se charger de la figure du Christ et de la scène du Calvaire; enfin, Edward J. Austen, un peintre britannique, exécuta l'autre partie de la ville de Jérusalem<sup>35</sup>.

Ce sont 80 kilomètres de la campagne environnante de Jérusalem

---

<sup>32</sup> Spécialiste qui oeuvrait à Munich dans le domaine du panorama. *Ibid.*, 202.

<sup>33</sup> D'après mes recherches au National Museum of Melbourne et à la Queensland Art Gallery of Brisbane lors de mon séjour en Australie, on m'a rapporté qu'en 1894 et 1895 un panorama de Jérusalem le Jour de la Crucifixion était en tournée en Australie. Personne ne sait ce qu'il est advenu de ce panorama, à savoir s'il fut retourné en Amérique ou bien s'il se trouve encore sur le sol australien.

<sup>34</sup> Mège a souvent assisté à la réalisation de panoramas sous la direction de Paul-Dominique Philippoteaux.

<sup>35</sup> Source principale Sainte-Anne de Beaupré, Cyclorama (livret explicatif) (imprimé en Espagne, s.d.), 5-7.

qui se déroulent sous nos yeux. Du point d'observation au centre du cyclorama et face à la scène de crucifiement, nous apparaît sur la gauche, toute la contrée ouest de Jérusalem comprenant le tombeau de Jéroboam premier, fondateur et premier roi du royaume d'Israël et le chemin de Jaffa. L'autre chemin, à droite, mène à Damas, où saint Paul s'est converti. La lueur à l'horizon est le reflet de la Méditerranée. A droite de la ville même de Jérusalem, le Palais de Pilate, gouverneur à cette époque, et le Temple de Jérusalem, tous deux sur le Mont Moriah. La montagne par-delà la ville est le Mont des Oliviers. On y voit aussi la porte de Jaffa, le Palais des Grands-Prêtres, le Cénacle, le tombeau d'Absalon et le Palais du roi Hérode, situé sur le Mont Sion. En dehors des murs de la ville, le petit sentier tortueux au milieu de la campagne conduit à Bethlehem. Finalement, plus à droite, à nouveau le tombeau de Jéroboam, notre point d'amorce.

La scène baigne sous un ciel sinistre et menaçant, qui laisse passer une lumière étrange créant une mystérieuse atmosphère marquant le grand événement. L'illusion est d'un réalisme à ce point parfait que nous avons la sensation d'être sur les lieux mêmes. Non seulement la scène du calvaire (fig.69) est-elle peinte avec une scrupuleuse attention portée aux détails, mais également les murs de la ville près desquels il y a la foule, les édifices encombrés, les scènes de la vie quotidienne de certains quartiers et les scènes rurales (fig.70,71). Les deux tentes (fig.72), dressées aux limites de la ville près de la porte de Jaffa, appartiennent à des marchands arabes venus à Jérusalem pour vendre leurs marchandises aux Juifs. Arborant un trompe-l'oeil saisissant, elles sont sans doute les ouvrages les plus vraisemblables du panorama. De ce point, la perspective est si réaliste qu'il est facile d'imaginer que des milles séparent les tentes des objets visibles dans le lointain.

Le succès remporté par les artistes ayant oeuvré à la réalisation de ce panorama suffit à établir leur réputation. Comme il appert que Philippoteaux a vraiment utilisé les plans, les croquis, les

photographies et autres renseignements relatifs à Jérusalem rapportés par Piglhein lors de son voyage en Palestine en 1885, il découle donc que le panorama exposé à Beaupré est une nouvelle version du panorama de Piglhein exécuté à Munich en 1886 et de ce fait véhicule l'influence artistique germanique au Canada.

Les renseignements biographiques<sup>36</sup> que nous possédons sur Bruno Piglhein nous rapportent qu'il est peintre d'histoire et de genre, pastelliste et sculpteur, né à Hambourg le 19 février 1848 et qu'il est mort à Munich le 15 juillet 1894. En 1863, il étudia la sculpture à Hambourg sous Schüler von J. Lippelt et en 1864, il fut élève à l'Académie de Dresde et aurait suivi des cours avec Johann Schilling dans cette même ville. A Weimar, il étudia sous Pauwels et en 1870, il étudia à Munich avec Wilhelm Diez. En 1885, il voyagea à travers la Palestine afin de recueillir les informations relatives à l'exécution de son panorama de la ville de Jérusalem le jour de la Crucifixion<sup>37</sup>. Ce panorama aurait été détruit par le feu en 1892. Piglhein fut médaillé d'art de la ville de Munich en 1888 et de la ville de Melbourne en 1891. En 1886, après son voyage en Palestine, il enseigna à l'Académie de Munich.

L'artiste Paul-Dominique Philippoteaux serait né à Paris et il y serait mort le 2 juillet 1923. Il fut peintre de genre et d'histoire. Il est le fils de Félix-Henri-Emmanuel Philippoteaux, peintre à la cour de Napoléon, renommé grand spécialiste de la peinture d'histoire. Paul-Dominique a d'abord étudié avec son père, ensuite il étudia dans les ateliers de A. Cabanel et de Léon Cogniet à Paris. Il arrive en Louisiane peu après la Révolution française de 1848. Il est considéré comme un très

---

<sup>36</sup> Source principale C.E. BENEZIT, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, éd. rev. (Paris, Librairie Gründ, 1976), 330.

<sup>37</sup> Concernant l'année 1885, cette information fut recueillie dans Ulrich THIEME et Félix A. BECKER, Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler (von der Antikes bis zur gegenwart) (Liepzig, E.A. Seemann Verlag, 1907-1950), 35. D'autres sources, notamment celle de A Biographical Dictionary ainsi que dans la revue Continuité, no 53 (Québec, printemps 1992), 47, s'accordent sur l'année 1855. Piglhein aurait été âgé seulement de 7 ans.

important et très prolifique peintre de tableaux panoramiques<sup>38</sup>. Lorsque le panorama arriva au Canada en 1895, c'était un genre artistique nouveau. Jamais un ouvrage peint sur toile n'avait atteint une telle dimension. En plus, c'était un divertissement optique spectaculaire et une scène d'atmosphère qui provoquait immédiatement une réaction émotionnelle avec le public. Il stimulait l'imagination du spectateur, en plus d'être éducatif. Le spectateur regarde comme par une fenêtre un monde magique qui crée l'illusion de la réalité. Le peuple canadien fut très enthousiaste pour ce genre de spectacle, puisque l'oeuvre exposée à Beaupré attire encore des milliers de visiteurs chaque année. Le sujet représenté, Jérusalem le jour de la Crucifixion, y est pour beaucoup dans son succès. Nous devons donc aux artistes germaniques, instigateurs de telles oeuvres, la primauté de ce genre de spectacle artistique au Canada.

#### 4.3 TROISIEME PARTIE: EN MATIERE DE RENOUVELLEMENT

##### 4.3.1 Le renouveau ecclésiastique des années 1860 au Québec en matière de décoration et d'ornementation

L'architecture des églises québécoises n'a pas cessé d'évoluer depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et tout en s'adaptant au climat, elle a graduellement acquis toute une série d'influences. Les plans choisis ont suffisamment changé, ce qui devait avoir une répercussion sur les décors intérieurs. Quelques facteurs, notamment des fabriques paroissiales plus prospères, une évolution du goût de la société et une vision nouvelle de la foi<sup>39</sup>, firent que les architectes en vinrent à penser aux décorations des églises en tant que concept global et dogmatique. Les travaux pouvaient s'échelonner sur plusieurs mois, parfois même plusieurs années.

---

<sup>38</sup> Source principale BENEZIT, *op. cit.*, 285.

<sup>39</sup> Depuis le Concile de Trente qui prônait la réaffirmation solennelle de ses dogmes, les communautés apostoliques des années 1860, insistèrent davantage sur la création d'un environnement susceptible de susciter la dévotion et le respect dans le recueillement. A ce sujet voir Bruno FOUCAULT, Le renouveau de la peinture religieuse en France 1800-1860 (Paris, Arthéna, 1987), 53-62.

Pour l'exécution des travaux de décoration intérieure, on choisissait des artistes ayant démontré une grande habileté technique. Les artistes privilégiés furent les décorateurs germaniques, ceux-ci étant capables de créer des environnements d'une esthétique et d'une iconographie particulières, dans un style habilité à exalter la piété et le recueillement de la communauté chrétienne.

Lorsque nous pénétrons dans des enceintes sacrées ayant reçu un tel traitement, nous sommes impressionnés par l'arrangement plastique des éléments qui ont aidé à la création d'une esthétique unique. En ce sens, l'église du Gesù de Montréal et l'église Saint Romuald de Québec sont des exemples de la décoration à fresque comme concept global, exécutée par des artistes décorateurs germaniques.

Dans ces lieux de culte, les artistes ont exécuté deux types de parement: un parement historié et, non moins important, un parement d'illusion architecturale où, le décor ayant été conçu dans son ensemble, la peinture servait à mettre en valeur l'architecture et à situer la position des tableaux et des sculptures. A ce titre, on remarque que cette décoration est utilisée dessus et dessous les arcades, de plus, elle sépare la voûte en caissons à l'église Saint Romuald et en médaillons au Gesù. Cette même décoration entoure les fenêtres et tapisse les intérieurs à Saint Romuald, ainsi que les arcs de la tribune et toute surface propice à y recevoir un tableau. Elle est aussi présente au niveau des chapiteaux des colonnes au Gesù. De plus, les artistes sont arrivés à créer un trompe-l'oeil saisissant par le choix des coloris et par la technique déployée. Ce trompe-l'oeil est aussi créé par l'élément décor tels les cordons, les moulures et le décor végétal qui en parachève l'unité. Les deux temples sont passés entièrement sous le pinceau.

Ce retour à un art d'enseignement chrétien prôné par les institutions catholiques des années 1860 nécessitait, entre autres, l'utilisation du grand tableau qui servait de moyen de

communication entre les Doctrines de l'Évangile et la communauté chrétienne. Cet élément du décor avait le singulier pouvoir de transporter les fidèles vers d'autres lieux où apparaissent les saints, les martyrs et les mystères dogmatiques :

C'est par le moyen de l'histoire des mystères de la Rédemption, tels qu'ils sont dépeints par des tableaux et autres images, que le peuple est instruit et que se confirme chez lui l'habitude de penser continuellement aux articles de la foi et d'en nourrir son esprit<sup>40</sup>.

Il faut garder à l'esprit le monopole exercé par les Allemands sur la peinture religieuse. De là l'importance pour eux du tableau religieux comme véhicule de diffusion des formes. Ce fut conformément à cette optique que furent élaborés les programmes iconographiques peints à la manière germanique à l'église du Gesù de Montréal et à l'église Saint-Romuald de Québec.

#### 4.3.2 Le décor mural de l'église du Gesù de Montréal

De style baroque, l'église du Gesù, inaugurée le 3 décembre 1865, offre des dimensions intérieures de 57,6 m de longueur X 22,5 m de hauteur et une largeur à la croisée des transepts de 43,2 m. Elle est l'oeuvre de l'architecte américain d'origine irlandaise Patrick C. Keely.

Keely s'accorda sans peine au renouveau ecclésiastique pour offrir une structure aux larges proportions intérieures, de façon à pouvoir y déployer un décor dogmatique et doctrinaire. Le plan complet de la décoration fut recommandé par le Père Paul Desjardins<sup>41</sup> et Keely en tiendra compte dès le début du projet. En cours d'élaboration, le plan initial fut modifié et certains sujets furent remplacés par d'autres sujets, disons à caractère plus populaire à l'époque. Ce changement à l'iconographie est certainement tributaire de l'intervention de l'artiste, celui-ci possédant probablement déjà les cartons. Quant au choix de la technique employée, elle demeure aussi le choix de l'artiste.

---

<sup>40</sup> Anthony BLUNT, La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600, collection "Idées/Arts" (Paris, éd. Gallimard, 1966), 180.

<sup>41</sup> Paul DESJARDINS, s.j., Le Collège Sainte-Marie de Montréal. Les recteurs européens. Les projets et les oeuvres (Montréal, CMS., 1954), 124-125.



Pourquoi l'artiste a-t-il choisi le travail à la fresque? Selon les écrits des théoriciens chrétiens du XIX<sup>e</sup> siècle, il semble que la fresque fut perçue comme la technique représentant le mieux l'idéal de la peinture religieuse et cela tant au point de vue moral, historique et architectural. C'est d'ailleurs à partir de 1860 que des traités liturgiques ont codifié les règles pour la fresque, un art intégré à l'architecture et tout entier axé sur le message<sup>42</sup>. En ce sens, l'idéal de l'artiste Daniel Müller rejoignait celui des Nazaréens.

#### 4.3.2.1 Le programme iconographique du Gesù

L'ensemble des peintures du Gesù illustre les principaux mystères de la vie du Christ, ainsi que certains événements marquant la naissance et l'histoire des Jésuites. L'artiste Daniel Müller, qui a signé ces fresques, a élaboré ses tableaux à partir d'un programme iconographique complexe insistant sur les bases du christianisme et sur les dévotions des Jésuites. La vocation du Gesù étant une vocation d'enseignement par la prédication et par la vue, la décoration est donc vouée à la contemplation et à la méditation. Contrairement à l'église Saint Romuald, Daniel Müller sera le seul artiste germanique à travailler à la décoration du Gesù. Cet artiste décorateur est né en Allemagne. Après des études à l'Académie de Düsseldorf sous les maîtres Sohn et Schadow, il aurait voyagé à Rome avant d'immigrer aux Etats-Unis, où les Jésuites l'employèrent à la décoration à la fresque de l'église de la communauté allemande de Saint Michael de Buffalo<sup>43</sup>. Pour cette église comme pour le Gesù, Keely en était l'architecte.

Pour la décoration du Gesù, Daniel Müller utilise les éléments légués par la tradition pour les reformuler avec les idées d'un

---

<sup>42</sup> POUCCART, *op. cit.*, 53-62.

<sup>43</sup> Ces renseignements proviennent du Père Jésuite Jim Gould, chargé du Ministère de l'église de l'Assomption à Majuro aux Iles Marshall. Selon les archives de la paroisse Saint-Michael de Buffalo, dans le contrat signé le 16 octobre 1864 entre l'artiste Daniel Müller et le père Durthaller. L'architecte Kelly signa comme témoin.

homme contemporain. La grande fresque de la Crucifixion (fig.73), sur le mur derrière le maître-autel, nous montre un Jésus expirant sur une croix vers laquelle sont projetés des rayons venant du ciel. Du côté droit, au pied de la croix, se trouve Marie, sa Mère, et derrière elle, Marie, femme de Cléophas et soeur de Marie Mère de Jésus. Marie-Madeleine est prosternée au pied de la croix. Un légionnaire romain, armé de sa lance, vient de percer le côté du Sauveur. Du côté gauche de la croix, un autre légionnaire et, derrière lui, à cheval, un porte-étendard. Deux apôtres manifestant leur douleur sont debout à droite de la scène. En arrière-plan, la ville de Jérusalem où dominent les palais d'Hérode et à droite, sur le Mont Sion, le tombeau d'Absalon.

Dans ce tableau de la Crucifixion qui offre une décoration exécutée en trompe-l'oeil émane, comme dans les fresques nazaréennes, un sentiment de dignité et de respect suggéré par les trois personnages féminins. L'influence nazaréenne est aussi remarquable dans la position gracieuse des mains de Marie Mère de Jésus ainsi que le traitement du drapé. Müller n'avait sans doute pas l'intention d'illustrer le drame en tant qu'événement historique, mais bien de comprimer le maximum de passion, ici la douleur, dans une forme rigoureusement disciplinée. On remarque que toutes les expressions pouvant représenter la douleur sont contenues et une piété pleine de douceur se lit sur les visages. Par exemple, Marie-Madeleine cachant sa souffrance, est une figure que les artistes mirent plusieurs décennies à modifier lorsqu'ils eurent à traiter ce thème; Müller a su adapter ses sources. Les sentiments ressortant de cette scène de la Crucifixion sont des sentiments de piété et d'adoration. La grandeur solennelle de l'ordonnance de la composition correspond au destin de l'âme. Quant au décor précis élaboré en arrière-plan, il nous donne à penser que l'artiste a eu le souci de situer l'événement dans son lieu réel. Dans le tableau Jésus bénissant les enfants (fig.74), celui-ci ne relève pas d'une

iconographie doctrinaire et dogmatique mais relève plutôt d'une iconographie populaire. Ce thème plaisait particulièrement à Overbeck qui avait une prédilection marquée pour certains sujets qu'il a répétés plusieurs fois<sup>44</sup>, notamment Le Christ laissant venir à lui les petits enfants. Dans la représentation de Müller, le Christ est représenté debout, les bras grands ouverts, bénissant les enfants agenouillés à ses pieds. Quelques adultes sont disposés de façon à fermer la composition. A l'exemple d'Overbeck, en mettant l'accent sur la figure du Christ dans sa représentation, l'oeuvre de Müller s'identifie aux productions de l'Académie de Düsseldorf. Dans sa Résurrection de Lazare (fig.75), Müller emprunte à nouveau à un tableau d'Overbeck du même thème (fig.76). Dans le tableau d'Overbeck, un Christ règne en dominant la scène, debout devant la tranchée d'où sort Lazare les mains jointes et le corps tout enveloppé de bandelettes d'un blanc immaculé. Dans la composition de Müller, le nombre de personnages est modifié ainsi que le style des vêtements du groupe. Contrairement à Overbeck, Müller a placé ses personnages à l'intérieur d'une grotte.

Ces emprunts de Müller à l'art d'Overbeck s'appliquent aussi à la scène du premier médaillon de la nef consacré à l'Incrédulité de Thomas (fig.77). Müller emprunte au tableau d'Overbeck (fig.78) le décor architectural de l'arcade, mais il le représente muré. Son Christ, ceint dans un linceul, oriente la main du sceptique vers la plaie de son côté droit. Müller a peint la scène de face contrairement à Overbeck qui a représenté Jésus et Thomas de profil, devant un paysage en arrière-plan. L'artiste nazaréen s'est aussi représenté dans son tableau, à gauche de la scène.

Dans la voûte centrale, le Concert des Anges à la Vierge en gloire avec l'Enfant (fig.79) affiche un aspect monumental. Le thème représenté est celui de la conception immaculée: la Vierge

---

<sup>44</sup> René MENARD, 'Overbeck', La Gazette des beaux-arts, tome III, 2<sup>e</sup> période (1er janvier 1870), 209.

est assise sur un trône d'où émane autour de sa personne une bande étoilée vers laquelle s'irradie la lumière divine. Elle est entourée d'une gloire d'anges musiciens en gémissement sur des nuées. C'est dans la représentation du visage des anges que Müller révèle le mieux son style germanique, en leur accordant des physionomies efféminées, une chevelure épaisse et bouclée et de longues ailes. Müller a su leur accentuer ce charme délicat qu'aimaient bien représenter les Nazaréens. Il traduit ainsi sa touchante émotion devant les visages enfantins, ce qui nous ramène encore à Overbeck et à ses représentations de visages d'enfants<sup>45</sup>. L'élongation des corps, le ploieement gracieux des torsos et les mouvements des jambes des anges sont rythmés par la souplesse des plis de leurs tuniques. Leurs mains gracieuses expriment des gestes spontanés, imprégnés de naïveté. Dans toute la scène, l'influence de l'Académie de Düsseldorf est nettement perceptible. Ce thème en soi n'exigeait pas une gloire d'anges, mais peut-être Müller s'est-il inspiré du même sujet peint en 1491 par Albrecht Dürer (fig.80).

Dans la Sainte Famille Trinité Terrestre (fig.81), Daniel Müller emprunte au tableau Heilige Familie de Carl Müller, peint en 1860 pour l'église Saint-Michel de Breslau<sup>46</sup>. Contrairement à ce dernier, Daniel Müller représente le groupe à l'extérieur. L'Enfant Jésus, âgé à peu près de 12 ans, aide Saint Joseph, son Père nourricier, dans son travail d'artisan. Près de lui, sa Sainte Mère Marie est occupée à filer. Cette scène familiale de la Sainte Famille constitue un exemple de vie.

#### 4.3.3 La décoration intérieure de l'église Saint-Romuald de Québec comme contexte global

C'est au printemps 1855, sous le mandat du Curé Pierre Sax, que débute la construction de l'église Saint-Romuald. Construite dans

---

<sup>45</sup> Au sujet d'Overbeck: "La figure naïve des petits enfants, convenait à son talent". Voir à ce sujet MENARD, op.cit., 209.

<sup>46</sup> THIEME/BECKER, op. cit., tome XXV (1966), 240.

un style grec-corinthien, elle mesure 46,5 m de longueur X 19,5 m de largeur. Lorsqu'elle fut livrée au culte le 3 avril 1856, la décoration intérieure n'était pas commencée. Ce n'est qu'en 1868, soit 12 ans après sa bénédiction, que le Curé Sax se fixa sur le choix de ses décorateurs. Dans un voyage qu'il fit chez les Bénédictins aux Etats-Unis et sous recommandations de ces derniers, M. le Curé Sax rencontra l'artiste décorateur Wilhelm Lamprecht et passa sous contrat ce dernier pour la décoration de son église de Québec. Ce peintre germanique alors âgé de 30 ans avait à son actif le prix d'excellence de l'Académie de Munich<sup>47</sup> et avait déjà la réputation d'être un des meilleurs artistes résidant aux Etats-Unis<sup>48</sup>. Lamprecht est né à Altenschönbach près de Würzburg le 31 octobre 1838. Après des études artistiques à l'Académie de Munich de 1859 à 1867, il immigre en Amérique où il s'installe à Philadelphie. Lamprecht fut engagé par les ecclésiastiques américains pour peindre de nombreux tableaux d'autel et exécuter des travaux de décoration à la fresque dans certaines églises, notamment à Boston, Brooklyn, Cincinnati, Chicago et New York<sup>49</sup>. En 1901, il retourne à Munich et meurt dans cette ville le 26 mars 1920<sup>50</sup>. Nous constatons que malgré son jeune âge, Lamprecht avait déjà une bonne expérience du travail de décorateur des lieux saints. Les ecclésiastiques des Etats-Unis lui faisaient confiance et appréciaient son travail. Les plans et l'idée générale de la décoration de l'église Saint-Romuald furent élaborés par le Curé Sax et la technique de la fresque sans doute proposée par le maître décorateur Wilhelm Lamprecht<sup>51</sup>. La peinture à la fresque était une technique nouvelle et un peu risquée à Québec où le climat selon la saison varie d'un extrême à l'autre. Cependant, cette technique avait

---

<sup>47</sup> Abbé Benjamin DEMERS, Notes sur la Paroisse Romuald d'Etchemin (Québec, 1906), 235.

<sup>48</sup> Selon un article lui étant consacré en égard à la décoration de l'église Saint-Romuald dans Le Journal de Québec (20 décembre 1870), 2.

<sup>49</sup> "St-Francis Xavier's New York", Woodstock letters, vol XII (1883), 105.

<sup>50</sup> BENEZIT, op. cit., tome VI, 14.

<sup>51</sup> Renseignements provenant des Archives de la Paroisse de Saint-Romuald.

déjà été utilisée par Daniel Müller au Gesù de Montréal en 1865 et semblait convenir<sup>52</sup>. A cette fin, Lamprecht s'entoura d'une équipe de quatre artistes germaniques comprenant deux fresquistes, un sculpteur pour la statuaire et un architecte décorateur pour les autels. Le travail commença en 1868 pour se terminer en automne 1869.

#### 4.3.3.1 Le programme iconographique de la décoration de l'église Saint-Romuald

L'idée d'une décoration intérieure comme contexte global envisagée par le Curé Sax est sans aucun doute tributaire de son voyage à New York et des visites qu'il fit de certaines églises américaines ayant reçu un traitement de décoration similaire. Il est certain qu'il s'instruisit aussi de l'église du Gesù de Montréal. L'ensemble des peintures de Saint-Romuald fut élaboré à partir d'un programme iconographique savant, insistant sur les bases du christianisme et sur les épisodes de la vie de saint Romuald, patron de la paroisse. Nous retrouvons dans le chœur les grands mystères de la vie de Notre-Seigneur. Dans la nef du côté est, à l'autel réservé à la Sainte-Vierge, sont représentées ses dévotions. Quant à la nef du côté ouest, nous retrouvons les dévotions de saint Joseph. Ce travail exécuté à la fresque est signé Wilhelm Lamprecht.

Dans la voûte, il y a huit grands caissons où se déroulent sous nos yeux les différentes scènes de la vie de saint Romuald, patron de la paroisse, depuis son entrée au Monastère de Classe à son Apothéose au paradis. Ce travail à la fresque relève de l'artiste germanique Louis Lang.

Les décorations des murs et de la voûte, qui servent aussi d'encadrement aux tableaux, sont l'oeuvre de l'artiste germanique Thien. Les médaillons, au nombre de seize, situés au-dessus des colonnes, nous donnent l'histoire de l'Eglise dans les figures

---

<sup>52</sup> Abbé DEMERS, *op. cit.*, 251.

de saint Pierre et saint Paul; placés dans le sanctuaire, les quatre Évangélistes et, des deux côtés de la voûte, les cinq Docteurs de l'Eglise d'Occident et les cinq Docteurs de l'Eglise d'Orient. Les ornements des petites voûtes latérales vers les chapelles sont les allégories des litanies de la Vierge comme *Turris Davidica*, *Rosa Mystica*, *Sedes Sapientiae* et sont au nombre de seize.

Les statues disposées autour du choeur ainsi que les statues de saint Paul et sainte Anne furent sculptées en bois de buis par un sculpteur de Munich, Rudmüller. Elles ont été copiées sur des modèles en terre glaise exécutés par des sculpteurs de la même ville<sup>53</sup>. Elles furent données par des paroissiens dont les noms sont inscrits sur les piédestaux. Rudmüller reprend ici les caractéristiques de la polychromie germanique: un coloris dans les tons de vert, bleu et noir. Ici et là, une note de blanc donne de l'éclat. Un filigrane d'or tisse un jeu assez complexe de broderie. L'artiste est parvenu par son choix de couleurs à créer une intensité dramatique.

#### 4.3.3.2 La lecture de certaines oeuvres: des emprunts plus ou moins poussés

C'est probablement dans le cycle des tableaux qu'il a peints à l'église Saint-Romuald que Wilhelm Lamprecht expose le plus magistralement sa conception de l'art religieux. Il transforme le récit du cycle des grands mystères de l'Histoire Sainte en une émotion visuelle intense. Il transpose une histoire sacrée dans l'univers de ses contemporains en nous l'offrant sous forme de spectacle de l'imagerie. Il n'a pas porté l'accent sur le récit, préférant situer ses personnages dans une sorte d'espace hors du temps. Ce résultat est obtenu grâce à la correspondance des rapports spatiaux et des rapports de tons et aussi parce qu'il

---

<sup>53</sup> Ces statues sont arrivées d'Europe brisées et c'est Louis Saint-Hilaire qui les a réparées à l'exception de celles représentant saint François Xavier qui était irréparable et qui fut remplacée par une statue de plâtre faite dans les ateliers de Québec.

a su éliminer tout ce qui était superflu. Au maître-autel est représentée la Rédemption sur la croix (fig.82). La scène est évoquée de façon dépouillée, augmentant ainsi la puissance évocatrice de la composition. L'idéalisme mystique qui s'en dégage est propre à élever l'esprit. Il existe bien dans la tradition germanique une attitude similaire, par exemple celle d'Albert Dürer avec le Christ en croix (fig.83). Tout comme dans le tableau de Lamprecht, une simple et pathétique grandeur émane de ce dessin de Dürer. Dans les deux cas, il s'agit d'un certain renoncement à la virtuosité. Lamprecht avait sans doute une conscience accrue de sa dignité d'artiste, tout comme les artistes germaniques du Moyen-Âge, et une liberté créatrice à la mesure de cette conscience.

Son tableau de la Résurrection (fig.84) révèle une grandeur sévère et solennelle de l'ordonnance correspondant au destin de l'âme. Lamprecht a voulu souligner la petitesse humaine par rapport à la glorification des élus et des Saints, dominée par la Majesté divine: la forme pleine et ample de Dieu le Fils. Il y accorde peu de détails anecdotiques et trop réalistes pour ne pas distraire l'attention du motif principal. Dans la tradition germanique de l'Académie de Munich, Anton Koch représente bien quelque chose de semblable avec son Christus in der Vorhölle (fig.85). Cette façon de représenter ces thèmes religieux est tout à fait absente chez les peintres canadiens de la même période, ceux-ci préférant mettre l'accent sur le caractère dramatique de la scène, plutôt que d'insister sur la magnificence du sujet, propre à élever le sens du sacré. C'est là toute la différence entre une oeuvre dite de décoration telle que les artistes québécois la pratiquaient et une oeuvre de dévotion incitative au recueillement et à la méditation apportée par les artistes germaniques.

Le Portrait du Révérend Pierre Sax (fig.86), qu'a exécuté Lamprecht, est très vivant non pas seulement parce qu'il est ressemblant ou d'une grande pénétration psychologique, mais aussi



parce que Lamprecht a su très bien capter l'attitude dans la vie du sujet. La lumière infusée contribue aussi à la réussite de ce portrait, cette même lumière qui diffuse ou cache les détails physiologiques du visage et en fait le principal objet dans l'espace. Cette lumière nous livre d'autres détails du tableau avec la même force, par exemple le rabat de sa soutane, les plans et livres de comptes ainsi que l'église qui est représentée derrière sa tête. C'est cette qualité lumineuse qui joint les détails et dont le sujet est l'instigateur. La forme de ses mains n'est pas très détaillée mais on peut voir avec quelle persuasion l'index de sa main gauche pointe les plans de son église placés près de lui sur la table. Lamprecht a su établir la relation parfaite entre la vie du sujet et la vie des choses qui l'entoure.

L'artiste Louis Lang fut chargé d'élaborer le programme de la décoration du plafond, à partir des données du Curé Sax sur le sujet. Cette composition, historiée à l'intérieur d'un cycle de huit caissons, respecte l'ordre chronologique du récit de la vie de Romuald qui vécut de l'an 936 à 1036.

Lang est né à Waldsee, Wurtemberg, le 29 mars 1814. Il a fait des études à Paris et à Stuttgart en 1834. Il immigre en Amérique en 1838 et s'installe à Philadelphie où il devient membre de l'Académie Nationale. Après quelques années à Philadelphie, Lang fait de fréquents voyages d'études à Venise, Rome, Florence et Paris. En 1847, il s'installe à New York où il exerce son métier de peintre jusqu'à sa mort le 6 mai 1893<sup>54</sup>.

Dans son travail à Saint Romuald, Lang ne s'est pas intéressé à l'expression des sentiments, il a simplement transformé l'histoire de la vie de Romuald en la transposant. Il est parvenu à exprimer la profondeur spirituelle de son sujet par l'incomparable simplicité de ses formes et de leur organisation. L'Apothéose de Saint-Romuald (fig.87), la seule fresque couleur

---

<sup>54</sup> THIEME/BECKER, op. cit., 320.

du plafond, nous montre un Christ dominant, une arche d'angelots faisant encadrement à sa divine personne. A sa gauche apparaît saint Romuald, accompagné de quelques religieux et présenté au Christ par le précurseur saint Jean-Baptiste qui fut un des premiers anachorètes. A sa droite, on voit sa Mère, assise, les mains jointes en signe de recueillement et, à la droite de celle-ci, on aperçoit Abraham avec son fils Isaac, ainsi que le grand prêtre Melchisédech. Enfin, au pied du Christ on lit l'inscription suivante: "tu es sacerdos in aeternum". Dans cette scène, les figures affichent une apparence immobile et un caractère hiératique et permanent. L'absence de paysage permet aux personnages de remplir tout l'espace. Le traitement du drapé est révélé d'une manière ordonnée et élégante, conférant de la magnificence aux personnages.

Les sept autres fresques de la voûte centrale peintes par Lang sont monochromes, donnant une impression de tableaux non terminés. De par cette absence de couleur, le volume est indiqué par les nuances dégradées sous l'action de la lumière. La couleur est alors devenue une création de la lumière, préférant ainsi de belles oppositions (fig.88 et 89). Nous ne pouvons plus parler ici d'émotions visuelles comme chez Lamprecht, mais simplement d'effets suggestifs, l'émotion étant une expérience sensorielle à laquelle chacun répond selon son degré affectif.

Le parement d'illusion architecturale, conçu et élaboré par Thien, tient du motif des arabesques, des entrelacs et du motif cruciforme. De couleur verte, jaune et lie de vin sur fond beige, le tout confère une apparence de sobriété se mariant avec l'ensemble historié. Au-dessus des colonnes nous apercevons des médaillons, où Thien a représenté les seize Pères de l'Eglise. De ces personnages se dégage une certaine douceur lyrique et délicate. L'artiste a créé un type de figures qui tient des physionomies germaniques (fig.90). Les gestes et les attitudes sont solennels et cérémonieux. Le chapeau qu'un des Pères de l'Eglise porte (fig.90) est comme celui que porte Joseph dans la

Fuite en Egypte (fig.91) exécutée par Lamprecht. Ils sont typiquement germaniques<sup>55</sup>. Thien a aussi tenu compte des détails symboliques rattachés à l'Histoire des Évangélistes et a illustré chacun des protagonistes avec celui qui lui est propre (fig.92 et 93). Les renseignements disponibles sur l'artiste Thien sont pratiquement inexistantes, à l'exception qu'il soit né en Allemagne, qu'il ait immigré aux États-Unis et y ait travaillé comme décorateur. Après son travail à Saint-Romuald en 1869, il se fixa à Cincinnati<sup>56</sup>.

Le maître-autel (fig.94) et les deux autels latéraux, dédiés respectivement à la Vierge Marie (fig.95) et à saint Joseph (fig.96), furent exécutés entièrement par Louis Saint-Hilaire d'après les plans conçus et fournis par Schneider, architecte décorateur de Munich. A ce moment, Louis Saint-Hilaire travaillait sous les ordres de Ferdinand Villeneuve, un sculpteur canadien-français qui avait établi une intéressante industrie dans la ville de Saint-Romuald. La dorure et l'ornementation des autels furent faites par Ferdinand Villeneuve et consistent en une dorure à l'assiette polie à la pierre agate. Nous n'avons aucun détail biographique sur l'artiste Schneider, à l'exception que c'était un Germanique exerçant à Munich et qu'il fut un grand prix de l'École d'Architecture de Munich<sup>57</sup>.

A l'église Saint-Romuald, ce qui nous frappe au premier coup d'oeil c'est l'harmonie entre le parement historié et le parement d'illusion architecturale. Une grande sobriété dans l'ensemble s'y dégage, accentuant le caractère grandiose du décor. Ce travail de décoration et d'ornementation accompli par une équipe d'artistes germaniques sut bien plaire aux Québécois du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle parce qu'il était hardi et inusité:

---

<sup>55</sup> Selon les propos recueillis de monsieur le Curé de la paroisse Saint-Romuald d'Etchemin Pierre Dufresne, ce genre de chapeau fut énormément critiqués à l'époque par les paroissiens, parce qu'ils étaient d'origine étrangère.

<sup>56</sup> 'Thien', Le Journal de Québec (20 décembre 1970).

<sup>57</sup> Ces renseignements furent recueillis dans les Archives de l'Eglise de Saint-Romuald.

Quand les travaux furent terminés, l'église était comme une Bible ouverte, largement illustrée, et parlant aux yeux de ceux qui ne savent pas lire; mais aux yeux de ceux qui ont étudié et qui peuvent juger, l'église proclamait hautement l'intelligence du curé qui en avait conçu l'idée générale et aussi l'habileté des artistes qui avaient exécuté les plans<sup>58</sup>.

Un des critères valables pour juger des oeuvres d'art que sont les églises de Saint-Romuald et du Gesù est l'efficacité émotive de la communication que ces ensembles suscitent. Notre jugement implique donc la lecture, l'expérience vécue de l'oeuvre et notre participation affective au sentiment que ces artistes ont exprimé dans les compositions et dans la facture. Bien sûr, c'est une critique de goût, ayant comme thème fondamental la priorité de la peinture sur les autres arts puisqu'elle suscite une émotion plus immédiate. Mais pour les Germaniques qui ont accompli le travail, l'intensité de l'émotion visuelle ne diminue en rien l'élévation des contenus et des significations de leur peinture. Autant Daniel Müller au Gesù, qui a peint dans le style de l'Académie de Düsseldorf, que tout le groupe d'artistes de Saint-Romuald représentant les théories de l'Académie de Munich, ont su être différents et novateurs dans la technique préconisée et l'iconographie déployée face à une production québécoise jusqu'alors assez conservatrice.

#### 4.3.4 Un restaurateur de tableaux: Augustus Weidenbach

Les successeurs du curé Sax, conscients du trésor artistique de leur église, ont jalousement conservé ces oeuvres et veillèrent à leur entretien. C'est en 1901 que tous les travaux qui s'imposaient, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, furent entrepris et exécutés par Joseph Saint-Hilaire, entrepreneur de Saint-Romuald. La restauration des tableaux et des fresques fut confiée à Augustus Weidenbach et Vasa Pacirski<sup>59</sup>. Un estimé des travaux à exécuter fut proposé par Weidenbach lors d'une de ses venues au Québec, dans lequel il stipulait "nettoyer et restaurer

---

<sup>58</sup> Abbé Benjamin DEMERS, *op. cit.*, 235 et suivantes.

<sup>59</sup> Ces renseignements furent prélevés dans les Archives de la paroisse Saint-Romuald au premier livre de délibération du conseil de la fabrique de Saint-Romuald de 1854 à 1901.

d'après les couleurs et le dessin existant<sup>60</sup>". Le contrat fut passé avec le curé Richard le 24 février 1901<sup>61</sup> et les travaux prirent fin au printemps 1902.

Nous savons très peu de chose sur Weidenbach<sup>62</sup>, outre qu'il soit allemand d'origine, peintre paysagiste et qu'il ait travaillé surtout comme restaurateur d'oeuvres d'art. Aux Etats-Unis, il avait semble-t-il la charge officielle de restaurateur de tableaux et au Québec il était très en demande. Il aurait enseigné la restauration au Québec et aux Etats-Unis. Soeur Marie de l'Eucharistie mentionne: "...En passant, je dirais que ce travail est difficile de la restauration des tableaux m'avait été enseigné par un peintre allemand Monsieur Vadenbagh [sic]<sup>63</sup>".

Ses travaux de restauration sont nombreux au Québec, notamment à l'église du Gesù de Montréal, où il oeuvra du 30 mai 1894 au 11 septembre 1894<sup>64</sup>. En 1898, il était à Lotbinière chez l'Abbé Louis Paradis. Il restaura trois tableaux ayant besoin d'être rentoilés, lavés et vernis. "Après le réentoilage [sic], Weidenbach lava méticuleusement les trois toiles sur lesquelles il appliqua un vernis spécial faisant ressortir les couleurs fanées par le temps<sup>65</sup>...". En 1900, il était à l'Hôtel-Dieu de Québec, où il fit quelques recommandations après examen des peintures<sup>66</sup>. A l'église Saint-Nicolas de Québec, certains travaux de décorations murales furent accomplis par une équipe d'artistes étrangers sous la direction de Weidenbach<sup>67</sup>.

Comme nous pouvons le constater, les artistes germaniques venus

<sup>60</sup> D'après le contrat passé entre l'artiste et M. Le Curé, disponible aux Archives de l'Eglise Saint-Romuald.

<sup>61</sup> Archives de la paroisse de Saint-Romuald, correspondance Estimé Weidenbach, le 15 juin 1900.

<sup>62</sup> Ce que nous avons répertorié provient des quelques contrats passés au Québec dans le secteur de la restauration d'oeuvres d'art.

<sup>63</sup> Dans une lettre du 9 septembre 1932, IBCQ, no 20579.

<sup>64</sup> "Augustus Weidenbach", Le Journal (1894-1895) (saint Jérôme, ASJCF, Fonds collège Sainte-Marie, boîte 4).

<sup>65</sup> Abbé Louis PARADIS, "Augustus Weidenbach", Annales de Lotbinière, 338.

<sup>66</sup> IBCQ, FM20577.

<sup>67</sup> Normidas MAGNAN, La paroisse de Saint-Nicolas (Québec, 1910), 11-12 et 18.

au Canada avaient plusieurs talents artistiques qu'ils mirent à profit. Aucun n'arrivait véritablement démuné. Ils détenaient tous un haut potentiel artistique technique, en plus d'un remarquable sens de la créativité et de l'innovation.

#### 4.4 QUATRIEME PARTIE: AUTRES ARTISTES GERMANIQUES

Parallèlement aux activités artistiques nombreuses et diverses des artistes énumérés ci-haut, quelques autres artistes germaniques pratiquèrent leur art sans vraiment parvenir à jouer un rôle de premier plan dans le cercle des influences. Bien que dans l'ensemble nous ne disposions que de peu de renseignements les concernant, il est pertinent d'en mentionner quelques-uns. Parmi le groupe, plusieurs ont tout de même atteint une certaine reconnaissance.

Edward W. Beuthner, peintre amateur, est né en Allemagne aux environs de 1846. Vers 1868, il immigre en Amérique, s'installant tout d'abord en Pennsylvanie où il inaugure une entreprise dans le domaine de l'aciérie et, en 1876, se dirige vers Montréal où il fonde la compagnie Beuthner Bros, agent manufacturier spécialisé dans la broderie. Il se retire des affaires vers 1890, vivant en reclus et faisant de la peinture son activité principale. Cet artiste remporta le premier prix à la Dominion Exhibition de 1884 à Montréal avec un paysage canadien<sup>68</sup>.

Guillaume William R. Brandt, dessinateur et aquarelliste, est né en Allemagne et a immigré au Canada où il fut actif entre 1850 et 1862. Il aurait habité différentes communautés au Nouveau-Brunswick. Il aurait enseigné la peinture dans une école à Tracadie au Nouveau-Brunswick.

D'Allemagne, Ida Braubach, peintre de genre et de portrait, fut active à Montréal aux environs de 1868 à 1872. Elle étudia la peinture sous l'artiste Adolph Vogt, avec qui elle aurait été fiancée jusqu'à sa mort, survenue en 1872. Elle participe à la

---

<sup>68</sup> Les activités de l'artiste sont mentionnées par HARPER, *op. cit.*, 32.

première exposition de la Société Canadienne Artistique de 1868, à celles de 1870 et de 1872<sup>69</sup>. L'oeuvre intitulée Adolph Vogt exécutée par Braubach est peinte dans un style très élaboré, "non seulement une oeuvre d'art, mais encore plus une oeuvre d'amour"<sup>70</sup>.

Anton Doll, peintre paysagiste, est né à Munich le 3 novembre 1826 et meurt dans cette même ville le 2 mai 1887. Il serait venu à Montréal aux environs de 1870<sup>71</sup>, où il aurait peint plusieurs scènes d'hiver.

Heldt, artiste décorateur, est né en Allemagne. Il aurait été actif au Canada, principalement à Montréal, vers 1864, alors recommandé par des Munichois influents. Ses principaux travaux de décorations en terre canadienne sont le dôme de l'Hôtel-Dieu de Montréal en 1864, la voûte de la chapelle du Grand Séminaire de Montréal en 1865, la chapelle de l'Asile Saint-Patrick de Montréal, l'église de Sainte-Anne de Montréal, la Salle Northeimer Hall et la salle des Artisans de Montréal<sup>72</sup>.

Un commentaire de Napoléon Bourassa au sujet de la décoration de la chapelle du Grand Séminaire de Montréal: "La voûte est ornée avec goût de moulures et de grandes décorations à fresques qui sont du meilleur effet. L'exécution est due à M. Heldt et est une de ses meilleures productions"<sup>73</sup>. Quant à son travail à la chapelle de l'Asile saint Patrick de Montréal, toujours selon Bourassa, Heldt l'élabore dans le style de Peter Cornelius: "[...] les huit prophètes, les 4 évangélistes, le Christ et la Vierge sont tous des Allemands, pris aux types favoris de Cornelius et de ses élèves"<sup>74</sup>.

Gisela Hélène Louise (née Von Eicken) Lamprecht, sculpteure

---

<sup>69</sup> REID, *op. cit.*, 43-102-103 et 129, relate les activités de l'artiste.

<sup>70</sup> "Ida Braubach", Montreal Herald (6 mars 1871).

<sup>71</sup> BENEZIT, *op. cit.*, no 3, 611.

<sup>72</sup> HARPER, *op. cit.*, 154.

<sup>73</sup> "Heldt", La Minerve (18 octobre 1864), 2.

<sup>74</sup> Napoléon BOURASSA, "Causerie Artistique", Revue Canadienne, tome second (1865), 377-378.

portraitiste, est née à Munich le 26 février 1899<sup>75</sup>. Elle suit les cours d'enseignant à Leipsig en Allemagne. En 1917, elle se marie à un Polonais et devient citoyenne polonaise. C'est en 1936 qu'elle commence à modeler la glaise et apprend le dessin sous les conseils du professeur Stanislav de Krakof en Pologne. Plus tard, Roland von Bohr, de Munich, lui enseigna la méthode de Munich pour la sculpture qui consiste à faire une sculpture originale sans manipulation additionnelle de moulage dans un moule.

Avec l'arrivée des Russes en 1945, Gisela Lamprecht devra fuir la Pologne. De ce moment à son arrivée au Canada en mai 1950, elle étudie l'anatomie sous W. Tank et la sculpture de portrait sous Kurt Eckard. En 1950, au Canada, elle enseigne la sculpture dans une école de jeunes filles de Compton. En 1953, elle donne les cours du soir de sculpture au YWCA de Sherbrooke. L'été de cette même année, elle enseigne aussi à North Hatley, au Flying Shuttle. Finalement, en 1954, elle établit son propre studio où elle dispense son enseignement et s'active à une production personnelle. C'est en 1956 qu'elle expose ses oeuvres, conjointement avec le peintre Moe Reinblatt, à la Galerie XII du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Le Montreal Star commente une de ses sculptures exposée (fig.97), The portrait of the painter Gentile Tondino:

Sans connaître les modèles on pourrait assumer que c'est d'une bonne ressemblance ou similarité. Pour la ressemblance ou la similarité c'est la chose sans expérience [sic] avec les formes et la création de symboles. Le sculpteur [sic] apparaît être particulièrement sensible aux contours et à l'expression de jeunesse<sup>76</sup>.

La contribution canadienne de Gisela Lamprecht consiste à environ deux douzaines de portraits de têtes. Cette production de sculptures-portraits de l'artiste se caractérise par une élégance précieuse et irréaliste, une extrême souplesse des lignes et un goût des détails. En plus, Lamprecht accompagne ses oeuvres de

---

<sup>75</sup> Les renseignements sur Gisela Lamprecht proviennent de NGC-Library-Information Form-For the purpose of making a record of artists and their work, 18 avril 1954.

<sup>76</sup> "Gisela Lamprecht", Montreal Star (31 mars 1956).



nouvelles recherches visant à rendre le mouvement de la tête dans l'espace, sa densité plastique et la réalité physionomique du visage. Avec son école, on lui doit donc une grande part dans le développement de la sculpture de portrait au Canada.

William Frederic Lorenz (ou Lorens), décorateur et peintre de miniature à l'huile, est né à Stuttgart en Allemagne en 1827 et meurt à Montréal en 1913. En 1854, après des études en art à Stuttgart et à Munich, il immigre à Londres. Il y peint le Portrait du Prince de Galles Edouard VII. Lorenz arrive ensuite au Canada, précisément à Montréal, en 1868. Il est nommé professeur de dessin à l'École des Beaux-Arts et de dessin de Montréal de 1875 à 1880<sup>77</sup>. En 1884, il décore l'église de saint Cunégonde. Il fut un des membres actifs de la Société Canadienne Artistique de Montréal, notamment en 1872<sup>78</sup>.

Ferdinand Mayer (ou Meyer), peintre et lithographe, est né en Allemagne aux environs de 1817. Il aurait travaillé à New York de 1845 à 1877. A Québec, pour l'église Notre-Dame<sup>79</sup>, il peint un vitrail sous le thème de l'Annonciation.

Joseph Moser, décorateur à la fresque, est né à Baden en 1832. Il fut actif au Canada vers 1854. Cette même année, il aurait été à Whitby en Ontario, où serait né son fils James. En 1856, il était à Owen Sound, en 1859 à Brantford, en 1861 à Toronto et en 1864 à Montréal. Il n'aurait exercé son métier qu'entre quatre à six mois par année<sup>80</sup>.

Arnold Moyer, dessinateur, est né à Berlin en 1840. Il fut actif au Canada vers 1861<sup>81</sup>.

De l'école de Munich, J.G.J. Schnorr, artiste peintre, est né en Allemagne en 1794 et y est mort en 1872. Pour la chapelle du

---

<sup>77</sup> "Frederic William Lorenz", La Minerve (21 octobre 1875), 2.

<sup>78</sup> HARPER, op. cit., 201.

<sup>79</sup> J.R. PORTER et Léopold DESY, L'Annonciation dans la sculpture au Québec (Québec, P.U.L.), 22.

<sup>80</sup> "Joseph Moser", Canada Census (Toronto, 1861).

<sup>81</sup> HARPER, op. cit., 233.

Sacré-Coeur de Joliette, il peint Le Christ calmant la tempête. Ce tableau aurait été brûlé.

August Theodor Schoff, peintre germanique, serait venu exercer son art au Canada, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (fig.98).

Ignace Schutt (ou Schott), peintre germanique. Après avoir immigré aux Etats-Unis, se retrouve à Québec où il fut actif après le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à peindre des portraits et des tableaux d'église<sup>82</sup>. Cet artiste fait la navette entre les Etats-Unis et le Québec. En 1881, il aurait peint un Saint Joseph et un Saint François-Xavier<sup>83</sup> pour l'église de la paroisse de Sainte-Rosalie.

Schroder (ou Schroeder, Schraeder ou Schreiber), peintre itinérant de miniature, est né à Hanau en Allemagne. Il travaille surtout à New York entre 1811 et 1826. En 1819, il visite Québec et y revient en 1830. En 1831, il est à Montréal où il travaille à l'Hôtel Rescoe<sup>84</sup>. Il y fait le Portrait du Duc de Richmond<sup>85</sup>.

Louis-Augustin Wolff (ou Wolf), peintre de tableaux religieux, décorateur et portraitiste, fut actif au Canada de 1760 à 1818. Né en Allemagne, il aurait reçu une instruction universitaire durant laquelle il aurait utilisé le dessin et la peinture comme passe-temps. Il arrive au Canada comme commis en charge de la paie à l'Office of Brunswick Troops pendant la Guerre de Sept Ans. Ainsi, lorsqu'il fut rendu à la vie civile, il fit de ce qui était son passe-temps son occupation officielle. A Québec, il épouse Louise Buisson. Ses filles furent baptisées au Québec entre 1760 et 1786. En 1765 et 1766, il peint une Annonciation<sup>86</sup> (fig.99) pour l'église Notre-Dame-des-Victoires et y exécute

---

<sup>82</sup> Ibid., 282.

<sup>83</sup> M. ARCHAMBAULT, Monographie de la paroisse de Sainte-Rosalie (Québec, s.d.), 86.

<sup>84</sup> "Schroder", La Gazette de Québec (6 janvier 1831).

<sup>85</sup> "Schroder", La Minerve (6 janvier 1831). Aussi "Schroder", dans La Gazette de Québec (27 septembre 1819) et (12 août 1830).

<sup>86</sup> Ce tableau de l'Annonciation est la première toile au Canada français destinée à une église sous le Régime Anglais.

divers autres travaux. En 1766, pour l'église sainte Famille à l'île d'Orléans, il peint un Ex-voto de l'Abbé Eudo (fig.100), curé de la paroisse de 1755 à 1779. En 1767, on a aussi dénombré un Portrait de femme. Par la suite, pendant au moins 20 ans, on perd sa trace. C'est en 1787, alors qu'il est à Montréal, qu'on le retrouve proposant ses services pour peindre des voitures, des armoiries et des marques de commerce ainsi que tous travaux du même genre. Wolff fut un des principaux doreurs laïques des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup>. Il détenait même le secret du procédé de la dorure à l'huile:

[...] pour or et argent en Livrets achetté pour Dorer et argenter les Tabernacles, Chandeliers, Christes, Statues, Sa y compris 66 donné à un aigent pour avoir le secret de dorer à l'huile, ne lui ayant fait dorer que deux Morceaux de Sculpture<sup>87</sup>.

Tout nous porte à croire qu'il s'agit ici sans aucun doute de l'artiste germanique Augustin Wolff. Il aurait d'ailleurs enseigné sa technique à certains membres de communautés religieuses.

Outre des travaux de dorure, l'artiste Wolff a aussi fait des travaux d'argenture et de marbrure dans différentes églises de la paroisse de Québec. Il fut notamment chargé de peindre, dorer et marbrer tout l'intérieur de l'ancienne église de Berthier-en-Haut entre les années 1797 et 1810. Il fut aussi mandaté comme juge-expert pour des travaux d'argenture. C'est ainsi que les fabriciens de Lachenaie firent appel à Wolff le 9 juin 1802, afin qu'il jugeât des travaux d'argenture réalisés dans l'église paroissiale par le sculpteur-doreur Joseph Roy. Wolff ayant affirmé que l'ouvrage était recevable, la fabrique versa à Roy la somme qui lui était due<sup>88</sup>.

A la limite de ce tour d'horizon, nous constatons que bien des aspects de l'influence germanique en art au Canada au XIX<sup>e</sup> siècle restent encore à étudier. Nous avons dû, en effet, laisser dans

---

<sup>87</sup> IOA, Sainte-Marie de Beauce: Livre de comptes no I (1766-1831):79. La citation mentionnée daterait des années 1783.

<sup>88</sup> John R. PORTER et Jean BELISLE, La sculpture ancienne au Québec. Trois siècles d'art religieux et profane (Montréal, éd. de l'Homme, 1986), 253.

l'ombre de nombreux artistes germaniques dont l'apport précis jusqu'à ce jour n'est pas déterminé, en raison de l'historiographie et de la non-disponibilité des informations. En plus, combien de profils nous font aussi défaut? Ainsi, que savons-nous des orfèvres, des importateurs d'art, des verriers, des graveurs, des lithographes et des miniaturistes germaniques? A cet égard, dans une situation d'évolution et d'ouverture d'esprit sur le monde, le domaine des arts de cette époque n'est pas si éloigné de notre monde contemporain. Il ne reste qu'à se sensibiliser davantage à lui, pour ainsi le découvrir, l'analyser et le comprendre.

## CONCLUSION

En choisissant comme sujet de recherche "Les artistes propagateurs de l'idéal allemand en art pictural et en sculpture au Canada français au XIX<sup>e</sup> siècle", nous nous proposons premièrement de reconnaître un certain nombre d'artistes germaniques ayant eu une production artistique au Canada français et de là, d'en dresser une évaluation personnelle sur chacun, sous forme de courtes biographies. Cette méthode nous aide à situer l'homme aussi bien que l'artiste, sa formation académique et ses idées reçues en regard de ses séjours et de ses contacts en pays étrangers.

Deuxièmement, la recherche vise à récupérer quelques-unes de leurs représentations, les plus significatives, afin d'en démontrer les nouvelles formules esthétiques préconisées et enfin, évaluer l'étendue de leurs influences. Les oeuvres qui furent sélectionnées sont significatives soit parce qu'elles furent installées dans un lieu culturel et font partie d'un ensemble iconographique, soit parce qu'elles furent assignées d'un message par l'entremise d'une certaine communication des idées, à l'intérieur d'un groupe composé de communautés religieuses, de l'église, du mécénat et du peuple. Dès lors, c'est à ce titre que certaines parties de la recherche furent investies à la reconstitution des liens entre les oeuvres et les événements socio-temporels entourant leur commande ou leur utilisation.

La période couverte dans la recherche, soit de 1760 à 1860, se révèle être des plus intéressantes pour les férus d'art canadien, parce que c'est à ce moment que se sont manifestées le plus les influences étrangères, celles qui marquèrent la peinture canadienne et qui devaient aussi lui donner une direction esthétique pour les années à venir. En effet, la venue d'artistes étrangers ayant dépassé l'imitation des modèles européens constituera la nouvelle orientation esthétique en art pictural au Canada français et c'est notamment le groupe des artistes germaniques qui sera le premier groupe d'artistes résidents à se faire remarquer.

Tous les artistes germaniques venus au Canada travaillaient dans un style dépositaire, selon les périodes chronologiques, des enseignements des grandes académies de Düsseldorf, de Munich et de Berlin. Ces artistes étaient conscients et sensibles à l'évolution des arts picturaux au pays, s'éveillant aux possibilités de cette nouvelle contrée vaste et libre, découvrant tour à tour son originalité, ses coutumes et ses saisons. A cet effet, ils constituèrent la nouvelle tradition de la peinture canadienne-française. Cet âge nouveau en art pictural accéda à des niveaux sans précédent. Les oeuvres de cette époque ont alors un charme inconnu jusqu'alors et les sujets exploités devinrent multiples. On voit apparaître des portraits psychologiques et des portraits de groupe, des paysages réalistes et lumineux, des oeuvres religieuses à caractère didactique et souvent faisant partie d'un programme iconographique très allemand d'esprit. De plus, ce sera la naissance des peintures de genre relatant la vie et les coutumes des paysans canadiens-français, ainsi que le début de la représentation des natures mortes.

Tout comme la représentation religieuse, le genre du paysage tient un rôle important, les données étant renversées par rapport à l'époque précédente, c'est-à-dire l'époque d'avant 1760. Nous

n'avons plus un paysage derrière des figures monumentales mais des figures bien intégrées dans un paysage. Il y a confirmation du genre avec l'arrivée du paysage spacieux où l'accent n'est plus porté sur les personnages mais bien sur la nature à caractère régional. On assiste alors à la naissance d'une nature portraiturée, idéalement composée.

Les paysagistes germaniques, en plus d'être très soucieux des détails concrets de la nature, furent très préoccupés par les qualités intangibles et fugaces des conditions atmosphériques, comme la répartition de la lumière et les métamorphoses du ciel et des nuages. La lumière fut la note clé, le dénominateur commun et le principal organe du sentiment dans les paysages germaniques. Ainsi, toutes les recherches esthétiques entreprises par les Germaniques ne concernent pas seulement la surface tangible de la réalité mais concernent aussi le contenu émotionnel qu'elles cachent. C'était sans doute une fascination pour eux de devoir traduire les paysages canadiens et leurs éléments en termes picturaux, d'où une créativité leur permettant d'utiliser toutes les possibilités émotionnelles de la peinture allemande.

C'est ainsi que l'univers des beaux-arts canadiens-français de cette époque s'accommoda très bien de la nouvelle direction esthétique proposée. Les artistes québécois, sans cesse soumis au désir d'expérimenter les nouvelles formules que leur suggéraient les écoles étrangères, étaient donc plus ouverts à ce qui se faisait de nouveau chez eux. Alors, tirant partie des techniques les plus raffinées, ils introduisirent dans leurs représentations des perspectives nouvelles et étonnantes sur une quantité innombrable de sujets, variant dans les formats et dans les couleurs. A une peinture canadienne aux débuts difficiles et obscurs, on assiste enfin à une percée picturale des genres et des styles proposée par le groupe des artistes germaniques.

Les artistes propagateurs de l'idéal allemand n'innovèrent pas uniquement que dans la peinture de chevalet. L'exemple de l'église du Gesù de Montréal et de celui de l'église Saint-Romuald de Québec, en regard de leur programme iconographique assez complexe, tendent à le démontrer. Parce que ces lieux de culte sont avant tout un lieu d'enseignement religieux, leurs ornements furent élaborés pour répondre à un but formel: embellir le lieu par des décors édifiants et instructifs. La méthode préconisée par les artistes germaniques fut l'élaboration d'un thème principal autour duquel s'articulent les autres représentations. On parle alors d'ornementation à message. Cette façon de procéder relève du groupe puriste des Nazaréens.

Ce qui surprend dans les compositions nazaréennes, c'est leur extrême dépouillement, l'ensemble paraissant avoir été d'une conception facile. Mais tout ceci cache l'immense difficulté que les artistes affrontèrent pour spiritualiser leurs compositions en inventant un rythme nouveau pour les figures. Ce genre de peinture se révèle être la synthèse de deux conceptions: celle de la composition et celle du passage de l'émotion. Ce sont des images du respect qui s'imposent, d'où une nouvelle série de thèmes, d'émotions et d'attitudes. A l'exemple des programmes iconographiques nazaréens, au Gesù de Montréal, comme à Saint-Romuald à Québec, il y a dans les représentations une multiplication de symboles et l'élaboration de décors en trompe-l'oeil par des fresques en camaïeu. Ces fresques étant destinées à créer l'illusion de relief, toute l'habileté de l'artiste réside alors dans l'application des nuances destinées à créer l'illusion. Les Germaniques aimaient bien utiliser cette technique.

Après une investigation des sources, que ce soit des peintures de chevalet ou murales, des sculptures et enfin des estampes, on constate, et cela l'historien Gérard Morisset l'avait fait bien



avant, que l'influence des Nazaréens sur certains artistes québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment remarquable dans l'art de Théophile Hamel et de Charles Huot, est prépondérante. Les données ne se limitent plus désormais à l'exemple de Napoléon Bourassa.

[...] Que penser de cette peinture sinon qu'elle prolonge chez nous l'art d'Overbeck et des "Nazaréens". Peinture généralement honnête mais froide, un peu ennuyeuse par l'abus des symboles, la sécheresse du dessin et la rigidité du vêtement; peinture sans chaleur, sans sourire.... C'est encore par l'image que les Allemands exercent une véritable tyrannie sur le goût en Nouvelle-France. L'art de Cornélius, de Schnoor [sic] et d'Hoffmann, de tous ces peintres à la fois sentimentaux et empesés dont la pleurnicharde Bavière tire sa gloire, déferle sur le Nouveau-Monde en une vague d'un goût douteux et envoûte les bonnes âmes éprises de romantisme. Les journaux et les revues, les calendriers et les publications pieuses, les images édifiantes et les reproductions de tableaux de genre témoignent du succès de cette entreprise commerciale à prétentions [sic] artistique<sup>1</sup>.

Ayant constaté que le style nazaréen accusait majoritairement une persistance dans l'art religieux, peut-on alors parler de dominante thématique? Que la religion soit si présente dans leurs oeuvres s'accorde tout d'abord avec les besoins et les demandes de l'époque ensuite, elle s'accorde avec la philosophie de la perception corporelle et de la perception spirituelle. On conçoit dès lors qu'une iconographie devient germanique: soit par l'agencement de certains sujets, mais surtout, dans la manière de les représenter et de les interpréter.

Finalement, on peut dire que tout cela demeure une affaire de nuances, puisqu'en dernier ressort, c'est la qualité du regard porté sur une oeuvre religieuse, par exemple, qui la fera apprécier davantage pour ses qualités plastiques.

La sculpture, abordée brièvement dans la recherche pour compléter ce mémoire sur les influences germaniques, suit celle de la peinture en ce sens que l'on retrouve les mêmes caractéristiques

---

<sup>1</sup> Gérard MORISSET, La peinture traditionnelle au Canada français (Ottawa, le Cercle du livre de France, 1960), 133-135.

et les mêmes combinaisons iconographiques que dans la peinture. En effet, les artistes germaniques n'ont pas hésité à tirer partie de leurs modèles picturaux. L'unique vertu de la sculpture étant sa réalité solide qui remplit l'espace, cela convenait tout aussi bien au tempérament germanique. On y retrouve toujours le même critère de la vérité absolue, une réalité parfois très embarrassante pour un sculpteur. C'est avec la même précision qu'en art pictural que les sculpteurs se sont attardés à rendre les détails des vêtements tels les angles, les replis et les mouvements, les détails anatomiques et morphologiques, ainsi que le mobilier de la scène et les symboles. Il semble que ces artistes ont évité de tomber dans le piège de la reproduction mécanique.

Enfin, à la lumière de nos investigations et en considérant les choix d'artistes, il appert en effet que les artistes canadiens-français du XIX<sup>e</sup> siècle ont suivi les nouvelles théories professées en matière d'art par les artistes germaniques dès l'instant où ces théories furent popularisées au Canada français. L'examen de certaines productions d'artistes locaux, tels que démontré dans la recherche, corrobore de toute évidence cette assertion. Et si nous considérons la multitude des influences sur la production artistique québécoise de la période, il se pourrait bien que ce soit le début d'un débat dont l'aboutissement devrait confirmer la naissance d'un nouvel art mieux adapté au XIX<sup>e</sup> siècle au Québec que la production du siècle antérieur. Ceci étant admis, il n'est plus possible dorénavant d'ignorer ou de refuser de telles influences.

Nous voilà donc à la limite de ce tour d'horizon et nous constatons que nous aurions encore bien des aspects des influences germaniques au Canada français entre 1760 et 1860 à approfondir. Nous avons dû, en effet, négliger de nombreux artistes dont la contribution exacte nous est incertaine en

raison des inconstances de la recherche en histoire de l'art canadien. Combien de profils nous font aussi défaut? Ainsi, que savons-nous des orfèvres, des verriers<sup>2</sup>, des graveurs, des lithographes, des miniaturistes et des importateurs d'art?

Le nombre d'informations dont nous disposons et la qualité des oeuvres répertoriées soulignent bien que nous ne sommes qu'aux préliminaires dans la connaissance des influences germaniques pour la période. Les découvertes mises en relief dans cette recherche et les mises en rapport des oeuvres contribueront sans doute à élaborer de nombreuses études sur le sujet dans les prochaines années. Nous avons bien le sentiment d'avoir contribué à l'évolution du sujet mais notre perception ne porte que sur une infime partie. Il sera nécessaire d'établir des études monographiques et des synthèses sur des sujets particuliers afin d'étudier successivement et succinctement ce qui est proposé ici. Cette recherche se veut donc une contribution à l'avancement et au renouvellement des connaissances, tout en ayant suggéré de nouvelles avenues à explorer.

---

<sup>2</sup> Nous savons qu'à l'église du Gesù, un vitrail de la chapelle des âmes du purgatoire provient de la compagnie Zettler Royal Bavarian Art Institute. Il est signé et daté de 1895.

## OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS

\* Indique les sources citées dans le texte

### SOURCES MANUSCRITES OU IMPRIMÉES

\*"Augustus Weidenback". Le Journal, Saint-Jérôme, ASJ, fonds collège Sainte-Marie, boîte 4 (1894-1895).

-Archives publiques du Canada, Ottawa, Collection Baby, Papiers Berczy, Cote MG24 L3, vol. 26. Transcription de la correspondance de William Berczy pour les années 1808 et 1809. Une partie de cette correspondance a été publiée dans le Rapport de l'archiviste de la Province de Québec pour 1940-1941, Rédempti Paradis, Québec, 1941. Une autre transcription partielle se trouve à l'inventaire des biens culturels, Ministère des affaires culturelles, Québec, dossier William Berczy, 1-250.

\*Archives paroissiales de Sainte-Anne de Beaupré, livres de comptes et de délibérations, plans, contrats et correspondances diverses, conservés à Sainte-Anne de Beaupré au presbytère des Pères Rédemptoristes.

\*Archives paroissiales de Saint-Romuald d'Etchemin de Québec, livres de comptes et de délibérations, plans, contrats et correspondances diverses, conservés à Québec au presbytère de l'église Saint-Romuald d'Etchemin.

-COOKE, W. Martha E., Collection d'oeuvres canadiennes de W.H. Coverdale. Peintures, aquarelles et dessins. Collection du Manoir Richelieu, Ottawa, Archives Publiques du Canada, 1983, 500 reproductions, 299 p.

-FONDS GERARD MORISSET ("Paroisses, Artistes et artisans"), dossiers de l'Inventaire des biens culturels du Québec ("Pré-inventaire" et "Macroinventaire") conservés au Centre de

documentation du Ministère des affaires culturelles, à Québec.  
 -GALERIE NATIONALE DU CANADA, Artistes au Canada (Une liste collective des dossiers d'artistes), Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1982, 358 p.

-INVENTAIRES DES BIENS CULTURELS, Ministère des affaires culturelles, Québec, dossiers Berczy, Louis Dulongpré et Pierre Emond.

\*INVENTAIRES DES OEUVRES D'ART, Sainte-Marie de Beauce: Livre de compte no 1 (1766-1831): 79.

#### CATALOGUES D'EXPOSITION

-CLAVELL, Edward, Reid Dennis. Quand l'hiver était roi: l'imagerie de l'hiver au Canada du XIX<sup>e</sup> (cat.), Banff, Altitude Publishing et The Whyte Museum of Canadian Rockies, 1988, 80 p.

\*EN COLLABORATION. La peinture Allemande à l'époque du Romantisme (cat.), Paris, Orangerie des Tuileries, exposition du 25 octobre 1976 au 28 février 1977.

-GALERIE NATIONALE DU CANADA. La collection de Mr. et Mme Jules Loeb (cat.) (exposition itinérante), Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1970.

-HARPER, John Russell. Everyman's in Canada (cat.), Ottawa, National Gallery of Canada, 1962.

-HILLS, Charles C., Landry, Pierre B. Canadian Art (cat.), Ottawa, National Gallery of Canada, vol. I, 1988.

-HUBBARD, Robert H., Ostiguy, Jean-René. Trois cents ans d'art canadien (cat.), Ottawa, Galerie Nationale du Canada, no 51, 1967, 254.

-HUBBARD, Robert H., Ostiguy, Jean-René. Catalogue of Paintings and sculptures (Canadian School), vol. 3, Ottawa, National Gallery of Canada, 464 p.

-HUBBARD, Robert H. Le développement de la peinture au Canada 1665-1945 (cat.), Toronto, Art Gallery of Toronto, 1945.

\*HYDE, Ralph. Panoramania! The Art and Entertainment of the "All-Embracing" view (cat.), London, Trefoil Publications in ass. with

Barbican Art Gallery, 1988, 378 p.

-LE MUSEE DU QUEBEC. 500 oeuvres choisies (cat.), Québec, Musée du Québec, 1983, 378 p.

-LE GRAND HERITAGE 1984. Le Grand Héritage. L'Eglise catholique et les arts au Québec (cat.), Québec, Gouvernement du Québec, 1984, 369 p.

-NATIONAL GALLERY OF CANADA. Catalogue of Painting and sculpture (Canadian School), vol. 3, Ottawa, National Gallery of Canada, 1960.

-NEW HAVEN, CONN., YALE UNIVERSITY ART GALLERY, IN COLLABORATION WITH THE CLEVELAND MUSEUM OF ART AND THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. Champa, Kermit S. et Kate H. Champa (Introduction and catalogue). German Painting of the 19th Century. Connecticut, New Haven, 1970.

-The National Gallery of Canada. Catalogue d'une exposition itinérante (La collection de M. et Mme Jules Loeb), Ottawa, 1970.

-THIBAUT, Claude, Galarneau, Claude et Noppen Luc. L'art du Québec au lendemain de la Conquête (1760-1790) (cat.), Québec, Ministère des affaires culturelles, 1977, 141 p.

-THIBAUT, Claude. L'art du paysage au Québec (1800-1940) (cat.), Québec, Musée du Québec, 1978, 145 p.

-THIBAUT, Claude. Trésors des communautés religieuses de la ville de Québec (cat.), Québec, Ministère des affaires culturelles, 1973, 200 p.

\*THOMAS, Ann. Le réel et l'imaginaire: Peinture et photographie canadiennes 1860-1900 (cat.), Montréal, Musée McCord, 1979, 116 p.

-VEZINA, Raymond. Catalogue des oeuvres de Théophile Hamel. tome II, Montréal, éd. Elysée, 1976.

-WILLIAMSON, Moncrieff. Through Canadian Eyes, Trends and Influences on Canadian Art 1815-1965 (cat), Calgary, Glenbow-Alberta Institute, 1976.

## LIVRES

- ADAMS, Charles Kendall. "Otto Reinhold Jacobi". Universal Cyclopaedia. New York, D. Appleton & Co. (1902), 628.
- ALLAIRE, Sylvain. "Les tableaux de Charles Huot: l'église Saint-Sauveur". Bulletin Annuel 2. Ottawa, Galerie Nationale du Canada (1980), 16-30.
- \*ALLODY, Mary M. et al. Berczy. Ottawa, MBAC, 1991, 327p.
- ANDRE, John. William Berczy Co-Founder of Toronto. (Centennial project), Toronto, Borough of York, 1967, 168 p.
- \*ANDREWS, Keith. The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome. Oxford, The Clarendon Press, 1964, 148 p.
- \*ANONYME. Explication des peintures de la chapelle Nazareth à Montréal. Paris, Claye et Quantin, s.l., s.e., s.d., 8.
- \*ARCHAMBAULT, M. Monographie de la paroisse de Sainte-Rosalie. s.d., 86.
- AUBERT, Marcel. Nouvelle histoire universelle de l'art. Paris, 1932, 420 p.
- AYRAULT, Roger. La genèse du romantisme Allemand, 1797-1804. Paris, Aubier, 1976.
- BAILLARGEON, Samuel C.Ss.R. Votre visite au sanctuaire de Sainte-Anne de Beaupré. Québec, Charrier et Dugal, 1978, 196 p.
- BARBEAU, Marius. Cornelius Krieghoff. The Gallery of Canadian Art I, Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1962, 15 p.
- BARBEAU, Marius. Cornelius Krieghoff, Pioneer Painter of North America. Toronto, The MacMillan Company of Canada, 1934, 152 p.
- \*BARBEAU, Marius. "Comment on s'amusait". Québec où survit l'Ancienne France (s.l., s.e., s.d.), 132.
- BEAUDET, Père Henri. Chez un peintre M. Charles Huot. Québec, 1900.
- BEAUREGARD, Christiane. Napoléon Bourassa: La Chapelle Notre-Dame de Lourdes à Montréal. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec, 1983.
- \*BELAND, Mario et al. La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives. Dir. Mario Béland, Québec, Musée

- du Québec, Les Publications du Québec, 1991, 11-75.
- \***BELLERIVE, Georges.** Artistes-peintres canadiens-français. Les Anciens. 2<sup>e</sup> éd. Québec, Librairie Garneau, 1925, 47.
- \***BENEZIT, Charles-Emmanuel.** Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. éd. revue, Paris, Librairie Gründ, 1976, 10 vols.
- \***BERCHEM, F.R.** The Yonge Street Story, 1793-1860: an account from letters, dairies and newspaper. Toronto, 1977.
- BETCHERMAN, Lita-Rose.** "Genesis of an Early Canadian Painter: William von Moll Berczy". Ontario History. vol. LVII (1965), 57-68.
- BIBAUD, Maximilien.** Le Panthéon canadien. Choix de biographies. Nouvelle édition, revue, augmentée et complétée jusqu'à ce jour par Adèle et Victoria Bibaud nièces de l'auteur, Montréal, Jos M. Valois, 1891.
- BIBAUD, Maximilien.** Dictionnaire des hommes illustres du Canada et de l'Amérique. Montréal, Bibeau et Richer, 1857, 389 p.
- \***BINET, Marie-Paule.** "Le panorama de Sainte-Anne de Beaupré". Continuité, no 53 (printemps 1992), 47.
- BLANC, Charles.** 1813-1882, Les artistes de mon temps. Paris, Formin-Didot, 1876, 556 p.
- \***BLUNT, Anthony.** La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600. Collection "Idées/Arts", Paris, éd. Gallimard, Julliard, 251 p.
- BOGGS, Jean Sutherland.** The National Gallery of Canada. London, Thames and Hudson, 1971, 136 p.
- \***BOULIZON, Guy.** Le paysage dans la peinture au Québec. Collection "Rétrospective de l'Art", Québec, éd. Marcel Broquet, 1984, 64.
- \***BOURASSA, Anne.** Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa, 1827-1916. Montréal, 1968, 88 p.
- \***BOURASSA, Adine.** "Napoléon Bourassa (sa vie, son oeuvre)". RC, no 71, Nouvelle-Serie, vol. 18, no 4 (Octobre 1918), 294.
- BOURASSA, Napoléon.** Lettres d'un artiste canadien. Bruges, Desclée de Brouwer, 1929, 496 p.
- \***BOURASSA, Napoléon.** "Causerie Artistique". La Revue Canadienne, vol. 2, no 6 (1865), 377 p.



- \*BOURASSA, Napoléon. "Souvenir de voyage". Les soirées canadiennes, Montréal, vol. 4 (1864), 11-12 et 66.
- \*BRION, Marcel. La peinture Allemande. Paris, éd. Pierre Tisné, 1959, 178 p.
- BRION, Marcel. Peinture romantique. Paris, éd. Albin Michel, 1967.
- BRION, Marcel. L'Allemagne romantique. Paris, Albin Michel, 1962.
- BRION, Marcel. La grande aventure de la peinture religieuse. Le sacré et sa représentation. Paris, Librairie académique Perrin, 1968, 344 p.
- \*BROWN, Bonaventure. Way of the cross. New catholic Encyclopedia, vol. XIV, 832-835.
- BRYAN, Michael. Bryan's Dictionary of Painters and Engravers. London, éd. George C. Williamson, 1903-1905.
- BUCHBAUM, Maria Von. Deutsche Malerei Im 19 Jahrhundert Realismus und Naturalismus. Munchen and Wein: Verlag Anton Schroll & Co., undated.
- BURNS, Florence M. "William Von Moll Berczy". Canadian Antiques Collector. vol. 8 (septembre-octobre 1973), 23-24.
- BURNS, Florence. M. William Berczy. Mills Ontario, Fitzheury & Whiteside, c1977, 63 p.
- CABANNE, Pierre. Dictionnaire international des arts. Paris, Bordas, 1979, 2 vols.
- CARUS, G.C et C-D. Friedrich. De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique. Albin Michel, 1967.
- CHAUVIN, Jean. Atelier; études sur 22 peintres et sculpteurs canadiens. Montréal et New York, éd. du Mercure, 1928, 268 p.
- CHAUVIN, Jean. "Cornelius Krieghoff imagier populaire". La revue populaire (juin 1934).
- CLARK, Kenneth. Le paysage en art. Boston, Beacon Press, 1969.
- CLAUDON, Francis. Encyclopédie du romantisme: peinture, sculpture, architecture, littérature, musique. Paris, Somogy, 1980.
- CLAY, Jean. Le Romantisme. Paris, Hachette, 1980.

- COLGATE, William G. Canadian Art; its origin and development. Toronto, Ryerson, 1943, 278 p.
- COLGATE, William G. Genesis of a Canadian Art Movement. Toronto, Bridle & Golfer, november 1939/may 1940.
- COLINS, S. Mac Donald. A Dictionary of Canadian Artists. Ottawa, Canadian Paperbacks, 1977.
- COMEAU, André. Artistes plasticiens. Canada (Régime français et Conquête), Bas-Canada et le Québec. Montréal, éd. Bellarmin, 1983, 261 p.
- DE JOUVANCOURT, Hugues. Cornelius Krieghoff. Montréal, éd. de La Frégate, 1971.
- DE JOUVANCOURT, Hugues. Cornelius Krieghoff 1815-1872. Montréal, éd. Stanké, 1979, 223 p.
- DE KEYSER, Eugénie. L'occident romantique, 1789-1850. Collection: Art, Idées, Histoire, éd. d'art Albert Skira, 1968, 212 p.
- \*DELAMARRE, Abbé. Le messager de Saint-Antoine. Québec, décembre 1917.
- \*DEMERS, Abbé Benjamin. Notes sur la paroisse Romuald d'Etchemin. Québec, 1906, 235 p.
- \*DESJARDIN s.j., Paul. Le Collège Sainte-Marie de Montréal. Les recteurs européens. Les projets et les oeuvres. Montréal, CMS, 1954, 124-125.
- DESY, Léopold. Lauréat Vallière et l'Ecole de Sculpture de Saint-Romuald 1852-1973. Québec, éd. La Liberté, 1983, 264 p.
- DU COLOMBIER, Pierre. L'art Allemand. Collection: Arts, Styles et Techniques, Librairie Larousse, 1946, 171 p.
- DUVAL, P. High Realism in Canada. Toronto, Clarke Irwin, 1974, 176 p.
- ETNER, Lorenz. Neo-classicism and Romanticism 1750-1859 (Sources and Documents II), New Jersey, Englewood Cliffs, 1970.
- FALARDEAU, Emile. Artistes et artisans du Canada. Montréal, éd. Ducharme, 1940-1943, 4 vols.
- FIELDING, Mantle. American Engravers upon Copper and Steel... A Supplement to... Stauffer's American Engravers. Philadelphia,

1917.

-FIELDING, Mantle. Dictionary of American Painters, Sculpteurs and Engravers. Philadelphia, Greens Farms, Modern Books and Crafts, 1974, 455 p.

-FINKE, Ultrich. German Painting from Romanticism to Expressionism. Colorado, Westview Press, 1975, 256 p.

\*FOUCARD, Bruno. Le renouveau de la peinture religieuse en France 1800-1860. Paris, Arthéna, 1987, 53-62.

-GAGNE, Lucien et Jean-Pierre Asselin. Sainte-Anne de Beaupré. Trois cents ans de pèlerinage. Québec, Sainte-Anne de Beaupré, 1984, 96 p.

-GAGNON, Philias. Essai de bibliographie canadienne. vol. I, 1895, 68-69.

-GAGNON, Philias. Essai de bibliographie canadienne. vol. II, 1913, p. 105.

-GODSELL, Patricia. Enjoying Canadian Painting. Ontario, General Publication Ontario, 1976, 274 p.

-GORDON, Hendricks. Albert Bierstadt: painter of the American West. New York, 1974.

-GROCE, George C, Wallace, David H. The New York Historical Society's Dictionary of Artist in America, 1564-1860. New Haven, Yale University Press, 1957, 759 p.

-HARPER, John Russell. Painting in Canada . A History. Toronto, University Press, 1977, 459 p.

-HARPER, John Russell. "Three centuries of Canadian painting". Canadian Art, vol. 19, no 6 (novembre 1962), 406-452.

\*HARPER, John Russell. La peinture au Canada des origines à nos jours. Québec, Presses de l'Université Laval, 1966, 441 p.

-HARPER, John Russell. Krieghoff. Toronto, University of Toronto Press, 1979, 204 p.

-HARPER, John Russell. "Three Hundred Years of Canadian Art". Burlington Magazine, vol. CIX (août 1967).

\*HARPER, John Russell. Early Painters and Engravers in Canada. Toronto, University of Toronto Press, 1970, 376 p.

-HARPER, John Russell. Painting in Canada: a History. 2<sup>e</sup> éd.,

- Toronto, University of Toronto Press, 1977, 463 p.
- HARPER, John Russell. "Tour d'horizon de l'art Canadien". Vie des Arts (printemps 1962), 29-36.
- HARPER, John Russell. "La Galerie de portraits de la famille Hertel de Rouville". Vie des Arts, no 47 (été 1967), 16-20.
- HENDRICKS, Gordon. Albert Bierstadt, Painter of the American West. New York, Abrams, 1973.
- \*HISTORICAL SOCIETY OF MECK LENBURG. German-Canadian Yearbook. Toronto, Edited by Hartmut Froeschle, Upper Canada Inc., 1978, vol. 4, 193.
- \*HOOPES, Donelson F. The Düsseldorf Academy and the Americans. Atlanta, Hoopes Editions, High Museum University Concordia of Art, 1972, 273 p.
- HUBBARD, Robert H. An Anthology of Canadian Art. Toronto, Oxford University Press, 1966, 187 p.
- HUBBARD, Robert H. The development of Canadian Art. Ottawa, National Gallery of Canada, 1963, 137 p.
- HUBBARD, Robert H. Canadian Landscape Painting 1670-1930. With essay by Northrop Feye, Madison, U.S.A., University of Wisconsin Press, 1973.
- HUBBARD, Robert H. "The European Backgrounds of Early Canadian Art". The Art Quarterly, vol. XXVII (1964), 297-323.
- HUBBARD, R.H. Deux peintres de Québec: Antoine Plamondon 1802-1895. Théophile Hamel 1817-1870. Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1970, 176 p.
- HUBBARD, Robert H. L'évolution de l'art au Canada. Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1963, 137 p.
- HUCH, Ricarda. Les romantiques Allemands. Paris, éd. Bernard Grasset, 1933, 326 p.
- HULFTEGGER, Adeline. Evolution de la peinture en Allemagne. Paris, 1949.
- HUYGHE, René. La relève de l'imaginaire. Romantisme, Réalisme. Paris, Flammarion, 1976.
- IN COLLABORATION WITH THE CLEVELAND MUSEUM OF ART AND THE ART INSTITUT OF CHICAGO. German Painting of the 19th Century. New

Haven, conn., Yale University Art Gallery, 1970.

-JEABSON, H.W. Histoire de l'art. Panorama des arts plastiques des origines à nos jours. Paris, éd. Somogy, 1964, 571 p.

-KAREL, David. La collection Duplessis. Collection: "Le Musée du Québec en images", no 4, Québec, Musée du Québec, 1991, 66 p.

\*LACROIX, Laurier. "Andrew Morris". La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives. Direction Mario Béland, Québec, MQ, Les Publications du Québec (1991), 389.

\*LACROIX, Laurier. "Théophile Hamel". La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives. Dir. Mario Béland, Québec, MQ, Les Publications du Québec (1991), 296.

-LE MOINE, Anne-Marie. "Kane et Krieghoff". L'Oeil. No 148 (avril 1967), 20-28.

\*LE MOINE, Roger. Napoléon Bourassa l'homme et l'artiste (Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française), Ottawa, éd. de l'Université d'Ottawa, 1974, 258 p. -LEMOINE, James MacPherson. Quebec Past and Present. A History of Quebec 1608-1876. Québec, Augustin Côté & Cie, 1876, 466 p. \*LESAGE, L.S. "Krieghoff". Notes et esquisses québécoise (s.l., s.e., s.d.), n.p.

-LEVENSON, Rustin Steele. "Journal of Canadian Art History". Annales d'histoire de l'art canadien, vol. VII, no 1 (1983), 1-54.

-LEVENSON, Rustin Steele. "Materials and Techniques of Painters in Quebec City, 1760-1850". Annales d'histoire de l'art canadien, vol. VII, no I (1983).

-LINDEMANN, Gottfried. History of German Art. New York, Preager, 1971.

\*LINTEAU, Paul-André et al. Histoire du Québec contemporain. tome I, Montréal, Boréal Express, 1979, 61.

-MACDONALD, Colin S. A Dictionary of Canadian Artists. Ottawa, Canadian Paperbacks, vol. I (A-F), 1967, 69-70.

\*MAGNAN, Hormidas. "Peintres et sculpteurs du terroir, Québec". Le terroir, no III (1923).

-MAGNAN, Hormidas. "Liste des tableaux envoyés de Paris au Canada

- en 1817 à 1820". Bulletin de Recherches Historiques, vol. XXXII (1926), 93 et suivantes.
- MAGNAN, Hormidas. "Peintres et sculpteurs du Terroir". Le Terroir, vol. IV, no 8 (décembre 1922), 345.
- MAGNAN, Hormidas. Charles Huot, artiste peintre, Officier de l'Instruction Publique. Sa vie, sa carrière, ses oeuvres, sa mort. Québec, 1932, 42 p.
- MAGNAN, Hormidas. "Peintres et sculpteurs du terroir". Le Terroir, vol. III, no 8 (décembre 1922), 342-354.
- MAGNAN, Hormidas. La paroisse de Saint-Nicolas. Québec, 1918, 11-12 et 18.
- MAHEUX, Abbé Arthur. "William von Moll Berczy, colonisateur et peintre". Le Canada français, no XXVI (mai 1939), 872-885.
- MCMANN, Evelyn. Royal Canadian Artists/Académie Royale du Canada: Exhibitions 1880-1970. Toronto, University of Toronto Press, 1979.
- MCTAVISH, Newton. The fine Arts in Canada. Toronto, The MacMillan Company of Canada, 1925.
- MELLEN, Peter. Landmarks of Canadian Art. Toronto, McClelland and Stewart, 1978, 260 p.
- \*MENARD, René. "Overbeck". La Gazette des Beaux-Arts, 2<sup>e</sup> période, vol. III (1870), 201-213.
- MICHAUD, Guy, Tieghem, Ph. Van. Le romantisme. Documents "France", Classiques Hachette, 1952, 184 p.
- MORGAN, Henry James. The Canadian men and women of the time: a handbook of Canadian biography. Toronto, éd. Briggs, 1898.
- \*MORGAN, Henry James. "William Berczy, Esq.". Sketches of celebrated Canadiens... (1872), 110-115.
- \*MORISSET, Gérard. La peinture traditionnelle au Canada français. Cercle du Livre de France, L'encyclopédie du Canada français, tome II, Montréal, 1960, 216 p.
- \*MORISSET, Gérard. Peintres et tableaux. Les arts au Canada français, Québec, éd. du chevalet, 1936-1937, 266 p.
- MORISSET, Gérard. Canadian Portraits of the 18th and 19th Centuries. Ottawa, 1959.

- MORISSET, Gérard. "La collection Desjardins au Couvent des Ursulines de Québec I". Le Canada français, vol. 22, no 9 (mai 1935), 835-868.
- \*MORISSET, Gérard. Coup d'oeil sur les arts en Nouvelle-France. Ouvrage orné de 32 gravures. Québec, 1941, 170 p.
- \*MURAUULT, Olivier. Marges d'histoire. L'Art au Canada. Québec, Librairie d'action canadienne-française, vol. 1, 1929, 310 p.
- MUSEE DU QUEBEC. Le grand héritage. L'Eglise catholique et les arts au Québec. Québec, 1984, 369 p.
- MUSEE DU QUEBEC, Cornelius Krieghoff, 1815-1872. Québec, Ministère des affaires culturelles, 1971.
- MUSEE DU QUEBEC. Trésors des communautés religieuses de la ville de Québec. Ministère des affaires culturelles, 1973, 199 p.
- NATIONAL GALLERY OF CANADA, The Development of Canadian Art. Ottawa, National Gallery of Canada, 1963, 137 p.
- NATIONAL GALLERY OF CANADA. Three Hundred Years of Canadian Art. Ottawa, National Gallery of Canada, 1967, 254 p.
- \*NOACK, Friedrich. Deutches Leben in Rom, 1700 bis 1900. Stuttgart, 1907.
- NOPPEN, Luc. Les églises du Québec (1600-1850). Collection "Loisirs et culture", Québec, Editeur officiel du Québec et Fides, 1977, 298 p.
- NOVELLI, N. "L'Italia di Napoleon Bourassa", Veltro (Italy), vol. 29, pt. 3-4 (1985), 333-338.
- NOVOTNY, Fritz. Painting and sculpture en Europe 1780-1880. Pinguin, 1971.
- OETTERMANN, Stephan. Der panorama. 1980.
- \*OSTIGUY, Jean-René. Charles Huot. Collection "Artiste Canadien", no 7, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1979, 91 p.
- OSTIGUY, Jean-René. Un siècle de peinture canadienne (1870-1970). Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, 206 p.
- OSTRANDER, Doris D. Artists of the American West. Chicago, Swallows Press, Sage Books, vol. I, 1974.
- \*PERRIN, Julien. La chapelle Notre-Dame de Lourdes de Montréal

- (Guide du visiteur), Montréal, Fides, 1954, 40 p.
- \*PIANTONI, Gianna. "Considerazione su alcuni aspetti della teoria Nazarena". I Nazareni a Roma, De Luca Editore (1981), 30-38.
- PORTER, John R. L'art de la dorure au Québec du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Québec, éd. Garneau, 1975, 211 p.
- \*PORTER, John R, Belisle, Jean. La sculpture ancienne au Québec. Trois siècles d'art religieux et profane. Montréal, éd. de l'Homme, 1986, 512 p.
- \*PORTER, John R, Désy, Léopold. L'Annonciation dans la sculpture au Québec. Québec, P.U.L., 22.
- \*PRAZ, Mario. Conversation Pieces. A survey of the Informal Group Portrait in Europe and America. Londres, Methuen and Co. Ltd., 1971.
- PROWN, Jules David et Barbara Rose. La peinture américaine de la période coloniale à nos jours. Genève, éd. Albert Skira, 1969, 236 p.
- REAU, Louis. "Iconographie de la Bible". Iconographie de l'art chrétien, tome II, Paris, Presses Universitaire de France (1956-1957).
- REAU, Louis. "Iconographie des Saints". Iconographie de l'art chrétien, tome III, Paris, Presses Universitaire de France (1958).
- REAU, Louis. Encyclopédie de l'art. Paris, Fernand Nathan, 1951, 303 p.
- REID, Dennis. "Painting in Canada". Canadian Collector, 13 no 1 (january-february 1978), 44-54.
- \*REID, Dennis. Notre patrie le Canada. Mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto, 1860-1890. Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1979, 453 p.
- \*REID, Dennis. A Concise History of Canadian Painting. Toronto, Oxford University Press, 1973, 319 p.
- REYNAUD, L. Le romantisme ses origines anglo-germaniques. Paris, P. Colin, 1926.
- RIMLI, Dr. Eugène-Th, Fischer, Charles. Histoire universelle de



- l'art en 5 volumes. éd. Stauffacher, tome IV, 1966, 510 p.
- \*ROBERT, Guy. La peinture au Québec depuis ses origines. Sainte-Adèle, Iconia, 1978, 221 p.
- \*ROBSON, Albert H. Canadian Landscape Painters. Toronto, The Ryerson Press, 1932, 227 p.
- ROSENBLUM, Robert. "German Romantic Painting International Perspective". Yale University Art Gallery Bulletin, vol. 33, no 3 (1972).
- ROY, Pierre-Georges. La ville de Québec sous le régime français. Québec, Imprimeur du Roi, 1930, 548 p.
- ROY, Pierre-Georges. "Le peintre Berczy". Bulletin Recherche Historique (1895), 172-173.
- \*ROY, Pierre-Georges. "Charles Huot". Bulletin de Recherche Historique, vol. 32 (1926), 544.
- RUDELL, David-Thierry. Québec City, 1765-1832. The evolution of a Colonial Town. Collection "Mercury Series - History Division Papers", no 41, Hull, Musée des Civilisations, 1987, 291 p.
- \*RUSSELL, Lynes. The Artmakers of Nineteenth Century America. New York, Atheneum, 1970, 257-259.
- \*Sainte-Anne de Beaupré (Livret explicatif), imprimé en Espagne, s.d., 5-7.
- SCHRADE, Hubert. German Romantic painting. New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1977.
- SIMARD, Jean. Les arts sacrés au Québec. Ottawa, éd. de Mortagne, 1989, 319 p.
- SIMARD, Jean et al. Le grand héritage. L'Eglise catholique et la société du Québec. Québec, Musée du Québec, 1984, 209 p.
- SIMARD, Jean. Une iconographie du clergé français au XVII<sup>e</sup> siècle. Les sources de l'imagerie religieuse en France et au Québec. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976, 264 p.
- \*SPENDLOVE, F. St-George. The Face of Early Canada: Pictures of Canada Wich Have Helpen to Make History. Toronto, The Ryerson Press, 1958, 162 p.
- STAGGS, Ronald J. "Berczy, William". Dictionnaire biographique du Canada, Québec, Les Presses de l'Université Laval, vol. V

- (1983), 77-80.
- STOCK, B. "William Berczy in Italy and Switzerland, 1780-1787". Racar, Canada, vol. 10, no 2 (1983), 123-137.
- SWEET, F.A. The Hudson River School and the Early American tradition. Chicago, 1945.
- THE PILGRIMAGE DIRECTOR AT THE SHRINE. Sainte-Anne de Beaupré Québec, Guidebook for pilgrims and visitors. Québec, Sainte-Anne de Beaupré, 1942, 112 p.
- \*THIEME, Ulrich and Félix A. Becker. Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstier (von der Antike bis zur gegenwart). Leipzig, E.A. Seemann Verlag, 1907-1950, 35, 320, 386. Tome XXV (1966), 240.
- \*TRUDEL, Jean. William Berczy. La famille Woolsey. Collection "Chefs-d'oeuvre de la Galerie Nationale du Canada", no 7, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1976.
- TRUDEL, Jean. L'orfèvrerie en Nouvelle-France. Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1974, 239 p.
- TRUDEL, Jean. Peinture traditionnelle du Québec. Québec, Ministère des affaires culturelles, 1967, 125 p.
- TRUDEL, Jean et al. Le grand héritage. L'Eglise catholique et les arts au Québec. Québec, Musée du Québec, 1984, 369 p.
- VENTURI, Lionello. Histoire de la critique d'art. Collection "Arts et Métiers graphiques, Images et Idées" (traduction par Juliette Bertrand), Paris, Flammarion, 1969.
- VEZINA, Raymond. Théophile Hamel, Peintre National 1837-1870. tome I, Montréal, éd. Elysée, 1975, 300 p.
- \*VEZINA, Raymond. "Hamel, Théophile", Dictionnaire biographique du Canada. Québec, Les Presses de l'Université Laval, vol. IX (1977), 395-401.
- VEZINA, Raymond. "Théophile Hamel premier peintre du Saguenay". Saguenayensia, vol. 17, no I (janvier-février 1975), 2-16.
- VEZINA, Raymond. "Attitude esthétique de Cornelius Krieghoff au sein de la tradition picturale canadienne-française". RACAR, vol. I, no I (1974), 2-16.
- VEZINA, Raymond. Cornelius Krieghoff. Peintre de moeurs (1815-

1877). Québec, éd. du Pélican, 1972, 220 p.

\*VEZINA, Raymond. "Krieghoff, Cornelius". Dictionnaire biographique du Canada. Québec, Les Presses de l'Université Laval, vol. X (1972), 449-455.

-VEZINA, Raymond. Napoléon Bourassa (1827-1916). Introduction à l'étude de son art. Collection "L'art au Canada", Montréal, éd. Elysée, 1976, 262 p.

-VEZINA, Raymond. "Hamel, Théophile". L'Encyclopédie du Canada. Montréal, Stanké, tome 2 (1987), 881.

\*VEZINA, Raymond. Théophile Hamel, peintre national (1837-1870). Ottawa, éd. Elysée, 1975, 299 p.

-WADE, Mason. Les Canadiens français de 1760 à nos jours. Cercle du Livre de France, 2<sup>e</sup> éd (traduit de l'anglais par Adrien Venne), Montréal, tome 1: 1760-1914, 1966, 685 p.

-WALLACE, Stewart. "Krieghoff". The MacMillan Dictionary of Canadian Biography (1963), 374-375.

-WALLACE, W. Stewart. The dictionary of Canadian biography. Toronto, the MacMillan Company of Canada, vol. I, 1945, 433 p.

\*WATSON, William R. "Otto Reinhold Jacobi", A Standard Dictionary of Canadian Biography (Canadian Who Was Who). Toronto, O.B.E., vol. 2 (1934), 207.

-WOLFFLIN, Heinrich. Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Collection "Idées/Arts", Gallimard, 1952, 282 p.

-WOOD, William. The Storied Province of Quebec, Past and Present. Toronto, The Dominion Publishing Co. Ltd, vol. IV, 1931.

-WORRINGER, Wilhelm. Abstraction and Empathy. A contribution to the Psychology of Style, New York, International Universal Press, 1953, 144 p.

-Yale University Art Gallery, in collaboration with the Cleveland Museum of Art and The Art Institut of Chicago. German Painting of the 19th Century. New Haven, Connecticut, 1970.

\*"Saint-Francis Xavier's New York". Woodstock letters, vol. XII (1883), 105.

\*PARADIS, Abbé Louis. "Augustus Weidenback". Les Annales de Lotbinière, Lotbinière, 338.

\*"Exposition de l'Académie de Düsseldorf à New York". American Art Union, no 3 (juin 1849), 8-17.

#### ARTICLES DE JOURNEAUX

- "Adolph Vogt". La Minerve (9 février 1867), p. 2.
- \* "Adolph Vogt". Art Journal, New Series VII (Montréal) (1868).
- "Adolph Vogt". Canadian Illustrated News (11 juin 1870).
- "Adolph Vogt". Opinion publique (7 juillet 1870).
- "Adolph Vogt". Art Journal (Montréal), New Series X (1871), 139-148.
- "Adolph Vogt". Canadian Illustrated News, III (11 mars 1871), 148.
- \* "Antoine Plamondon". Le Courrier du Canada (mai 1834).
- \* "Antoine Plamondon". Le Journal de Québec (6 avril 1850), 2.
- "Beuthner". Gazette de Montréal (27 août 1936).
- \* "C. Schroder". Gazette de Québec (27 septembre 1819).
- \* "C. Schroeder". Gazette de Québec (12 août 1830).
- \* "C. Schroder". Gazette de Québec (6 janvier 1831).
- \* "C. Schroder". La Minerve (Montréal) (6 janvier 1831).
- \* "Charles Huot". La Minerve (Montréal) (16 juillet 1886) et (4 février 1887).
- \* "Charles Huot". La Défense (Montréal) (16 juillet 1903).
- "E.W. Beuthner". Gazette (Montréal) (27 août 1963).
- \* "Gisela Lamprecht". NGC-Library-Information Form (18 avril 1954).
- \* "Gisela Lamprecht, Reinblatt Exhibits in Gallery XII". The Montreal Star (31 mars 1956).
- \* "Heldt". La Minerve (Montréal) (18 octobre 1864).
- \* "Henry Ritter". Le Canadien (Montréal) (23 janvier 1854).
- \* "Ida Braubach". Montreal Herald (6 mars 1871).
- "Ida Braubach". Canadian Illustrated News (11 mars 1871).
- \* "Joseph Moser". Canada Census (1861).
- \* "Karl Bégas". Art News de Londres, no II (mars 1914), 4.
- "Lang". Canadian Illustrated News (7 janvier 1871).

- "Lang". Canadian Illustrated News (18 mars 1871).
- \* Le Canada Français, vol. XXVII, no 9 (mai 1939).
- \* "Lorenz". La Minerve (Montréal) (21 octobre 1875).
- \* MENARD, René. "Overbeck". La Gazette des beaux-arts, tome III, 2<sup>e</sup> période (1er janvier 1870), 209.
- "Müller". Journal de Québec (5 décembre 1865), 2.
- \* "Napoléon Bourassa à Théophile Hamel". L'Acadie (29 juin 1852).
- "Paul-Dominique Philippoteaux". Antique Canadian Collector (avril 1944), 161.
- PRINGLE, A. "Otto Reinhold Jacobi". American Art Journal, vol. 17, Pt. 4 (autumn 1985), 28-50.
- \* Rostocker Zeitung (26 septembre 1889).
- \* "Thien". Journal de Québec (20 décembre 1870).
- \* "William Lamprecht". Journal de Québec (20 décembre 1870), 2.
- "William Lamprecht". La Minerve (Montréal) (7 août 1869).
- \* "William Raphael". New Séries (Montréal) no VIII (1869), 157.
- "William Raphael". La Minerve (5 octobre 1887), 2.

#### THESES

- BAUDET, Suzanne. Bio-bibliographie de Napoléon Bourassa. Thèse, Montréal, Université de Montréal, 1944, 28 p.
- BETCHERMAN, Lita-Rose. William Von Moll Berczy: His Career as an Artist in Lower Canada (1805-1818). Thèse de maîtrise, Ottawa, Université Carleton, 1962, 125 p.
- CLOUTIER, Nicole. L'iconographie de Sainte-Anne au Québec. Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1982.
- \* GOELMAN, Sharon Rose. William Raphael. RCA (1833-1914). Thesis, Montreal, Concordia University, september 1978.
- HUBBARD, Robert H. The French Canadian Tradition in Painting, 1670-1840. Unpub, M.A. thesis, U.S.A., University of Wisconsin, 1940, 107 p.
- LAROCHE-JOLY, Ginette. L'iconographie Jésuite et ses implications culturelles dans l'art et la religion des québécois (1842-1968). Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, mai

1990, vol. I.

-Le Moine, Roger. Napoléon Bourassa sa vie, son oeuvre. Thèse, Québec, Université Laval, février 1970, 376 p.

-THOMAS, Ann. The role of Photography in Canadian Painting 1860-1900: Relationships between the Photographic Image and style of Realism in Painting. Master Thesis, Montreal, Concordia University, 1976.

#### MICROFILM

Collège Sainte-Marie et l'église du Gesù. Microforme, 24 images, Montréal, Imprimerie de L'Etendard, 1887.

LISTE DES FIGURES

Fig. 1. Jarvis F. Hanks. J.B. Uniacke, n.d.. Silhouette, papier noir et bronze. 25,4 X 18,5 cm. Halifax, Nova Scotia Museum (Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 116, no 106).

Fig. 2. Thomas Davies. A Vorth View of Fort Frederick, 1758. Aquarelle. 25,8 X 33,2 cm. Ottawa, GNC (Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 43, no 32).

Fig. 3. Jean-Baptiste Roy Audi. Le Baptême, 1824. Huile. 68,58 X 83 X 82 cm. Québec, église de Deschambault (Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 93, no 85).

Fig. 4. Jean-Baptiste Roy Audy. Monseigneur Rémi Gaulin, 1838. Huile. 82,55 X 69,85 cm. Québec, MQ (Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 97, no 89).

Fig. 5. François Malepart de Beaucourt. Portrait of a Negro Slave, 1786. Huile. 73,2 X 59,69 cm. Montréal, Musée McCord, Université McGill (Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 58, no 49).

Fig. 6. François Baillairgé. La Résurrection, n.d.. Huile. 274,32 X 203,20 cm. Québec, église Sainte-Famille, Ile d'Orléans (Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 65, no 56).

Fig. 7. François Malepart de Beaucourt. Eustache Ignace Trottier dit Desrivières, 1793. Huile. 78,74 X 64,77 cm. Québec, MQ (Photo

tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 54, no 45).

Fig. 8. François Malepart de Beaucourt. La Vierge et l'Enfant, n.d.. Huile. 79,37 X 60,96 cm. Collection particulière (Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 57, no 48).

Fig. 9. Louis Dulongpré. Madame Dragon, n.d.. Huile. 38,1 X 30,48 cm. Québec, Saint-Lambert Mme N. Sharpe (Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 60, no 51).

Fig. 10. William Berczy. La Famille Woolsey, 1809. Huile sur toile. 59,9 X 86,5 cm. Ottawa, MBAC 5875 (Photo tirée de Mary M. Allodi et al., Berczy, Ottawa, MBAC, 123).

Fig. 11. François Malepart de Beaucourt. Mme Trottier dite Desrivières, 1793. Huile. 80,01 X 64,14 cm. Québec, MQ (Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 55, no 46).

Fig. 12. William Berczy. Etude pour La Famille Woolsey: Eléonora Woolsey, 1808. Mine de plomb sur papier vergé. 30,9 X 19,9 cm (irrégulier). Ottawa, MBAC 16609 (Photo tirée de Mary M. Allodi et al., Berczy, Ottawa, MBAC, 217).

Fig. 13. Christoffer Wilhelm Eckersberg. La Famille Nathanson, 1818. Huile sur toile. 126 X 172,5 cm. Copenhague, MRBA, (Photo.: Copenhague, MRBA).

Fig. 14. William Berczy. Joseph Brant, v1807. Huile sur toile. 61,8 X 46,1 cm. Ottawa, MBAC 5777 (Photo tirée de Mary M. Allodi et al., Berczy, Ottawa, MBAC, 125).

Fig. 15. Friedrich Overbeck. Autoportrait, 1810. Huile sur toile. 55,5 X 44,5 cm. Lübeck, Museen der Hansestadt (Photo tirée de Keith Andrews, The Nazarenes A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford, The Clarendon Press, 1964, n.p.).

Fig. 16. Friedrich Overbeck. Joseph vendu par ses frères, 1816-



1817. Fresque. 243 X 304 cm. Munich, Neue Pinakothek (Photo tirée de Keith Andrews, The Nazarenes A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford, The Clarendon Press, 1964, n.p.).

Fig. 17. Friedrich Overbeck. Joseph reconnu par ses frères, 1816-1817. Fresque. 236 X 290 cm. Berlin, GN (Photo tirée de Keith Andrews, The Nazarenes A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford, The Clarendon Press, 1964, n.p.).

Fig. 18. Peter Cornelius. Le Paradis de Dante, 1818-1824. Crayon avec lavis coloré réhaussé à la feuille d'or. 38,7 X 49,6 cm. Croquis pour le plafond du Casino Massimo. Faisait partie de la collection du roi Friedrich August II de Saxe, probablement détruit (Photo tirée de Ulrich Finke, German Painting from Romanticism to Expressionism, Colorado, Westview Press, 1975, n.p.).

Fig. 19. Théophile Hamel. Le pèlerin, 1844 ou 1846. Huile sur toile. 96,5 X 74,4 cm. Québec, MQ 80-12 (Photo tirée de Mario Béland et al., La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives, Québec, MQ, Les Publications du Québec, 1991, 298, no 122).

Fig. 20. Alfred Rethel. Etude pour un moine avec une croix. Dessin au fusain et pastel. 46,67 X 30,16 cm. (Photo tirée de Donelson F. Hoopes, The Düsseldorf Academy and the Americans, Atlanta, High museum of Art, 1972, no 50).

Fig. 21. Théophile Hamel. Annonciation de la Vierge, v1843-1845. Dessin à la mine de plomb. 0,210 X 0,282 cm. Carnet 1843-1845 MQ, no 81.295.14, Québec, MQ, (Photo du MQ, Patrick Altman ACMQ 77-156).

Fig. 22. Théophile Hamel. Figure de l'apôtre, v1843-1845. Dessin à la mine de plomb. 21 X 28,2 cm. Carnet 1843-1845 MQ, no 81.295.22r, Québec, MQ, (Photo du MQ, Patrick Altman).

Fig. 23. Ernst Deger. Etude de figure et de main. Dessin au crayon réhaussé de pastel blanc. 16 X 12 cm. (Photo tirée de

Donelson F. Hoopes, The Düsseldorf Academy and the Americans, Atlanta, High Museum of Art, 1972, no 22).

Fig. 24. Napoléon Bourassa. Vue de l'ensemble du chœur, v1875-1880. Fresques. Montréal, intérieur de la chapelle Notre-Dame de Lourdes (Photo tirée de Jean Simard, Les arts sacrés au Québec, Québec, éd. de Mortagne, 1989, 145).

Fig. 25. Napoléon Bourassa. Vue du dôme, v1875-1880. Fresques. Montréal, intérieur de la chapelle Notre-Dame de Lourdes (Photo tirée de Jean Simard, Les arts sacrés au Québec, Québec, éd. de Mortagne, 1989, 143).

Fig. 26. Napoléon Bourassa. Triptique de l'abside du chœur, v1875-1880. Fresques. Montréal, intérieur de la chapelle Notre-Dame de Lourdes (Photo tirée de Julien Perrin p.s.s., La chapelle Notre-Dame de Lourdes, Montréal-Paris, Fides, 1958, 9).

Fig. 27. Charles Huot. Voûte, 1890. Huile sur toile marouflée. Québec, église Saint-Sauveur (Photo tirée de Jean Simard, Les arts sacrés au Québec, Québec, éd. de Mortagne, 1989, 143).

Fig. 28. Charles Huot. Le Jugement Dernier, 1890. Huile sur toile marouflée. 9,15 X 18,30 m. Québec, voûte de l'église Saint-Sauveur (Photo tirée de Jean-René Ostiguy, Charles Huot, Ottawa, GNC, Collection: Artistes Canadiens, 1979, 17).

Fig. 29. Peter Cornelius. Le Jugement Dernier, 1834-1835. Carton pour la Ludwigskirche [église Saint-Louis] de Munich. MBAB (Photo tirée de David Koch, Peter Cornelius, Verlag von J.F. Steinkopf, Stuttgart, 1905, 129, pl.83).

Fig. 30. Charles Huot. La Fin du Monde, v1890. Huile sur toile marouflée. 9,15 X 18,30 m. Québec, voûte de l'église Saint-Sauveur (Photo tirée de Sylvain Allaire, "Les tableaux de Charles Huot à l'église saint-Sauveur", dans Bulletin Annuel 2, Ottawa, GNC, MNC (1980), 22).

Fig. 31. Peter Cornelius. Les quatre cavaliers de l'Apocalypse, 1846. Carton pour le Campo Santo de Berlin (Photo tirée de

Sylvain Allaire, "Les tableaux de Charles Huot à l'église Saint-Sauveur", dans Bulletin Annuel 2, Ottawa, GNC, MNC (1980), 24).

Fig. 32. Wilhelm Lamprecht. L'Assomption, 1869. Fresque. Environ 2,30 m. Québec, église Saint-Romuald (Photo du MACQ, IOAQ).

Fig. 33. Friedrich Wilhelm von Schadow. Floating Figure of a Woman. Dessin au crayon noir, rouge et blanc. 24,75 X 19,25 cm. (Photo tirée de Donelson F. Hoopes, The Düsseldorf Academy and the Americans, Atlanta, High Museum of Art, 1972, no 58).

Fig. 34. Charles Huot. Vue Intérieure de la chapelle du Lac Bouchette, 1910. Toiles marouflées (Photo tirée de Jean-René Ostiguy, Charles Huot, coll. Artistes Canadiens, Ottawa, GNC, 1979, 27).

Fig. 35. Cornelius Krieghoff. Merrymaking, 1860. Huile sur toile. 87,6 X 121,9 cm. Fredericton, Beaverbrook Art Gallery (Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 123).

Fig. 36. Cornelius Krieghoff. La tempête de neige, 1860. Huile sur toile. 33 X 45,7 cm. Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, Université McGill M967.100.21 (Photo du MACQ).

Fig. 37. Otto Reinhold Jacobi. Les Chutes Sainte-Anne, 1865. Huile sur toile. 76,2 X 58,8 cm. Ottawa, GNC, Don de Thomas Jenkins en 1927, 884 (Photo tirée de Ann Thomas, Le réel et l'imaginaire: Peinture et Photographie Canadiennes 1860-1900, Canada, Musée McCord, 1979).

Fig. 38. William Notman. Les Chutes Sainte-Anne, 1865. Epreuve sur albumine argentique. 22,4 X 16,9 cm. Ottawa, GNC, Planche 33 dans Notman's Photographic Selection (Photo tirée de Ann Thomas, Le réel et l'imaginaire: Peinture et Photographie Canadiennes 1860-1900, Canada, Musée McCord, 1979).

Fig. 39. Otto Reinhold Jacobi. Lac des Deux-Montagnes, 1860. Huile sur toile. 69,2 X 107,5 cm. Québec, MQ A40 101P (Photo tirée de Dennis Reid "Notre patrie le Canada". Mémoire sur les

aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et Toronto 1860-1880, Ottawa, GNC, 1979, 69).

Fig. 40. August Köllner. Parliament House, Montréal, 1848. Aquarelle sur papier. Ottawa, ANC, C-13425 (Photo tirée de Mario Béland et al., La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives, Québec, MQ, Les Publications du Québec, 1991, 200, no 173A).

Fig. 41. August Köllner. Maison du Parlement à Québec, 1848. Aquarelle sur papier. 21,9 X 28,8 cm. Ottawa, ANC, C-13427 (Photo des ANC).

Fig. 42. Albert Bierstadt. Le Lac Tahoe, 1868. Huile sur toile. 33 X 41 cm. Cambridge, Mass., Harvard University, Fogg Art Museum (Photo tirée de Jules David Prown, La peinture américaine. De la période coloniale à nos jours, Skira, 1974, n.p.).

Fig. 43. Lucius O'Brien. Lever de soleil sur le Saguenay, 1880. Huile sur toile. 87,6 X 125,7 cm. Ottawa, GNC, (Photo tirée de Dennis Reid, "Notre patrie le Canada". Mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et Toronto 1860-1890, Ottawa, GNC, 1979, 317, no 125).

Fig. 44. Lucius O'Brien. Vue du bastion du Roi, Québec, 1881. Huile sur toile. 91,4 X 61 cm. Sa Majesté la Reine (Photo tirée de Dennis Reid, "Notre patrie le Canada". Mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et Toronto 1860-1890, Ottawa, GNC, 1979, 322, no 128).

Fig. 45. Albert Bierstadt. Le Saint-Laurent vu de la Citadelle, Québec, v1881. Huile sur papier sur toile. 55,9 X 77,5 cm. Boston, Museum of Fine Arts. Collection de M. & Mme Karolik 47.1258 (Photo tirée de Dennis Reid, "Notre patrie le Canada". Mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et Toronto 1860-1890, Ottawa, GNC, 1979, 326, no 129).

Fig. 46. Henry Ritter. Stranded on a rock, 1838. Huile sur toile.

60,96 X 48,26 cm. Ottawa, GNC, (Photo de la GNC).

Fig. 47. Carl Ferdinand Sohn. Two young Ladies, 1850. Dessin au crayon. 18,41 X 20,95 cm (Photo tirée de Donelson F. Hoopes, The Düsseldorf Academy and the Americans, Atlanta, High Museum of Art, 1972, no 73).

Fig. 48. Adolph Vogt. Approaching Storm, 1870. Huile sur toile. 127 X 223,52 cm. Edmonton Art Gallery (Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 171).

Fig. 49. Adolph Vogt. Scène pastorale avec une vue de Montréal, 1866. Huile sur toile. 101,6 X 152,4 cm. Ottawa, Peter Vogel (Photo tirée de Dennis Reid, "Notre patrie le Canada". Mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et Toronto 1860-1880, Ottawa, GNC, 1979, 83, no 33).

Fig. 50. William Raphael. Derrière le marché Bonsecours, Montréal, 1866. Huile sur toile. 67,3 X 109,2 cm. Ottawa, GNC, 6673 (Photo tirée de Dennis Reid, "Notre patrie la Canada". Mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et Toronto 1860-1880, Ottawa, GNC, 1979, 87, no 34).

Fig. 51. William Raphael. Le marché Bonsecours, 1880. Huile sur toile. 30,48 X 40,64 cm. Montréal, Peter Winkworth (Photo J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 202).

Fig. 52. William Raphael. Paysans attaqués par des loups, 1870. Huile sur toile. 60,3 X 106 cm. Montréal, MBA 923.373 (Photo.: auteure, 1990).

Fig. 53. William Raphael. Campement Indien sur le Bas Saint-Laurent, 1887. Huile sur toile. 59,1 X 104,8 cm. Ottawa, GNC 59 (Photo tirée de Dennis Reid, "Notre patrie la Canada". Mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et Toronto 1860-1880, Ottawa, GNC, 1979, 145).

Fig. 54. Statue Miraculeuse, v1927. Sculpture en chêne

polychrome. Québec, basilique Sainte-Anne de Beaupré (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 55. Madone en gloire rayonnant, v1900. Sculpture polychrome. St. Vitu's Church In Südlohn (Photo tirée de Germany, Verlag Ed. Part 9, 80, fig.2).

Fig. 56. "Daurey ou Dhormy". L'Education de la Vierge, v1885. Sculpture en bois recouverte de lames de cuivre rouge. 4,1 m. Québec, fronton de la basilique Sainte-Anne de Beaupré (Photo.: ABSAB).

Fig. 57. Hans Burgkmair. Vierge à l'Enfant, v1508. Lavis sur fond teinté de noir au pinceau. 29,5 X 24,9 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Photo tirée de Découvrir l'Art Allemand, "Dossier de l'Art no 3" (Dijon, septembre/octobre 1991), 61).

Fig. 58. Agonie de Jésus au Jardin de Gethsémanie, v1895. Sculpture en stuc polychrome. Chapelle de la Scala Santa. Québec, Sainte-Anne de Beaupré (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 59. Sommeil des Apôtres, v1895. Sculpture en stuc polychrome. Chapelle de la Scala Santa. Québec, basilique Sainte-Anne de Beaupré (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 60. Baiser de Judas, v1895. Sculpture en stuc polychrome. Chapelle de la Scala Santa. Québec, basilique Sainte-Anne de Beaupré (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 61. Vierge au Calvaire, v1895. Sculpture en stuc polychrome. Chapelle de la Scala Santa. Québec, basilique Sainte-Anne de Beaupré (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 62. Ecce Homo, v1895. Sculpture en stuc polychrome. Chapelle de la Scala Santa. Québec, basilique Sainte-Anne de Beaupré (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 63. Attribué à Martin Hoffmann. Le Christ de Douleurs, v1515. Sculpture en tilleul polychrome. 132 X 42 X 32 cm. Colmar, Musée d'Unterlinden (Photo tirée de Découvrir l'Art Allemand,

"Dossier de l'art no 3" (Dijon, septembre/octobre 1991), 22).

Fig. 64. Attribué à Veit Wagner. Tête de Christ supplicié, v1500. Sculpture en tilleul polychrome. 45 X 38 X 42 cm. Sélestat, Bibliothèque Humaniste (Photo tirée de Découvrir l'Art Allemand, "Dossier de l'Art no 3" (Dijon, septembre/octobre 1991), 30).

Fig. 65. Josef Müller. Chemin de Croix, station no 7, v1925. Peinture à l'huile sur plaque de métal, sur fond en or. 55,88 X 71,12 cm. Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle des Père Rédemptoristes (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 66. Josef Müller. Chemin de Croix, station no 10, v1925. Peinture à l'huile sur plaque de métal, sur fond en or. 55,88 X 71,12 cm. Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle des Pères Rédemptoristes (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 67. Josef Müller. Chemin de Croix, station no 12, v1925. Peinture à l'huile sur plaque de métal, sur fond en or. 55,88 X 71,12 cm. Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle des Pères Rédemptoristes (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 68. L'Education de la Vierge, v1895. Sculpture en stuc polychrome. Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle des Pères Rédemptoristes (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 69. Paul-Dominique Philippoteaux et al. Jérusalem le jour de la Crucifixion, détail: la scène du Calvaire, 1890. Huile sur toile. Québec, Sainte-Anne de Beaupré (Photo tiré du livret explicatif du cyclorama de Sainte-Anne de Beaupré).

Fig. 70. Paul-Dominique Philippoteaux et al. Jérusalem le jour de la Crucifixion, détail: la ville de Jérusalem, 1890. Huile sur toile. Québec, Sainte-Anne de Beaupré (Photo tirée du livret explicatif du cyclorama de Sainte-Anne de Beaupré).

Fig. 71. Paul-Dominique Philippoteaux et al. Jérusalem le jour de la Crucifixion, détail: la foule amassée le long des murs de la ville, 1890. Huile sur toile. Québec, Sainte-Anne de Beaupré (Photo tirée du livret explicatif du cyclorama de Sainte-Anne de

Beaupré).

Fig. 72. Paul-Dominique Philippoteaux et al. Jérusalem le jour de la Crucifixion, détail: les tentes des marchands arabes, 1890. Huile sur toile. Québec, Sainte-Anne de Beaupré (Photo tirée du livret explicatif du cyclorama de Sainte-Anne de Beaupré).

Fig. 73. Daniel Müller. La Crucifixion, 1865-1866. Peinture murale. 480 X 640 cm. Montréal, église du Gesù, peinture située au-dessus du maître-autel (Photo Laval Girard, S.J.).

Fig. 74. Daniel Müller. Jésus bénissant les enfants, 1865. Peinture murale. Montréal, église du Gesù, partie centrale de l'abside du transept sud (Photo Laval Girard S.J.).

Fig. 75. Daniel Müller. La Résurrection de Lazare. Estampe. Québec, Hôtel-Dieu (Photo IBCQ).

Fig. 76. Friedrich Overbeck. La Résurrection de Lazare, 1808. Huile sur toile. 41 X 53 cm. Lübeck, Benhaus (Photo tirée de Keith Andrews, The Nazarenes A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford, At the Clarendon Press, 1964).

Fig. 77. Daniel Müller. L'Incrédulité de Thomas, 1866. Peinture murale. Médaillon de 4,2 m de diamètre. Montréal, église du Gesù, dernier médaillon de la voûte de la nef (Photo Laval Girard, S.J.).

Fig. 78. Friedrich Overbeck. L'Incrédulité de Thomas, 1851. Huile sur toile. (Photo tirée de Keith Andrews, The Nazarenes A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford, The Clarendon Press, 1964, 128, pl.70a).

Fig. 79. Daniel Müller. Concert des anges à la Vierge en gloire avec l'Enfant, 1865. Peinture murale. 360 X 360 cm. Montréal, église du Gesù, dernier médaillon de la voûte de la nef (Photo Laval Girard, S.J.).

Fig. 80. Albrecht Dürer. Vierge à l'Enfant avec le Saint-Esprit entourée de six anges sous un baldaquin, v1491. Lavis brun et lavis d'aquarelle. 21,6 X 15.1 cm. Paris, Musée du Louvre,



Département des Arts Graphiques (Photo tirée de Découvrir l'Art Allemand, "Dossier de l'art no 3" (Dijon, septembre/octobre 1991), 53).

Fig. 81. Daniel Müller. Sainte-Famille Trinité Terrestre, 1866. Peinture murale. Diamètre 4,2 m. Montréal, église du Gesù, médaillon de la voûte du transept nord (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 82. Wilhelm Lamprecht. Rédemption sur la croix, 1868. Huile sur toile. Québec, église Saint-Romuald, maître-autel (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 83. Albrecht Dürer. Christ en croix, v1523. Pointe de métal, légers rehauts de blanc sur papier préparé vert. 41,4 X 30,1 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Photo tirée de Découvrir l'Art Allemand, "Dossier de l'Art no 3 (Dijon, septembre/octobre 1991), 56).

Fig. 84. Wilhelm Lamprecht. La Résurrection, 1868. Peinture murale. Québec, église Saint-Romuald, bas-côté gauche (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 85. Joseph Anton Koch. Christus in der Vorhölle (Inferno Gesang IV), um 1801/02. Dessin. 294 X 370 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Photo tirée de Marianne Bernhard, Deutsche Romantik Handzeichnungen. Band 1: Carl Blechen bis Friedrich Olivier. Munich, Rogner & Bernhard GMBH & Co. Verlag KG, 1974, 773).

Fig. 86. Wilhelm Lamprecht. Portrait du Révérend Pierre Sax, 1869. Huile sur toile. 10,16 X 7,62 cm. Québec, église Saint-Romuald, sacristie (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 87. Louis Lang. Apothéose de Saint-Romuald, 1868. Peinture murale. Québec, église Saint-Romuald, voûte au-dessus du choeur (Photo.: auteure, 1991).

Fig. 88. Louis Lang. Saint-Romuald agonisant, 1868. Peinture murale. Québec, église Saint-Romuald, voûte (Photo.: auteure, 1991).

- Fig. 89. Louis Lang. Arrivée de Romuald au Monastère de Classe, 1868. Peinture murale. Québec, église Saint-Romuald, voûte (Photo.: auteure, 1991).
- Fig. 90. M. Thien. Père de l'Eglise, 1868. Peinture murale. Québec, église Saint-Romuald, médaillon au-dessus des colonnes (Photo.: auteure, 1991).
- Fig. 91. Wilhelm Lamprecht. Fuite en Egypte, 1868. Peinture murale. Québec, église Saint-Romuald, bas-côté droit de la nef (Photo.: auteure, 1991).
- Fig. 92. M. Thien. Evangéliste, 1868. Peinture murale. Québec, église Saint-Romuald, médaillon au-dessus des colonnes (Photo.: auteure, 1991).
- Fig. 93. M. Thien. Evangéliste, 1868. Peinture murale. Québec, église Saint-Romuald, médaillon au-dessus des colonnes (Photo.: auteure, 1991).
- Fig. 94. M. Schneider. Maître-autel, 1868. Autel sculpté. Québec, église Saint-Romuald (Photo.: auteure, 1991).
- Fig. 95. M. Schneider. Autel latéral gauche dédié à la Vierge Marie, 1868. Québec, église Saint-Romuald (Photo.: auteure, 1991).
- Fig. 96. M. Schneider. Autel latéral droite dédié à Saint-Joseph, 1868. Québec, église Saint-Romuald (Photo.: auteure, 1991).
- Fig. 97. Gisela Lamprecht. Gentile Tondino, 1956. Sculpture (Photo.: Montreal Star (March 31/56)).
- Fig. 98. Auguste Theodor Schoff. Portrait of Sir Thomas Edward Mitchell Turton, v1845. Ottawa, ANC (Photo tirée de l'Archiviste (novembre/décembre 1990), 20).
- Fig. 99. Louis Augustin Wolff. L'Annonciation, 1765. Québec, église Notre-Dame-Des-Victoires (Photo.: auteure, 1991).
- Fig. 100. Louis Augustin Wolff. Ex-voto de l'Abbé Eudo, 1766. Québec, église Sainte Famille, Ile d'Orléans (Photo EOQ).



---

Fig. 1. Jarvis F. Hanks  
J.B. Uniake, n.d. Silhouette, papier noir et bronze,  
25.4 X 18.5 cm.  
Halifax, Nova Scotia Museum  
Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Ca-  
nada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 116,  
no 106.

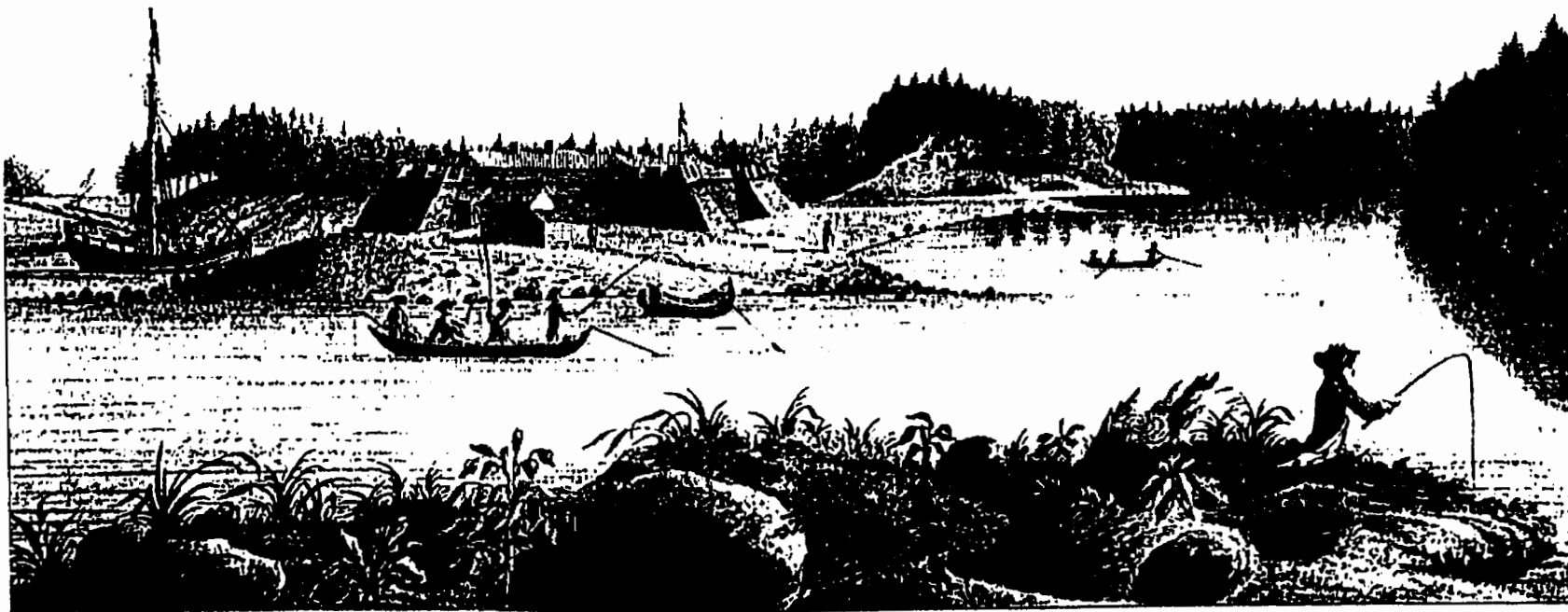


Fig. 2. Thomas Davis

A Vorth View of Fort Fredecick, 1758. Aquarelle, 25,8 X 33,2 cm.

Ottawa, GNC

Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 43, no 32.

Fig. J. Jean-Baptiste Roy-Audé

Le Baptême, 1824. Huile, 68,58 X 82 cm.

Québec, église de Deschambault

Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 93, no 85.



Fig. 4. Jean-Baptiste Roy Audy  
Monseigneur Rémi Gaulin, 1838. H/T, 82,55 X  
69,85 cm.  
Québec, MQ  
(Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture  
au Canada des origines à nos jours, Québec,  
PUL, 1966, 97, no 89).

Fig. 5. François Mallepart de Beaucourt  
Portrait of a Negro Slave, 1786. Huile, 73,2 X 59,69 cm.  
Montréal, Musée McCord, Université McGill  
Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada  
des origines à nos jours, PUL, Québec, 1966, 58, no 49.





Fig. 6. François Baillairgé  
La Résurrection, n.d. H/T, 274,32 X 203,20 cm.  
Québec, église Sainte-Famille, Ile d'Orléans  
(Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 65, no 56).



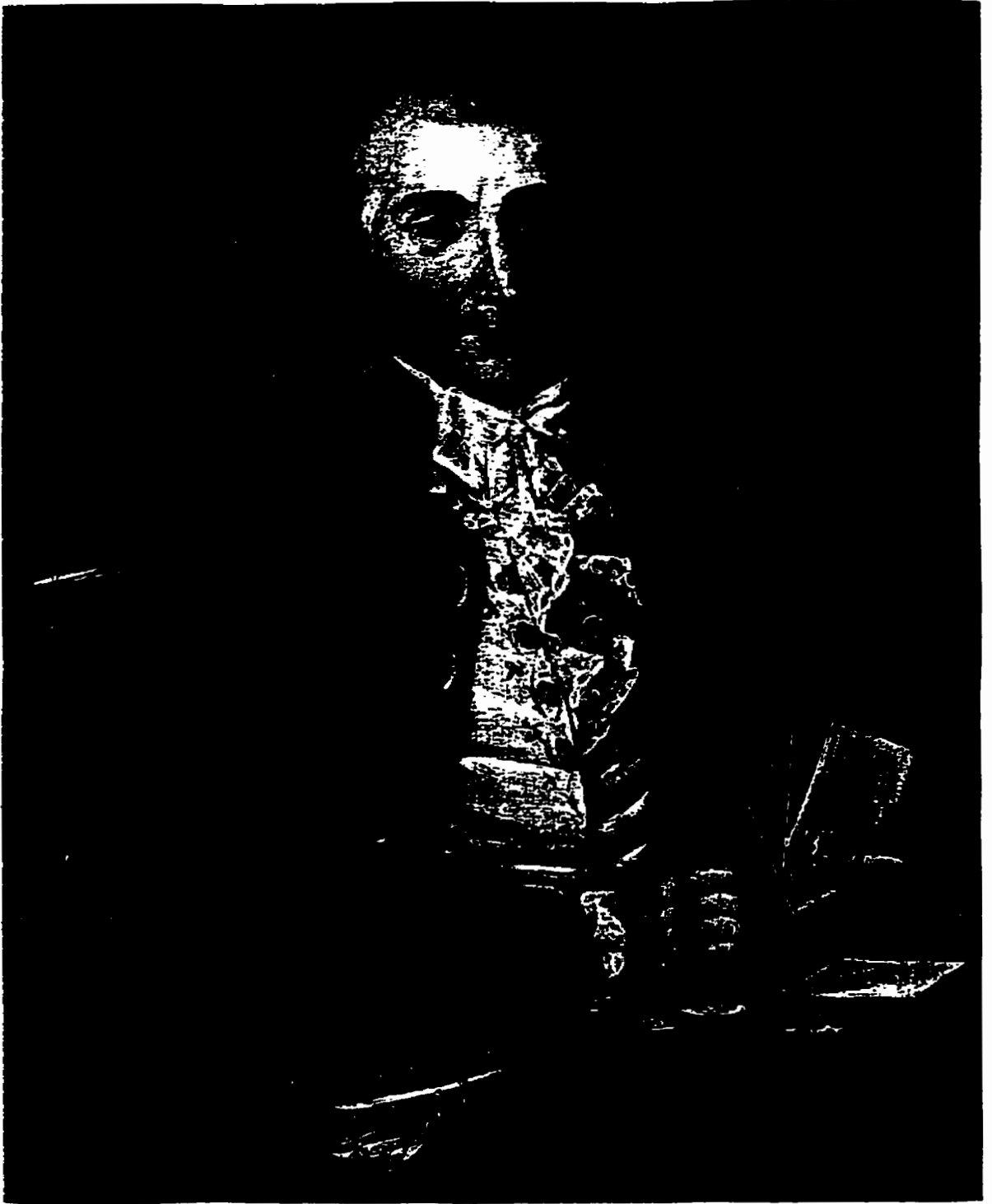


Fig. 7. François Malepart de Beaucourt  
Eustache Ignace Trottier dit Desrivières, 1793. Huile,  
78,74 X 64,77 cm.  
Québec, MQ  
Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada  
des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 54, no 45.



Fig. 8. François Malepart de Beaucourt  
La Vierge et l'Enfant, n.d.. Huile, 79,37 X 60,96 cm.  
Collection particulière  
Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au  
Canada des origines à nos jours, Québec, PUL,  
1966, 57, no 48.

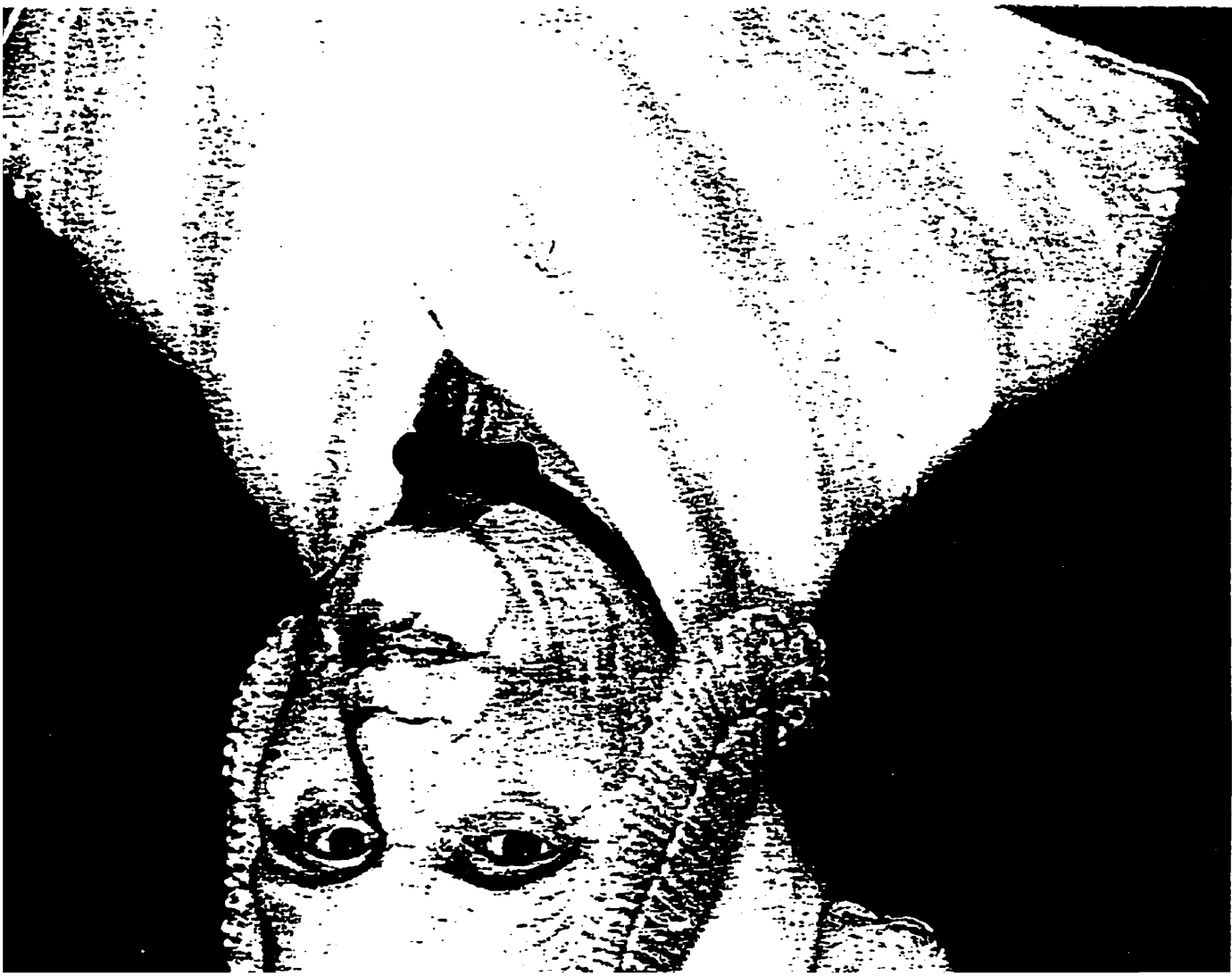


Fig. 9. Louis Dulongpré  
Madame Deagon, n.d. Huile, 38,1 X 30,48 cm.

Québec, Saint-Lambert Mme N. Sharpe  
Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines  
à nos jours, Québec, PUL, 1966, 60, no 51.



Fig. 10. William Berczy

La Famille Woolsey, 1809. Huile sur toile, 59,9 X 86,5 cm.

Ottawa, MBAC 5875

Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 67, no 58.



Fig. 11. François Malepart de Beaucourt  
Mme Trottier dite Desrivières, 1793. Huile, 80,01 X 64,14  
Québec, MQ  
Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture au Canada de  
origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 55, no 46.



Fig. 12. William Berczy  
Etude pour La Famille Woolsey: Eléonora Woolsey, 1808.  
Mine de plomb sur papier vergé, irrégulier 30,9 X 19,9 cm.  
Ottawa, MBAC 16609  
Photo tirée de Mary M. Allodi et al., Berczy, catalogue  
d'exposition, Ottawa, MBAC, 1991, 217.

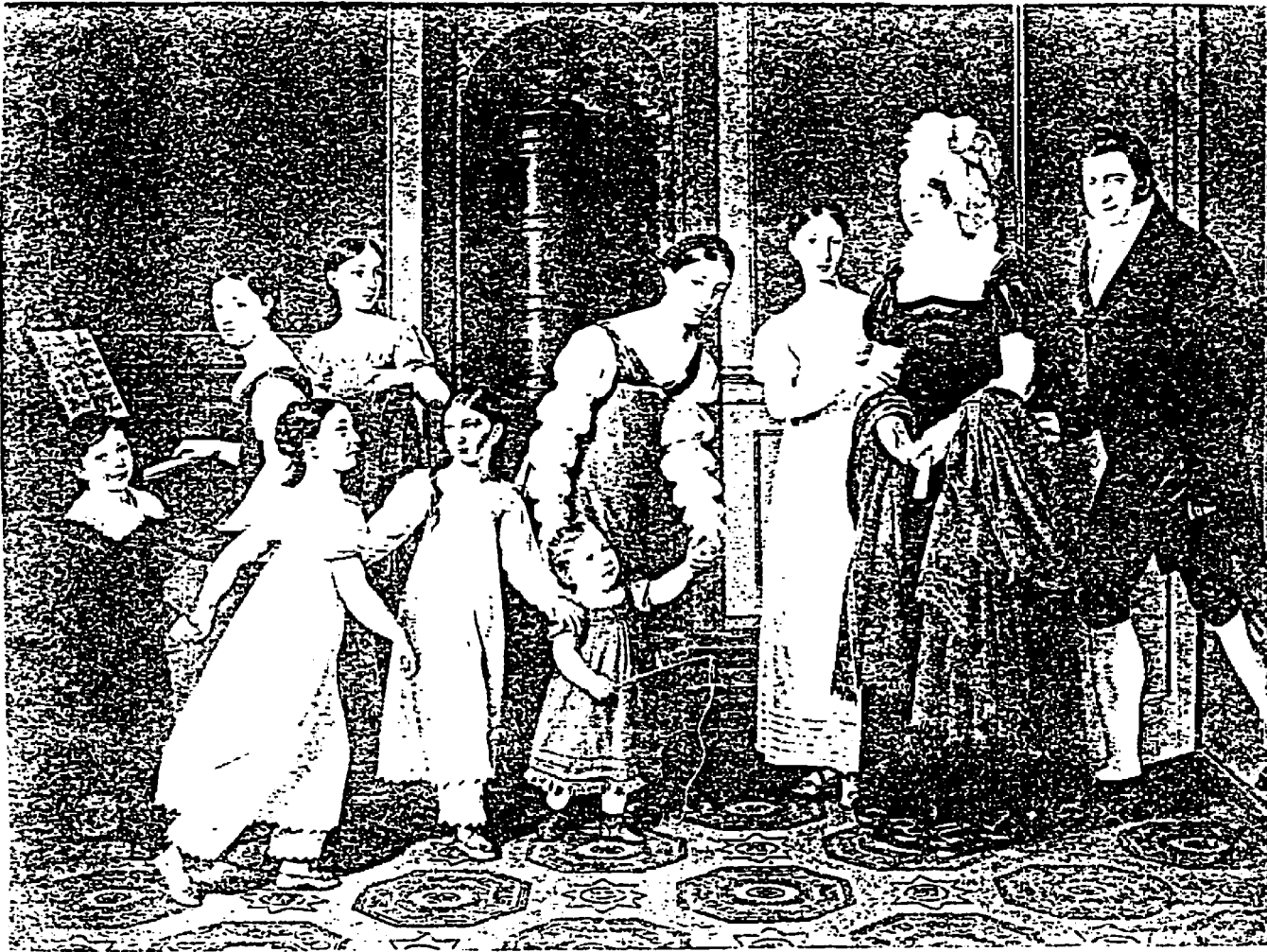


Fig. 13. Christoffer Wilhelm Eckersberg  
La Famille Nathanson, 1818. Huile sur toile, 126 X 172,5 cm.  
Copenhague, MRBA  
(Photo: Copenhague, MRBA).



Fig. 14. William Berczy  
Joseph Brant, 1807. Huile sur toile, 61,8 X 46,1 cm.  
Ottawa, MBAC 5777  
(Photo: Tirée de Mary M. Allodi et al., Berczy, Ottawa,  
MBAC, 1991, 125).





Fig. 15. Friedrich Overbeck  
Autoportrait, 1810. Huile sur toile, 55,5 X 44,5 cm.  
Lübeck, Museen der Hansestadt  
Photo tirée de Keith Andrews, The Nazarenes, a Bro-  
therhood of German Painters in Rome, Oxford, The  
Clarendon Press, 1964, n.p.



Fig. 16. Friedrich Overbeck  
Joseph vendu par ses frères, 1816-1817. Fresque, 243 X 304 cm  
Munich, Neue Pinakothek  
(Photo: Tirée de Keith Andrews, The Nazarenes, a Brotherhood of  
German Painters in Rome, Oxford, The Clarendon Press, 1964,



Fig. 17. Friedrich Overbeck  
Joseph reconnu par ses frères, 1816-1817. Fresque, 236 X 290 cm.  
Berlin, GN  
(Photo tirée de Keith Andrews, The Nazarenes A Brotherhood of  
German Painters in Rome, Oxford, The Clarendon Press, 1964, n.p.).

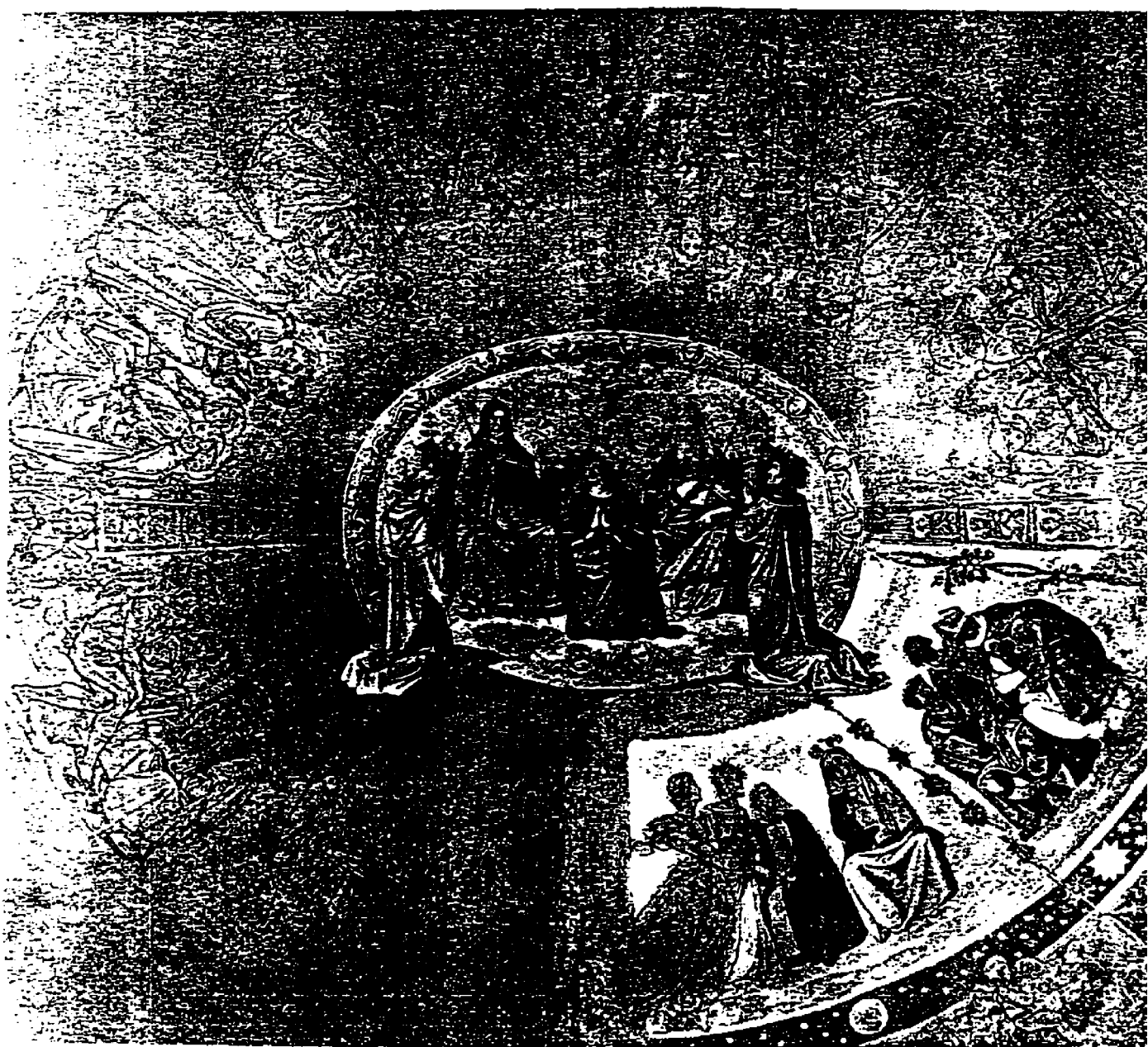


Fig. 18. Peter Cornelius

Le Paradis de Dante, 1818-1824. Crayon avec lavis coloré réhaussé à la feuille d'or, 38,7 X 49,6 cm.

Croquis pour le plafond du Casino Massimo. Faisait partie de la collection du roi Friedrich August II de Saxe (probablement détruit).

(Photo tirée de Ulrich Finke, German Painting from Romanticism to Expressionism, Colorado, Westview Press, 1975, n.p.).



Fig. 19. Théophile Hamel

Le pèlerin, 1844 ou 1846. Huile sur toile, 96,5 X 74,4  
Québec, MQ 80-12

(Photo: Tirée de Mario Béland et al., La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives, Québec, MQ, Les Publications du Québec, 1991, 298, no



Fig. 20. Alfred Rethel  
Étude pour un moine avec une croix, n.d. Dessin au  
fusain et pastel, 46,67 X 30,16 cm.  
(Photo tirée de Donelson F. Hoopes, The Düsseldorf  
Academy and the Americans, Atlanta, High Museum of  
Art, 1972, no 50).



Fig. 21. Théophile Hamel  
Annonciation de la Vierge, v1843-1845. Dessin au plomb, 0,210 X 0,28  
Carnet 1843-1845 MQ, no 81.295.14  
(Photo: ACMQ 77-156).



Fig. 22. Théophile Hamel  
Figure de l'Apôtre, v1843-1845. Dessin au plomb, 21 X 28,2 cm.  
Carnet 1843-1845 MQ, no 81.295.22r  
(Photo: MQ, Patrick Altman).





Fig. 23. Ernst Deger  
Etude de figure et de main, n.â. Dessin au crayon  
réhaussé de pastel blanc, 16 1/8 X 12 cm.  
(Photo tirée de Donelson F. Hoopes, The Düsseldorf  
Academy and the Americans, Atlanta, High Museum of  
Art, 1972, no 22).

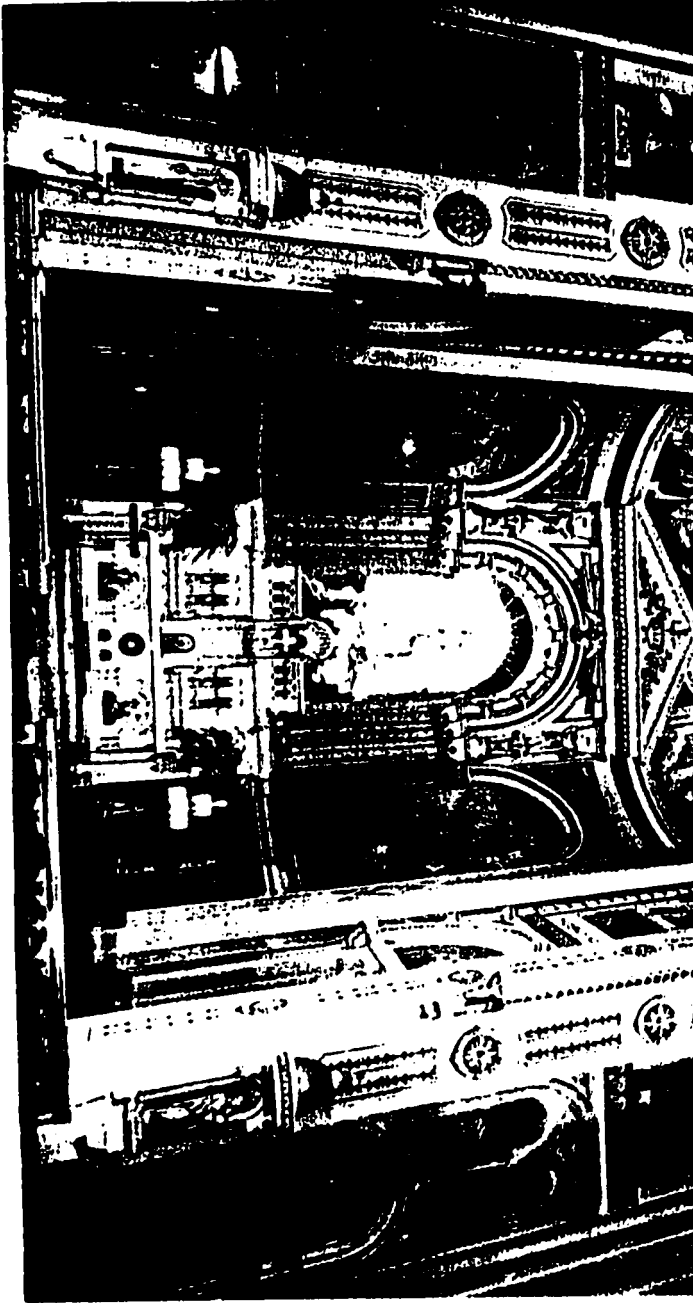


Fig. 24. Napoléon Bourassa  
Vue de l'ensemble du choeur, v1875-1880.  
Montréal, intérieur de la chapelle Notre-Dame de Lourdes  
(Photo tirée de Jean Simard, Les arts sacrés au Québec,  
Québec, éd. de Mortagne, 1989, 145).

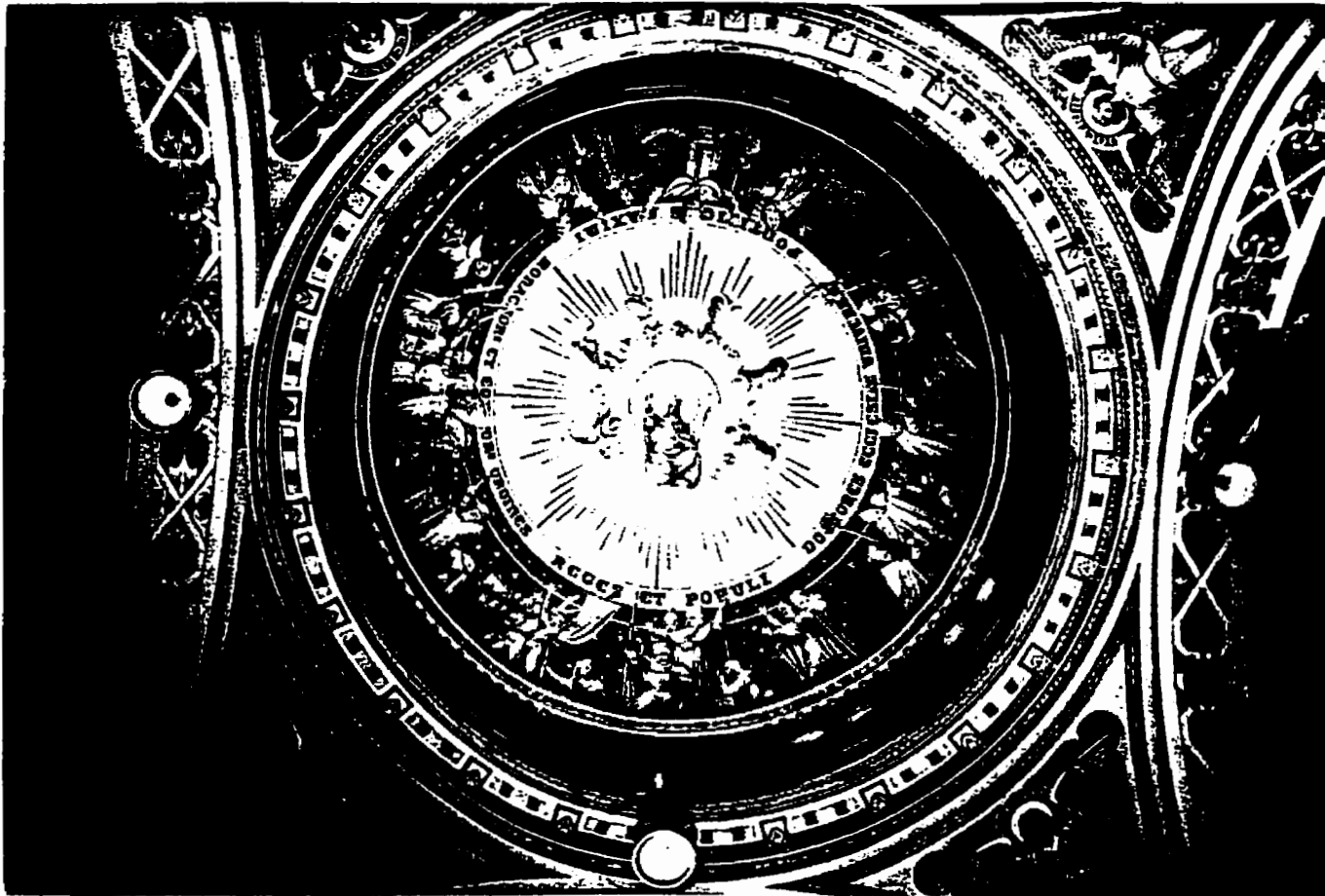


Fig. 25. Napoléon Bourassa  
Montréal, chapelle Notre-Dame de Lourdes, vue du dôme, v1875-1880. Fr  
(Photo: Tirée de Jean Simard, Les arts sacrés au Québec, Québec, éd.  
Mortagne, 1989, 143).

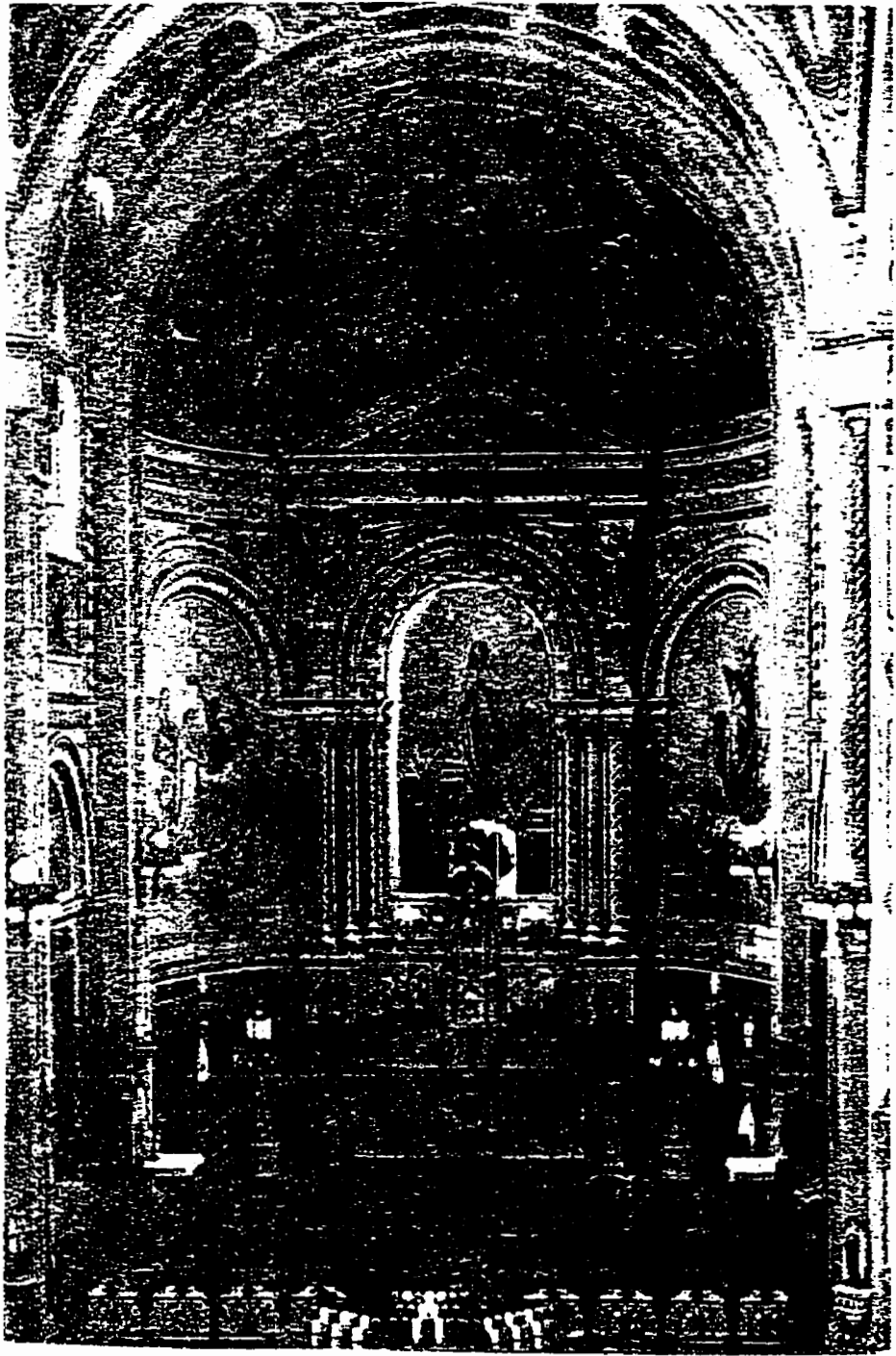


Fig. 26. Napoléon Bourassa  
Montréal, chapelle Notre-Dame de Lourdes, triptique de  
l'abside du chœur, v1875-1880. Fresques.  
(Photo: Tirée de Julien Perrin p.s.s., La chapelle Notre-  
Dame de Lourdes, Montréal-Paris, Fides, 1958, 9).



Fig. 27. Charles Huot

Québec, église Saint-Sauveur, voûte, 1890. Huile sur toile marouflée.  
(Photo: Tirée de Jean Simard, Les arts sacrés au Québec, Québec, éd.  
de Mortagne, 1989, 143).

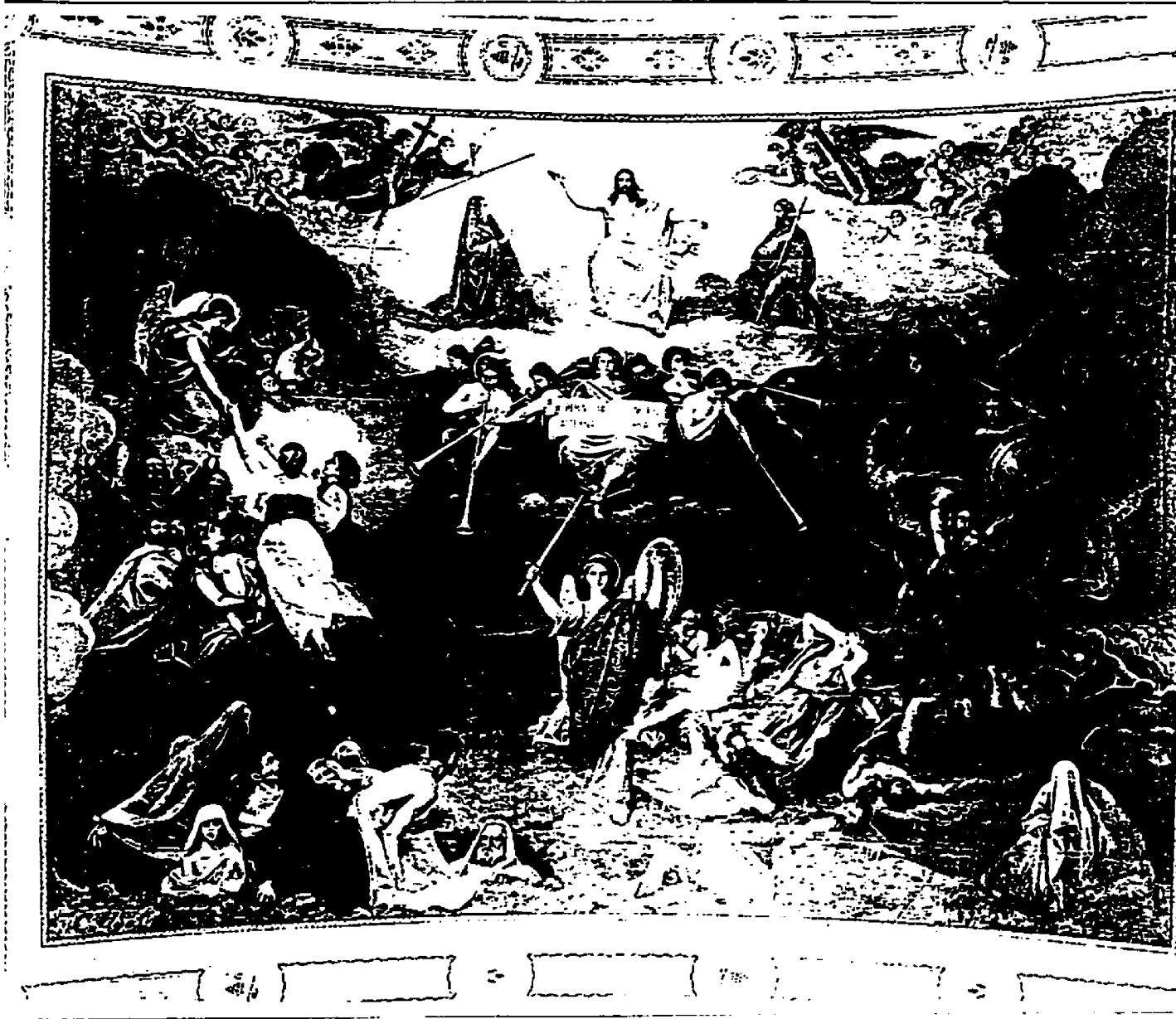


Fig. 28. Charles Huot

Le Jugement Dernier, 1890. Huile sur toile marouflée, 9,15 X 18,30 m.  
Québec, église Saint-Sauveur

(Photo: Tirée de Jean-René Ostiguy, Charles Huot, Collection: Artistes  
Canadiens, 1979, 17).



Fig. 29. Peter Cornelius  
Le Jugement Dernier, 1834-1835  
Carton pour la Ludwigskirche de Munich, MBAB  
(Photo: Tirée de David Koch, Peter Cornelius,  
Verlag von J.F. Steinkopf, Stuttgart, 1905,  
129, pl. 83).



Fig. 30. Charles Huot  
La Fin du monde, v1890. Huile sur toile marouflée, 9,15 X 18,30 m.  
Québec, voûte de l'église Saint-Sauveur  
(Photo tirée de Sylvain Allaire, "Les tableaux de Charles Huot à  
l'église de saint-Sauveur", dans Bulletin Annuel 2 (Ottawa, GNC, MNC,  
1980), 22).





Fig. 31. Peter Cornelius  
Les quatre cavaliers de l'Apocalypse, 1846  
Carton pour le Campo Santo de Berlin  
(Photo: Tirée de Sylvain Allaire, "Les tableaux  
de Charles Huot à l'église saint-Sauveur", dans  
Bulletin Annuel 2 (Ottawa, GNC, MNC, 1980), 24).

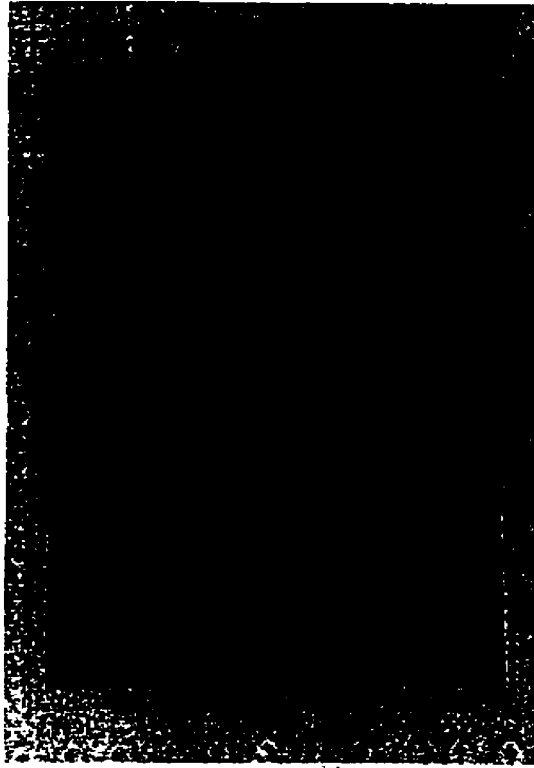


Fig. 32. Wilhelm Lamprecht  
L'Assomption, 1869. Fresque, environ 2,30 m.  
Québec, église Saint-Romuald  
(Photo: MACQ, IOAQ).



Fig. 33. Friedrich Wilhelm von Schadow  
Floating Figure of a Woman, n.d. Dessin  
au crayon noir, rouge et blanc, 24 3/4  
X 19 1/4 cm.  
(Photo tirée de Donelson F. Hoopes, The  
Düsseldorf Academy and the Americans,  
Atlanta, High Museum of Art, 1972, no 58).



Fig. 34. Charles Huot  
Vue intérieure de la chapelle du Lac Bouchette, 1910  
(Photo: Tirée de Jean-René Ostiguy, Charles Huot,  
Collection: Artistes Canadiens, Ottawa, GNC, 1979,  
123).



Fig. 35. Cornelius Krieghoff  
Merrymaking, 1860. Huile sur toile, 87,6 X 121,9 cm.  
Fredericton, Beaverbrook Art Gallery  
(Photo: Tirée de J. Russell Harper, La peinture au  
Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966, 123).

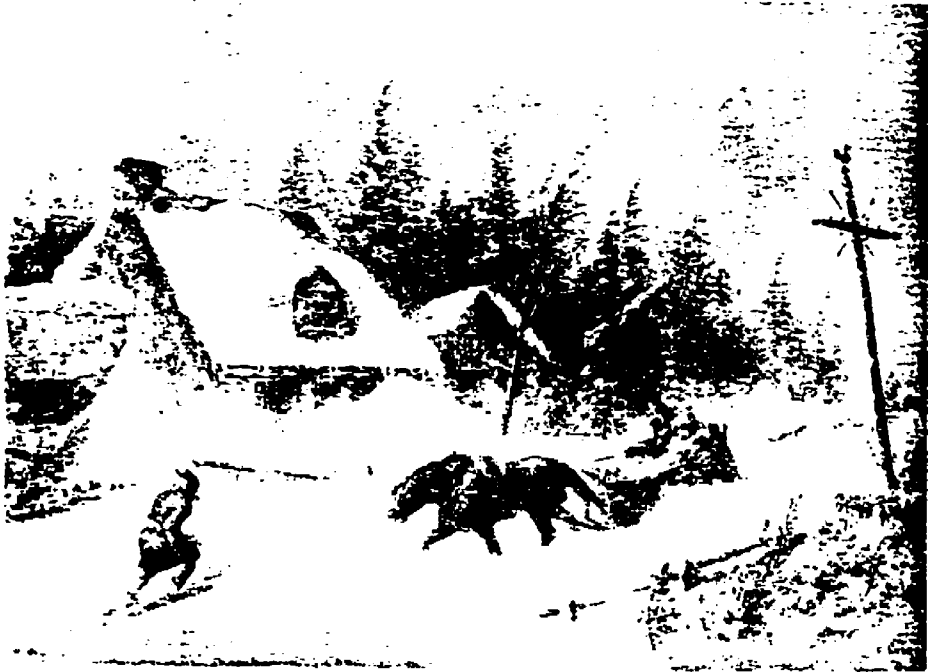


Fig. 36. Cornelius Krieghoff  
La tempête de neige, 1860. Huile sur toile, 33 X 45,7 cm.  
Montréal, Musée McCord, M967.100.21  
(Photo: MACQ).



Fig. 37. Otto Reinhold Jacobi  
Les Chutes Sainte-Anne, 1865. Huile sur toile, 76,2 X 58,8 cm.  
Ottawa, GNC.  
(Photo: Tirée de Ann Thomas, Le réel et l'imaginaire: Peinture  
et Photographie Canadiennes 1860-1900 (cat.), Canada, Musée  
McCord, 1979).



Fig. 38. William Notman  
Les Chutes Sainte-Anne, 1865. Epreuve  
sur albumine argentique, 22,4 X 16,9 cm.  
Ottawa, GNC, Planche 33 dans Notman's Pho-  
tographic Selection  
(Photo tirée de Ann Thomas, Le réel et l'i-  
maginaire: Peinture et Photographie Cana-  
diennes 1860-1900, Canada, Musée McCord,  
1917).



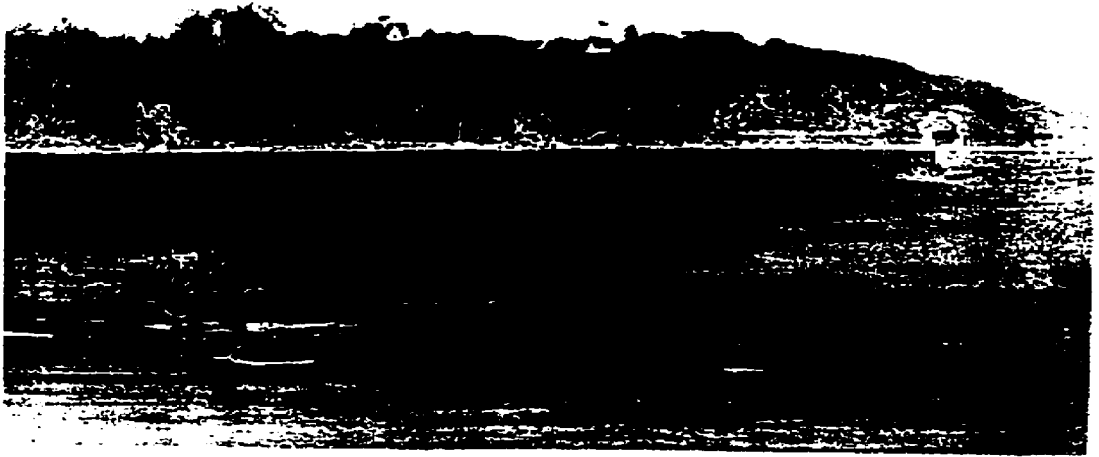


Fig. 39. Otto Reinhold Jacobi

Lac Des Deux Montagnes, 1860. Huile sur toile, 69,2 X 107,5 cm.  
Québec, MQ A40 101P

(Photo: Tirée de Dennis Reid, "Notre patrie le Canada". Mémoire sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et Toronto 1860-1880, Ottawa, GNC, 1979, 69).

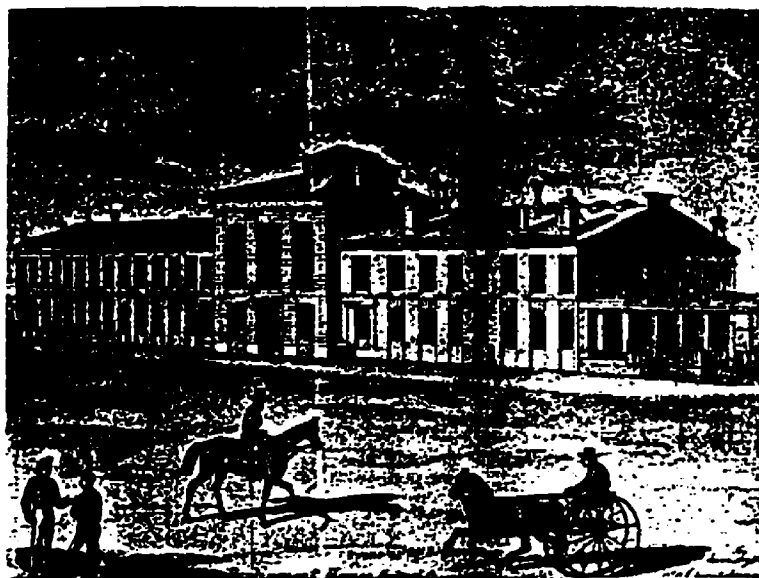


Fig. 40. August Köllner  
Parliament House, Montréal, 1848. Aquarelle sur papier.  
Ottawa, ANC, C-13425  
(Photo: Tirée de Mario Béland et al., La peinture au Québec 1820-1850, Nouveaux regards, nouvelles perspectives, Québec, Les Publications du Québec, 1991, 298, no 122).

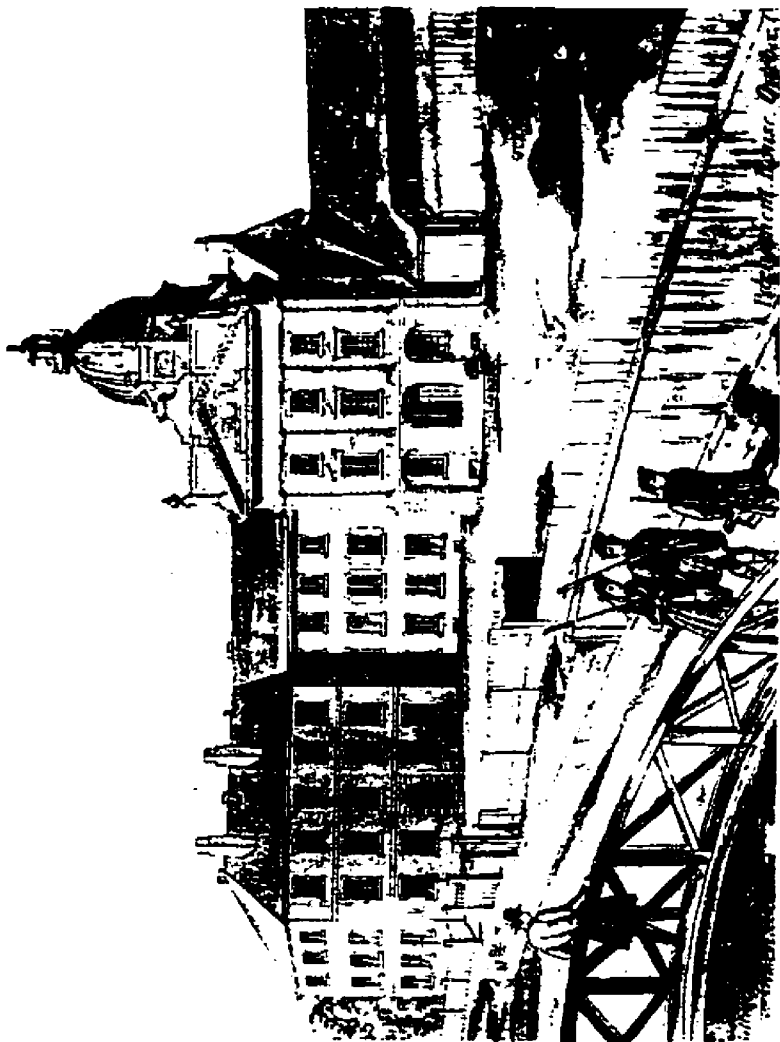


Fig. 41. August Köllner  
Maison du Parlement à Québec, 1848. Aquarelle sur papier.  
Ottawa, ANC, C-13427  
(Photo: ANC).



Fig. 42. Albert Bierstadt  
Lac Tahoe, 1868. Huile sur toile, 33 X 41 cm.  
Cambridge Mass., Harvard University, Fogg Art Museum  
(Photo tirée de Jules David Prown, La peinture américaine.)



Fig. 43. Lucius O'Brien  
Lever de soleil sur le Saguenay, 1880. Huile sur toile, 87,6 X 125  
Ottawa, GNC.  
(Photo: Tirée de Dennis Reid, "Notre patrie la Canada". Mémoire  
sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Mon  
tréal et Toronto 1860-1890, Ottawa, GNC, 1979, 317, no 125).

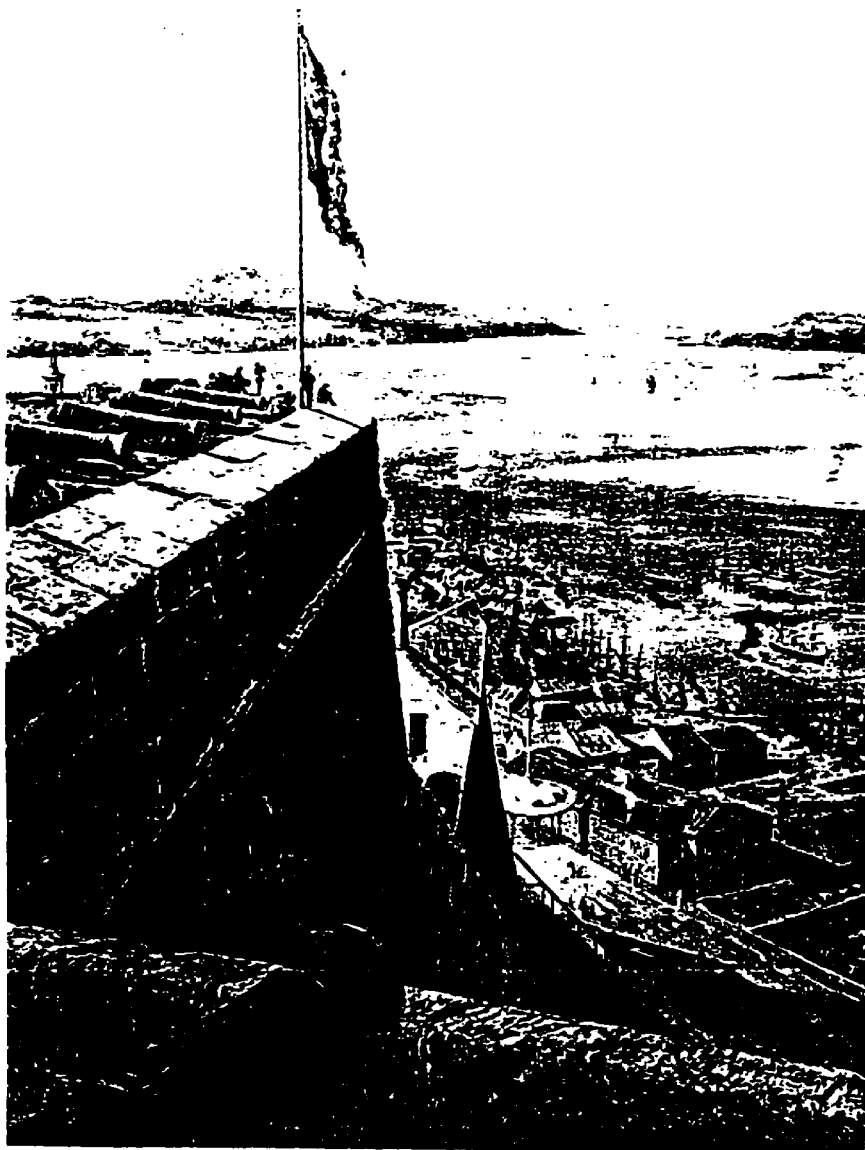


Fig. 44. Lucius O'Brien  
Vue du bastion du Roi, Québec, 1881. H/T, 91,4 X 61 cm.  
Collection de sa Majesté la Reine  
(Photo: Tirée de Dennis Reid, "Notre patrie le Canada".  
Mémoire sur les aspirations nationales des principaux  
paysagistes de Montréal et Toronto 1860-1890, Ottawa,  
GNC, 1979, 322, no 128).

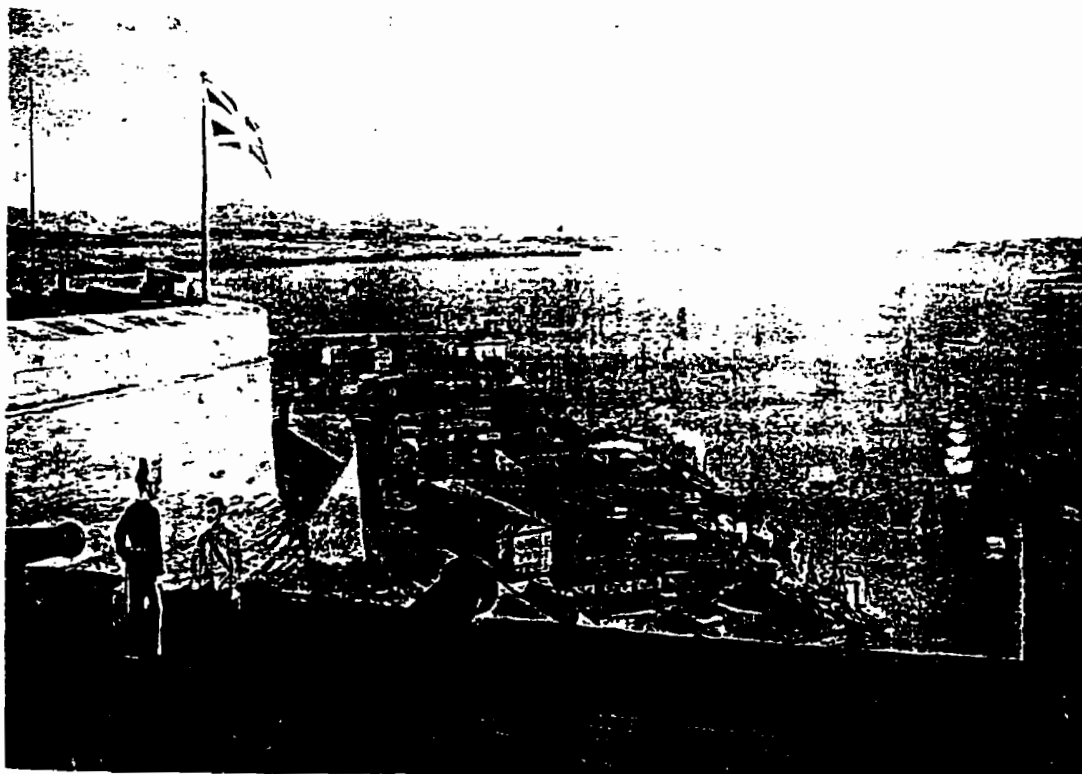


Fig. 45. Albert Bierstadt  
Le Saint-Laurent vu de la Citadelle, Québec, v1881. H/papier/  
Boston, Museum of Fine arts. 55,9 X 77, 5 cm.  
(Photo: Tirée de Dennis Reid, "Notre patrie le Canada".  
Mémoire sur les aspirations nationales des principaux pay-  
sagistes de Montréal et Toronto 1860-1890, Ottawa, GNC, 1979,  
326, no 129).



Fig. 46. Henry Ritter  
Stranded on a rock, 1838. H/T, 60,96 X 48,26 cm.  
Ottawa, GNC  
(Photo de la GNC).





Fig. 47. Carl Ferdinand Sohn  
Two young Ladies, 1850. Dessin au crayon, 7¼ X 8¼.  
(Photo: Tirée de Donelson F. Hoopes, The Düsseldorf Academy and the Americans, Atlanta, High Museum of Art, 1972, no 73).



Fig. 48. Adolph Vogt  
Approaching Storm, 1870. H/T, 127 X 223,52 cm.  
Edmonton Art Gallery  
(Photo: Tirée de J. Russell Harper, La peinture au  
Canada des origines à nos jours, Québec, PUL, 1966,  
171).



Fig. 49. Adolph Vogt  
Scène pastorale avec une vue de Montréal, 1866  
Ottawa, Peter Vogel. H/T, 101,6 X 152,4 cm.  
(Photo: Tirée de Dennis Reid, "Notre patrie le  
Canada". Mémoire sur les aspirations nationales  
des principaux paysagistes de Montréal et Toronto  
1860-1880, Ottawa, GNC, 1919, 83, no 33).



Fig. 50. William Raphael  
Derrière le marché Bonsecours, Montréal, 1866. H/T, 67,3 X 109,2  
Ottawa, GNC.  
(Photo: Tirée de Dennis Reid, "Notre patrie le Canada: Mémoire  
sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Mon  
tréal et Toronto 1860-1880, Ottawa, GNC, 1979, 87, no 34).



Fig. 51. William Raphael  
Marché Bonsecours, Montréal, 1866  
Ottawa, GNC., 6673. H/T, 30,48 X 40,64 cm.  
(Photo tirée de J. Russell Harper, La peinture  
au Canada des origines à nos jours, Québec, PUL,  
1966, 202).



Fig. 52. William Raphael  
Paysans attaqués par des loups, 1870. H/T, 60,3 X 106 cm.  
Montréal, MBA  
(Photo.:auteure 1990).



Fig. 53. William Raphael  
Campement Indien sur le Bas Saint-Laurent, 1887.  
H/T, 59,1 X 104,8 cm.  
Ottawa, GNC 59  
(Photo tirée de Dennis Reid, Notre patrie le Canada:  
Mémoire sur les aspirations nationales des principaux  
paysagistes de Montréal et Toronto 1860-1880, Ottawa,  
GNC, 1979, 145).







Fig. 55. Madone en gloire rayonnant, v1900  
St. Vitu's Church In Südlöbn. Sculpture polychrome.  
(Photo.: Germany, Verlag Ed. Part 9,80, fig:12)...



Fig. 56. "Daurey ou Dhormy"  
L'Education de la Vierge, v1885. Sculpture en bois  
recouverte de lames de cuivre rouge, 4,1 m.  
Québec, fronton de la basilique Sainte-Anne de  
Beaupré  
(Photo.: ABSAB).



Fig. 57. Hans Burgkmair  
Vierge à l'Enfant, v1508. Lavis, 29,5 X 24,9 cm.  
Paris, Musée du Louvre  
(Photo.: Découvrir l'Art Allemand, "Dossier de  
l'Art no 3" (Dijon, septembre/octobre 1991), 30).



Fig. 58. Agonie de Jésus au Jardin de Gethsémanie, v1895.  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle de la Scala Santa.  
Sculpture en stuc polychrome.  
(Photo.: auteure, 1991).

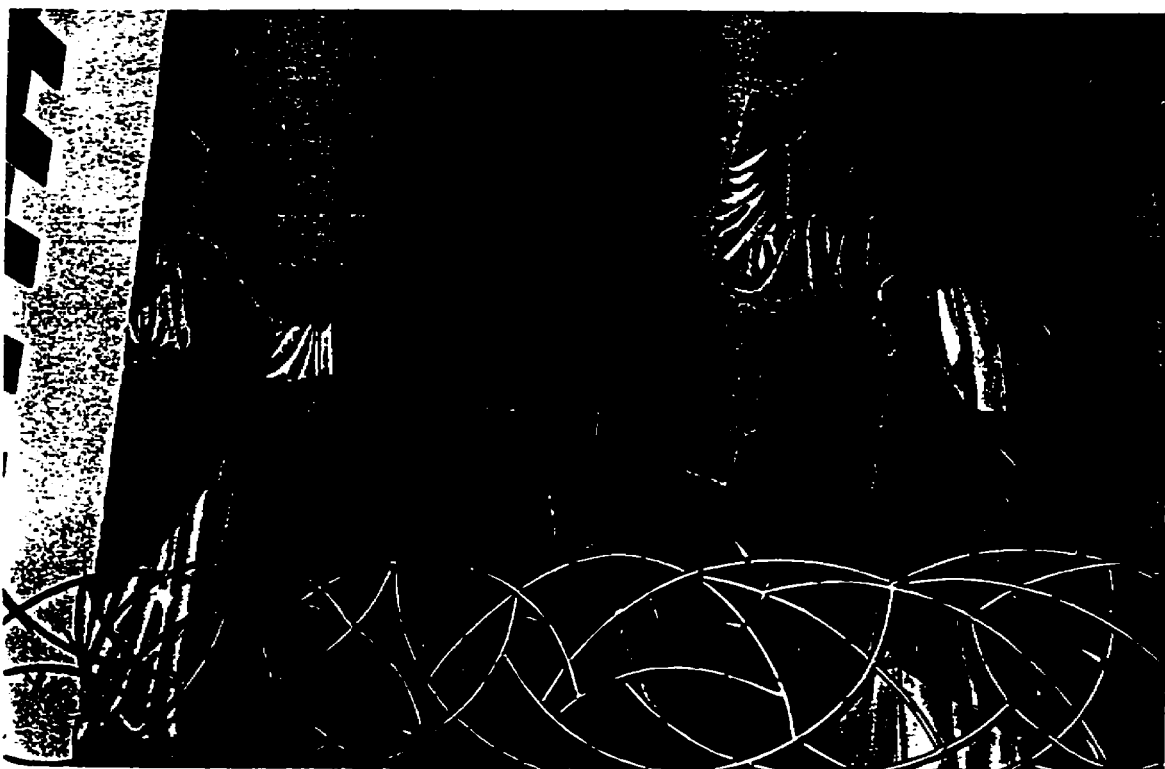


Fig. 59. Sommeil des Apôtre, v1895  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle de la Scala Santa.  
Sculpture en stuc polychrome.  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 60. Baiser de Judas, v1895  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle de la Scala Santa  
Sculpture en stuc polychrome.  
(Photo.: auteure, 1991).

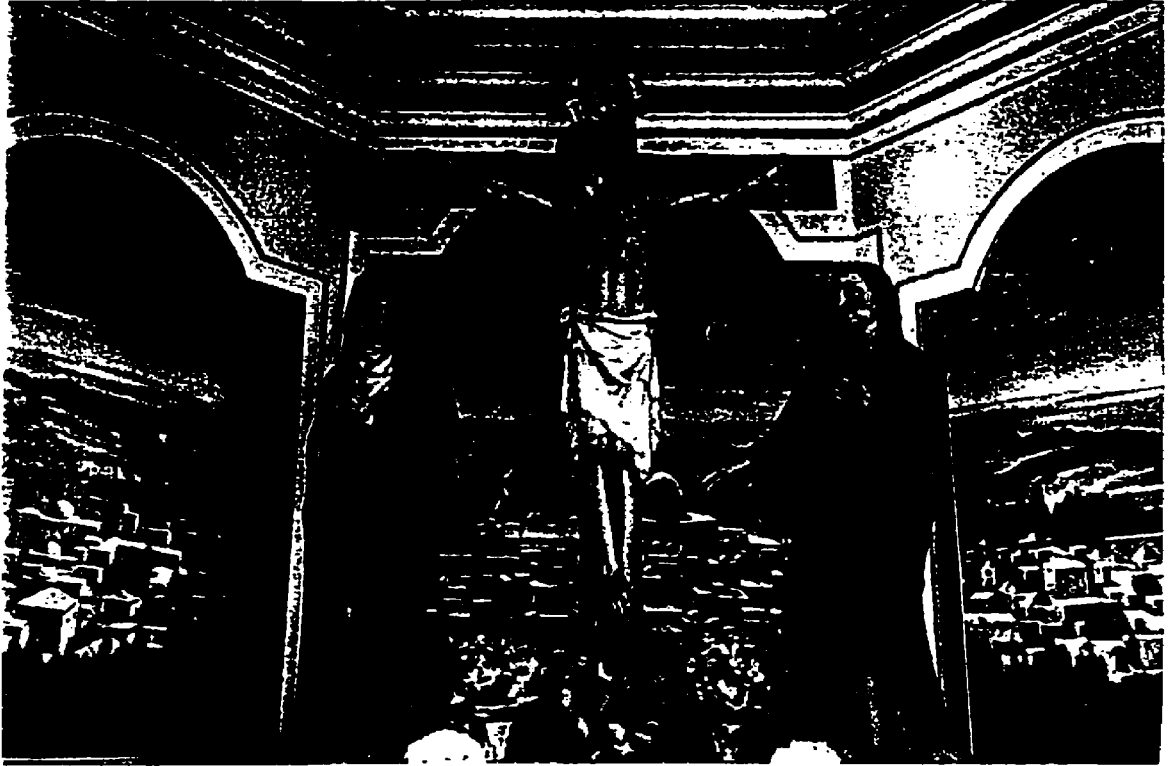


Fig. 61. Vierge au Calvaire, v1895  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle de la Scala Santa.  
Sculpture en stuc polychrome.  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 62. Ecce Homo, v1895  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle de la Scala Sa  
Sculpture en stuc polychrome.  
(Photo.: auteure, 1991).





Fig. 63. Attribué à Martin Hoffmann  
Le Christ de Douleurs, v1515. Sculpture en  
tilleul polychrome, 132 X42 X32 cm.  
Colmar, Musée d'Unterlinden  
(Photo tirée de Découvrir l'art Allemand,  
"Dossier de l'art no 3" (Dijon, septembre-  
octobre 1991), 22).



Fig. 64. Attribué à Veit Wagner  
Tête de Christ supplicié, v1500. Sculpture en til-  
leul polychrome.  
Sélestat, Bibliothèque Humaniste  
(Photo.: Découvrir l'Art Allemand, "Dossier de l'Art  
no 3" (Dijon, septembre/octobre 1991), 30).



Fig. 65. Joseph Müller  
Chemin de croix, station no 7, v1925. H/M, sur fond en or.  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle des pères Rédemptor  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 66. Joseph Müller  
Chemin de Croix, station no 10, v1925.H/M, sur fond en or.  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle des pères Rédempto  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 67. Joseph Müller  
Chemin de Croix ,station no 12, v1925 . H/M, sur fond en or.  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle des Pères Rédemptoris  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 68. L'Education de la Vierge, . v1895.  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré, chapelle des pères Rédempto-  
ristes  
Sculpture en stuc polychrome .  
(Photo.: auteure, 1991).

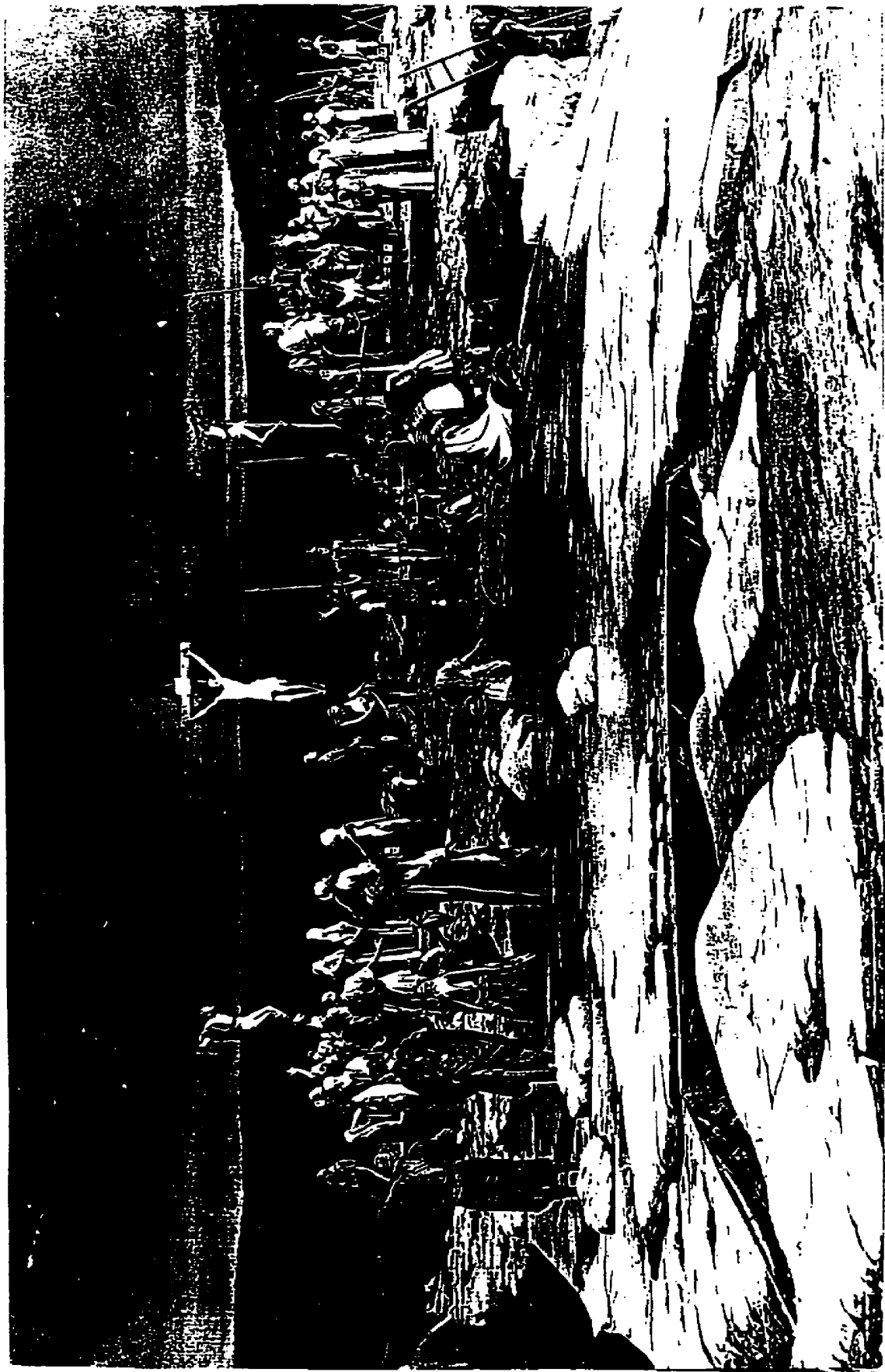


Fig. 69. Paul-Dominique Philippoteaux et al.  
Jérusalem le jour de la Crucifixion, détail: la scène du Calvaire, 1890. H/T.  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré  
(Photo tirée du livret explicatif du cyclorama de Sainte-Anne de Beaupré).



Fig. 70. Paul-Dominique Philippoteaux et al.  
Jérusalem le jour de la Crucifixion, détail: la ville de Jérusalem, 1890. H/T.  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré  
(Photo tirée du livret explicatif du cyclorama de Sainte-Anne de Beaupré).





Fig. 71. Paul-Dominique Philippoteaux et al.  
Jérusalem le jour de la Crucifixion, détail: la foule amassée le long des murs  
de la ville, 1890. H/T.  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré  
(Photo tirée du livret explicatif du cyclorama de Sainte-Anne de Beaupré).



Fig. 72. Paul-Dominique Philippoteaux et al.  
Jérusalem le jour de la Crucifixion, détail: les tentes des marchands arabes,  
1890. H/T.  
Québec, Sainte-Anne de Beaupré  
(Photo tirée du livret explicatif du cyclorama de Sainte-Anne de Beaupré).

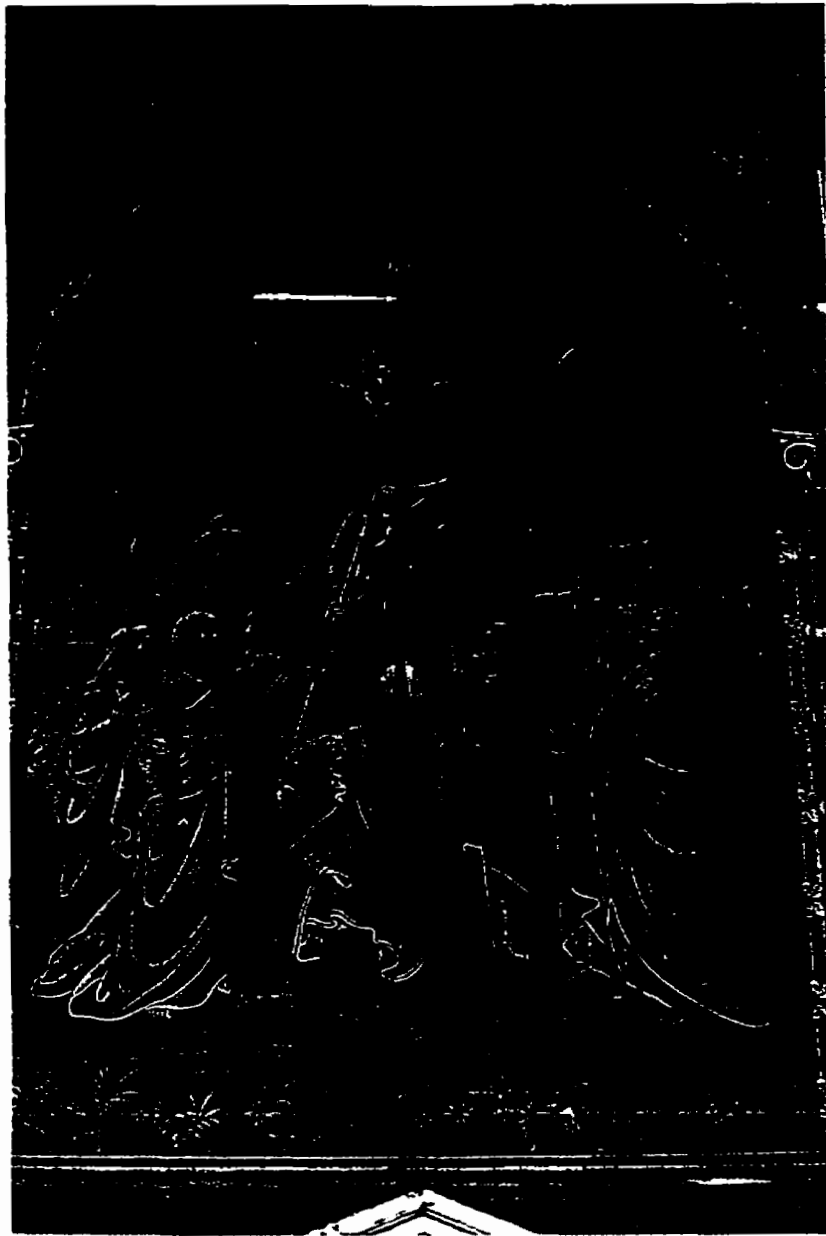


Fig. 73. Daniel Müller  
La Crucifixion, 1865-1866. Peinture murale, 480 X 640 c  
Montréal, église du Gesù  
(Photo.: Lavaë Girard, S.J.).



Fig. 74. Daniel Müller  
Jésus bénissant les enfants , 1865. Peinture murale.  
Montréal, église du Gesù  
(Photo.: Laval Girard S.J.).



Fig. 75. Daniel Müller  
La Résurrection de Lazare. Estampe.  
Québec, Hôtel-Dieu  
(Photo.: IBCQ).



Fig. 76. Friedrich Overbeck  
La Résurrection de Lazare, 1808. H/T, 41 X 53 cm.  
Lübeck, Benhaus  
(Photo.: Tirée de Keith Andrews, The Nazarenes A Brotherhood  
of German Painters in Rome, Oxford, At the Clarendon Press,  
1964).

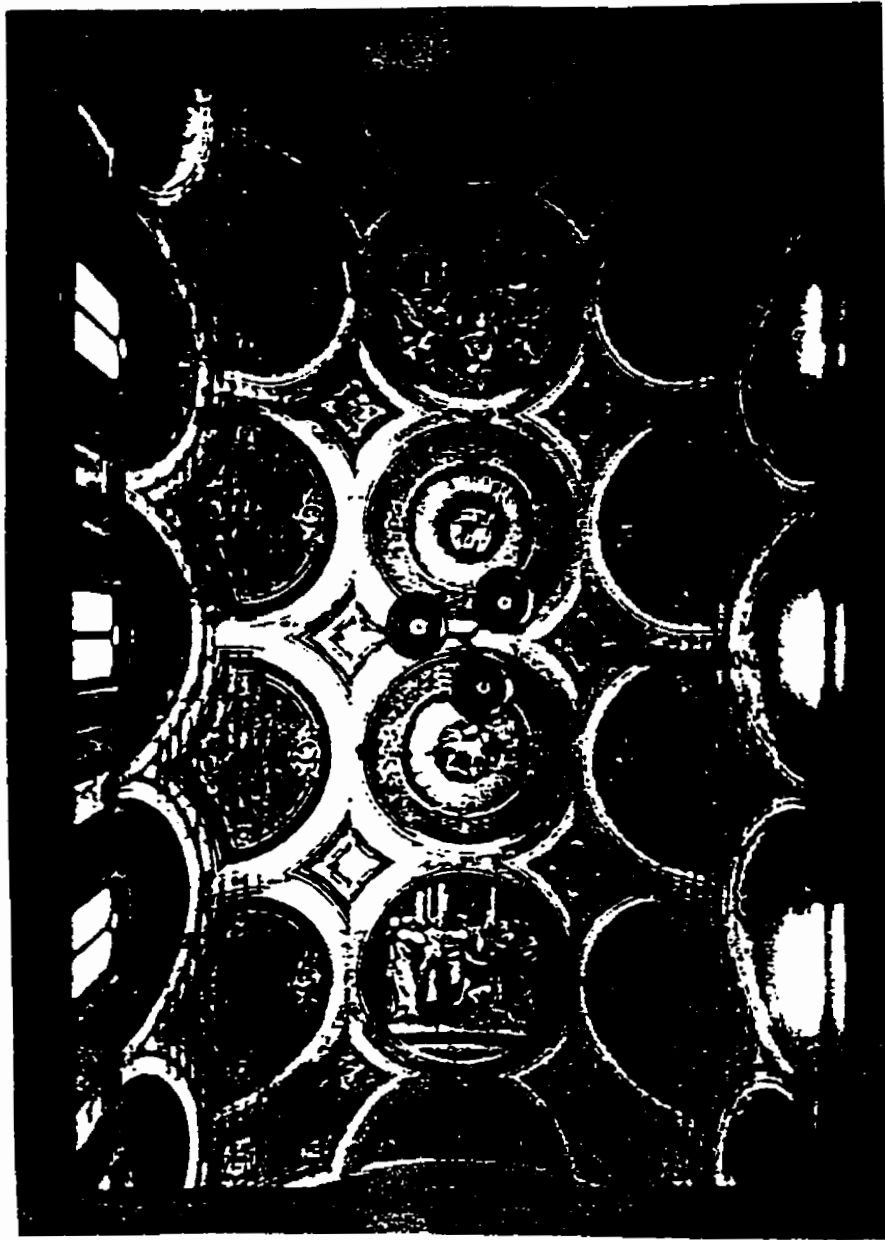


Fig. 77. Daniel Müller  
L'Incrédulité de Thomas, 1866. Médaillon de 4,2 m de diamè-  
Montréal, église du Gesù  
(Photo.: Laval Girard S.J.).



Fig. 78. Friedrich Overbeck  
L'Incrédulité de Thomas, 1851. Huile sur  
toile.

(Photo tirée de Keith Andrews, The Nazarenes A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford, The Clarendon Press, 1964, 128, pl.70a).



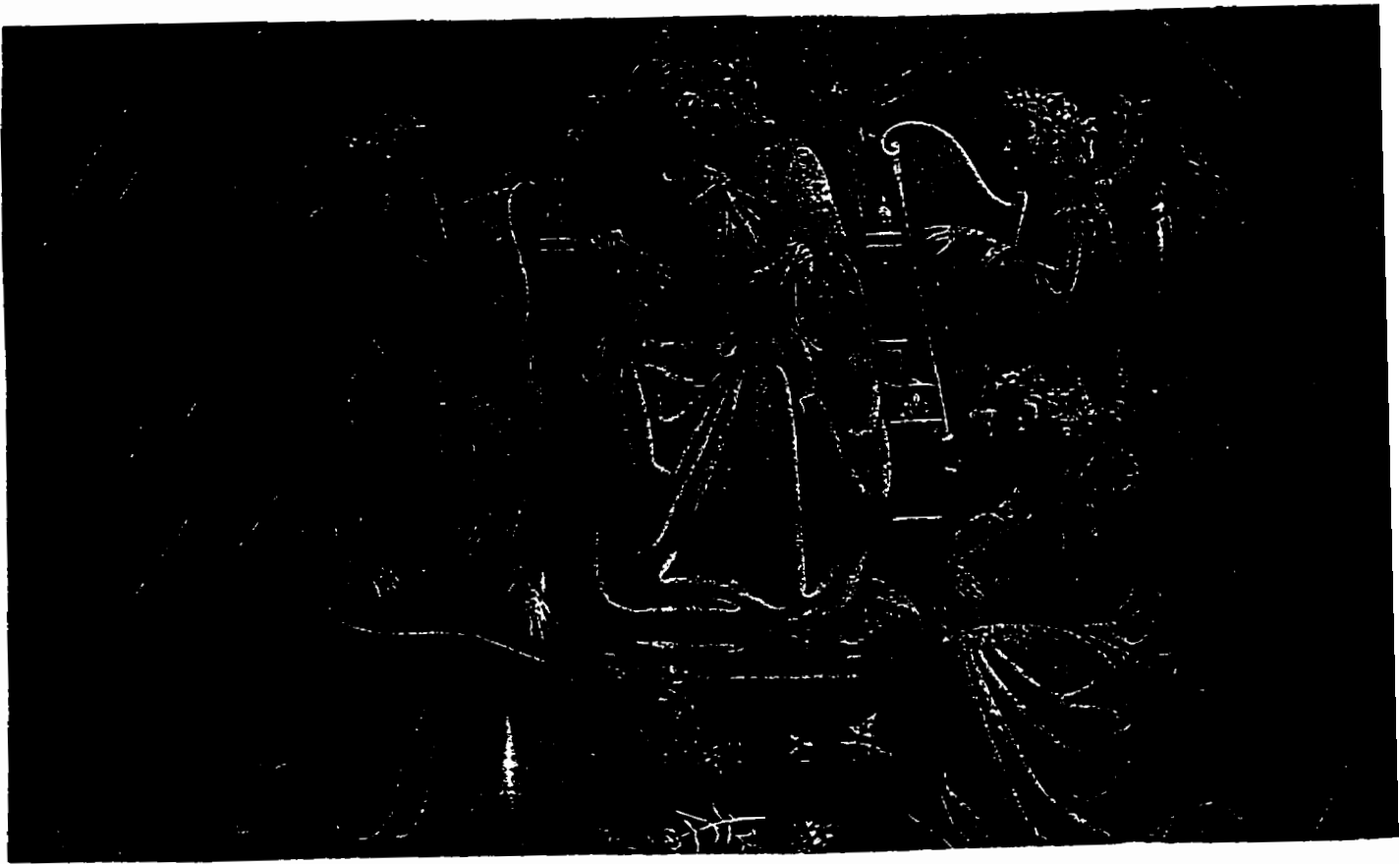


Fig. 79. Daniel Müller  
Concert des anges à la Vierge en gloire avec l'Enfant, 1865 .  
Montréal, église du Gesù. Peinture murale, 360 X 360 cm.  
(Photo.: Laval Girard S.J.).



Fig. 80. Albrecht Dürer  
Vierge à l'Enfant avec le Saint-Esprit entourée  
de six anges sous un baldaquin, v1491. Lavis  
brun et lavis d'aquarelle, 21,6 X 15,1 cm.  
Paris, Musée du Louvre, département des Arts  
Graphiques  
(Photo tirée de Découvrir l'Art Allemand, "Dos-  
sier de l'Art no 3"(Dijon, septembre/octobre 1991),  
53).

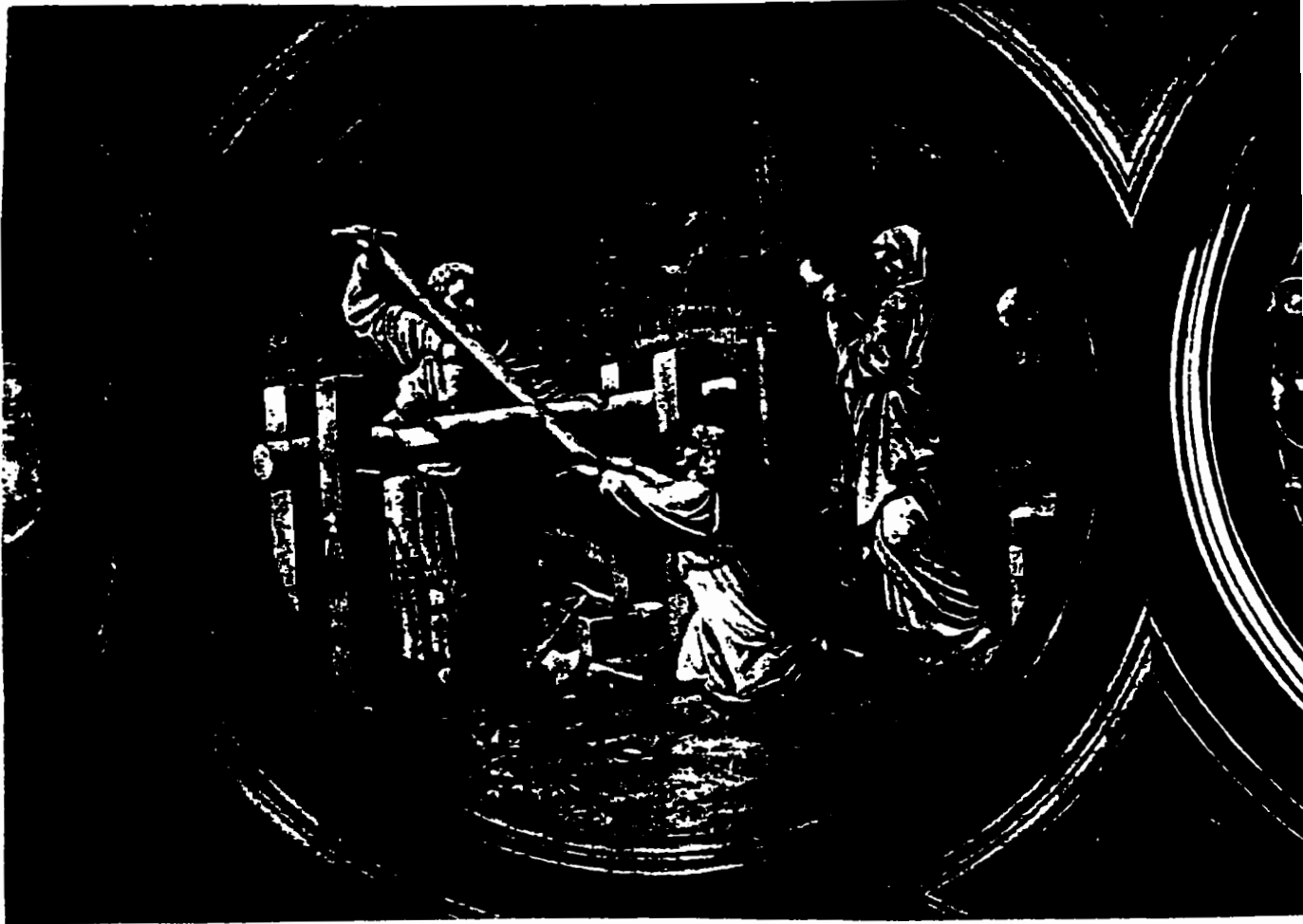


Fig. 81. Daniel Müller  
Sainte-Famille Trinité Terrestre, 1866. Peinture murale, 4,2 m de diamètre  
Montréal, église du Gesù  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 82. Wilhelm Lamprecht  
Rédemption sur la Croix, 1868. Huile sur toile.  
Québec, église Saint-Romuald  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 83. Albrecht Dürer  
Christ en croix, v1523. Pointe de métal  
et légers rehauts de blanc sur papier  
préparé vert, 41,4 X 30,1 cm.  
Paris, Musée du Louvre, département des  
Arts Graphiques  
(Photo tirée de Découvrir l'Art Allemand,  
"Dossier de l'Art no 3" (Dijon, septembre-  
octobre 1991), 56).



Fig. 84. Wilhelm Lamprecht  
La Résurrection, 1868. Peinture  
murale.  
Québec, église Saint-Romuald  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 85. Joseph Anton Koch  
Christus in der Vorhölle (Inferno Gesang IV),  
um 1801-1802. Dessin, 294 X370 cm.  
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum  
(Photo.: Tirée de Marianne Bernhardt, Deutsche  
Romantik-Handzeichnungen, Band 1: Carl Blechen  
bis Friedrich Olivier. Munich, Rogner & Bernhard  
GMBH & Co. Verlag KG, 1974, 773).

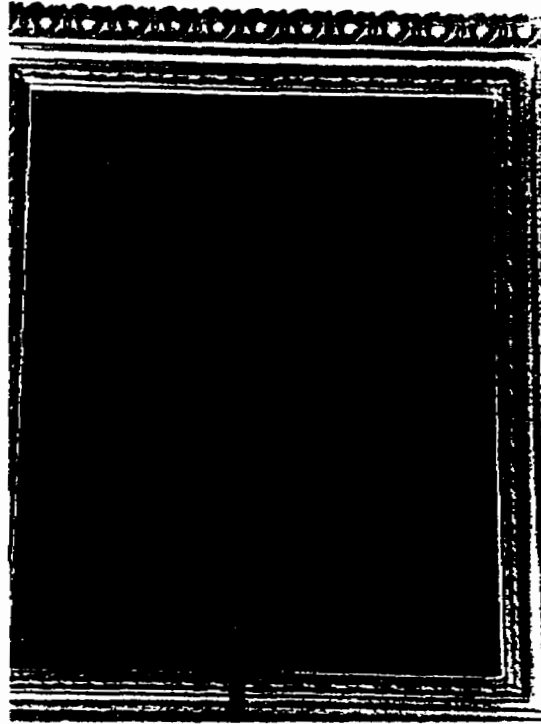


Fig. 86. Wilhelm Lamprecht  
Portrait du Révérend Pierre Sax, 1869.  
H/T, 10,16 X 7,62 cm.  
Québec, église Saint-Romuald  
(Photo.: auteure, 1991).



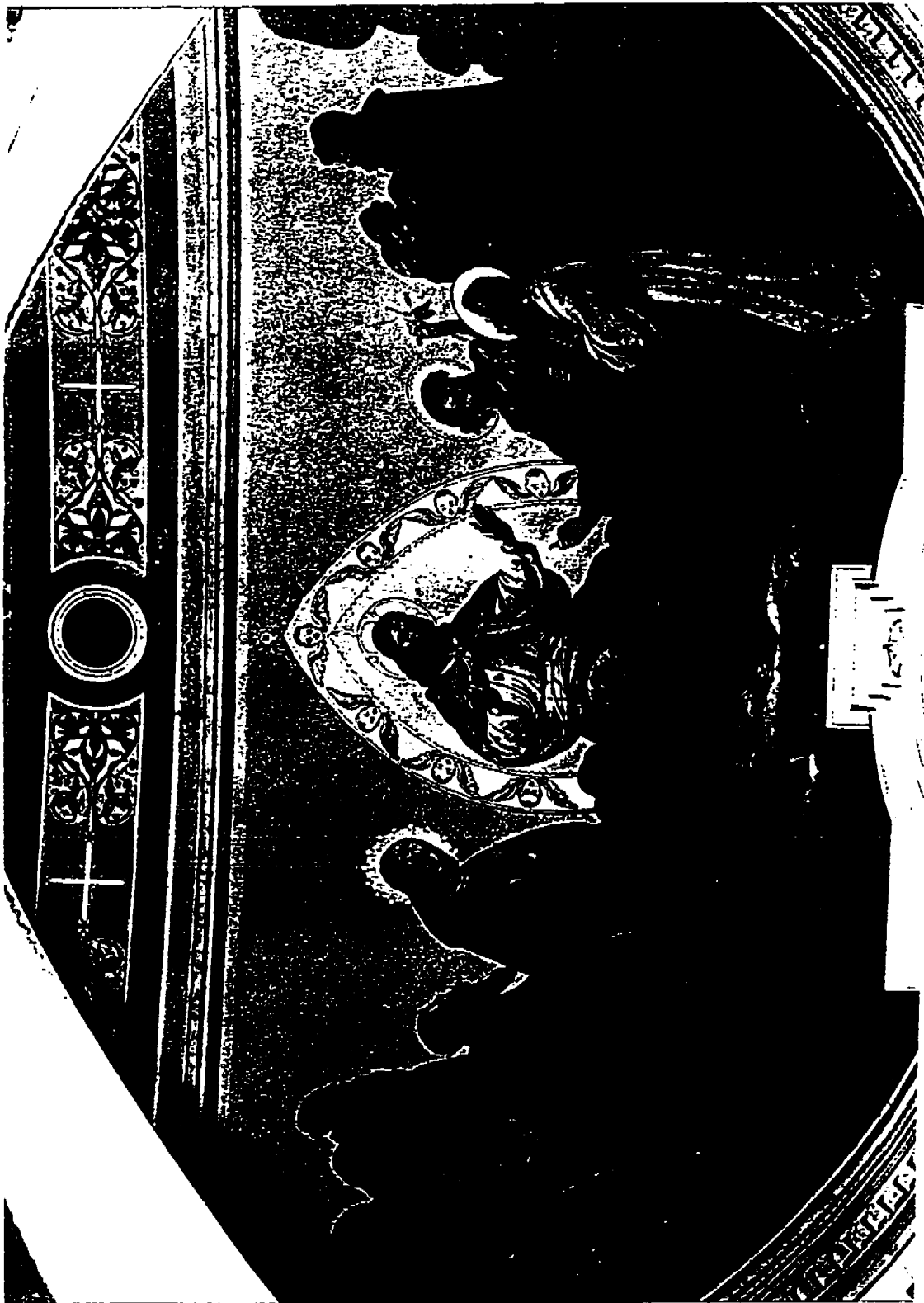


Fig. 87. Louis Lang  
Apothéose de Saint-Romuald, 1868 . Peinture murale.  
Québec, église de Saint-Romuald  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 88. Louis Lang  
Saint-Romuald agonisant, 1868. Peinture murale.  
Québec, église de Saint-Romuald  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 89. Louis Lang  
Arrivée de Saint-Romuald au Monastère de Classes, 1868  
Québec, église de Saint-Romuald. Peinture murale.  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 90. M. Thien  
Père de l'Eglise, 1868. Peinture murale.  
Québec, église de Saint-Romuald  
(Photo.: auteure, 1991).

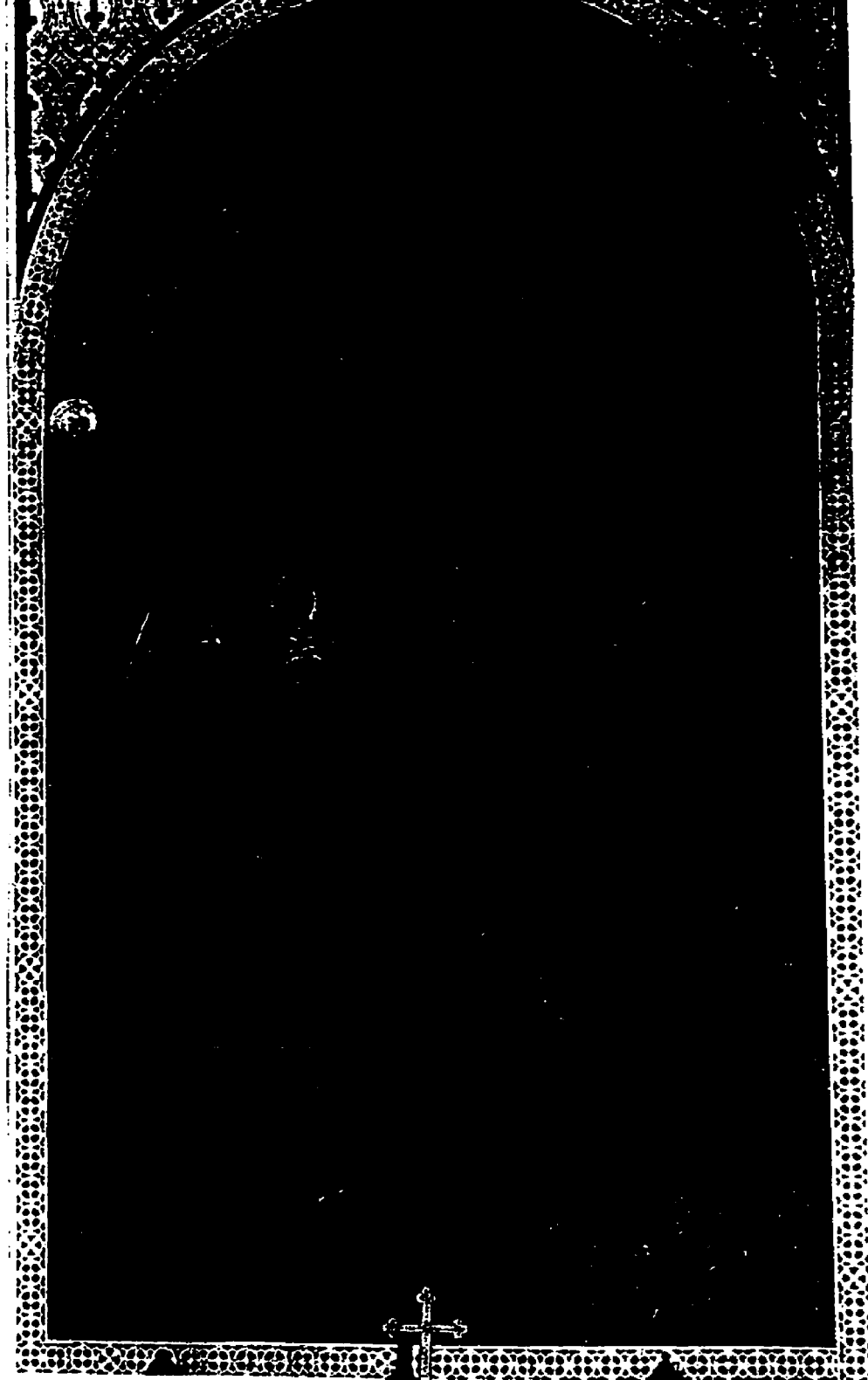


Fig. 91. Wilhelm Lamprecht  
Fuite en Egypte, 1868. Peinture murale.  
Québec, église de Saint-Romuald  
(Photo.: auteure, 1991).

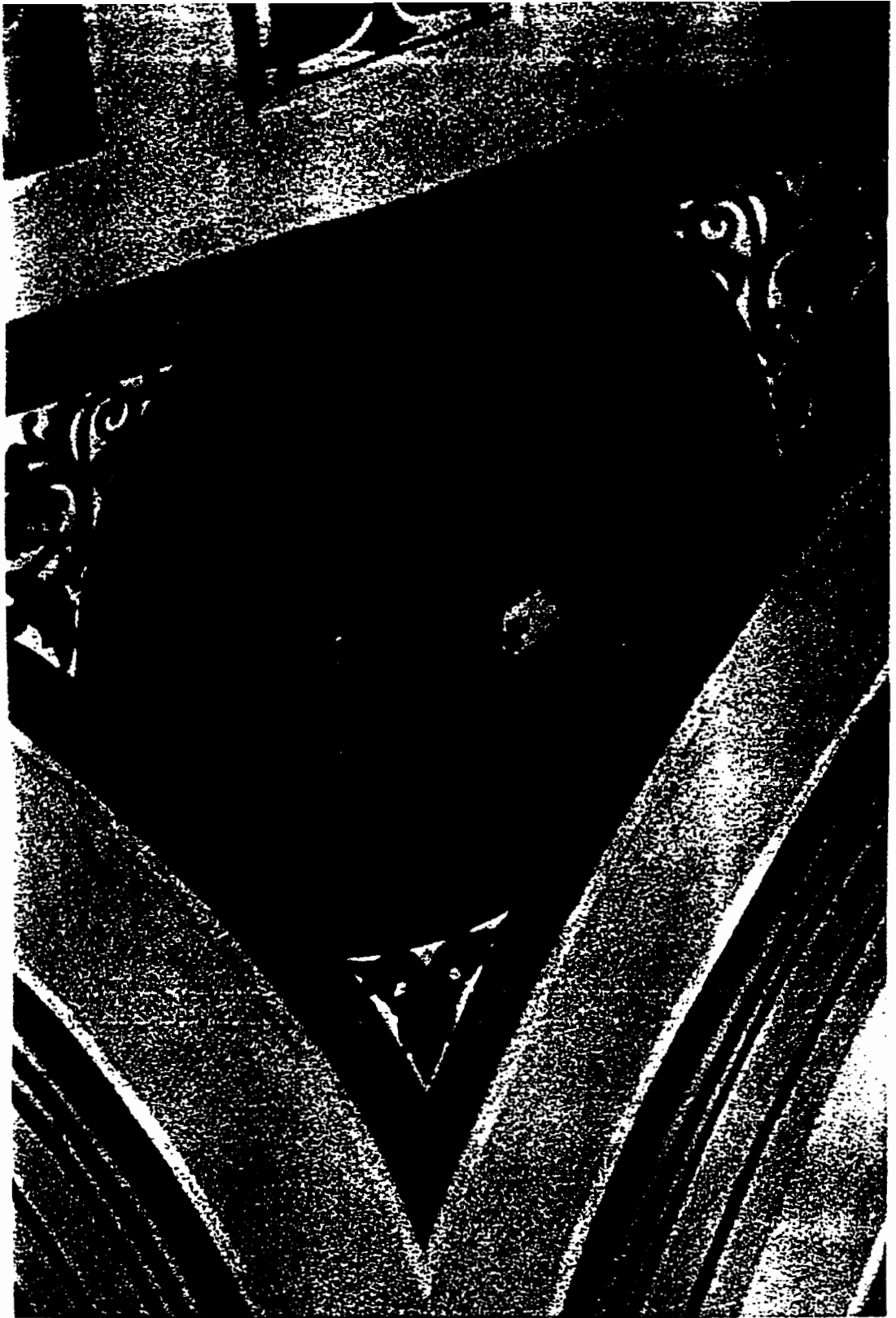


Fig. 92. M. Thien  
Évangéliste, 1868. Peinture murale.  
Québec, église de Saint-Romuald  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 93. M. Thien  
Evangéliste, 1868 . Peinture murale.  
Québec, église de Saint-Romuald  
(Photo.: auteure, 1991).

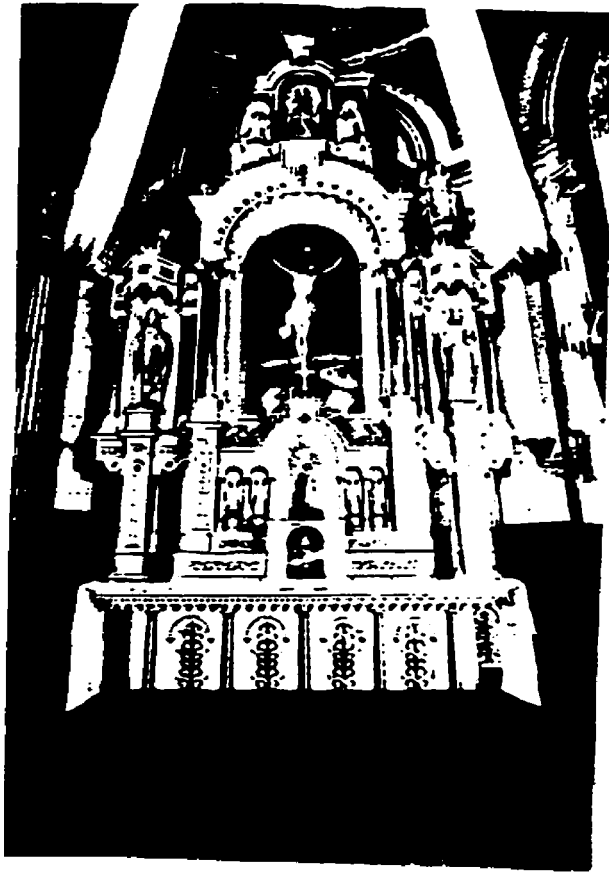


Fig. 94. Maître-Autel, 1868  
Québec, église Saint-Romuald  
(Photo.: auteure, 1991).





Fig. 95. M. Schneider ( les plans )  
Autel latéral gauche dédié à la Vierge Marie, 18  
Québec, église de Saint-Romuald.  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 96. M. Schneider (les plans)  
Autel latéral droite dédié à Saint-Joseph, 1868.  
Québec, église de Saint-Romuald  
(Photo.: auteure, 1991).



Fig. 97. Gisela Lamprecht  
Gentile Tondino, 1956. Sculpture.  
(Photo.: Montréal Star, March 31, 1956).



Fig. 98. Auguste Theodor Schoff  
Portrait of Sir Thomas Edward Mitchell Turton,  
v1845. H/T.  
Ottawa, GNC  
(Photo.: L'Archiviste, novembre-décembre 1990,  
p.20).



Fig. 99. Louis Augustin Wolff  
L'Annonciation, 1865  
Québec, église Notre-Dame des Victoires  
(Photo.: auteure, 1991).

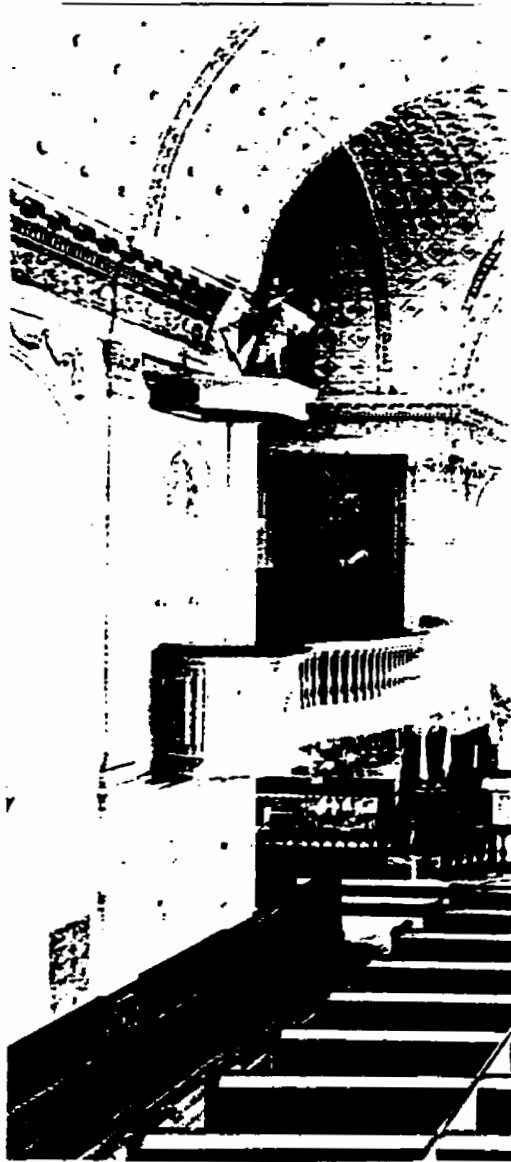
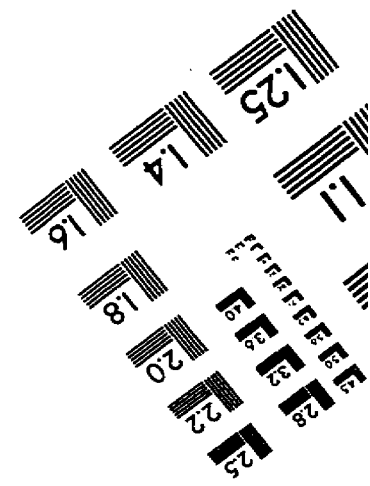
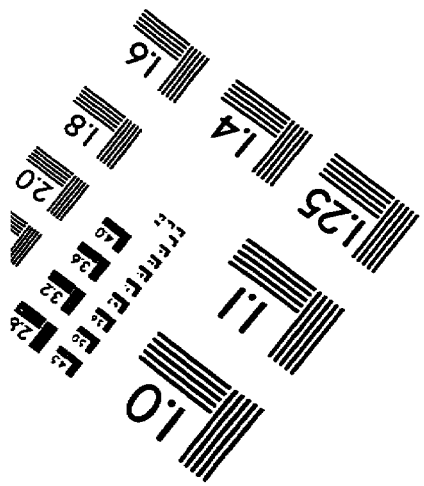
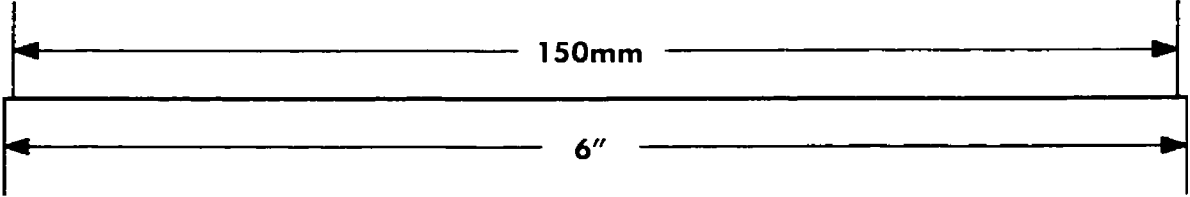
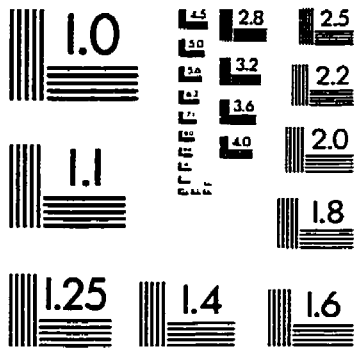
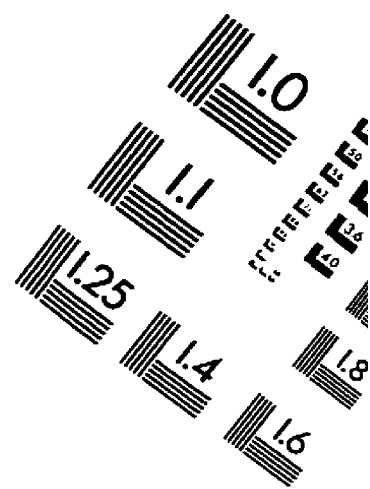
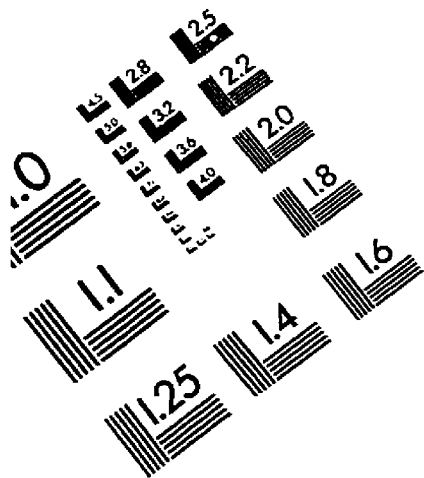


Fig. 100. Louis Augustin Wolff  
Ex-Voto de l'Abbé Eudo, 1766  
Québec, église Sainte-Famille, Ile d'Orléans  
(Photo.: auteure, 1991).

# TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE, Inc**  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved