

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Le portrait en *post mortem* immédiat des religieuses au Québec :
influences, analyse stylistique et fortune graphique**

Tome I : texte

par

Jean-Luc Daoust

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade
Maître ès arts (M. A.)

Septembre 2007

© Jean-Luc Daoust, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Le portrait en *post mortem* immédiat des religieuses au Québec :
influences, analyse stylistique et fortune graphique**

par

Jean-Luc Daoust

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Louise Vigneault, Présidente-rapportrice
Jean Trudel, directeur de la recherche
Luis De Moura Sobral, membre du jury

Résumé

Ce mémoire propose l'étude du portrait *post mortem* immédiat des religieuses catholiques en Nouvelle-France et au Québec du XIX^e siècle. Ce genre pictural s'inscrit dans l'art du portrait et se trouve présent dans l'art occidental depuis l'antiquité. La période baroque, avec sa pastorale de la « bonne mort », a favorisé la multiplication de ces portraits posthumes chez les religieux et ce, à des fins d'édification. De même, le Québec de la seconde moitié du XIX^e siècle a connu une augmentation très importante du clergé et les portraits *post mortem* ont servi les nombreuses entreprises hagiographiques des religieuses contemporaines de même que celles des débuts de la colonie. Nous examinons, au premier chapitre, l'évolution de la perception de la mort et son illustration en occident. Dans le second chapitre, nous traitons du portrait *post mortem* comme un genre pictural en soi et analysons son origine, son iconographie et sa signification. Le troisième chapitre consiste en l'étude d'un corpus de 11 portraits de religieuses, dont cinq du XIX^e siècle, où pour chacun nous analysons le contexte historique de réalisation, la composition formelle, la valeur sémiologique et la fortune graphique sous forme de copies, versions ou petites images de dévotion. Il s'avère finalement que le genre du portrait *post mortem*, pour les religieux comme pour d'autres personnages importants des époques concernées, répond à la volonté de pérenniser le sujet considéré comme être d'exception et en ce sens médiateur du monde invisible pour les survivants. Il s'agit ici du concept d'objets sémiophoriques de Krzysztof Pomian, soit les objets chargés de sens, et ces portraits de même que leurs dérivés deviennent, par glissement métonymique, des objets reliques.

Mots-clés

Portraits, mort, religieuses catholiques, art baroque, Nouvelle-France, Québec, iconographie.

Abstract

This master's thesis proposes a study of the immediate posthumous portrait of Catholics nuns in New France and in Quebec of the XIXth century. This pictorial type is part of the art of the portrait and it is present in western art since antique. The baroque period, with its pastoral of «*la bonne mort*», has favoured the multiplication of these posthumous portraits of religious people for the purpose of edification. Also, Quebec of the second half of the XIXth century knew a very important increase of the clergy and the posthumous portraits served numerous hagiographies of religious contemporaries as well as those of the beginning of the colony. We examine, at first, the evolution of the perception of death and its illustration in Occident. In the second chapter, we deal with the posthumous portrait as a pictorial type in itself and analyse its origin, its iconography and its signification. The third chapter consists of the study of a corpus of 11 portraits of nuns, among which five of the XIXth century, when for each we analyse the historical context of realization, formal composition, the semiological value and graphic destiny in form of copies, versions or small pictures of devotion. It finally proves to be that the type of the posthumous portrait, for the religious as for other important figures of concerned epochs, are a way to perpetuate a subject considered as an exception and in this sense these are mediator of the invisible world for the survivors. This relate to the concept of semiophoric objects of Krzysztof Pomian where these portraits, as well as their derivates, become, by metonymic shift, true relics.

Keywords

Portraits, death, Catholic nuns, baroque art, New France, Quebec, iconography.

Table des matières

Identification du jury	ii
Résumé	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Liste des illustrations	vii
Liste des annexes	xxxi
Liste des abréviations	xxxii
Remerciements	xxxiii
Introduction générale	2
Chapitre 1 Le concept de mort en occident et sa représentation	6
1.1 Introduction	6
1.2 Perception de la mort: évolution historique	6
1.3 Les religieuses et la mort	12
1.4 La représentation de la mort	17
1.4.1 Aspects du référent	17
1.4.2 Éléments iconographiques associés à l'illustration de la « <i>bonne mort</i> »	21
Chapitre 2 Le portrait <i>post mortem</i> en histoire de l'art : un genre pictural en soi	27
2.1 Histoire du portrait <i>post mortem</i>	27
2.2 Le portrait <i>post mortem</i> des religieuses catholiques	30
2.2.1 L'Église et les images	30
2.2.2 Origines du portrait <i>post mortem</i> de la religieuse	33
2.2.3 Significations du portrait <i>post mortem</i>	35
2.2.4 Idéalisation esthétique et repentirs	38
Chapitre 3 Analyse du catalogue	41
3.1 Introduction	41
3.2 Portrait de mère Catherine de Saint Augustin (1668)	44
3.2.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait	44
3.2.2 Attribution	45
3.2.3 Analyse du portrait	47
3.2.4 Fortune graphique	50
3.3 Portrait de mère Marie Guyart, dite de l'Incarnation (1672)	52
3.3.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait	52
3.3.2 Attribution	54
3.3.3 Analyse du portrait	55
3.3.4 Fortune graphique	57

3.4 Portrait de Marguerite Bourgeoys (1700)	59
3.4.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait	59
3.4.2 Analyse du portrait	60
3.4.3 Fortune graphique	63
3.5 Portrait de mère Louise Soumande de saint Augustin (1708)	65
3.5.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait	65
3.5.2 Analyse du portrait	66
3.5.3 Fortune graphique	67
3.6 Portrait de Marie-Marguerite du Frost de la Jemmerais, veuve d'Youville (1771)	68
3.6.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait	68
3.6.2 Analyse du portrait	71
3.6.3 Fortune graphique	74
3.7 Portrait de mère Marguerite-Thérèse Lemoine Despins (1792)	79
3.7.1 Introduction	79
3.7.2 Analyse du portrait	79
3.8 Portrait de mère Marie-Rose, s.n.j.m. (1849)	80
3.8.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait	80
3.8.2 Analyse du portrait	82
3.8.3 Fortune graphique	84
3.9 Portrait de mère de l'Assomption (1858)	86
3.9.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait	86
3.9.2 Analyse du portrait	87
3.9.3 Fortune graphique	87
3.10 Portrait de mère Jane Slocombe (1872)	88
3.10.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait	88
3.10.2 Analyse du portrait	90
3.10.3 Fortune graphique	91
3.11 Portrait de sœur Marie de Sainte Thérèse (1896)	92
3.11.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait	92
3.11.2 Analyse du portrait	94
3.12 Portrait de mère Marie de la Ferre (avant 1896)	94
3.12.1 Introduction	94
3.12.2 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait	95
3.12.3 Analyse du portrait	98
Conclusion	101
Bibliographie	xxxiv
Pièces d'archives	xlili
Annexes	xliv

Liste des illustrations

Figure 1

TITRE: Illustration de la bonne mort

AUTEUR: inconnu, XV^e siècle

MÉDIUM: xylographie

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Alberto Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*, Paris, Librairie Armand Colin 1952, 120 p., ill.

Figure 2

TITRE: Saint François Borja au chevet d'un impénitent

AUTEUR: Francisco Goya, 1788

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 350 x 300 cm

LOCALISATION: Cathédrale de Valence

SOURCE: http://www.artchive.com/artchive/G/goya/goya_borja.jpg.html; consulté le 1 août 2006.

Figure 3

TITRE: La mort de Saint Dominique

AUTEUR: Balthazar Moncornet, XVII^e siècle

MÉDIUM: huile sur panneau de bois

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: amphithéâtre Bruno de Solages, Toulouse

SOURCE: <http://www.ict-toulouse.asso.fr/dominique/s0cr17.htm>; consulté le 12 juillet 2006.

Figure 4

TITRE: La mort de la Vierge

AUTEUR: Albrecht Durer

MÉDIUM: xylographie

DIMENSIONS: 29 x 21 cm

SOURCE: Graphic Arts Collection, National Museum of American History, Smithsonian Institution

Figure 5

TITRE: De la mort du mauvais riche et de Lazare

AUTEUR: Hieronymus Wierx, milieu du XVIII^e siècle

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: François-Marc Gagnon, *La conversion par l'image : un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle*, Montréal, Bellarmin, 1975, 138 p., ill.

Figure 6

TITRE: Fading Away

AUTEUR: Henry Peach Robinson, 1858

MÉDIUM: surimpression de cinq négatifs à l'albumine

DIMENSIONS: 24.4 x 39.3 cm

SOURCE: Stephen Eisenman, *Nineteenth Century Art, a Critical History*, New-York, Thames & Hudson, 2002, 428 p., ill.

Figure 7

TITRE: Portrait *ante mortem* de Sainte Thérèse de Lisieux
 AUTEUR: inconnu
 MÉDIUM: photographie
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: <http://www.carmelite.com/therese2002/life3.htm>; consulté le 3 août 2006
 NOTE: fait, un mois *ante mortem*.

Figure 8

TITRE: a) Portrait *post mortem* de Sainte Thérèse de Lisieux; b) image de dévotion;
 c) marque-page
 AUTEUR: sœur Geneviève de la Sainte Face
 MÉDIUM: photographie
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: Emmanuelle Héran, *Le dernier portrait*, Paris, Musée d'Orsay, Réunion des Musées Nationaux, 2002, 259 p., ill.
 NOTE: portrait fait le lendemain de sa mort

Figure 9

TITRE: Portrait *post mortem* de Sainte Thérèse de Lisieux
 AUTEUR: sœur Geneviève de la Sainte Face, 1905
 MÉDIUM: fusain sur papier
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: Pierre Descouvemont et Helmut Nils Loose, *Sainte Thérèse de Lisieux : la vie en images*, Paris, Édition du Cerf, 1995, 519 p., ill.
 NOTE: pour le modèle, voir fig. 8

Figure 10

TITRE: Portrait de sœur Élisabeth de la Trinité sur son catafalque
 AUTEUR: inconnu, 1906
 MÉDIUM: photographie
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: M. Pilipon, o.p. *La doctrine spirituelle de sœur Élisabeth de la Trinité*, Montréal, Granger Frères, 1938.

Figure 11

TITRE: Portrait *post mortem* de Saint François Régis
 AUTEUR: Montbard, vers 1716
 MÉDIUM: gravure
 DIMENSIONS: 13 par 9,3 cm
 SOURCE: Denis Martin (1986), *Notes sur l'iconographie de Saint François Régis en Nouvelle-France*, Annales d'histoire de l'art canadien, vol. IX, 1986, 26 p., ill.

Figure 12

TITRE: La Madeleine pénitente
 AUTEUR: Guido Reni, 1626
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: www.uh.edu/englmi/ObjectsAndSeeing_3.html; consulté le 16 octobre 2006

Figure 13

TITRE: Sainte Angèle Merici en prières

AUTEUR: inconnu, XVIIIe siècle

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: J. Hoppenot, *Le crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie*, Paris, Desclée, De Brouwer et cie, 1902, 372 p., ill.

Figure 14

TITRE: Sainte Jeanne de Chantal

AUTEUR: Restout, XVIIe siècle

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS:

LOCALISATION:

SOURCE: J. Hoppenot, *Le crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie*, Paris, Desclée, De Brouwer et cie, 1902, 372 p., ill.

Figure 15

TITRE: Portrait *post-mortem* de Madame Helyot

AUTEUR: Edelinck, 1682 (d'après un portrait de Jacques Gaillot)

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 39,4 par 29, 5 cm

SOURCE: <http://search.famsf.org:8080/search.shtml?keywords=ans>

NOTE: cartouche: *Madame Helyot decedÉ as Paris le 3e. Jour de Mars de l'annÉe 1682. agÈe de 37. ans, 1682*

Figure 16

TITRE: Portrait *post mortem* de Saint-Jean-Baptiste de La Salle

AUTEUR: Crèpy, antérieure à 1730

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: J. Hoppenot, *Le crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie*. Paris, Desclée, De Brouwer et cie, 1902, 372 p., ill.

NOTE: le portrait original à l'huile fut retrouvé en 2000 à Ustaritz, France.

Figure 17

TITRE: Portrait *post mortem* de Sainte Madeleine-Sophie Barat.

AUTEUR: inconnu, 1865

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: ---

SOURCE: http://www.csdm.qc.ca/S_Barat/ecole.html; consulté le 23 avril 2007

Figure 18

TITRE: Portrait *post mortem* de sœur Marie-Marthe Chambon

AUTEUR: inconnu, 1907

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Collectif, *Marie-Marthe Chambon*, Sainte-Foy, Anne Sigier éditeur, 1995, 144 p., ill.

Figure 19

TITRE: Portrait *post mortem* de Sœur Marie-Angèle du Sacré-Cœur

AUTEUR: inconnu, 1943

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Alberic, O. Fréchette F.M., *Le Lis Marial de la Vallée: Sœur Marie-Angèle du Sacré-Cœur*, Edmonton, La Survivance, 1956, 414 p.

Figure 20

TITRE: Portrait *post mortem* d'une femme

AUTEUR: inconnu, École flamande, 1621,

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: musée des beaux-arts de Rouen, France

SOURCE: Emmanuelle Héran, *Le dernier repos*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 5 mars -26 mai 2002), Paris, Musée d'Orsay/Réunion des Musées Nationaux, 2002, 259 p., ill.

Figure 21

TITRE: Portrait *post mortem* d'une jeune fille de Petrolia, Ontario avec ses parents

AUTEUR: Robston, vers 1888

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: ---

SOURCE: <http://www.petroliaheritage.com/people.html>; consulté le 8 avril 2007

NOTE: support qui maintient la pose orthostatique et pupilles peintes sur les paupières

Figure 22

TITRE: Portrait *post mortem* de Gustave Doré, (1832-1883), dessinateur

AUTEUR: Nadar

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Emmanuelle Héran, *Le dernier repos*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 5 mars -26 mai 2002), Paris, Musée d'Orsay/Réunion des Musées Nationaux, 2002, 259 p., ill.

Figure 23

TITRE: Portrait *post mortem* d'Angela Merici

AUTEUR: attribué à Moretto, 1540

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: église paroissiale du quartier San Polo de Brescia, Italie

SOURCE: <http://perso.wanadoo.fr/joel.puissant/persa/merici.jpg>; consulté le 29 juillet 2005

NOTE: un masque mortuaire existe également et se trouve à Casa Angela, Brescia

Figure 23,5

TITRE: Portrait *post mortem* de Catherine de Sienne (détail)

AUTEUR: Andrea Vanni (1332-1414), 1380

MÉDIUM: fresque

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: église San Domenico, Sienne

SOURCE: <http://www.basilicaçateriniana.com/images/basilica/Vanni> consulté le 16 août 2007

Figure 24

TITRE: *Portrait post-mortem* de Sœur Thérèse-de-Jésus
 AUTEUR: inconnu, 1622
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: http://saint-deodat.cef.fr/1-le_diocese/12-une_histoire/alix/pages/page5.htm;
 consulté le 5 septembre 2005

Figure 25

TITRE: *Portrait post mortem* de sœur Agnès de Langeac
 AUTEUR: inconnu, 1634
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: http://voiemystique.free.fr/agnes_de_langeac.htm; consulté le 28 juin 2005

Figure 26

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de l'Incarnation Barbe Acarie
 AUTEUR: inconnu, 1618
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: Carmel de Rouan, Rouan, France
 SOURCE: Anne Steinmann, *Le carmel Vivant*, Paris, Editions Saint – Paul, 1963, 383 p., ill
 NOTE: stigmates sur la face dorsale des mains

Figure 27

TITRE: *Portrait post mortem* d'une religieuse de l'Ordre de Sainte Brigitte de Port-Royal
 AUTEUR: attribué à Philippe de Champaigne, XVIIe siècle
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: Musée d'art et d'Histoire de Genève.
 SOURCE: Pierre Fradel, *L'art au siècle de Louis XIV*, Lausanne, La Guilde du livre, 1949, 110 p., ill.

Figure 28

TITRE: *Portrait post mortem* de sœur Maria Minchaca
 AUTEUR: inconnu, 1655
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: 113 par 118 cm
 LOCALISATION: Convento de Madres Trinitarias
 SOURCE: http://www.diputaciondevalladolid.es/cultura_edu/exposiciones_d.shtml?idboletin=486&idseccion=3917&idarticulo=17100; consulté le 26 avril 2007

Figure 29

TITRE: Portrait *post mortem* de Maria Josefa de la Concepcion
 AUTEUR: inconnu, XVIIe siècle
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: 60 X47 cm.
 LOCALISATION: Collection de la *Banco de la Republica*, Colombie.
 SOURCE: Miguel Fernandez Felix, *Monja Coronadas: Vida conventual femenina en Hispanoamerica*, Mexico, Coordination National de Diffusion, Direction de Publicationes, 2003, 177 p., ill.

Figure 30

TITRE: Portrait *post mortem* de la mère Francisca teresa del Niño Jesús
 AUTEUR: inconnu, 1709, école de Potosi
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: 0,88 x 0,68 m
 LOCALISATION: Monastère de San José, Chili
 SOURCE: photographie par le Monastère de San José
 NOTE: fondatrice du Monastère en 1690

Figure 31

TITRE: Portrait *ante mortem* de Santa Rosa de Lima
 AUTEUR: Angelino Medoro, 1617
 MÉDIUM: huile sur papier marouflé sur toile
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: Basilica Santuario de Santa Rosa
 SOURCE: <http://groups.msn.com/SantaRosadelimagroup/vidadesantarosadelima.msnw> ; consulté le 4 novembre 2006
 NOTE: réalisé seulement quelques heures *ante mortem*

Figure 32

TITRE: Portrait *post mortem* de Bernabela Hermua de la Cerda AUTEUR: inconnu, 1693
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: Collection du Carmel du Chili
 SOURCE: Collectif, *El arca de Tres Llaves: Cronica del monasterio de carmelitas descalzas de San Jose*, Santiago de Chile, édition du Carmel, 1989, 317 p., ill.

Figure 33

TITRE: Portrait *post mortem* d'une religieuse
 AUTEUR: inconnu, fin XXe siècle
 MÉDIUM: photographie
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: Pernambuco, Brésil
 SOURCE: <http://www.studium.iar.unicamp.br/cinco/2.htm?main=koury.html>; consulté le 24 février 2006

Figure: 34

TITRE: Portrait de sainte Angèle Merici sur timbre-poste

AUTEUR: C. Mezzana, 1946

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: http://www.artstamps.dk/VATIKANSTATENS_FRIMAERKER_Paver.htm; consulté le 22 avril 2007

NOTE: voir image #23

Figure 35

TITRE: Portrait *post mortem* de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Hugues Pommier (1637- v.1686), 1668

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 72,4 X 59,7 cm

LOCALISATION: musée Catherine de Saint-Augustin, Québec

SOURCE: photographie du musée

NOTE: état après restauration de 1998

Figure 36

TITRE: Radiographie du portrait *post mortem* de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Hugues Pommier (1637- v.1686), 1668

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 72,4 X 59,7 cm

SOURCE: Denis Martin, *Portraits des héros de la Nouvelle-France*, Ville LaSalle, Hurtibise, 1988, 176 p., ill.

NOTE: cliché réalisé par le Service de Radiologie de l'Hôtel-Dieu de Québec

Figure 37

TITRE: Portrait *post mortem* de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Hugues Pommier (1637- v.1686), 1668

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 72,4 X 59,7 cm

SOURCE: photographie du musée Catherine de Saint-Augustin

NOTE: état avant restauration de 1932

Figure 38

TITRE: Portrait *post mortem* de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Hugues Pommier (1637- v.1686), 1668

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 72,4 X 59,7 cm

LOCALISATION: musée Catherine de Saint-Augustin, Québec

SOURCE: photographie du musée Catherine de Saint-Augustin

NOTE: état après restauration de 1932

Figure 39

TITRE: Les visions de Catherine de Saint Augustin, A

AUTEUR: Jean Patigny (actif 1660-1670)

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Gravure frontispice de *La vie de la mère Catherine de Saint Augustin Religieuse Hospitalière de la Miséricorde de Québec en la Nouvelle-France*, Paris, Florentin Lambert, 1671, par le Père Ragueneau, s.j.,

Figure 40

TITRE: Les visions de Catherine de Saint-Augustin, B

AUTEUR: inconnu, XVIIe siècle

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: Monastère des Hospitalières de Bayeux, France

SOURCE: Jeanne-Françoise Juchereau de Saint Ignace et Marie-Andrée Duplessis de Sainte Hélène, *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Hôtel-Dieu de Québec, 1939, 444 p., ill

Figure 41

TITRE: Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Frederick T. Stuart (1837-1913)

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 9,5, X 8,5 cm

SOURCE: Gravure frontispice de *L'Hôtel-Dieu de Québec*. Québec, Léger Brousseau imprimeur-Libraire, 1878, 612 p., par Henri-Raymond Casgrain

NOTE: les trois traits horizontaux courbés sont des ajouts sur la gravure imprimée.

Figure 42

TITRE: La servante de Dieu, Catherine Simon de Longpré, sœur de Saint-Augustin

AUTEUR: Edmond Lemoine (1880-1922), 1920

MÉDIUM: fusain

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Denis Martin, *Portraits des héros de la Nouvelle-France*, Ville LaSalle, Hurtibise, 1988, p. 39

Figure 43

TITRE: Fac-similé du portrait *post mortem* de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: inconnu

MÉDIUM: medium mixte

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Frontispice de *Vie de la mère Marie-Catherine de Saint-Augustin, religieuse de l'Hôtel-Dieu du Précieux Sang de Québec*, 1632-1668, 2e édition, Paris, Spes, 1925, 270 p., par P. L. Hudon, s.j.

Figure 44

TITRE: Portrait *post mortem* de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: inconnu, 1953

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Lionel Groulx, chanoine. « Une petite Québécoise devant l'histoire », *cahier nu. 5 des Cahiers d'histoire de la société historique de Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1953, p. 25.

Figure 45

TITRE: Portrait de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Louise Carrier Garant, 1961

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

SOURCE: musée Catherine de Saint-Augustin, Québec

Figure 46

TITRE: Portrait de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Louise Carrier Garant, 1964

MÉDIUM: fusain

DIMENSIONS: ---

SOURCE: musée Catherine de Saint-Augustin, Québec

Figure 47

TITRE: Portrait de Catherine de Saint-Augustin, A

AUTEUR: sœur Yvette Dionne a.m.j, 1975

MÉDIUM: huile sur toile cartonnée

DIMENSIONS: 33 par 28 cm

SOURCE: Marie-Nicole Boisclair, *Catalogue des œuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires Culturelles, Direction générale du Patrimoine, 1977, 194 p., ill.

Figure 48

TITRE: Portrait de Catherine de Saint-Augustin, B

AUTEUR: sœur Yvette Dionne a.m.j, 1975

MÉDIUM: huile sur toile cartonnée

DIMENSIONS: 30,4 par 38,1 cm

SOURCE: Marie-Nicole Boisclair, *Catalogue des œuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires Culturelles, Direction générale du Patrimoine, 1977, 194 p., ill.

Figure 49

TITRE: Portrait *post mortem* de Marie Guyart de l'Incarnation

AUTEUR: attribué à Hugues Pommier, 1672

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 85,5 par 65,2 cm

SOURCE: Musée des ursulines de Québec, Québec

Figure 50

TITRE: Portrait *post mortem* de Marie Guyart de l'Incarnation

AUTEUR: Jean Edelinck (1643-1680)

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 21,5 par 15,9 cm

SOURCE: <http://www.library.upenn.edu/> ; consulté le 12 avril 2007

NOTE: gravure frontispice de la biographie de Marie de l'Incarnation, éditée chez Louis Billaine à Paris, 1677, par dom Claude Martin

Figure 51

TITRE: Portrait de Sainte Angèle Merici

AUTEUR: inconnu, avant 1730

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 23,5 par 18 cm

LOCALISATION: Musée McCord, Montréal, # M746

SOURCE: Denis Martin, *Portraits des héros de la Nouvelle-France*, Ville LaSalle, Hurtibise, 1988, p. 44 NOTE: utilisation fautive du portrait gravé de Marie Guyart de l'Incarnation par Jean Edelinck, 1677

Figure 52

TITRE: Ursuline de la Congrégation de Paris

AUTEUR: attribué à Jean-Baptiste de Poilly (1699-1728)

MÉDIUM: gravure au burin

DIMENSIONS: 25,7 par 18 cm

SOURCE: Denis Martin, *Portraits des héros de la Nouvelle-France*, Ville LaSalle, Hurtibise, 1988, p. 44

Figure 53

TITRE: Portrait *post mortem* de Marie Guyart de l'Incarnation

AUTEUR: sœur Marie-Dominique o.s.u., communauté de Blois, dernier quart du XIXe siècle

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 65 par 80 cm

LOCALISATION: communauté des ursulines de Beaugency, France

SOURCE: cliché du service des archives de Beaugency, France

NOTE: taille réduite après restauration récente

Figure 54

TITRE: Portrait de Marie de l'Incarnation en extase

AUTEUR: Enrico Bottoni, 1878

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 98,5 par 72,7 cm

SOURCE: Musée national des beaux arts du Québec, Québec

Figure 55

TITRE: Marie de l'Incarnation en extase

AUTEUR: religieuse de la communauté, possiblement mère Ursule Coots (1857-1898), 1895

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 100 par 77 cm

SOURCE: Musée des beaux arts du Québec, Québec

Figure 56

TITRE: La Vénérable mère Marie de l'Incarnation

AUTEUR: inconnu, 1867

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Daniel François p.s.s., *Nos Gloires Nationales ou Histoire des Principales Familles du Canada*, Montréal, Eusèbe Senécal, 1867, volume 1

Figure 57

TITRE: mère Marie de l'Incarnation

AUTEUR: inconnu, 1882

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 13,7 par 10,3 cm

SOURCE: Benjamin Sulte, *Histoire des Canadiens-Français, 1608-1880, origine, histoire, religion, guerres.....*, Montréal, Wilson & Cie éditeurs, 1882-1884, tome 1, hors texte.

Figure 58

TITRE: Véritable portrait de Marguerite Bourgeoys

AUTEUR: Pierre LeBer (1669-1707), 1700

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 62,3 par 49,5 cm

LOCALISATION: Musée Marguerite Bourgeoys, Vieux-Montréal

SOURCE: photographie du Musée Marguerite Bourgeoys

NOTE: taille réduite après restauration

xvii

Figure 59

TITRE: Sainte Thérèse d'Avila

AUTEUR: Pierre LeBer (1669-1707), 1707

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 78 par 60,8 cm

LOCALISATION: Maison mère d'Youville, Vieux-Montréal

Source: François-Marc Gagnon, *Premiers peintres en Nouvelle-France*, Tome 2, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1976, 152 p.

Figure 60

TITRE: Portrait *post mortem* de Madame de Miramion vêtue en maîtresse charitable

AUTEUR: De Troy, d'après Edelinck, 1875

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Elisabeth Rapley, *Les dévotes : les femmes et l'Église en France au XVIIe siècle*, Paris, Bellarmin, 1995, 342 p., ill.

Figure 61

TITRE: Marguerite Bourgeoys ,dit le pseudo LeBer

AUTEUR: Jori Smith Palardy (1907- 2005), 1962

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 61 par 49 cm

LOCALISATION: Musée Marguerite Bourgeoys, Vieux-Montréal

NOTE: copie à l'identique du portrait après retouches et avant restauration

Figure 62

TITRE: Portrait *post mortem* de Marguerite Bourgeoys
 AUTEUR: Charles Louis Simonneau (1645-1728), après 1700
 MÉDIUM: Gravure
 DIMENSIONS: 14,6 par 11,5 cm
 SOURCE: Nicole Cloutier, *Pierre Le Ber 1699-1707*, Mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Faculté des études supérieures, Université de Montréal, Montréal, 1973, 199 p., ill.

Figure 63

TITRE: Marguerite Bourgeoys fondatrice des Sœurs de la Congrégation de Villemarie
 AUTEUR: Jean-Marie-Raphaël-Léopold Mansard (1812-189), 1853
 MÉDIUM: gravure
 DIMENSIONS: 30.0 X 21.5 cm
 SOURCE: Étienne-Michel Faillon, *Mémoires particuliers pour servir à l'histoire de l'Église de l'Amérique du nord*, 1853

Figure 64

TITRE: Marguerite Bourgeoys
 AUTEUR: attribué à Antoine Plamondon (1804-1895), 1895
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: 74 par 62,5 cm
 LOCALISATION: Maison Saint Gabriel, Lachine
 SOURCE: http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Gestes/francais/ec_msg_plamondon.html;
 consulté le 20 nov 2006

Figure 65

TITRE: Portrait idéalisé de Marguerite Bourgeoys
 AUTEUR: inconnu, 1873
 MÉDIUM: gravure
 DIMENSIONS: 7,8 par 6,2 cm
 SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca>; consulté le 12 mai 2007
 NOTE: gravure éditée par l'éditeur pontifical Charles Letaille en 1873

Figure 66

TITRE: Marguerite Bourgeoys
 AUTEUR: Ozias Leduc, 1909
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS:
 LOCALISATION:
 SOURCE: http://www.uoguelph.ca/langlit/fren206/portraits_historique.html; consulté le 20 nov 2006
 NOTE: photographie de Rachel Gaudreau, musée Marguerite Bourgeoys

Figure 67

TITRE: Marguerite Bourgeoys à la première école de Ville-Marie
AUTEUR: sœur Saint-René, c.n.d en 1904
MÉDIUM: Huile sur toile
DIMENSIONS: 68,5 par 53,1 cm
LOCALISATION: Musée Marguerite-Bourgeoys
SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/>; le 26 juillet 2007

Figure 68

TITRE: Marguerite Bourgeoys, 1620-1700
AUTEUR: Jacques Roy, 1975
MÉDIUM: gravure
DIMENSIONS: ---
SOURCE:
http://famouscanadianwomen.com/home%20page/images/bourgeoys_stamp_big.jpg ; consulté le 1 février 2007
NOTE: réalisé d'après le portrait de sœur Saint René c.n.d., de 1904; voir fig. 67

Figure 69

TITRE: Marguerite Bourgeoys
AUTEUR: Jean-Baptiste Lagacé (1868-1946) , 1921
MÉDIUM: Image catonnée
DIMENSIONS: 39,5 par 49,5 cm
SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/>; le 26 juillet 2007
NOTE: image didactique de la série: Tableaux d'histoire Desrosiers-Bertrand/Déposé, Canada, 1921, par Granger Frères, Limitée, Montréal

Figure 70

TITRE: Marguerite Bourgeoys entourée d'enfants
AUTEUR: attribué à William von Moll Berczy (1744-1813) , 1805
MÉDIUM: huile sur toile
DIMENSIONS: 76 par 76,5 cm
LOCALISATION: Maison Saint-Gabriel
SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/>; le 26 juillet 2007

Figure 71

TITRE: Marguerite Bourgeoys écrivant
AUTEUR: Sainte-Marthe-de-Béthanie, soeur, c.n.d., 1950
MÉDIUM: crayon de plomb
DIMENSIONS: 19,2 par 15,1 cm
LOCALISATION: Musée Marguerite-Bourgeoys
SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/>; le 26 juillet 2007

Figure 72

TITRE: mère Louise Soumande de Saint Augustin
 AUTEUR : Michel Dessailant, 1708
 MÉDIUM : huile sur bois
 DIMENSIONS : 24.8 par 18.6 cm
 LOCALISATION: Hôtel-Dieu de Québec
 SOURCE: L'Église catholique et les arts au Québec
 NOTES : inscription au revers; « *Peinte apres sa mort par Mr Dessailant a Quebec* »; seule oeuvre certaine de la main de Michel Dessailant

Figure 73

TITRE: mère Louise Soumande de Saint Augustin
 AUTEUR: inconnu, première moitié du XVII^e siècle
 MÉDIUM: huile sur toile.
 DIMENSIONS: 73,4 par 59,3 cm
 LOCALISATION: Hôtel-Dieu de Québec
 SOURCE: Jean Trudel et al., *Le grand héritage: L'Église catholique et les arts au Québec*. Québec, Musée du Québec, 1984. 369 p., ill.

Figure 74

TITRE: Sr. Louise de Saint Augustin
 AUTEUR: inconnu, s.d.
 MÉDIUM: gravure
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: Gestion de documents et archives de la Ville de Montréal

Figure 75

TITRE: mère Louise Soumande de Saint Augustin
 AUTEUR: inconnu, première moitié du XVIII^e siècle
 MÉDIUM: crayon et gouache sur papier
 DIMENSIONS: 24,7 par 18,9 cm
 LOCALISATION: Hôtel-Dieu de Québec
 SOURCE: Jean Trudel et al., *Le grand héritage: L'Église catholique et les arts au Québec*. Québec, Musée du Québec, 1984, 369 p.

Figure 76

TITRE: mère d'Youville sur son lit de mort
 AUTEUR: Philippe Liébert
 MÉDIUM: aquarelle
 DIMENSIONS: 7,8 par 12,3 cm
 LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 77

TITRE: Dernières paroles de Mde d'Youville
 AUTEUR: inconnu, seconde moitié du XIXe siècle
 MÉDIUM: gravure
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: Étienne-Michel Faillon, *Vie de Madame d'Youville fondatrice des Sœurs des la Charité de Villemarie dans l'île de Montréal en Canada*, Montréal, sœurs de la Charité de l'Hôpital Général, 1852, 491 p., ill.

Figure 78

TITRE: mère d'Youville
 AUTEUR: François Malépart de Beaucourt, 1791
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: 75,0 par 57,2 cm
 LOCALISATION: réserve de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 79

TITRE: mère d'Youville
 AUTEUR: François Malépart de Beaucourt, 1792
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: 75,5 par 59,5 cm
 LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 80

TITRE: mère d'Youville
 AUTEUR: Antoine Plamondon, vers 1873
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: 75,4 par 60,5 cm
 LOCALISATION: Musée national des beaux arts du Québec
 SOURCE: Jean Trudel et al., *Le grand héritage: L'Église catholique et les arts au Québec*. Québec, Musée du Québec, 1984, 369 p.
 NOTES: inscriptions : au bas à gauche : « F. Beaucourt. pinxit. »; au bas à droite : « A Montréal. 1792. »

Figure 81

TITRE: Portrait de mère d'Youville
 MÉDIUM: photographie noir et blanc
 de la toile de François Malépart de Beaucourt, 1792
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal
 NOTE: voir fig. 79; repentirs à l'encre noire sur la ceinture de taille

Figure 82

TITRE: mère d'Youville
 AUTEUR: attribué à James Duncan (1806-1881), 19e siècle
 MÉDIUM: Huile sur toile
 DIMENSIONS: 75.6 par 65.3 cm
 LOCALISATION: Musée McCord, Montréal, Don de Mr. Peter Cleveland Morgan
 SOURCE: dossier de l'œuvre au musée McCord, Montréal

Figure 83

TITRE: mère d'Youville
 AUTEUR: Sœur Marois, s.g.m.
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS:
 LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 84

TITRE: Bienheureuse mère d'Youville
 AUTEUR: Alphonse Lespérance, 1959
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 85

TITRE: Marie-Marguerite Dufrost de la Jemmerais, veuve d'Youville
 AUTEUR: Rebel, Paris vers 1792
 MÉDIUM: gravure
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: <http://er.uqam.ca/nobel/r14310/Sulte/1557-1799.html>; consulté le 26 juillet 07

Figure 86

TITRE: mère d'Youville
 AUTEUR: Sœur Marie du Rédempteur, s.g.m., 1921
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 87

TITRE: mère d'Youville
 AUTEUR: Sœur Marie du Rédempteur, s.g.m., 1917
 MÉDIUM: fusain
 DIMENSIONS: --
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal
 NOTE: note manuscrite au verso identifiant l'auteur et datant.

Figure 88

TITRE: mère d'Youville
 AUTEUR: Sœur Rose-Alma Quintal, s.g.m., 1932
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: --
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 89

TITRE: mère d'Youville
 AUTEUR: Sœur Boivin, s.g.m., 1934
 MÉDIUM: crayon de plomb ?
 DIMENSIONS: --
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 90

TITRE: mère d'Youville
 AUTEUR: Sœur Flore Barette, s.g.m., 1935
 MÉDIUM: crayon à la mine de plomb
 DIMENSIONS: --
 LOCALISATION: service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 91

TITRE: mère d'Youville
 AUTEUR: Sœur Flore Barette, s.g.m., 1959
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: 30,5 par 40,6 cm
 LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 92

TITRE: Portrait de la Bienheureuse mère d'Youville
 AUTEUR: Sœur Flore Barette, s.g.m., 1959
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal
 SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal
 NOTE: copie du portrait peint à Rome

Figure 93

TITRE: Portrait de la Bienheureuse mère d'Youville

AUTEUR: inconnu, Rome 1959

MÉDIUM: gravure sur carte postale

DIMENSIONS: ---

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal .

Figure 94

TITRE: mère Marguerite-Thérèse Lemoine Despins

AUTEUR: François de Beaucourt, 1792

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 75,7 par 60,2 cm

LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal ?

SOURCE: *La peinture au Québec : 1820-1850*, sous la dir. de Mario Béland, Musée du Québec et Les Publications du Québec, 1991, 605 p.

Figure 95

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: inconnu, 1896

MÉDIUM: daguerréotype

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: Jean Trudel et al., *Le grand héritage: L'Église catholique et les arts au Québec*.

Québec, Musée du Québec, 1984, 369 p.

NOTE: photographie du daguerréotype original

Figure 96

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Théophile Hamel (1817-1870), 1849

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 102 X 75,5 cm

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca>; consulté le 10 mai 2007

Figure 97

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: inconnu, XXe siècle

MÉDIUM: photographie d'un dessin, technique mixte

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

Figure 98

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Théophile Hamel (1817-1870), 1849

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 102 X 75,5 cm

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

NOTE: photographie de l'original en l'état avant première restauration

Figure 99

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Théophile Hamel (1817-1870), 1849

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 102 X 75,5 cm

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

NOTE: photographie de l'original en l'état avant seconde restauration

Figure 100

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: sœur Marie-Amédée (Anette Chouinard), s.n.j.m. , 1964

MÉDIUM: aquarelle sur papier

DIMENSIONS: 44 par 35,5 cm .:

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

Figure 101

TITRE: mère Marie-rose

AUTEUR: inconnu, Munich, vers 1940

MÉDIUM: verre polychrome et plomb

DIMENSIONS: ---

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

NOTE: présentement dans une église de San Francisco

Figure 102

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Marie Albert, s.n.j.m., (Alphonsine Mesnard), 1876

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 100 par 76 cm

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

Figure 103

TITRE: mère Marie-Rose
 AUTEUR: Marie Albert, s.n.j.m., (Alphonsine Mesnard), 1895
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: 99 par 73,5 cm
 LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil
 SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

Figure 104

TITRE: mère Marie-Rose
 AUTEUR: Dabrowski, 1957
 MÉDIUM: huile sur ivoire
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil
 SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

Figure 105

TITRE: mère Marie-Rose
 AUTEUR: Albert Ferland (1872-1942), 1901
 MÉDIUM: fusain sur papier lustré
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/>

Figure 106

TITRE: mère Marie-Rose
 AUTEUR: Missorii, 1981
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil
 SOURCE: photographie au service des archives, c.s.s.n.j.m. par Jean-Luc Daoust

Figure 107

TITRE: mère Marie-Rose
 AUTEUR: sœur Mary Cornelia s.n.j.m., 1960
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: 79 par 63,5 cm
 SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/>; consulté le 2 mai 2007

Figure 108

TITRE: mère de l'Assomption, version A
 AUTEUR: inconnu, fin XIXe siècle
 MÉDIUM: ambrotype
 DIMENSIONS: env. 3 par 5 cm
 LOCALISATION: musée de la Congrégation des Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet
 SOURCE: CSASV, Nicolet
 NOTE: document abîmé dans l'incendie de 1906

Figure 109

TITRE: mère de l'Assomption, version B
 AUTEUR: inconnu, fin XIXe siècle
 MÉDIUM: ambrotype
 DIMENSIONS: env. 3 par 5 cm
 LOCALISATION: musée de la Congrégation des Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet
 SOURCE: CSASV, Nicolet

Figure 110

TITRE: mère de l'Assomption
 AUTEUR: sœur Marie de Jésus, s.b.p., 1873
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: musée de la Congrégation des Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet
 SOURCE: CSASV, Nicolet
 NOTE: copie photographique, par le musée.

Figure 111

TITRE: mère de l'Assomption
 AUTEUR: sœur Madeleine du Calvaire, c.s.a.v., avant 1957
 MÉDIUM: crayon de plomb
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: dossier des portraits de mère de l'Assomption, service des archives de la Congrégation des Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet
 SOURCE: archives de la CSASV, Nicolet

Figure 112

TITRE: mère de l'Assomption
 AUTEUR: sœur Monique Crête, c.s.a.v., avant 1965
 MÉDIUM: technique mixte
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: dossier des portraits de mère de l'Assomption, service des archives de la Congrégation des Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet
 SOURCE: archives de la CSASV, Nicolet

Figure 113

TITRE: mère Slocombe, version B
 AUTEUR: inconnu, 1872
 MÉDIUM: photographie sépia
 DIMENSIONS: env. 5,5 par 9,5 cm
 SOURCE: service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 114

TITRE: mère Slocombe, version C
 AUTEUR: inconnu, 1872
 MÉDIUM: photographie sépia
 DIMENSIONS: env. 5,5 par 9,5 cm
 SOURCE: service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 115

TITRE: mère Slocombe, version D
 AUTEUR: inconnu, 1872
 MÉDIUM: photographie sépia
 DIMENSIONS: env. 5,5 par 9,5 cm
 SOURCE: service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 116

TITRE: mère Slocombe,
 AUTEUR: inconnu, 1872
 MÉDIUM: fusain sur carton léger
 DIMENSIONS: 17.3 par 24.5 cm
 SOURCE: service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 117

TITRE: mère Slocombe,
 AUTEUR: sœur Estelle Mitchell, s.g.m., avant 1964
 MÉDIUM: fusain
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: Estelle Mitchell, s.g.m., *Mère Jane Slocombe neuvième supérieure générale des sœurs Grises de Montréal*, Montréal, Fides, 1964.

Figure 118

TITRE: mère Slocombe,
 AUTEUR: inconnu, vers fin XIXe siècle
 MÉDIUM: huile sur toile
 DIMENSIONS: ---
 LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal
 SOURCE: service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

Figure 119

TITRE: sœur Marie Thérèse
 AUTEUR: inconnu, 1896
 MÉDIUM: photographie noir et blanc
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: Sœur Louis-du-Sacré-Cœur, *Blanche Elkan: Un lis fleurit entre les épines*, Montréal, Bureau Marguerite Bourgeoys, 1928

Figure 120

TITRE: sœur Marie Thérèse
 AUTEUR: inconnu, 1896
 MÉDIUM: photographie noir et blanc
 DIMENSIONS: ---
 SOURCE: service des archives de la congrégation de Notre-Dame de la Charité du Bon-Pasteur d'Angers, Pierrefonds

Figure 121

TITRE: Portrait de Marie de la Ferre

AUTEUR: inconnu, avant 1837

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 81 par 65 cm

LOCALISATION: Musée des hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal

SOURCE: Cliché de Gilbert Langlois, Musée des HRSJ.

Figure 122

TITRE: Portrait *post mortem* de Marie de la Ferre (LF-1)

AUTEUR: inconnu,

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 62,5 par 52,5 cm

LOCALISATION: Hôte-Dieu de La Flèche, France

SOURCE: cliché des archives de l'Hôtel-Dieu, maison de La Flèche, France.

NOTE: inscription en haut du tableau, « La RDE MERE MARIE DE LA FERRE IRE MERE ET INSTITUTRICE DE LA CONGREGATION DES FILLES HOSPITALIÈRES DE ST JOSEPH DECEDEE A/MOLINS LE 28 JUILLET 1652 AGE DE 63 ANS »

Figure 123

TITRE: Portrait *post mortem* de Marie de la Ferre (LF-2)

AUTEUR: inconnu,

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: Hôte-Dieu de La Flèche, France

SOURCE: cliché des archives de l'Hôtel-Dieu, maison de La Flèche, France

Figure 124

TITRE: Portrait *post mortem* de Marie de la Ferre (LF-3)

AUTEUR: inconnu,

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: Hôte-Dieu de La Flèche, France

SOURCE: cliché des archives de l'Hôtel-Dieu, maison de La Flèche, France

NOTE: inscription en haut du tableau, « La RDE MERE MARIE DE LA FERRE IRE MERE ET INSTITUTRICE DE LA CONGREGATION DES FILLES HOSPITALIÈRES DE ST JOSEPH DECEDEE A/MOLINS LE 28 JUILLET 1652 AGE DE 63 ANS »

Figure 125

TITRE: Portrait *post mortem* de Marie de la Ferre

AUTEUR: inconnu,

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: Hôte-Dieu de La Flèche, France

SOURCE: cliché des archives de l'Hôtel-Dieu, maison de La Flèche, France

Figure 126

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de la Ferre
AUTEUR: L. Dugardin, seconde moitié du XIXe siècle
MÉDIUM: huile sur toile
DIMENSIONS: --- par ---- cm
LOCALISATION: service des archives des religieuses hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal
SOURCE: Cliché de Gilbert Langlois, Musée des HRSJ.

Figure 127

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de la Ferre (MT-1)
AUTEUR: L. Dugardin, seconde moitié du XIXe siècle
MÉDIUM: huile sur toile
DIMENSIONS: --- par ---- cm
LOCALISATION: service des archives des religieuses hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal
SOURCE: Cliché de Gilbert Langlois, Musée des HRSJ.
NOTE: sceau au verso.

Figure 128

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de la Ferre
AUTEUR: inconnu, Montréal 1896
MÉDIUM: gravure
DIMENSIONS: 16,2 par 9,7 cm
SOURCE: service des archives des religieuses hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal

Figure 129

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de la Ferre
AUTEUR: inconnu, XIXe siècle
MÉDIUM: huile sur toile
DIMENSIONS: ---
LOCALISATION: Hôtel-Dieu de Tracadie
SOURCE: service des archives des religieuses hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Tracadie

Figure 130

TITRE: *Portrait* de Marie de la Ferre tiré de son masque mortuaire
AUTEUR: inconnu, XIXe siècle?
MÉDIUM: huile sur toile
DIMENSIONS: ---
LOCALISATION: Hôtel-Dieu de La Flèche
SOURCE: sœur Esther Lefebvre, *Marie Morin, premier historien canadien de Villemarie*, Montréal, Fides, 1959.

Liste des annexes

1. Évolution de la représentation de la mort du XIV^e au XIX^e siècle.
2. Évolution historique des rapports de l'Église Catholique avec les images.

Liste des abréviations

- AMJ-QU : Archives des Augustines de la Miséricorde de l'Hôtel-Dieu de Québec
- CND-MT : Archives de la Congrégation Notre Dame de Montréal.
- MNBAQ : Musée national des beaux arts du Québec.
- OSU-QC: Archives des Ursulines de Québec.
- OSU-FR: Archives des Ursulines de France.
- RHSJ-BE: Archives des religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, Maison de Baugé, France.
- RHSJ-BT: Archives des religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, Maison de Beaufort, France.
- RHSJ-LA: Archives des religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, Maison de Laval, France.
- RHSJ-LF: Archives des religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, Maison de La flèche, France.
- RHSJ-MT: Archives des religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, Maison Mère, Montréal.
- SASV-NT : Archives des Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet.
- SBP-MT : Archives des religieuses de Notre-Dame de la Charité du Bon-Pasteur d'Angers, Montréal.
- SCH-MT: Archives des Sœurs de la Charité, dites sœurs grises de Montréal.

N.-B. Les citations sont reproduites telles que libellées dans les documents originaux.

Remerciements

J'aimerais dans un premier temps remercier mon directeur de recherche, M. Jean Trudel, pour m'avoir offert ce sujet de recherche très stimulant. Comme il le supposait, cela s'est avéré un domaine riche d'informations et inédit de l'art sacré du Québec. Je lui suis également reconnaissant d'avoir bien voulu m'accepter comme étudiant gradué alors qu'il était à deux ans de sa retraite.

Des remerciements aux personnes ci-dessous qui m'ont permis l'accès aux œuvres et aux archives. Certaines de ces personnes furent en plus de véritables auxiliaires de ma recherche en fouillant des documents d'archives pour moi; je pense notamment à Mme Boivin, à sœur Buissière, r.h.s.j. et à sœur Marchand, o.s.u.

Madame Justine **Boivin**, archiviste de collection, Maison de Mère d'Youville, Vieux-Montréal; Mme Marie-Claude **Bouchard**, Technicienne en documentation, CÉLAT, Université Laval, Québec; Sr. Nicole **Buissière** r.h.s.j., archiviste responsable, religieuses hospitalières de Saint Joseph, Maison Mère, Montréal; M. Olivier **Caron**, archiviste, Musée Marguerite Bourgeoys, Vieux-Montréal; Sr. Thérèse **Caron** a.m.j., archiviste, Centre Catherine de Saint Augustin, Québec; Sr. Marie-Paule **Cauchon** a.m.j., archiviste, Musée de l'Hôtel-Dieu de Québec; Sr. **Choquette** r.h.s.j., religieuses hospitalières de Saint Joseph, Maison Mère, Montréal; Sr. Juliette **Cloutier** a.m.j., archiviste responsable, archives de l'Hôpital général de Québec; Sr. Claire **Gagnon** a.m.j., archiviste, Musée de l'Hôtel-Dieu de Québec; Sr. Louise **Godin** o.s.u., assistante archiviste, Archives des Ursulines de Québec; Mme Mélanie **Girard**, archiviste, Musée des Ursulines de Québec; Sr. Colette **Huot** o.s.u., archiviste, Musée Monastère des Ursulines, Québec; Sr. Marie-Odilia **Jaugey** o.s.u., archiviste principale, Archives générales des Ursulines de France, Beaugency, France; M. James **Lambert**, archiviste, CÉLAT, Université Laval, Québec; Mme Mylène **Laurendeau**, Archiviste de collection, Maison de Mère d'Youville, Vieux-Montréal; Mme Heather **McNabb**, archiviste, Musée McCord, Université McGill, Montréal; Sr. Marie **Marchand** o.s.u., archiviste responsable, Archives des Ursulines de Québec; Sr. Julienne **Massé** s.g.m., archiviste responsable, Maison de Mère d'Youville, Vieux-Montréal; M. François M. **Nadeau**, archiviste administrateur, Maison de Mère d'Youville, Vieux-Montréal; Mme Mariette **Paquin**, Guide responsable de l'accueil, Centre Catherine de Saint Augustin, Québec; Mme Nicole **Pellegrin**, chargée de recherche, CNRS, Paris; Sr. Thérèse **Pépin** r.b.p., archiviste responsable, Religieuses Notre-Dame de la Charité du Bon-Pasteur de Montréal; Mme Isabelle **Périgny**, archiviste, Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet; Sr. Rose Aimée **Richard** s.a.s.v., responsable des archives, Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet; Sr. Maria **Rosario de la Trinidad** carmélite, prieure, Monasterio San José, Chili; M. Jacques **Saint-Arnaud**, muséologue, Centre Catherine de Saint Augustin, Québec.

Des remerciements également à madame Josée de Foy et à monsieur Daniel Després pour la révision du manuscrit. De même, je remercie ma fille Geneviève pour son aide dans la réalisation de la table des matières.

Finalement, j'aimerais remercier ma conjointe, Mme Cécile Dubé, pour son support et ses encouragements tout au long de mes études.

*(...) venez voir le triomphe de la vie dans la
victoire de la mort*

Bossuet
Sermon sur la mort, 1662

Introduction générale

Le genre du portrait a plusieurs dimensions: portrait de cour officiel, souvent en pied, pour marquer le Régime; portraits de promise en mariage c'est-à-dire l'épouse potentielle qui, jamais vue, car géographiquement distante, ne se matérialise que par cet intermédiaire; portraits multiples comme les portraits de famille ou de guildes professionnelles; portraits mondains du XX^e siècle qui marquent l'inscription dans la bonne société, un parent éloigné du portrait de cour en quelque sorte; portrait de figures mythiques comme l'abondante tradition des *ecce homo*; etc. Une catégorie particulière de portraits, catégorie très peu étudiée en histoire de l'art, est celle des portraits *post mortem* immédiats. Il s'agit ici de portraits réalisés immédiatement après le décès, en croquant le sujet sur son lit de mort ou dans son coffre funéraire.

Ce type de portraits soulève plusieurs questions auxquelles ce mémoire tentera de répondre, à commencer par le propos même du portrait *post mortem*. Certes, il y a la volonté d'assurer la pérennité du souvenir du disparu, mais peut-on accorder une autre valeur sémantique à ce type de portrait? Qui est sujet à être fixé pour l'éternité au moment où il vient de rejoindre celle-ci? Est-ce que le statut social seul détermine celui qui doit être ainsi représenté ou est-ce que d'autres considérations moins immédiates peuvent être invoquées? Qui sont les commanditaires de ce type de portrait? Est-ce que ceux-ci agissent avec l'accord *a priori* du sujet ou est-ce là une requête du sujet lui-même, faite de son vivant? Il est possible aussi que le portrait *post mortem* réponde à une motivation qui va au-delà de la fonction de représentation; il peut être un objet chargé de sens à conserver précieusement, voire à vénérer, alors le portrait se rapproche de la relique et il est traité comme tel; il est retiré dans un lieu qui lui est dédié et où il est protégé, il est identifié comme véritable, il est invoqué pour ses vertus. À ce moment-là le portrait dépasse la simple représentation du sujet, car il devient un objet actif, capable d'agir dans la vie des gens qui le côtoient et le vénèrent.

Comme nous soutenons qu'il puisse s'agir d'un genre pictural en soi, on y reconnaît donc une certaine esthétique. Pour peu que la facture stylistique soit réaliste, le portrait *post mortem* montrera les affres de l'agonie ce qui, mis à part pour les portraits de martyrs illustrant une

entreprise hagiographique, ne contribue pas de façon positive à l'image que l'on veut assurer du disparu. Ce pourquoi, sans doute, les portraits *post mortem* sont parfois idéalisés, voire embellis. Si ce type de portrait sert à nier le fait, soit la mort même du sujet, il se peut que celui-ci soit portraituré en position debout, les yeux ouverts et engagé dans une activité quelconque. De ceux-ci, on distingue fréquemment le portrait *post mortem* par l'absence de tension musculaire au niveau facial, ce qui rend un visage sans expression comme le peintre le percevait sur le motif. Lorsqu'il s'agit d'un portrait dérivé du portrait *post mortem*, soit sa fortune graphique, une dimension qui nous intéressera ici, le visage sans expressivité et la ptose des paupières sont souvent conservés, ce qui trahit son modèle.

Une autre catégorie de portrait que nous désirons attacher aux portraits *post mortem* est celle des portraits *ante mortem* immédiats, c'est-à-dire des portraits réalisés quelques jours ou quelques heures avant le décès. Le sujet, de même que son entourage, savent l'irrévocabilité de la situation et généralement la maladie s'exprime de façon explicite sur le sujet : un exemple classique en ce sens est le portrait que fit Rembrandt de sa femme Saskia peu de temps avant son décès. Ces portraits, comme nous tenterons de le démontrer, se rattachent aux portraits *post mortem* par leurs intentions en cela que le sujet, bien qu'il soit encore vivant, est déjà inscrit au registre de la mort, car celle-ci est imminente. Ils portent donc la même signification et soulèvent les mêmes questions que les portraits *post mortem*.

Le portrait *post mortem* de religieuses catholiques est en fait une sous-catégorie du genre, celles-ci n'ayant évidemment pas été les seuls sujets à l'exercice puisque des laïcs ont aussi été portraiturés immédiatement après leur trépas. Toutefois, il y a une contrainte supplémentaire ici, car le vœu d'humilité associé à l'entrée en communauté devrait prohiber ce type de représentation¹. Ainsi, dans quel contexte voyons-nous apparaître les portraits *post mortem* de religieuses, en Europe puis en Nouvelle-France? Quelles devaient être les qualités reconnues des religieuses qui justifiaient qu'elles soient peintes après leur décès et pourquoi certaines, au trajet exemplaire et ayant occupé de très hautes fonctions dans les communautés, n'ont pas eu

¹ Laurier Lacroix, « Les portraits », in Jean Trudel et al., *Le grand héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984, p. 109.

ce privilège? De plus, les portraits de religieuses, *post mortem* ou non, s'inscrivent dans la longue et tortueuse relation dichotomique que l'Église catholique entretient, depuis ses débuts, avec les images.

Le corpus des œuvres retenues ici représente 11 portraits : neuf réalisés en *post mortem* et deux réalisés *ante mortem* immédiat. Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'un recensement exhaustif, la distribution de ces portraits semble montrer deux périodes importantes : d'une part la période posttridentine des XVII^e et XVIII^e siècles avec la double emphase apostolique et mystique telle que celle-ci se vivait en Nouvelle-France; d'autre part, la période du renouveau catholique à partir de 1840 qui prend racine sur la défaite du nationalisme laïque et libéral et qui voit l'explosion démographique des communautés religieuses. Il s'agit donc des deux contextes sociohistoriques qui soutiendront notre analyse.

L'étude de ce genre pictural doit aussi prendre en compte la double perception métaphysique et culturelle de la mort, une perception qui change dans l'histoire occidentale. Ceci est déterminant pour comprendre l'organisation formelle des œuvres analysées qui est tributaire du rituel convenu associé aux derniers moments du mourant ce que nous nommons, ci-après « le mourir ». Ainsi : comment est disposé le mort? Quels sont les objets qui l'entourent et quelle en est leur signification? Qui est présent autour de lui au moment du trépas? Ce sont autant d'éléments qui contribueront à expliquer l'iconographie et la composition des œuvres étudiées.

On voit une certaine constance dans la mise en scène des différents portraits, pour une époque donnée, ce qui montre bien un déterminisme à la fois culturel et religieux de l'événement. Ceci se vérifiera, du moins pour la période baroque, aussi bien en Europe qu'en Nouvelle-France et en Nouvelle-Espagne. Plus encore, c'est la mort à travers le regard de l'Église qui nous intéresse, car le corpus étudié est celui de religieuses catholiques. On verra que la mort des religieuses est traitée, depuis l'époque de la Contre-Réforme, comme une délivrance des contraintes terrestres. Nous tenterons de démontrer que ces femmes étaient, dans l'esprit de leurs survivants, plus près de Dieu.

Pour certains des portraits analysés, on observe une fortune graphique sous forme de copies, de gravures ou encore de petites images de dévotions. Ces dérivés sont particulièrement présents dans le Québec de la fin du XIX^e siècle alors qu'il y a une recherche identitaire très soutenue qui passe par le rappel de nos héros laïcs et religieux des débuts de la colonie; une volonté nationaliste typique de la société de l'époque. Ainsi verrons-nous apparaître plusieurs images dérivant des portraits de grandes figures religieuses du début de la colonie. Or, souvent les seuls portraits considérés comme originaux étaient ceux réalisés *post mortem*, c'est donc à partir de ceux-ci, pris comme modèle, que l'on va donner figure aux héros nationaux. Des exemples éloquentes de cette fortune graphique sont les nombreuses images des XIX^e et XX^e siècles de mère Marie de l'Incarnation et de Marguerite Bourgeoys. De plus, les procès en canonisation commandent une production profuse de petites images de dévotion servant à promulguer la cause de telle ou telle sainte potentielle, d'où le besoin de modèles originaux.

Chapitre 1 Le concept de mort en occident et sa représentation

1.1 Introduction

La perception qu'a l'homme de la mort, et partant de sa propre mort, est modelée par le contexte sociohistorique. Alors, si l'expérience est universelle, sa compréhension, son vécu individuel et social, sa mythification et son illustration sont autant d'aspects qui se modifient au cours de l'histoire de l'occident. Nous analyserons les rapports qu'entretiennent les chrétiens avec cette contingence physique, ceci afin de comprendre comment s'actualisait le mourir, soient les mises en scène des derniers instants qui sont reflétés dans les portraits *post mortem*.

De phénomène naturel au haut Moyen Âge où la mort est considérée comme neutre au plan moral, c'est-à-dire sans décompte des bonnes et mauvaises actions au moment de trépasser, la perception change progressivement pour devenir le moment de lucidité ultime où le repentant a la chance d'assurer son salut éternel². Il y a donc passage de la mort anonyme à la « mort de soi », soit le mort individualisé que l'on nomme par une inscription sur la stèle funéraire³. C'est cette conception de la mort qui va être illustrée par les traités de l'art du mourir, *l'Ars moriendi*, dont nous discuterons ci-dessous. Cette perception demeurera jusqu'au XIX^e siècle où apparaît la « mort de l'autre », c'est-à-dire la mort de celui qu'on regrette, signe d'une nouvelle sensibilité. Nous insisterons ici sur deux perceptions, celle de l'époque baroque et celle de l'époque romantique, soit celles qui ont été à l'œuvre dans les portraits de notre corpus.

1.2 Perception de la mort: évolution historique

La perception de la mort à travers le bas Moyen-Âge, surtout au XIV^e et au XV^e siècles, est sous le signe du fatalisme. C'est que la grande peste de 1347-1352 aura eu un impact majeur sur le sentiment apocalyptique qui prévaut alors, peut-être plus important encore que les évènements du millénarisme. En fait, personne ne semble épargné, ni les puissants ni les gens du peuple ni même les gens du clergé: les estimés les plus récents des historiens font état d'un taux de mortalité s'établissant quelque part entre la moitié et les deux tiers de la population de la

² Michel Vovelle (1993), *L'heure du grand passage : chronique de la mort*, Paris, Gallimard, p. 66.

³ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 47.

Chrétienté⁴. Cela va favoriser un double développement qui culminera à la Renaissance : une sensibilité toute nouvelle face à la mort qui se répercute dans l'art et un renouveau de la ferveur religieuse.

Ainsi l'Église, qui tentait tant bien que mal de garder une influence sur l'expérience du mourir, par le biais de l'application de son « office des morts » qui date déjà du IX^e siècle⁵, est de plus en plus sollicitée. On cherche, en quelque sorte, du sens dans ces temps de chaos et le message téléologique de l'Église confère, sinon une parade aux maux du siècle, du moins une certaine réassurance sur l'après-vie. L'association de l'Église et de la mort va connaître une fortune qui ne se démentira plus dès lors et ce, jusqu'à nos jours.

Un évènement théologique important survient dès le XII^e siècle, mais ne s'établit définitivement qu'au XIV^e siècle, soit l'apparition d'un troisième lieu pour les âmes libérées de leur enveloppe charnelle. À la dichotomie classique de l'enfer et du paradis, les croyants se voient offrir la possibilité alternative d'un lieu de transit pour le paradis, soit le purgatoire⁶. C'est un lieu d'espoir du salut éternel pour les individus qui ne peuvent accéder immédiatement au paradis, mais ne méritant pas pour autant l'autre lieu d'éternité, l'enfer⁷. Cette nouvelle donne eschatologique rendra prépondérant le rôle de l'Église dans le rituel de la mort, car c'est désormais par le prêtre que passe l'absolution des péchés qui permettra le salut éternel. Ainsi, la pire mort pour un contemporain est la mort subite, ce qui donne lieu au credo suivant : *De morte repentina libera nos Domine*⁸.

La présence du prêtre assure le salut éternel, ce pourquoi mourir en « état de grâce » requiert sa présence et c'est à travers cette contingence que va s'articuler cette première prise en charge de l'expérience du mourir par l'Église.

⁴ Stéphane Barry et Norbert Gualde, « La plus grande épidémie de l'histoire », *L'Histoire*, n° 310 (juin 2006), p. 46.

⁵ Michel Vovelle (1993), *ibid.*, p. 35.

⁶ Jacques Le Goff, *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, 509 p.

⁷ Le purgatoire est non seulement reconnu par l'Église mais, il sera posé en dogme par le Concile de Trente en 1563; [<http://membres.lycos.fr/lesbonstextes/trentetableschapters.htm>] (06 juillet 2006)

⁸ « *De la mort subite, délivrez-nous Seigneur* », rapporté par Michel Vovelle (1993), *ibid.* p. 34.

Le schisme de la Réforme sous l'impulsion de Luther a secoué grandement la chrétienté occidentale au XVI^e siècle en entraînant une suite de conflits armés. Il faut prendre en compte le malaise du temps; taux de mortalité effarant associé aux épidémies, aux guerres de religion⁹, aux famines dérivant de la désorganisation sociale dans les campagnes et ses corollaires sur les récoltes. L'inconstance des actions, des sentiments et du sort terrestre de l'homme renforcé la thématique de la fin des temps où un monde permanent de félicité deviendra accessible pour les élus au moment de leur mort¹⁰. Celle-ci devient donc « délivrance » pour l'homme et il ne doit plus la craindre, mais il doit l'espérer. Cette perception de la mort, posée comme le véritable sens de la vie, se retrouve au cœur de la pédagogie de la Contre Réforme où on assiste à une pastorale de la mort si caractéristique du XVII^e siècle; véritable « main basse sur la mort » pour reprendre le mot de Michel Vovelle¹¹. Mais, fondamentalement le christianisme est lié par essence avec la mort; que l'on pense à ses « rites fondateurs » comme la Passion, l'Eucharistie et le martyr¹². Il s'agit en fait d'une pastorale de la terreur dont le message entretient, de façon soutenue, l'angoisse des fins dernières. On y polarise la dichotomie d'un Dieu infiniment bon avec les méritants, mais aussi cruel et vengeur avec les pécheurs¹³. En support de cette théologie qui n'épargne aucun, car nous sommes pécheurs par immanence, il y a l'assistance du prêtre et la possibilité du purgatoire. Cette pastorale d'un Dieu vengeur, corollaire du danger de ne pas faire une bonne mort, est à l'œuvre dans les missions de l'intérieur (la France de l'ouest notamment) comme dans celles des colonies outre-mer et persistera jusqu'au XVIII^e siècle. Par exemple, un prédicateur anonyme, à Québec en 1742, avertit ses paroissiens du danger de déplaire à Dieu : (...) *n'irritons pas sa patience par nôtre tiedeur, n'allons pas meriter qu'il abrege nos jours*¹⁴.

Bien que ces changements apparaissent à l'époque baroque, il s'agit en fait de la contestation du macabre qui a débuté dès la Renaissance. La vision humaniste qui s'imposait

⁹ Il y en aura huit entre 1562 et 1578.

¹⁰ Annie Collognat-Barès, *Le baroque en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2003, p. 68.

¹¹ Michel Vovelle (1993), *ibid.*, p. 64.

¹² Jean-Claude Schmitt, « La fabrique des saints », *Annales; Économies Sociétés Civilisations*, vol. 31, no 1 (mars-avril 1984), p. 286-300.

¹³ Jean Delumeau (1983), *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident (XIII^e-XVII^e siècles)*, Paris, Fayard, p. 447.

¹⁴ Anonyme, « Méditations et considérations pour une retraite, 1742 »; cité par Olivier Caron in *La vie, la peur, la mort. Le Memento mori dans la prédication en Nouvelle-France*, Montréal, 2004, p. 38.

alors reconnaissait la dualité toute platonicienne du corps et de l'âme et mettait de l'avant l'épanouissement de l'homme par ses réalisations durant son vivant¹⁵. Cette nouvelle perception de la mort à l'âge baroque va donner un rôle actif au mourant, car il ne subit pas sa fin dernière en témoin passif de la lutte des forces du bien et du mal, comme illustré par *l'Ars moriendi*, il y travaille sa vie durant. Le sort de son âme devient tributaire de la vie qu'il a menée aussi bien que de son comportement de repentant en quête d'une absoute au moment final. En conséquence, aux traités de la bonne mort vont succéder, vers la fin du XV^e siècle, les traités sur « l'art de bien vivre et de bien mourir », dont l'apogée sera le XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle. L'idéal posé ici est la mort de Saint Joseph tributaire d'une vie vertueuse et qui fut visité, dans ses derniers instants, par le Christ, ce même Saint Joseph qui deviendra le patron de la bonne mort au XVII^e siècle¹⁶ et patron du Canada sous la décision du Pape Urbain VIII en 1637. Plusieurs écrits théologiques et surtout des sermons, une forme de communication courante à cette époque de prosélytisme, font écho à ces nouvelles préoccupations¹⁷ : « (...) qu'il [l'homme] est méprisable en tant qu'il passe, et infiniment estimable en tant qu'il aboutit à l'éternité¹⁸. »

(...) car personne ne meurt de sa mort naturelle, puisque cette mort est l'exécution d'un arrêt de Dieu qui nous y a condamnés; pourquoi donc ne vous y préparez-vous pas¹⁹.

Des sermons de même nature seront professés en Nouvelle-France, car les religieux qui y professent ont été formés dans des séminaires posttridentins. Cette pastorale de la mort est clairement présente dans le « Rituel du diocèse de Québec » édité en 1703 sous l'ordre de M^{gr} de Saint-Vallier²⁰.

¹⁵ Michel Vovelle (1993), *ibid.*, p. 50.

¹⁶ Henri-Marie Boudon, « La solide dévotion à la très Sainte Famille de Jésus, Marie et Joseph », Paris, 1695, pp. 104-105; rapporté par Marie-Aimée Cliché in *Les pratiques de dévotion en Nouvelle-France: comportements populaires et encadrement ecclésial dans le gouvernement du Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1988, p. 245.

¹⁷ Pour une étude sociohistorique exhaustive, voir Daniel Roche, « La mémoire de la mort : recherche sur la place des arts de mourir » in « La Librairie et la lecture en France aux XVII^e et XVIII^e siècles », Paris, *Annales E.S.C.*, 31 (#1).

¹⁸ Bossuet, « Sermon sur la mort, Prêché au Louvre le mercredi 22 mars 1662 », in Jean Calvet, *Bossuet, œuvres choisies*, Paris, Hatier, 1926, p. 161.

¹⁹ Saint Vincent-de-Paul, « Onzième sermon, « De la mort » », in Abbé Jeanmaire, *Sermons de Saint-Vincent-de-Paul, de ses coopérateurs et successeurs immédiats, pour les missions des campagnes*, Paris, Ph. Baldeveck, 1859, p. 217.

²⁰ Olivier Caron, *ibid.*, p. 33.

Un public dédié des traités de la bonne vie et de la bonne mort est celui des grandes dames du laïcat noble²¹. Cette dernière catégorie est d'importance particulière pour notre étude, car à côté des femmes à vocation apostolique dont nous traiterons dans l'analyse du catalogue, se trouvent souvent des laïques, hommes et femmes dévots, agissant à titre de protecteurs et de mécènes²². Les religieux comme les dévots non seulement vont-ils lire ces ouvrages, mais en plus ils vont se regrouper dans des confréries dites de « la bonne mort », pour y faire des retraites et pour prier afin que Dieu leur épargne une mort subite. Ces confréries existent en fait depuis le XIII^e siècle²³, mais la période baroque va voir leur popularité augmenter. Elles seront également présentes en Nouvelle-France²⁴ et, fait intéressant, le premier imprimé montréalais, publié en 1776, avait pour titre, « Règlement de la confrérie de l'adoration perpétuelle du Saint-Sacrement et de la bonne mort »; on y trouve une litanie « Pour obtenir une bonne et sainte mort »²⁵.

La mort des saints, ou les saintes morts, remarquées depuis le Moyen Âge, sont l'objet de plusieurs descriptions détaillées à la période baroque. Celles-ci mettent l'accent sur des phénomènes surnaturels qui les accompagnent : corps demeurant imputrescibles et absents de *rigor mortis*, odeur agréable qui en émane, dite odeur de sainteté²⁶, apparition de lumière vive au moment du trépas, etc. Pour André Vauchez, deux objectifs sont poursuivis par ces descriptions détaillées et édifiantes des derniers moments des saints. Premièrement, faire que la mort du saint se rapproche de celle du Christ, soit une mort non ordinaire, remarquable, qui valide la sanctification à venir. D'autre part, on insiste sur la joie que manifeste le mourant à l'approche de la mort, un événement attendu comme une délivrance et comme le début de la félicité auprès

²¹ Daniel Roche, *ibid.*, p. 96.

²² Un exemple en ce sens est le cas de Marie-Madeleine de Chauvigny, veuve de La Peltrie.

²³ Collectif (1982), « Mort », in *Catholicisme hier aujourd'hui demain*, Tome 9, sous la dir. de G. Mathon et al., Paris, Letouzey et Ané, 1982, p. 774.

²⁴ Lucien Lemieux, « Les années difficiles (1760-1839) », in *Histoire du catholicisme québécois*, Tome 1, sous la dir. de Nive Voisine, Montréal, Boréal, 1989, p. 319.

²⁵ Anonyme (1776), *Règlement de la confrérie de l'adoration perpétuelle du S. sacrement et de la bonne mort. Érigée dans l'Eglise Paroissiale de Ville-Marie, en l'Île de Montréal, en Canada*, Montréal, F. Mesplet et C. Berger imprimeurs et libraires, 1776, p. 13.

²⁶ Phénomène noté depuis le milieu du XIII^e siècle; André Vauchez, *La sainteté en occident aux derniers siècles du Moyen-Age*, Rome, École Française de Rome, 1981, p. 598.

de Dieu²⁷. Cette perception sera très présente dans la littérature panégyrique des religieux de la Nouvelle-France et même dans celle du Québec du XIX^e siècle.

La mort comme telle deviendra un événement public au XVII^e siècle et les rituels funéraires connaîtront une véritable surenchère, caractérisée par « la pompe baroque ». La codification esthétique des cérémonials, multimédia avant la lettre pourrions-nous dire, impliquait des décors pour le catafalque, des chants funèbres²⁸ et une procession du corps. Tout ce cérémonial, prévu par testament²⁹, était une mesure de l'orgueil du commanditaire. En France, le père Ménestrier édite un traité sur le rituel funéraire qui devient vite la principale référence pour l'exercice³⁰. Au niveau de la liturgie, les règles sont établies par les prescriptions du *rituale Romanum* de 1614, promulguées par le Pape Paul V³¹. Celles-ci seront en vigueur pendant plus de trois siècles, soit jusqu'au Concile de Vatican II³².

Dès la fin du XVIII^e siècle, la perception de la mort commença à changer de nouveau. Des esprits éclairés, comme Voltaire, se mirent à critiquer la pompe baroque et tous ses artifices. Ce qui s'annonce, c'est une nouvelle sensibilité attachée au souvenir de l'autre, à l'œuvre de mémoire, au besoin d'assurer la pérennité³³. En réaction aux Lumières, la pastorale de la mort est demeurée ce qu'elle était au XVII^e siècle, une constance dans les discours où la peur se trouve encore distillée. C'est le cas du discours sur la mort de Saint Alphonse de Liguori publié en 1758 et qui va devenir le modèle du genre³⁴; il y propose une vision plus ouverte du salut, mais le chemin y menant y est toujours parsemé de menaces et de peurs³⁵. Au XIX^e siècle, l'Église garde le cap, les sermons sur la peur de la mort font toujours recette en France, mais également au Québec³⁶.

²⁷ André Vauchez, *ibid.*, p. 599.

²⁸ La *cantate*.

²⁹ Le testament est une formule juridique qui prit beaucoup d'importance à partir du XV^e siècle; Michel Vovelle (1993), *ibid.*, p. 44.

³⁰ Claude-François Ménestrier, *Des Décorations funèbres, où il est amplement traité des tentures, des lumières, des mausolées, catafalques.....*, Paris, R.J.B. de la Caille, 1683.

³¹ Pape de 1605-1621.

³² Le 21^e Concile, tenu en 1959.

³³ Michel Vovelle (1993), *ibid.*, p. 76.

³⁴ *Apparecchio alla morte*.

³⁵ Michel Vovelle (2000), *La mort et l'occident : de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, p. 385.

³⁶ Serge Gagnon, *Mourir hier et aujourd'hui: De la mort chrétienne dans la campagne québécoise au XIX^e siècle à la mort technicisée dans la cité sans Dieu*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, p. 25.

La religion n'est pas aussi présente dans le rituel mortuaire qu'à la période baroque, car il y a eu une véritable déchristianisation sous la Convention postrévolutionnaire³⁷, mais elle n'est pas entièrement absente non plus et elle connaît un retour en force après la Restauration de 1814³⁸. Elle fera même des gains importants dans la gestion du « mourir »: extrême-onction par le prêtre en *ante mortem*, distribution de l'absoute, messe corps présent, délais à l'ensevelissement, etc. De plus en plus, une mort chrétienne passe par la présence d'un prêtre au chevet et d'un ensevelissement en terre sanctifiée au cimetière; se voir refuser l'un ou l'autre est la perte éternelle. Il arrive dans les campagnes reculées, notamment dans le Québec rural du XIX^e siècle, que la gestion des corps soit faite en famille avec grande sobriété; absence du prêtre et de cérémonial et inhumation sur les terres familiales. Ces situations « irrégulières » entraînent une vive réaction du clergé qui rappelle la procédure à suivre pour s'assurer une mort chrétienne. En fait, l'Église du Québec du XIX^e siècle est en accord absolu avec les prescriptions du Concile de Trente et les communautés religieuses entretiennent une conception de la mort qui se veut imperméable aux changements sociaux environnants. Cependant, dans le rituel mortuaire, la pompe baroque n'est pas à l'honneur, car celle-ci pêche par orgueil³⁹.

1.3 Les religieuses et la mort

Dans le contexte des grandes pestes, des guerres de religion et autres troubles sociaux des XVI^e et XVII^e siècles, les populations de la chrétienté européenne baignent dans un sentiment de culpabilité de masse, c'est-à-dire que tout chrétien est un pécheur en soi, et ce dès sa naissance. Ceci aura deux conséquences sur les consciences des contemporains, et *a fortiori* celle des religieuses: il s'agit du dolorisme et de la maladie du scrupule⁴⁰. Ces concepts se résument sommairement par une volonté de mortification, de sacrifice extrême (le dolorisme) et le sentiment d'un échec constant dans sa recherche d'une absoute pour sa vie de pécheur et ce, peu importe les actions d'abnégation professées (la maladie du scrupule⁴¹). Ainsi, voit-on chez

³⁷ Louis-Michel Renier, *Les funérailles: les chrétiens face à la mort*, Paris, Les Éditions de l'atelier, 1997, p. 58.

³⁸ L'interdiction de funérailles religieuses en France ne cessera de s'appliquer qu'à partir de 1800; Louis-Michel Renier, *ibid.*, p. 60.

³⁹ Serge Gagnon, *ibid.*, p. 35.

⁴⁰ Jean Delumeau (1983), *ibid.*, p. 339.

⁴¹ Ou « l'angoisse du salut », in Elizabeth Rapley, *Les dévotes: les femmes et l'Église en France au XVII^e siècle*, Paris, Bellamin, 1995, p. 20.

les mystiques, simples dévots ou religieux en exercices, des comportements de mortification corporelle associés à une vie d'ascète refusant les joies du monde et professant une forme d'humilité extrême : c'est le *contemptus mundi*⁴² : « Tout en dieu, et rien en moi. Tout à Dieu, et rien à moi. Tout pour dieu et rien pour moi.⁴³ ».

L'abnégation totale mène au sacrifice ultime de soi et dans cette perspective, accompagnée de ferveur mystique, les religieuses acceptent les privations et les douleurs physiques comme autant de grâces. Marie de la Ferre, une dévote en communauté morte à Moulins en 1652, aura ces mots au cours d'une agonie difficile : « *Encore plus, ô mon Dieu, détruisez ce corps de péché.*⁴⁴ ». De même pour Marie Guyart de l'Incarnation qui meurt à Québec en 1672 : « c'est elle [la mort] qui me doit délivrer de ce moi-même qui me nuit plus que toutes les choses du monde⁴⁵ ».

Pour les religieuses, la mort ne peut être que libération et il s'agit là d'un événement attendu qui est d'une grande signification, tant sur le plan moral que sur le plan théologique :

*The "last agony" is the climactic act of a baroque morality (...)
And nowhere is this drama played out with more virtuosity
than at the deathbed of religious women.⁴⁶*

Ainsi, chez les sœurs Visitandines de France, l'attitude face à leur propre mort montre une attitude de parfaite indifférence à l'idée de quitter le monde présent et une joie intense d'être bientôt délivrée de son enveloppe charnelle pour rejoindre Dieu⁴⁷. La mort comme début d'une nouvelle vie se reflète même dans les métaphores qui parsèment les textes de l'époque : le « passage », le « départ », les « noces éternelles », etc⁴⁸. Cette perception perdurera longtemps au sein des ordres religieux.

⁴² « Le mépris du monde ».

⁴³ Jean-Joseph Languet, *La vie de la Vénérable Mère Marguerite Marie, religieuse de la Visitation Sainte-Marie du Monastère de Paray-le-Monial en Charolois, morte en odeur de sainteté en 1690*, Paris, Mazieres et J.B. Garnier, 1729, p. 67; cité par Jean Delumeau (1983), *ibid.*, p. 347.

⁴⁴ Corrine Laplante, *Mère Marie de la Ferre*, Carabet Service de l'imprimerie Roy et associés, 1986, p. 54.

⁴⁵ Guy-Marie Oury, dom, *Marie de l'Incarnation, Correspondance : 1634-1671*, Paris, édition de 1971, réédition en 1984, Saint-Pierre de Solesmes, p. 19.

⁴⁶ Elizabeth Rapley (2001), *A social History of the Cloister*, Montréal, McGill-Queen's University Press, p. 198.

⁴⁷ Jean Delumeau (1981), *Un chemin d'histoire: chrétienté et christianisation*, Paris, Fayard, p. 228.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 229.

Ainsi s'exprime l'abbé Henri-Raymond Casgrain, au XIX^e siècle, sur le décès d'une religieuse de l'Hôtel-Dieu de Québec à l'époque de la Nouvelle-France:

L'infirmierie devient l'antichambre du ciel, où la fiancée de Jésus-Christ est introduite, au moment de consommer ses noces avec son divin Époux. (...) elle ne meurt pas, elle s'immole et tombe entre les bras de son bien-aimé qui la conduit dans la salle du festin éternel.⁴⁹

De toute façon, entrer en religion c'était déjà « mourir au monde ». Lorsque la Mère Despins, seconde supérieure des sœurs grisées de Montréal, doit laisser une des sœurs de la communauté retourner dans le monde, les annalistes rapportent la chose de la façon suivante : « (...) la communauté se vit forcée de lui ouvrir les portes et de la replonger dans le siècle⁵⁰ »

Ici, « le siècle » signifie le monde et ses activités profanes par opposition à la vie en religion⁵¹. C'est donc une mort sociale au plan identitaire qu'accepte la postulante d'un ordre religieux et son changement de nom pour un nom en religion en est la manifestation la plus directe.

Évidemment, la mort d'une religieuse doit souscrire à un rituel tout empreint de simplicité, vœux de pauvreté et d'humilité obligent. La plupart du temps, elle agonise dans le lit de sa cellule ou dans celui de l'infirmierie, s'il y en a une⁵². Elle est entourée de coreligionnaires qui prient pour l'acceptation de son âme. Généralement, un crucifix est tenu en mains tout le long de leur agonie, rares sont les descriptions des derniers instants de religieuses qui ne mentionnent pas sa présence. Nous reviendrons sur cet élément dans l'étude des repères iconographiques des portraits *post mortem* ci-dessous.

Les relations d'époque montrent des agonies difficiles, caractérisées par de fortes douleurs physiques, ce qui est fort concevable considérant que l'usage d'opiacés en Europe ne commencera à être bien connu qu'à partir du XVI^e siècle et sera d'usage peu répandu avant le

⁴⁹ Henri-Raymond Casgrain (1878), *L'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Léger Brousseau imprimeur-Libraire, p. 555.

⁵⁰ SCH-MT #1, « La Mère M. T. Lemoine Despins, seconde supérieure (1771-1792) », Montréal, début XX^e siècle, p. 69.

⁵¹ Collectif (1992), *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*, Tome quinzième.

⁵² Les couvents n'auront systématiquement une infirmerie qu'à partir du XVIII^e siècle; Elizabeth Rapley, (2001), *ibid.*, p. 206.

XIX^e siècle⁵³. Se pose ici le sens, ou mieux la valeur à accorder à la souffrance de l'agonie. Il y a plusieurs interprétations, dont celle du mimétisme de la Passion du Christ, mais il y a aussi ce dernier tribut à payer pour son statut de pécheur. L'agonie est aussi le lieu du combat entre les forces du bien et du mal. Ces dernières profitent de ce moment crucial pour tenter de s'approprier l'âme du mourant bientôt libérée de son enveloppe charnelle, une perspective qui remonte à *l'Ars moriendi* du Moyen Âge. Pour les religieuses, l'issue de ce combat est toujours favorable. En effet, au moment du trépas, le corps de la religieuse montre invariablement les signes de la détente et de la félicité, ne laissant ainsi aucun doute sur le destin éternel de l'âme envolée. Cette paix du corps, qui reflète la paix de l'âme, est en parfait accord avec la pastorale du salut promulguée par l'Église⁵⁴. Détente des corps qui ne souffrent plus, visages radieux qui annoncent la félicité, paroles d'encouragement aux survivants quelques instants avant la mort de la part de celle qui entrevoit maintenant la « vraie vie », etc. sont des constantes des relations des derniers instants des religieuses. Cette libération des contingences physiques semble encore plus manifeste lorsqu'il s'agit de la mort d'une personne considérée comme une sainte potentielle.

Ce détachement du corps est nécessaire pour avoir la dignité et la sérénité qu'il conviendra au moment de la mort⁵⁵. Ceci renforce le message que la mort est le début de la vraie vie, soit la vie éternelle. Parfois, on encense l'inverse, c'est-à-dire une corruption rapide du corps qui altère les traits de la décédée et la rend méconnaissable. C'est la vertu d'humilité qui est invoquée ici, un refus de l'éphémère beauté du corps comme une manifestation patente et explicite du *contemptus mundi*, car humilité et détachement vont dans le même sens. Une autre façon également de souligner que l'enveloppe charnelle est nécessairement corruptible et n'est pas la vrai dépositaire de la vie, puisque celle-ci, comme nous le démontrerons ci-dessous, commence à la mort du sujet et donc, au début de sa vie éternelle.

⁵³ Louis Goodman et Alfred Gilman, *The Pharmacological Basis of Therapeutics*, 4th edition, New-York, Macmillan Company, 1970, p. 237.

⁵⁴ Elizabeth Rapley (2001), *ibid.*, p. 201.

⁵⁵ Jean Delumeau (1981), *ibid.*, p. 229.

Un exemple en ce sens est cette tentative qui fut faite de réaliser un portrait *post mortem* de la mère Agnès de Langeac (1602-1634), une moniale dominicaine béatifiée en 1994 :

Sitôt qu'elle eut expiré, son visage parut d'une beauté surprenante (...). Le marquis de Langeac fit venir du Puy un peintre de talent (...). Mais, l'humble religieuse, qui de son vivant avait eu horreur de tout ce qui pouvait lui être honorable, ne permit point que le pieux dessein réussît : les traits de son visage se décomposèrent à tel point, que l'artiste ne put saisir aucune ressemblance. À peine fut-il parti, que la figure reprit sa première beauté.⁵⁶

Après le décès de la religieuse, on entame un chant, généralement le *Te Deum*, et on laisse le corps exposé quelque temps. S'il s'agit d'une personne de grande renommée, sa dépouille sera rendue accessible au public. Chez les religieuses qui sont sous clôture⁵⁷, on amène le corps près des grilles d'entrée du couvent pour qu'il soit visible de la populace. Parfois, on permet aux laïques et aux religieux extérieurs à la communauté de venir se recueillir auprès de la dépouille, comme on le fit à Québec pour mère Catherine de Saint-Augustin⁵⁸, ou, si la foule est trop nombreuse, on amène la dépouille dans une église à proximité pour permettre au plus grand nombre d'avoir accès au corps comme on le fit lors des obsèques de sainte Angèle Merici (v. 1474-1540) qui fut exposée à l'église de Saint Afre, à Brescia, un mois durant, « sans signe de corruption corporelle » selon les témoignages⁵⁹. Cette tradition, à l'instar du portrait posthume, met de l'avant des femmes qui vécurent dans une humilité sans cesse proclamée. Il semble que la mort leur donne une dimension surhumaine, un point que nous analyserons plus en détail ci-dessous.

La volonté de voir le corps de celle qu'on pressent comme sainte est très forte et ce privilège est rarement nié sauf dans les cas de force majeure.

Par exemple, lors du décès en juillet 1851 à Montréal, de Mère Émilie Gamelin, il sévissait une importante épidémie de choléra :

⁵⁶ [<http://langeac.op.org/agnes.html> (15 décembre 2005)]

⁵⁷ C. à d. cloîtrées, la clôture fut instituée par le pape Boniface VIII en 1298; Elizabeth Rapley (1995), *ibid.*, p. 45.

⁵⁸ R. P. L. Hudon, s.j. (1925), *Vie de la Mère Marie-Catherine de Saint-Augustin, religieuse de l'Hôtel-Dieu du Précieux Sang de Québec, 1632-1668*, 2^e édition, Paris, Spes, p. 255.

⁵⁹ [http://www.angelamerici.it/Francese/Angela/Htm/Angela_fr_dx.htm] (28 juillet 2006)

On accourt de toutes parts, demandant comme une faveur (...) de contempler ses traits une dernière fois; mais le caractère contagieux de la maladie ne permet pas d'accorder cette consolation. Le corps de notre mère vénérée est déposé immédiatement dans un cercueil et enveloppé de chaux vive.⁶⁰

En accord avec les prescriptions du *rituale Romanum*, un office des morts est célébré, suivi d'une messe et de l'absoute puis le corps est porté en procession jusqu'au cimetière:

L'office des morts est récité alors en chœur. Le lendemain ont lieu les funérailles et l'inhumation qui se font conformément au rituel romain.⁶¹

On notera que la prise d'un portrait *ante mortem* immédiat ou *post mortem* immédiat n'est pas une pratique codifiée dans le rituel mortuaire et, en cela, il s'agit d'une procédure exceptionnelle.

1.4 La représentation de la mort

1.4.1 Aspects du référent

La représentation de la mort dans l'art occidental, reflet culturel de la perception de celle-ci, repose sur plusieurs types iconographiques convenus⁶². Au Moyen Âge, le parangon en est les nombreuses versions du « triomphe de la mort »; squelette monté sur un char et parcourant la Terre pour sa récolte des corps. Toutefois, on observe progressivement un passage de la mort originellement représentée comme une entité agissante, en pleine action, à la représentation de « ses effets » sur l'homme, soit les corps ravagés en état de putréfaction⁶³; c'est l'apparition du « transi » comme dans le « Dict des trois morts et des trois vifs » qui met en relation trois cadavres et trois jeunes personnes au retour d'une chasse⁶⁴: « Tel je fus comme tu es... et tel que je suis tu seras... »

⁶⁰ Collectif (1943), *Sous le signe de la Charité: Centenaire de l'Institut des sœurs de la Charité de la Providence*, Montréal, éditions de la Maison Mère, p.65.

⁶¹ Henri-Raymond Casgrain, (1878), *ibid.*, p. 554-556.

⁶² En annexe #1, on trouvera brièvement exposée l'évolution de cette iconographie.

⁶³ Alberto Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1952, p. 32.

⁶⁴ Vovelle (1993), *ibid.*, p. 40

Les « danses macabres », ces farandoles morbides, sont des variations sur le thème de la rencontre entre les vivants et les morts. Ces représentations de la mort incarnées, pourrions-nous dire, ne sont pas idéalisées et servent avant tout de rappeler au croyant que la vie sur Terre est transitoire.

*La suprême philosophie, c'est de penser à la mort
toujours. Que chacun porte avec lui cette méditation où
qu'il aille et jamais il ne pêchera*⁶⁵

Afin de se préparer à faire une « bonne mort », le chrétien du Moyen Âge utilise des textes illustrés montrant le croyant en *ante mortem* immédiat : ce sont les *Ars moriendi*⁶⁶. Cette tradition iconographique prend naissance en Allemagne et se propage par la suite dans l'ensemble de l'Europe et on sait qu'elle fait son apparition en France vers 1480⁶⁷. On y voit l'agonisant entouré de religieux et de diabolins en dispute pour son âme. Si le sujet est représenté *post mortem*, on y voit son âme s'échapper par sa bouche sous la forme d'un petit enfant nu. Comme il s'agit de traités illustrés où le message est codifié, on observe un certain stéréotype entre les diverses productions réparties en différents endroits d'Europe, une constance graphique pour donner primauté au message. Il s'agit toujours d'une illustration en 11 tableaux montrant l'agonisant allongé dans son lit et entouré des témoins de ses derniers instants de même que des représentants des forces du bien et du mal se disputant son âme à la veille d'être libérée (fig. 1). Bien que l'*Ars moriendi* est une tradition graphique du XIV^e et du XV^e siècles, celle-ci perdurera longtemps dans l'art occidental comme le montre « La présence de Saint François Borja au chevet d'un impénitent », de Francisco Goya réalisé en 1788 (fig. 2).

Une autre représentation de la mort, associée à la bonne mort, mais distincte de l'*Ars moriendi*, est la mort exemplaire des Saints. L'illustration de ces morts exemplaires trouve sa source dans les récits byzantins qui seront illustrés dès le XIII^e siècle en occident⁶⁸. Un exemple type de cette tradition picturale est la mort de Saint Dominique, par Balthazar Moncornet au XVII^e

⁶⁵ Tiré d'une « Méditation sur la mort » du Bénédictin Robert de Deutz, au début du XII^e siècle, cité par Jean Delumeau (1983), *ibid.*, p. 53.

⁶⁶ Essentiellement des xylographies.

⁶⁷ Alberto Tenenti, *ibid.*, p. 50.

⁶⁸ Michel Vovelle (1993), *ibid.*, p. 34.

siècle où le saint est allongé dans un lit et entouré de coreligionnaires (fig. 3). Dans presque tous les cas d'espèce, ce sont des figures épanouies, calmes, au moment de mourir. Au registre des morts exemplaires, la mort de la Vierge Marie occupe évidemment une place particulière. La vie de la Vierge Marie est un thème fortement associé à la Contre-Réforme, mais plus encore, elle est la patronne et le modèle des congrégations de religieuses⁶⁹. La Vierge, par sa nature humaine, ne peut échapper à la mort, mais par essence elle fait obligatoirement une bonne mort et en cela elle est un modèle qui fut fréquemment illustré (fig. 4)⁷⁰.

Au XVII^e siècle, de façon générale, pour l'histoire de l'art apparaît un nouveau thème, plus propre à faire réfléchir; ce sont les *Vanitas*. Celles-ci vont au-delà des *Memento mori* en ceci qu'elles n'indiquent pas seulement le passage inexorable du temps et la condition mortelle de l'homme, mais elles lui offrent une occasion de réfléchir sur les actions prises de son vivant et de leur importance sur sa fin dernière; elles ont donc un caractère nettement plus moral et s'associent à la préoccupation de la bonne vie et de la bonne mort. Ces *Vanitas* sont au début caractérisés par des squelettes et puis, progressivement, seulement par un crâne; les nombreux portraits de Saint Jérôme méditant avec un crâne à ses pieds ou dans ses mains en sont le modèle *ad hoc*⁷¹. Toutefois, les formes illustrées des *Vanitas* sont très variables comme en témoigne le portrait que le pape Innocent IX⁷² avait fait peindre de lui-même, sur son lit de mort; un portrait *post mortem* fait de son vivant devant lui servir d'objet méditatif lorsqu'il devait prendre une résolution importante⁷³.

Un jésuite, le père Vincent Huby, sera à l'origine, à la fin du XVII^e siècle, d'une série graphique dite «les images morales». Ces images de 60 par 44 cm, donc de taille adéquate pour être présentées à un groupe d'individus, se déclinaient en 12 tableaux montrant la lutte sans fin du péché et de la vertu et la bonne mort⁷⁴. Ces images du père Huby ne sont pas un cas isolé, on en connaît plusieurs autres versions qui sont d'usage pour les missionnaires tant de

⁶⁹ Elizabeth Rapley (1995), *ibid.*, p. 260.

⁷⁰ Il s'agit ici de l'iconographie de la «*dormition de la Vierge*» ou de la «*mort de la Vierge*» selon les traditions théologiques.

⁷¹ L'iconographie hiéronymienne d'avant le XVI^e siècle ne montre généralement pas de crâne avec le saint.

⁷² Pape d'octobre à décembre 1591.

⁷³ Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris, Armand Colin, 1951, p. 209.

⁷⁴ Jean Delumeau (1983), *ibid.*, p. 379.

l'intérieur que ceux d'outre-mer; on met en fait sur le même pied, le paysan breton et le « sauvage » du Canada⁷⁵. Ainsi, une série d'images morales ont été éditées par le père Jérôme Nadal s.j. au XVI^e siècle et on sait qu'une copie de celle-ci était présente à Québec⁷⁶. Une image de cette série représente la bonne mort, soit « De la mort du mauvais riche et de Lazarre »⁷⁷ (fig. 5). Fait intéressant, l'âme du mécréant s'échappe par sa bouche sous forme d'un jeune enfant nu, montrant bien la continuité iconographique avec *l'Ars moriendi* de la période médiévale.

Au XVIII^e siècle, ce n'est plus notre mort que l'on contemple, mais la mort de l'autre vue à travers les proches; il y a un glissement de sens ici où, selon Philippe Ariès, de la « mort de soi » on passe à la « mort de toi »⁷⁸. Pour l'illustrer, on a renoncé aux cadavres en décomposition et aux crânes blanchis au profit du mort allongé dans une pose davantage associée au sommeil qu'à la mort. En fait, on reconnaît déjà au plan iconographique cette « beauté de la mort » chez les artistes du XVII^e siècle; les peintres recherchent des teintes picturales qui rendent compte de manière non morbide de l'effet de la mort sur les corps⁷⁹.

Au XIX^e siècle, la mort est un événement qui porte une forte charge romantique et elle est souvent illustrée comme tel. La chose semble se vérifier davantage lorsqu'il est question d'une jeune personne, un phénomène plus que fréquent à cette époque où la tuberculose est endémique, car comme au temps des grandes pestes, la maladie n'épargne aucune classe d'âge ni aucune classe sociale; n'appelait-on pas la tuberculose, la peste blanche? La beauté de la jeunesse et la mort sont les ingrédients d'une iconographie romantique reconnue. C'est bien le thème romantique d'une mort prématurée qui est illustrée par « Fading away » de Henry Peach Robinson, une surimpression de cinq négatifs à l'albumine de 1858, qui montre une jeune fille mourante, entourée de trois de ses proches (fig. 6). L'atmosphère est très calme, on semble attendre, ce qui est le cas en fait, car il s'agit d'un portrait *ante mortem*. Le ciel, apparent par la

⁷⁵ François-Marc Gagnon, *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, tome I, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1976, p. 18.

⁷⁶ François-Marc Gagnon, *La conversion par l'image : un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle*, Montréal, Bellarmin, 1975, p. 122.

⁷⁷ Illustration du jeudi après le deuxième dimanche du Carême dans l'ouvrage de Jérôme Nadal; rapporté par François-Marc Gagnon, (1975), *ibid.*, p. 126.

⁷⁸ Philippe Ariès, *ibid.* p. 51.

⁷⁹ Danielle Joyal, *La mort dans la peinture de Nicolas Poussin*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, dép. d'Histoire de l'art, 1980, p. 6.

fenêtre, montre un soleil couchant, métaphore superflue, mais assurément romantique. Cette œuvre photographique, célèbre en son temps, fut achetée par la reine Victoria⁸⁰.

Les portraits *post mortem* de religieuses vont aussi subir cette recherche d'esthétique, car, «(...) la beauté physique du mort doit être l'écho de sa perfection morale.⁸¹». Un bon exemple en ce sens est le célèbre portrait posthume photographié de sainte Thérèse de Lisieux, une carmélite morte à l'âge de 24 ans en 1897. Il y a plus d'une photographie de ses derniers instants qui ont été faites, notamment un rare portrait fait en *ante mortem* (fig. 7). Toutefois, une seule de celles-ci connut une très grande distribution à l'époque et ce, jusqu'à aujourd'hui; véritable mise en scène, on y observe des fleurs savamment disposées autour du cercueil, la palme du martyr dans les mains et la Vierge qui lui ouvre les bras comme une métaphore de l'accueil accepté au Paradis (fig. 8)⁸². La prévalence de cette photographie sur les autres est confirmée par le fait qu'un dessin à l'identique (fig. 9) en fut tiré et qu'elle connut également une grande diffusion sous différentes formes comme des petites images de dévotion, marqueurs de pages et affiches souvenirs (fig. 8). Au-delà de cette composition, le jeune âge de la religieuse et la beauté de ses traits, avec ce léger sourire trahissant la béatitude, confèrent une ambiance absolument romantique à ce portrait. De même, la photographie *post mortem* de sœur Élisabeth de la Trinité, une carmélite morte à 26 ans en 1906 qui est très similaire à celle de sainte Thérèse (fig. 10).

1.4.2 Éléments iconographiques associés à l'illustration de la « bonne mort »

Un des éléments associé à l'illustration de la bonne mort est le cierge allumé, un cierge béni en fait qui possède plusieurs significations : voulu comme la lumière éclairant les ténèbres, il représente le triomphe du Bien sur le Mal et il est en conséquence associé à plusieurs étapes importantes de la vie, dont le moment de la mort⁸³; il représente pour d'autres le symbole de la

⁸⁰ Stephen Eisenman, *Nineteenth Century Art, a Critical History*, New-York, Thames & Hudson, 2002, p. 262.

⁸¹ Emmanuelle Héran, *Le dernier portrait*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 5 mars -26 mai 2002), Paris, Musée d'Orsay/Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 47.

⁸² Sœur Geneviève de la Sainte Face, *Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus: Conseils et souvenirs*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1973, p. 199.

⁸³ Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, Édition de l'Archipel, 2004, p. 156.

foi qui demeure toujours vive car le tenir en main, allumé, est faire profession de foi⁸⁴. Dans toutes ces dimensions sémiologiques, l'association du cierge allumé au « mourir chrétien » est convenue et reconnue depuis le Moyen Âge⁸⁵.

Dans de nombreuses préparations à la mort du XVII^e siècle, des jésuites s'inspirant des « Exercices spirituels » de Saint-Ignace-de-Loyola (1491-1556), recommandent aux chrétiens désirant faire une bonne mort de s'y préparer en : « s'imaginant étendue sur son lit de mort avec un crucifix dans une main et une chandelle bénite dans l'autre »⁸⁶.

Dans le règlement de la « Confrérie de la bonne mort » édité à Montréal en 1776, il est prescrit que le troisième dimanche de chaque mois, une procession du « Très Saint Sacrement » aura lieu avec quatre hommes, représentant l'ensemble de la Confrérie, tenant chacun un cierge allumé en mains⁸⁷.

Le crucifix est l'autre élément iconographique très présent dans les illustrations de la bonne mort; une présence qui s'explique aisément, car c'est la mort chrétienne que l'on veut représenter et le Christ en croix est un symbole univoque. En fait, le crucifix des chrétiens est une variante du symbole de la croix et, dans l'iconologie chrétienne, on distingue la « croix de la Passion » qui met l'accent sur le montant vertical et la « croix de la Résurrection » qui, elle, met de l'avant les bras horizontaux. Ainsi, l'axe vertical est l'emblème de Dieu, du salut éternel et de la spiritualité alors que l'axe horizontal représente la dimension terrestre et la douleur⁸⁸.

La forte prévalence, et surtout le caractère ostensible du crucifix associé au mourir de la période baroque, dépasse la simple volonté d'afficher sa foi chrétienne. Il y a plusieurs autres raisons qui peuvent justifier sa présence selon nous. Une de celles-ci est le fait qu'au XVII^e siècle, des crucifix spécialement bénis par le pape procuraient à leurs possesseurs une indulgence plénière au moment de leur mort. De cette pratique, le pape Benoît XIV au XVIII^e

⁸⁴ J. Hoppenot, *Le crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie*, Paris, Desclée, De Brouwer et cie, 1902, p. 332.

⁸⁵ Émile Mâle, *ibid.*, p. 361.

⁸⁶ *ibid.*, p. 207.

⁸⁷ Anonyme (1776), *ibid.*, p. 3.

⁸⁸ Matilde Battistini, *Symboles et Allégories*, Paris, Hazan, 2004, p. 144.

siècle⁸⁹ permit aux curés qui en faisaient la demande de recevoir des crucifix bénits à cette fin et de les distribuer à leurs paroissiens mourants⁹⁰. Sous Pie IX⁹¹, cette pratique se généralisa davantage, car les laïcs pouvaient utiliser eux-mêmes ces crucifix spécialement bénits au moment de leur agonie soit, sans que la présence d'un prêtre soit obligatoire. On peut penser que les religieuses n'avaient pas besoin d'indulgences plénières au moment de leurs décès, mais *nonobstant* le crucifix devenait un élément incontournable du « mobilier » associé au mourir.

Un autre sens à accorder, et peut-être plus en accord avec la période de la Contre-Réforme, est le fait que le crucifix soit associé à l'activité des prêtres apostoliques dans les missions intérieures de la France comme dans celles de l'extérieur. Le modèle ici est probablement Saint François Xavier, cofondateur de l'ordre des Jésuites, souvent représenté avec un grand crucifix de bois qui l'accompagnait dans tous ses déplacements; le crucifix devient, dès lors, le symbole des missionnaires^{92, 93}. On vit plusieurs portraits avec crucifix chez les prêtres missionnaires par la suite comme saint François Régis (1597-1640), un prêtre français missionnaire de l'intérieur, qui utilisait toujours un grand crucifix lors de ses prédications (fig. 11). On sait qu'il eut une influence sur le développement du sentiment religieux dans la Nouvelle-France et ce, malgré le fait qu'il n'y vint jamais⁹⁴; son portrait, grand crucifix en mains, y circulait dès 1675⁹⁵.

Le crucifix est aussi un symbole qui prend une importance particulière chez les mystiques, religieux comme dévots, des XVII^e et XVIII^e siècles. Les portraits les représentant incluent généralement un crucifix de grande taille présenté de manière très ostensible, généralement à l'avant-plan. Ce qu'on remarque d'emblée, c'est la longueur exagérée de l'axe vertical. Cette forme de crucifix est très associée à l'art baroque, et un exemple extrême du genre se trouve

⁸⁹ Pape de 1740 à 1758.

⁹⁰ G Jacquemet, « Croix: indulgences », in *Catholicisme hier aujourd'hui demain*, Tome 3, sous la direction de G. Jacquemet, Paris, Letouzey et Ané, 1952, p. 331.

⁹¹ Pape de 1846 à 1878.

⁹² Giorgi Rosa, *Les saints; repères iconographiques*, Paris, Hazan, 2003, p. 135; Paul Bourassa, *La diffusion d'un thème iconographique dans l'art au Québec: La mort de Saint François Xavier*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, dép. d'Histoire de l'art, 1986, p. 45.

⁹³ En 1927, le pape Pie IX déclarera Saint François Xavier, de même que Sainte Thérèse de Lisieux, patrons de toutes les missions.

⁹⁴ Il écrit au Général de l'Ordre des jésuites afin d'être envoyé en Nouvelle-France, mais on décida de l'envoyer en mission dans le Languedoc, où il devait s'illustrer.

⁹⁵ Denis Martin (1986), *Notes sur l'iconographie de Saint François Régis en Nouvelle-France*, Annales d'histoire de l'art canadien, vol. IX, 1986, p. 3.

dans « La Madeleine pénitente » de Guido Reni, peint en 1626 (fig. 12). On y voit la sainte en prière devant un crucifix sur socle dont l'élément vertical très allongé se prolonge sous les pieds du Christ pour 63% de la longueur totale. Une fortune graphique de ce tableau est présente chez les Ursulines de Québec, sous la forme d'un parement d'autel en bois peint, réalisé au XVII^e siècle⁹⁶. Un autre exemple est le crucifix tenu en mains par Saint-Louis-de-Gonzague, toile peinte au XVIII^e siècle et accrochée dans la chapelle du petit Cap, résidence d'été des prêtres du Séminaire de Québec.

Il peut y avoir une justification pratique ici dans le cas du crucifix des missionnaires qui l'agitent devant les foules, mais on observe la même forme pour les crucifix de table sur socle. C'est cet axe qui, comme mentionné ci-haut, fait référence à la spiritualité et au salut éternel donc, ces grands crucifix présents dans les portraits des religieux décédés, sont moins le symbole du sacrifice morbide d'un Dieu fait homme qui souffre dans sa chair que le symbole du salut éternel.

Les exemples de portraits avec crucifix surdimensionnés sont nombreux aux XVII^e et XVIII^e siècles et ils montrent généralement une certaine parenté stylistique dans l'organisation formelle: figure de trois-quarts souvent inscrit dans un ovale, crucifix surdimensionné et légende à la base. On peut, à titre d'exemples, considérer le portrait d'Angèle Merici en méditation devant un crucifix sur table (fig. 13), celui de sainte Jeanne de Chantal exécuté par Restout, avec un grand crucifix en mains (fig. 14), le portrait d'une dévote bien connue à la cour de Louis XIV, Mme Helyot, gravé par Edelinck, qui présente littéralement le crucifix (fig. 15), celui de Saint-Jean-Baptiste de La Salle⁹⁷ en prière devant un crucifix sur table (fig. 16), etc.

Par ailleurs, chez les mystiques posttridentins, le crucifix n'est pas que le symbole du sacrifice divin pour le salut de l'humanité, mais il est aussi un objet d'intercession privilégié auprès de Dieu, soit un objet chargé de sens, capable d'établir un lien entre le monde terrestre et le monde du divin⁹⁸. Ainsi, face à une agonie fort douloureuse, Saint Jean-Baptiste de La Salle,

⁹⁶ Le Musée des ursulines de Québec, collection générale.

⁹⁷ Le fondateur des Frères des Écoles chrétiennes, (1651-1719).

⁹⁸ Nous reviendrons, à propos des portraits *post mortem*, sur ce concept des objets chargés de sens.

à qui l'on présentait un crucifix, se vit immédiatement et miraculeusement soulagé⁹⁹. De même, la guérison d'une laïque travaillant à l'Hôtel-Dieu de Québec en 1675 qui s'était blessée sérieusement à la tête et qui se trouvait condamnée par le médecin. Une des sœurs de la communauté invoquait le père François Régis et la malade retrouva miraculeusement la santé. Plus encore, celle-ci admit avoir vu en rêve le Père Régis qui la touchait à la tête avec une croix (*sic*) et lui disait que « Dieu vouloit bien prolonger ses jours »¹⁰⁰.

Au XIX^e siècle le crucifix demeure présent, toutefois il se fait plus discret. Souvent, il est tenu par le prêtre ou ses assistants ou il est simplement accroché au mur. Pour les religieuses, la croix pectorale du costume peut tenir d'en lieu; on est loin de l'insistance baroque sur le crucifix. On met bien un crucifix dans les mains de sainte Thérèse de Lisieux, mais ceci est davantage le reflet du rituel mortuaire chrétien qui implique la présence d'un crucifix que le crucifix métasymbolique de l'époque baroque.

On observe un autre élément qui est caractéristique des portraits mortuaires du XIX^e siècle : la présence de fleurs, surtout de couronnes de fleurs cernant la tête de la mourante. Il ne s'agit pas toujours de chrysanthème, qui ne deviendra la fleur associée à la mort qu'à partir de la fin du XIX^e siècle¹⁰¹, mais leur présence semble tout aussi associée au mourir à l'époque romantique que le grand crucifix l'était à l'époque baroque. La chose se vérifie autant chez les laïques que chez les religieuses, mais chez ces dernières, les fleurs en couronne ne sont pas associées qu'à la mort, mais elles le sont également aux différentes étapes importantes de leur entrée en religion comme la prise du voile, la prononciation des vœux et les noces d'or (avec le Christ). Le portrait *post mortem* de Madeleine Sophie Barat (1779-1865) la montre avec un chapelet et une gerbe de fleurs dans les mains de même que couronnée de fleurs (fig. 17). On peut présumer ce qui n'est pas montré par la photographie, c'est-à-dire, la présence d'un crucifix et/ou d'un cierge allumé dans la pièce. La beauté toute romantique du portrait posthume de sainte Thérèse de Lisieux tient pour beaucoup aux fleurs sur son front et dans ses mains, une composition qui fit

⁹⁹ J. Hoppenot, *ibid.*, p. 309.

¹⁰⁰ Mère Jeanne-Françoise Juchereau de Saint Ignace et Mère Andrée Duplessies de Sainte Hélène, *Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec, 1636-1716*, cité par Denis Martin, (1986), *ibid.*, p. 4.

¹⁰¹ Michel Vovelle (1993), *ibid.*, p. 100.

école comme le montre le portrait *post mortem* de sœur Marie-Marthe Chambon, une visitandine de Chambéry en France, morte en 1907¹⁰² (fig. 18) ou encore dans celui de sœur Marie-Angèle du Sacré-Cœur, une clarisse de Valleyfield au Québec, morte en 1943¹⁰³ (fig. 19). On notera que l'usage de fleurs sur la dépouille d'une religieuse n'est pas une innovation du XIX^e siècle car, lorsqu'en 1690, Marguerite-Marie Alacoque meurt dans le monastère de Paray en France, on jette sur elle et autour d'elle une profusion de fleurs, ce qui fait dire à son biographe : *Lectulus noster floridus*¹⁰⁴.

Les trois symboles, le cierge, le crucifix et les fleurs, cohabitent à plusieurs occasions, dans les rituels mortuaires des différentes époques, toutefois, on remarque généralement la prédominance de l'un ou l'autre selon la période. Par exemple, immédiatement après la mort d'une sœur de l'Hôtel-Dieu de Québec en Nouvelle-France, les sœurs disposent, sur une crédence à la tête du lit, un crucifix entre deux cierges allumés¹⁰⁵. La laïque de l'Hôtel-Dieu gravement blessée à la tête dont nous avons parlé ci-haut, se vit, au moment de son agonie que l'on croyait irrévocable, placer un cierge béni entre les mains¹⁰⁶. L'image frontispice du « Recueil des prières de l'Église sur les agonisants » publié à Paris en 1660 et dont l'Hôtel-Dieu de Québec possède un exemplaire, montre un mourant alité tenant en main un crucifix avec un cierge allumé sur une petite table à ses côtés; un prêtre est également présent au chevet, livre en mains.

¹⁰² Collectif (1995), *Marie-Marthe Chambon*, Sainte Foy, Éditions Anne Sigier, p. 139.

¹⁰³ Alberic, Fréchette O. F.M, *Le Lis Marial de la Vallée: Sœur Marie-Angèle du Sacré-Cœur*, Edmonton, La Survivance, 1956.

¹⁰⁴ « *Le petit lit qui nous est agréablement fleurit* »; cité par Auguste Hamon in *Vie de la Bienheureuse Marguerite-Marie*, Paris, Gabriel Beauchesne et cie., éditeurs, 1908, p. 505.

¹⁰⁵ Abbé Casgrain (1878), *ibid.*, p. 555.

¹⁰⁶ Denis Martin (1986), *ibid.*, p. 4.

Chapitre 2 Le portrait *post mortem* en histoire de l'art : un genre pictural en soi

2.1 Histoire du portrait *post mortem*

Les portraits *post mortem* dérivent d'une tradition très ancienne, car ils existaient dans l'Antiquité égyptienne et romaine. Chez les Égyptiens, ils étaient sculptés dans la pierre ou dans l'or et ils ne représentaient pas les traits du vivant, mais plutôt la forme qu'adoptait le personnage dans le monde de l'au-delà. Pour les Romains, ils prenaient la forme d'un masque de cire qui était par la suite peint aux traits du personnage de son vivant, le *jus imaginum*; ces représentations étaient réservées aux personnages notables, des praticiens ou des plébéiens ayant acquis une certaine renommée. Ces *imagines* sont souvent présentés dans un cadre ovale, d'où la tradition des *imagines clipeatae*¹⁰⁷ qui connaîtra un regain au XVIII^e siècle dans les portraits à l'antique des héros classiques. On les retrouve aussi dans certains portraits posthumes de dévots et de religieux comme nous le verrons ci-dessous.

La tradition existe ailleurs qu'en occident et semble un trait anthropologique uniformément partagé entre les différentes cultures. À titre d'exemples, et sans trop les décrire, on notera des masques sculptés dans l'or pour les empereurs défunts de la dynastie Liao (916 à 1125 d.n.è.) en Chine; les masques funéraires des îles Tabet en Océanie qui ici aussi ne sont pas des représentations fidèles moulées sur la dépouille, mais plutôt des figures stylisées utilisées dans des cérémonies pour honorer le défunt; les masques funéraires en or trouvés dans certaines tombes péruviennes datant du XI^e siècle, etc¹⁰⁸. Ce qui est d'intérêt ici est le fait que ces portraits posthumes étaient inscrits dans un « rituel funéraire ». Nous ne détaillerons pas ceux-ci ici, mais il est clair que le portrait posthume se doit d'être plus qu'un souvenir du disparu et nous reviendrons, ci-dessous, sur ses fonctions possibles.

Au Moyen-Âge occidental, il existe une tradition de représentation posthume des monarques français; ce sont les « feintes », des mannequins d'osier que l'on vêt du costume

¹⁰⁷ L'*imago clipeata* romaine donnera lieu au « *tondi* » de la Renaissance.

¹⁰⁸ Il s'agit non pas d'un moulage mais d'un véritable masque, soit un ovale convexe, avec des traits humains grossièrement ciselés en surface; www.alliedmoving.com/c_news_success_sp_china.html et <http://www.ac-grenoble.fr/Ecole.Hoteliere/carnaval/textes/masque.egyptiens.htm>, 19 septembre 2005.

d'apparat et que l'on ceint de la couronne royale, mais dont la tête et les mains sont des moulages de cires. Pour le moulage de tête, on coulait à la cire le masque mortuaire afin de représenter en portrait le monarque disparu. Le cas le plus célèbre du genre fut Henri IV (1553-1610)¹⁰⁹. Au XVI^e siècle, une feinte est le fait de donner une apparence contraire à la réalité¹¹⁰. C'est bien l'intention ici soit, garder l'apparence, l'illusion du corps encore animé du souffle de vie. Pour Michel Vovelle, la feinte ne fait pas que représenter le disparu, elle le double, car dans les processions funèbres de monarques, ce sont la feinte et le corps réel que l'on fait défiler¹¹¹. Ce dédoublement est une sorte de fin de non-recevoir signifiée à la mort et nous croyons que les masques mortuaires de ces feintes ont la même fonction que celle des portraits *post mortem*, soit assurer la pérennité du sujet. Les représentations posthumes seront donc, jusqu'au XVI^e siècle, essentiellement des réalisations sculpturales sous forme de masques funéraires. Il existe bien une représentation picturale du roi Henri IV sur son lit de mort, soit une gravure anonyme de 1610¹¹², mais c'est la feinte qui fut représentée et non la dépouille véritable. De même, les portraits sur pierres tombales romanes ne sont pas des portraits posthumes, mais des représentations des nobles de leur vivant¹¹³.

Des portraits *post mortem* peints sont connus de façon épisodique dès le XVI^e siècle, mais le portrait *post mortem* comme genre pictural en soi, c'est-à-dire répandue comme pratique professionnelle, apparaît à la fin du XVI^e siècle aux Pays-Bas et en Flandre¹¹⁴. Il s'agissait surtout de commandes faites par les familles bourgeoises pour garder le souvenir de leurs proches disparus; des œuvres réalistes qui, fidèles à la tradition nordique en peinture, ne cachaient rien de l'aspect morbide des dépouilles (fig. 20). Toutefois, ce n'est pas le macabre comme au Moyen Âge qui est invoqué ici, soit la mort elle-même, mais plutôt le disparu qu'on représente pour ce qu'il était ou mieux encore, pour ce qu'il demeurera pour ses survivants. C'est un processus « d'activation du mort » pour reprendre le mot de Michel Vovelle que l'on voit

¹⁰⁹ Le cas est connu par la littérature seulement car, les moulages ont aujourd'hui disparu.

¹¹⁰ Alain Rey et al., *Dictionnaire historique de la langue française*, tome I, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, p. 785.

¹¹¹ Michel Vovelle (1993), *ibid.*, p. 45.

¹¹² Gravure d'Henri IV sur son lit d'honneur, anonyme, 1610 in Ernst Benkard, *Das ewige Antlitz, Eine Sammlung von Totenmasken*, Berlin 1926; cité par Emmanuelle Héran *ibid.*, p 30.

¹¹³ Un bon exemple de ce style est le portrait en cuivre émaillé du comte Geoffroi Plantagenêt, père d'Éléonore d'Aquitaine mort en 1151; conservé au Musée Tessé, Le Mans, France.

¹¹⁴ Emmanuelle Héran, *ibid.*, p. 25.

dans des compositions où on met en scène les morts et leurs survivants; un art pictural très présent dans l'Europe du Nord-Ouest, des Flandres au Danemark¹¹⁵.

Le passage de ce style de portrait de l'Europe du Nord à la France est possiblement attaché au peintre Philippe de Champaigne (1602-1674) qui est né et a travaillé à Bruxelles au début de sa carrière¹¹⁶. Ce peintre, très lié à Port-Royal, est sensible à la mouvance mystique comme en témoigne l'inventaire de sa bibliothèque réalisé après son décès¹¹⁷. Si certains de ses portraits présentent un problème d'attribution, on lui reconnaît toutefois avec certitude le portrait posthume de Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint Cyran (mort en 1643) et grande figure du jansénisme¹¹⁸. Ce portrait a été réalisé à partir d'un masque funéraire coulé en plâtre, ce qui démontre que la pratique des masques mortuaires était encore présente en France au milieu du XVII^e siècle. De plus, il est intéressant de noter que le portrait peint diffère de quelques années relativement au masque. Cependant, celui-ci n'en constitue pas moins un portrait *post mortem* immédiat compte tenu de la fidélité au modèle fixé *in situ* par la technique du masque mortuaire. Il semble que la tradition du portrait par moulage de cire existait également en Nouvelle-France selon l'historien d'art Gérard Morisset, mais malheureusement nous n'en avons pas trouvé d'exemple¹¹⁹.

L'avènement au XIX^e siècle du daguerréotype puis de la photographie, va donner une importance nouvelle au portrait *post mortem* comme genre dans la mesure où cette pratique devient très accessible et de là, très répandue¹²⁰. Ceci s'avère particulièrement vrai en France et aux États-Unis de même qu'au Québec¹²¹. Les photographies montrent le disparu sur sa couche ou dans son cercueil, mais aussi en pose vivante, ce qui montre bien cette intention, par le biais du portrait posthume, de nier la mort (fig. 21). Les photographes qui deviennent des artistes recherchés, comme le célèbre Nadar (1820-1910), sont ceux qui sont retenus pour les portraits

¹¹⁵ Michel Vovelle (1993), *ibid.*, p. 71.

¹¹⁶ Émanuelle Héran, *ibid.*, p. 26.

¹¹⁷ Dorival, Bernard, Philippe de Champaigne (1602-1674): *La vie, L'oeuvre et le catalogue raisonné de l'oeuvre, volume I*, Paris, Léonce Laget éditeur, 1976, p. 63.

¹¹⁸ Dorival, Bernard, Philippe de Champaigne (1602-1674): *La vie, L'oeuvre et le catalogue raisonné de l'oeuvre, volume II*, Paris, Léonce Laget éditeur, 1976, p. 122.

¹¹⁹ Gérard Morisset, "Portraits de cadavres", in *Vie des Arts, vol. 1, (1956)*, p. 20.

¹²⁰ Joëlle Bolloch, « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions » in Emmanuelle Héran, *ibid.*, p. 114.

¹²¹ Au Québec, ce type de portraits deviendra courant et populaire à partir des années 1860; [http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=2497,3090405&_dad=portal&_schema=PORTAL] (18 sept 2006)

posthumes des gens célèbres (fig. 22). Ainsi, le portrait mortuaire photographié devient, à l'instar du portrait peint du même genre, une œuvre d'art en soi. Ces techniques d'illustrations introduisent une nouvelle forme de portraits *post mortem*, car à moins de retouches, c'est l'aspect réel du mourant ou du mort que l'on représente soit la « réalité clinique » de la mort¹²². Celle-ci toutefois pouvait être pleinement rendue par les artistes des époques antérieures comme en témoigne le portrait *post mortem* d'Angèle Merici (1474-1540) (fig. 23). Cependant, jusque-là, ce réalisme dépendait de la volonté de l'artiste alors qu'avec l'objectivité instantanée du daguerréotype ou de la photographie, on ne peut pas « interpréter » la situation, on ne peut que la rendre telle quelle. Souvent, le daguerréotype ou la photographie devient le modèle pour le peintre qui réalisera, lui, le véritable portrait *post mortem*¹²³.

2.2 Le portrait *post mortem* des religieuses catholiques

2.2.1 L'Église et les images

Tout au long de son histoire, l'Église catholique a montré une position dichotomique envers les images, tantôt résolument contre, tantôt en faveur. Il va suivre, au fil de l'Histoire de l'Église, toute une série alternante de positions officielles pro-iconiques et aniconiques dont nous présentons sommairement les étapes à l'annexe 2. Nous ne discutons ci-dessous que des périodes congruentes pour les œuvres de notre corpus.

La XXV^e session du concile de Trente tenue en 1563 a été importante pour le rôle des images dans l'Église catholique du XVI^e siècle. Elle a précisé celui-ci et a donné lieu à une abondante production d'images sur les thèmes combattus par les protestants, notamment les thèmes de la Vierge Marie et des Saints. Il s'agissait là en fait de reconduire, avec affirmation, les prescriptions du second concile de Nicée¹²⁴ :

¹²² Il y a toutefois, comme en peinture, une possibilité de composition avec ces techniques.

¹²³ Joëlle Bolloch, *op. cit.*, p. 112.

¹²⁴ Septième Concile, tenu en 787.

(...) ils [les membres du Concile] instruisent leurs fidèles particulièrement sur l'intercession des saints, la prière qu'on leur adresse, les honneurs rendus aux reliques et le légitime usage des images.¹²⁵

Gabriele Paleotti (1522-1597) conseilla les légats du pape au Concile dans ses dernières phases et l'ensemble de ses travaux fut réuni en un ouvrage qui devait devenir une référence incontournable pour l'utilisation des images dans l'art de la Contre-Réforme¹²⁶. Sur l'art du portrait, il met en garde les particuliers du risque de péché de vanité toutefois, il y a selon lui des « légitimités » à cet exercice; légitimité sentimentale pour consoler de l'absence de l'autre¹²⁷, légitimité technique pour l'apprentissage du dessin et légitimité morale pour les personnages exemplaires de la société, incluant les religieux. Sur le plan technique, il précise que le sujet doit être rendu fidèlement, car le peintre doit se comporter en « historien » et non en « orateur¹²⁸ »; il y a selon lui obligation de rendre l'image de la vérité et non d'interpréter le réel¹²⁹.

À la période postridentine, en 1570, on reconnaît la valeur pédagogique des images pour « instruire le peuple dans le bien-vivre »¹³⁰. Les sujets, mais aussi les règles formelles de composition et de symboles allégoriques, sont prescrits. Le message véhiculé par l'image est aussi encadré; c'est l'apparition du contenu moral dans les images, un contenu garanti par les examens préalables des dessins des projets d'illustrations par Rome et par les nombreux tribunaux de l'Inquisition. Les portraits *post mortem* de religieuses, s'ils ne s'inscrivent pas dans l'illustration directe de la bonne mort, n'en sont pas moins chargés de sens moral et en cela, ils possèdent une indéniable valeur didactique pour les laïcs. De plus, l'usage de ces images à des fins prosélytiques sera très bien compris par les missionnaires de la Nouvelle-France¹³¹.

¹²⁵ Concile de Trente, XXV^e session, 1563; in Gervais Dumeige, s. j., *La foi catholique: Textes doctrinaux du Magistère de l'Église*, Paris, Édition de l'Orante, 1961, p. 314.

¹²⁶ *Discorso interno alle immagini sacre e profane*, 1581, cité par Édouard Pommier in *Théorie du portrait: De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 159.

¹²⁷ Étrangement ici, Paleotti renvoi au mythe de l'origine du portrait avec Dibutades de Corinthe.

¹²⁸ C. à d. en poète.

¹²⁹ Édouard Pommier, *ibid.*, p. 165.

¹³⁰ Nous ajoutons ici, et sans en trahir le sens, « *et le bien-mourir* »; G. Paleotti, *Discorso...*, cité par Daniele Menozzi, *Les images: L'Église et les arts visuels*, Paris, Édition du Cerf, 1991, p. 193.

¹³¹ Voir à ce sujet: François-Marc Gagnon (1975), *ibid.* et Dominique Deslandres, *Croire et faire croire: les missions françaises au XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, 633 p.

L'Église catholique québécoise au XIX^e siècle montre une préoccupation soutenue pour l'Histoire nationale et favorise la reconnaissance de ses héros nationaux. Dans la foulée de la défaite du mouvement laïque et libéral en 1837, l'Église va connaître une popularité sans précédent dans l'histoire du Québec. Cela se manifeste, à partir de 1840, par la création de plusieurs ordres religieux, tant masculins que féminins, et une ferveur religieuse de plus en plus grande¹³². Ce « renouveau religieux » prend son essor à Montréal avec M^{gr} Bourget, évêque de 1840 à 1876¹³³, celui-ci partage la philosophie du clergé canadien, c'est-à-dire essentiellement québécois à l'époque qui est conservatrice et ultramontaine. Toutefois, il faut chercher l'origine de cette nouvelle importance de la chose religieuse au Bas-Canada avant les troubles de 1837. En effet, les Révolutions française et américaine, la première surtout compte tenu de sa portée anticléricale, ont ébranlé l'Église canadienne. Dans l'esprit de celle-ci, il appartenait aux Canadiens à poursuivre la *Gesta Dei per Francos*¹³⁴ et dans ce contexte, on fait sans retenue l'adéquation entre le martyr des saints missionnaires canadiens aux mains des « sauvages » et celui des prêtres français victimes des révolutionnaires sans-culottes¹³⁵.

Ce que nous retenons ici, c'est le besoin urgent, et il le sera davantage après 1840, de héros nationaux religieux ou laïques et c'est cette demande qui justifie la multiplication des biographies qui souvent seront illustrées par des portraits. Les procès en béatification et en canonisation sont également nombreux pour la période héroïque de l'Église Catholique québécoise, soit entre 1870 et 1930, et cela justifie un lobby populaire qui est appuyé par des images reproduites en série des personnages visés¹³⁶. Ces images ont généralement deux sources pour modèles : les descriptions panégyriques et les portraits *post mortem*. Ces derniers auront donc souvent une grande fortune graphique pour le lobby, mais aussi pour illustrer les hagiographies qui suivent, fortune que nous analyserons ci-dessous avec les œuvres originales du catalogue.

¹³² Robert Choquette, *Le Canada, in Histoire du christianisme des origines à nos jours*, tome XI, sous la dir. de Jean-Marie Mayeur et al, Paris, Desclée, 1995, p. 934.

¹³³ Hermann Plante, *L'Église catholique au Canada*, Trois-Rivières, Édition du Bien Public, 1970, p. 371.

¹³⁴ « les hauts faits de Dieu à travers la culture française ».

¹³⁵ Collectif (1997), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, tome X, sous la dir. de Jean-Marie Mayeur et al, Paris, Desclée, 1997, p. 526.

¹³⁶ Pierre, Lessard, *Les petites images dévotes : Leur utilisation traditionnelle au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981, p. 9; Denis Martin, *Portraits des héros de la Nouvelle-France*, Ville LaSalle, Hurtibise, 1988, p. 26.

2.2.2 Origines du portrait *post mortem* de la religieuse.

Le plus ancien portrait *post mortem* peint de religieuses que nous avons trouvé est celui de sainte Catherine de Sienne (1347-1380) peint à fresque peu après sa mort par Andrea Vanni (1332-1414). Le portrait est vertical, mais l'étrangeté de la position du corps montre bien qu'il s'agit d'un redressement du dessin d'esquisse et, typiquement, le visage est sans expression avec les yeux à peine entrouverts (fig. 23,5). Elle n'a pas de crucifix dans les mains ce qui laisse croire comme nous le soutenons que cette pratique ne devient la norme qu'avec l'importance que l'on accorde à la bonne mort à la fin du XVI^e siècle. En lieu et place, elle tient un lis signe convenu de pureté virginale. Fait intéressant, Catherine de Sienne est considérée comme la patronne de la bonne mort¹³⁷. Un autre portrait *post mortem* un peu plus tardif, mais datant de la première moitié du XVI^e siècle, est celui de la fondatrice de l'ordre de sainte Ursule, sainte Angèle Merici (1474-1540). Ce portrait, déjà mentionné, attribué à Moretto, un peintre important de la Renaissance brescienne, est de toute évidence celui d'une morte avec un visage affaissé et une bouche ouverte (fig. 23). Ici aussi, il n'y a pas de crucifix en mains et la sobriété de la composition est plus que manifeste¹³⁸.

Ces deux portraits sont composés sans idéalisation et, dans le cas du portrait de sainte Angèle Merici, sans activation du cadavre. Cette esthétique est conforme à une certaine conception du rôle du peintre, soit « montrer tel quel » comme le théoriseront quelques années plus tard Paleotti en 1581¹³⁹.

Si le portrait *post mortem* de particuliers se généralise en Europe du Nord à la fin du XVI^e siècle, les portraits de même type de religieuses françaises deviennent plus fréquents à partir du premier quart du XVII^e siècle. À titre d'exemples, on peut mentionner celui de sœur Thérèse de Jésus (?-1622), (fig. 24) et celui d'Agnès de Langeac (1602-1634), dans le Puy, (fig. 25), celui de Marie de l'Incarnation Barbe Acarie (1566-1618)¹⁴⁰ d'un artiste inconnu, conservé au Carmel de Rouan en France (fig. 26). Il y a également, vers 1640, les portraits du mouvement janséniste

¹³⁷ Rosa Giorgi, *ibid.*, p. 78.

¹³⁸ Ces deux dévotes, n'ayant jamais prononcé de vœux, ne sont pas des religieuses comme telles; Catherine de Sienne a rejoint le tiers ordre dominicain et Angèle Merici celui de Saint-François.

¹³⁹ Voir ci-haut.

¹⁴⁰ Il s'agit d'une mystique française autre que la Marie de l'Incarnation morte à Québec en 1672.

attribués à Philippe de Champaigne, comme celui d'une jeune sœur anonyme, religieuse de l'Ordre de sainte Brigitte de Port-Royal (fig. 27). En Espagne aussi à la période baroque on réalisa également des portraits *post mortem* de religieuses; à titre d'exemple on peut mentionner celui de sœur Maria Minchaca peint en 1655 (fig. 28).

Avec les missionnaires essaimant le Nouveau-Monde, le genre pictural suivra. Notamment, en Amérique latine où le portrait *post mortem* de religieuses est une procédure couramment associée au rituel funéraire; ceux-ci sont donc la norme plutôt qu'une procédure aléatoire comme en Nouvelle-France. Leur iconographie a donné lieu au concept de *Monjas coronadas*, soit « les sœurs couronnées ». C'est que dans les couvents de la Nouvelle Espagne, il est d'usage de mettre une couronne de fleurs¹⁴¹ sur la tête des religieuses aux différentes étapes importantes de leur vie en religion, comme la prise de voile, la prononciation des vœux, mais aussi leur décès¹⁴². Le portrait de sœur Maria Josefa de la Concepcion morte au XVII^e siècle en Colombie en est un exemple parmi plusieurs autres (fig. 29). Parfois, comme pour certains portraits *post mortem* d'Europe et de Nouvelle-France, on redresse le personnage et on le présente les yeux pleinement ouverts, engagé dans une activité (fig. 30). En Amérique latine, il semble que la tradition était établie dès le début du XVII^e siècle comme le montre le portrait *ante mortem* de sainte Rose de Lima, première sainte d'Amérique¹⁴³, fait quelques heures *ante mortem* en 1617 (fig. 31) :

*Un antecedente iconografico de los retratos de monjas coronadas profesas, es la imagen de Santa Rosa de Lima, primera santa americana.*¹⁴⁴

Ce portrait est antérieur de 51 ans au plus ancien portrait de même genre réalisé en Nouvelle-France et étudié dans notre corpus, soit le portrait de Catherine de Saint Augustin morte en 1668.

¹⁴¹ Une structure en fer forgé de format type permet de monter les fleurs en couronne.

¹⁴² Alma Montero Alarcon, *Monjas Coronadas*, Mexico, Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1999, p. 10.

¹⁴³ Canonisée en 1671.

¹⁴⁴ *ibid.*, p. 15.

Généralement présente, la couronne de fleurs semble réservée aux religieuses, car lorsque la dévote Bernabela Hermua de la Cerda meurt en 1693 au Chili, elle obtient d'être exposée et par la suite ensevelie dans le costume des carmélites. C'est ainsi vêtue que la présente son portrait *post mortem*, allongée sur son lit de mort¹⁴⁵ avec les mains croisées sur le typique crucifix surdimensionné, mais sans couronne de fleurs; on observe toutefois un motif floral répété sur la tranche de la taie d'oreiller (fig. 32)¹⁴⁶. Cet usage des fleurs n'est toutefois pas limité aux ordres religieux d'Amérique latine, car la dépouille de mère Marie Alacoque, mentionnée ci-haut, porte également une couronne de fleurs et son biographe précise qu'elle « n'en n'avait pas porté depuis le jour de sa profession »¹⁴⁷.

On retiendra ici que les religieuses de la Nouvelle-France et celles de la Nouvelle-Espagne participent au même idéal apostolique posttridentin et elles prennent en compte la double contrainte du dolorisme et de la maladie du scrupule de la mouvance mystique¹⁴⁸. Il n'est donc pas étonnant qu'elles souscrivent au genre du portrait *post mortem* et que ceux-ci aient les mêmes références iconographiques : l'effet visible de la bonne mort sur la dépouille, la simplicité du décorum¹⁴⁹, la présence du crucifix en mains, de cierges allumés à côté du cercueil, etc.

Le portrait de religieuses mortes se poursuit pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle, mais bien que nous limitons notre étude au XIX^e siècle, la procédure s'est poursuivie au XX^e siècle comme le montre le portrait de la religieuse de Valleyfield mentionné ci-haut (fig. 19) ou encore celui d'une religieuse inconnue réalisé à Recife au Brésil en 1990 (fig. 33).

2.2.3 Significations du portrait post mortem

Le portrait comme genre pictural est intimement lié au contexte socio-culturel, car au-delà de la représentation fidèle, il y a la fonction idéologique, c'est-à-dire sa portée sociale et parfois

¹⁴⁵ Ou lit de parade?

¹⁴⁶ Collectif (1989), *El arca de Tres Llaves: Cronica del monasterio de carmelitas descalzas de San Jose*, Santiago de Chile, édition du Carmel, p. 62.

¹⁴⁷ Auguste Hamon, *ibid.*, p. 505.

¹⁴⁸ Miguel Fernandez Félix, *Monja Coronadas: Vida conventual femenina en Hispanoamerica*, Mexico, Coordination National de Diffusion, Direction de Publicaciones, 2003, p. 27.

¹⁴⁹ Mis à part les fleurs, le décor est très sobre et souvent le corps est représenté directement dans son cercueil.

symbolique¹⁵⁰. Ce lien inhérent détermine, dans une certaine mesure, la forme prescrite de tel ou tel portrait. Pour les religieux, l'exercice est périlleux, car le vœu d'humilité en proscrit l'usage. Toutefois, nous l'avons vu plus haut, on reconnaît à partir du Concile de Trente l'usage des images dans la pastorale et l'Église de la Contre-Réforme fera un usage abondant de celles-ci. Les saints et les religieux édifiants doivent donc être représentés par leur portrait et ici, il faut immédiatement distinguer le sujet, la fonction et l'objet peint, tous trois pouvant cohabiter simultanément.

Le portrait en tant que représentation du sujet est le portrait souvenir, la matérialisation instantanée de ce qu'il (qu'elle) fut, car *tempus fugit*. Une sorte de fin de non-recevoir de la mort de l'être estimé de son vivant, une façon de le maintenir en relation avec nous; d'ailleurs, l'accrochage de ce genre de portrait se fait dans un lieu qui les rend convivial, comme une pièce d'usage commun dans une communauté religieuse. La fonction sociale du portrait pour sa part sert à souligner l'importance du sujet sur ses contemporains; ce sont les portraits officiels, souvent en pied, et les portraits professionnels où le sujet est représenté avec des attributs propres à son rôle social¹⁵¹. On conviendra ici que ces deux fonctions du portrait ne sont pas mutuellement exclusives et qu'elles peuvent s'appliquer aux portraits *post mortem*.

Une autre fonction du portrait est celle du modèle d'exemplarité. Ce n'est plus la ressemblance qui importe ici, mais une méta-perception du personnage déterminée par « ce que l'on veut voir en lui », une représentation plus en conformité avec la littérature panégyrique qu'avec la réalité objective du personnage. Le rajeunissement et l'embellissement participent à ce révisionnisme et ces portraits retouchés sont souvent considérés comme « les véritables portraits » et, dans certains cas, ils dérivent d'un portrait *post mortem* original qui en tant que tel offrait moins d'impact visuel.

L'objet peint peut aussi avoir une valeur en soi; ces objets deviennent alors « objets sémiophores », c'est-à-dire des objets chargés de sens selon le concept de l'historien d'art

¹⁵⁰ Paul Bourassa, « Regards sur la ressemblance: le portrait au Bas-Canada », in Jean Trudel et al., *ibid.*, p. 36.

¹⁵¹ Paul Bourassa, « Regards sur la ressemblance: le portrait au Bas-Canada », in Jean Trudel et al., *ibid.*, p. 38.

Krzysztof Pomian¹⁵². La valeur métaphysique de ces objets est le fait qu'ils permettent de faire le lien entre deux registres: le registre terrestre, visible, matériel et temporel qui est le monde de l'homme et le registre de l'au-delà, invisible, immatériel et intemporel qui est le monde du divin. Ce dernier est inaccessible à l'homme, du moins de son vivant, ce pour quoi ces objets chargés de sens sont des intermédiaires précieux à conserver, voire à vénérer. On reconnaît d'emblée deux choses ici : la relique et l'objet de collection. Le traitement des dépouilles des religieuses que l'on dit mortes en odeur de sainteté les confinent toutes à un statut de reliques. Fréquemment, la littérature montre l'appropriation, souvent avec urgence, des cheveux, des pièces de vêtements, des objets ayant été en contact avec la disparue, souvent alors que la personne est encore agonisante¹⁵³. Le cadavre de l'abbé de Saint-Cyran, un religieux proche de l'abbaye de Port-Royal dont un portrait *post mortem* fut réalisé par Philippe de Champaigne, est l'acteur d'une guérison miraculeuse sur un homme malade venu se recueillir à ses côtés :

(...) qu'il découvrit et puis les baisa [les pieds du cadavre] et en mit un sur sa tête. Il demeura encore quelque temps en prières et ensuite il se retira lui-même sans peine et se trouva guéri de cette maladie si longue et si fâcheuse (...) ¹⁵⁴

Parfois, un objet très caractéristique de la personne sert d'objet lié, en ce sens qu'il devient une marque de la présence du personnage, et ce même lorsqu'il a disparu du monde des vivants. C'est le sens qu'il faut à accorder au fauteuil de la Mère Mallet, fondatrice des Sœurs de la Charité de Québec (1805-1871). Celui-ci fut fabriqué pour elle, car l'insuffisance cardiaque qui devait l'emporter la rendait très dyspnéique en position couchée. Comme elle passa son agonie dans ce fauteuil, celui-ci devient, après sa mort, un véritable objet transitionnel et il est vénéré comme tel, étant conservé au musée des sœurs de la Charité de Québec¹⁵⁵.

On espère donc les mêmes vertus de la part de l'objet sémiophore et c'est bien là le rôle que l'on assigne à certains portraits *post mortem* comme les masques funéraires, les gisants et

¹⁵² Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle, Paris, Gallimard, 1987, p. 42.

¹⁵³ Louis Marin, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995, p. 112.

¹⁵⁴ Cité par Louis Marin, *ibid.*, p. 111.

¹⁵⁵ Nive Voisine et Yvonne Ward, « L'âme de la fondation, Marcelle Mallet » in *Histoire des Sœurs de la Charité de Québec*, Tome 1, Beauport, Publications MNH, 1998, p. 244.

les portraits peints. Les gisants du Moyen Âge logés dans leurs enfeus n'étaient pas de simples représentations des disparus, ils signalaient la présence de *beati*, soit des bienheureux¹⁵⁶, ces êtres choisis par Dieu et conséquemment en position d'intervenir pour les vivants. Les portraits *ante mortem* immédiat ou *post mortem* immédiat de religieuses à la vie édifiante représentent également des *béati*, sinon des saintes d'où leur valeur sémiophorique. Il se peut donc que l'intention première ait été de réaliser un portrait souvenir, mais qu'avec la lecture du temps sur l'œuvre ou la béatification du sujet, on en vienne à le considérer comme un objet sémiophore. Alors, il y a une sorte de glissement métonymique et le sujet du portrait est incorporé à son substrat : l'objet peint devient la relique vénérée au même titre que le sujet représenté par le portrait. Par exemple, le portrait *post mortem* de Marguerite d'Youville est conservé dans une pièce qui lui est dédié au musée de la Congrégation de Notre-Dame dans le Vieux-Montréal et il y figure dans un présentoir qui fait office d'écrin.

La fortune graphique de ces portraits est une façon de valider leur pouvoir de relique et aussi de « rafraîchir », par les nouvelles interprétations picturales, la valeur intrinsèque de l'objet. Leur réinterprétation en série, par la gravure par exemple, les rend accessibles à un plus grand nombre de dévots et les exemples de cette nature sont légion au Québec. La chose devient encore plus manifeste lorsqu'il y a intention hagiographique aux fins de procès de béatification ou de canonisation. À ce moment-là, le portrait sert une fin de lobby en faveur de la future sanctifiée, or le seul modèle original pour les religieuses décédées avant la fin du XIX^e siècle, est bien souvent le portrait *post mortem*, ce qui entraîne par le fait même sa diffusion, mais aussi, bien que souvent fortement modifié, sa pérennité.

2.2.4 Idéalisation esthétique et repentirs¹⁵⁷

Si, à la période baroque, on abandonne l'esthétique morbide qui prévalait au Moyen Âge, on ne représente pas moins la mort comme une réalité organique. Ainsi, le portrait d'Angèle Merici montre une asymétrie faciale et une bouche entrouverte, conséquences du relâchement

¹⁵⁶ Rolf Toman, *L'art roman*, trad. de l'allemand par Joëlle Ribas, Cologne, Könemann Verlagsgesellschaft, 1997, p. 11.

¹⁵⁷ Bien qu'il existe techniquement une différence entre « repentir » et « repeints », nous les prenons pour synonymes ci-après.

musculaire *post mortem*. De même, pour les portraits de ce genre en Amérique latine, on ne fait généralement pas de compromis esthétique. Ceci est en accord avec le *contempus mundi*, la mort de la religieuse étant l'aboutissement d'une vie de privations et d'abnégation; la biographie de Sainte Rose de Lima laisse entrevoir des comportements d'automutilations devant servir à punir toute velléité de contentement de soi¹⁵⁸.

Dans certaines compositions originales du XVIII^e siècle et surtout dans les fortunes graphiques du XIX^e siècle, on assiste à une idéalisation esthétique qui prend, selon nous, deux formes. Premièrement, la morte n'est pas morte, car comme dans les feintes du Moyen Âge, le portrait *post mortem* double le personnage, lui assurant la pérennité. Lorsque le modèle original est croqué sur le lit de mort ou le cercueil, on redresse la position de 90° dans la composition finale du portrait ce qui la présente debout, souvent engagée dans une activité comme l'écriture ou pointant un texte sacré du doigt et généralement avec les yeux ouverts¹⁵⁹. Ceci se comprend si on reste sensible au message qui veut que la mort soit en fait le début de la vie véritable. Ce sont donc les survivantes de l'éternité que l'on nous montre, celles qui, par leur vie de sacrifices, se sont mérité la félicité. Ceci devient encore plus vrai lorsqu'il s'agit d'images dérivées devant servir de documents hagiographiques.

L'autre aspect de l'idéalisation des portraits posthumes est celui qui, en accord avec l'humanisme néoplatonicien, fait l'adéquation entre le beau et le bien¹⁶⁰. Le concept revu par les chrétiens, via Thomas d'Aquin, fixe la source de toute beauté dans la divinité du Fils de Dieu¹⁶¹. Ces visages détendus, aux traits encore plus beaux aux derniers instants que durant la vie, sont les images idéalisées de personnages ayant fait une bonne mort. Ainsi, un peu avant le décès de la mère Catherine de Saint-Augustin, décédée à Québec en 1668, son biographe note ceci à propos des sœurs hospitalières qui la veillent:

¹⁵⁸ Biographie de sainte Rose de Lima, http://www.corazones.org/santos/rosa_lima.htm (4 novembre 2005).

¹⁵⁹ Parfois, ils ne sont qu'entrouverts trahissant le fait que le portrait fut réalisé *post mortem*.

¹⁶⁰ Platon, *La république*, VI, 402(a), trad. par Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 153.

¹⁶¹ Alain Besançon, *L'image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994, p. 221.

(...) [elles] furent frappées de voir son visage reprendre peu à peu un teint animé et ses joues se colorer d'un léger incarnat¹⁶²

Il semble même, qu'après son décès, son visage fut encore « plus attrayant » que de son vivant, elle que l'on disait jolie¹⁶³. Lorsque Marie de l'Incarnation meurt à Québec en 1672, les sœurs à son chevet sont témoin d'une transfiguration « merveilleuse » de ses traits immédiatement après son trépas. De même, pour la mère d'Youville, immédiatement après sa mort à Montréal en 1771, on note: « (...) son visage, que la maladie avait grandement altéré, reprit toutes ses couleurs et ses premiers traits.¹⁶⁴ ».

Les portraits originaux sont donc souvent modifiés pour rendre compte des descriptions des biographes qui sont elles-mêmes tributaires d'un cadre idéologique donné. Certains repentirs sont littéraux comme le « retour » du léger incarnat sur les joues et les lèvres de Catherine de Saint-Augustin de Québec qui est dû à la restauration d'une augustine du XX^e siècle ou encore, plus subtilement, la transformation du rictus *post mortem* d'Angèle Merici en léger sourire dans la gravure réalisée pour la création d'un timbre postal du Vatican reprenant le célèbre portrait (fig. 34).

¹⁶² R. P. L. Hudon, s.j., (1907), *Vie de la Mère Marie-Catherine de Saint-Augustin, religieuse de l'Hôtel-Dieu du Précieux Sang de Québec*, Montréal, Bureau du Messager Canadien, p. 245.

¹⁶³ *ibid.*, p. 246.

¹⁶⁴ Albertine Ferland-Angers, *Mère d'Youville: première fondatrice canadienne*, Montréal, Beauchemin, 1945, p. 190.

Chapitre 3 Analyse du catalogue

3.1 Introduction

Quelles sont les religieuses qui vont venir en Nouvelle-France et y mourir? Le mouvement de la Contre-Réforme n'est pas seulement théologique au sens du dogme, mais il est aussi social, c'est-à-dire avec prescriptions de services hospitaliers, d'orphelinats, d'enseignement, etc¹⁶⁵. Les femmes en religion ou simples dévotes auront donc une place privilégiée dans ces activités caritatives et didactiques, une place qu'elles n'abandonneront aux laïcs qu'à partir du milieu du XX^e siècle. Toutefois, sous le conservatisme de la société postridentine, toutes les communautés de religieuses françaises ne sont pas égales; celles du nord semblent plus libérales relativement au rôle social des femmes que celles du sud¹⁶⁶ or, la majeure partie des religieuses à l'œuvre en Nouvelle-France proviennent de villages du Nord de la France comme la Basse et la Haute-Normandie, la Champagne et le Nord-Pas-de-Calais. La combinaison de leur obstination apostolique et des besoins criants de la jeune colonie fera en sorte qu'elles seront ici des actrices importantes tant sur le plan social que culturel.

Leur philosophie est celle de l'École française de spiritualité proche notamment de François de Sales, grande figure de la Contre-Réforme. Celui-ci fondera en 1610, avec la mystique Jeanne de Chantal, la Visitation d'Annecey qui invite les femmes à la contemplation et à la « charité agissante »¹⁶⁷. Cette spiritualité tournée vers l'action influencera plusieurs dévotes et nombre de religieuses du XVII^e siècle et c'est là le message que l'on retrouve dans son ouvrage « Introduction à la vie dévote », publié en 1608. Ce texte séminal sera à l'origine de toute une mouvance religieuse, mais laïque également où de jeunes dévotes confrontées au prédicat *maritus aut murus*¹⁶⁸ y trouvaient une voie alternative; conserver leur droit d'héritage et une relative liberté de mouvement, mais vivre une vie spirituelle en communauté hors clôture¹⁶⁹. Ces femmes seront des « maîtresses charitables » du XVII^e siècle dont la fonction première sera l'enseignement, mais qui prodigueront également des soins hospitaliers. Au plan théologique,

¹⁶⁵ Dominique Deslandres, *ibid.*, p. 361.

¹⁶⁶ Elisabeth Rapley, (1995), *ibid.*, p. 24.

¹⁶⁷ Dominique Deslandres, *ibid.*, p. 121.

¹⁶⁸ « un mari ou un cloître »; cité par Elisabeth Rapley, (1995), *ibid.*, p. 33.

¹⁶⁹ Elisabeth Rapley, (1995), *ibid.*, p. 196.

ces femmes dévotes comme religieuses, qui sont pragmatiques et qui pour la plupart travaillent hors les murs, se réclament de la mouvance mystique centrée sur le christ et la Croix [le sacrifice] prônée par le cardinal de Bérulle, chef spirituel de l'École française¹⁷⁰. On comprendra mieux ainsi certains éléments biographique de ces religieuses comme les moments mystiques, la volonté d'abnégation couronnée par la bonne mort et l'importance du crucifix.

Les portraits des XVII^e et XVIII^e siècles que l'on retrouve dans notre corpus sont ceux de religieuses qui ont assurément marqué leurs contemporains, car la prise de portraits est l'exception plutôt que la règle dans les communautés de l'époque¹⁷¹. Lorsqu'on lit les relations d'époque, on constate que le dévouement et l'abnégation sont le lot de l'ensemble de ces femmes et non de quelques-unes que l'on aurait voulu ainsi célébrer. Alternativement, on pourrait penser qu'une disparition prématurée dans la fleur de l'âge puisse conférer une sorte de « plus value » émotive justifiant ainsi un portrait posthume. Catherine de saint Augustin qui meurt à la tâche à 36 ans est peinte en *post mortem* immédiat, mais la mère Marie de Saint-Ignace morte en 1646 à l'Hôtel-Dieu de Québec, incidemment elle aussi à 36 ans après 22 ans passés en religion, ne sera pas portraiturée¹⁷². De plus, l'âge moyen du décès des religieuses de chœur à l'Hôtel-Dieu de Québec était relativement bas; pour la période s'étendant de 1693 à 1764, il est de 48,6 ans¹⁷³. Certaines religieuses sont issues de la noblesse et un portrait posthume de complaisance à l'égard de la famille pourrait être un motif explicatif. Mais, nous écartons cette hypothèse, car le décès de celles-ci ne donne pas toujours lieu à de tels portraits; par exemple, lorsque la mère Marie-Françoise Giffard de Saint Ignace, fille du Seigneur de Beaufort, meurt en 1657 à l'Hôtel-Dieu de Québec, on ne la portraiture pas¹⁷⁴; qui plus est, elle n'était âgée que de 23 ans.

Il semble donc y avoir une autre intention et, selon nous, le caractère de sainteté réputé des personnages est probablement le principal motif de la prise du portrait dans l'urgence du *post*

¹⁷⁰ Marie Aimée Cliche, « L'implantation dans la vallée du Saint-Laurent », in Jean Simard et al., *Le grand héritage : L'Église catholique et la société du Québec*, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1984, p. 8.

¹⁷¹ Abbé Casgrain, (1878), *ibid.*, p. 510.

¹⁷² Jeanne-Françoise Juchereau et Marie-Andrée Duplessis de Ste Hélène, *ibid.*, p. 57.

¹⁷³ Micheline D'Allaire, *L'Hôpital-Général de Québec, 1692-1764*, Montréal, Fides, 1971, p. 141.

¹⁷⁴ Abbé Casgrain, (1878), *ibid.*, p. 210.

mortem immédiat. En fait, la voie de la sainteté a ses critères et outre une piété manifeste et la *virtus*¹⁷⁵, il y a l'attitude stoïque face à la mort¹⁷⁶. Peu de temps avant cette « bonne mort », la sainte véritable montre les signes de l'apaisement voire de la félicité et c'est ce dont témoigne les portraits *post mortem*, surtout après les repentirs esthétisants. La genèse d'un saint ou d'une sainte n'attend pas l'acte de canonisation de Rome, mais provient en première instance du *vox populi* après le décès d'un personnage déjà ressenti comme tel de son vivant¹⁷⁷. Ce type de portraits, de même que leurs fortunes graphiques, contribuent fortement au lobby en faveur de la reconnaissance officielle par Rome. Ainsi, immédiatement après la mort de Marie de l'Incarnation : «Au moment qu'elle cessa de vivre, la voix publique la canonisa dans tous les lieux où elle était connue¹⁷⁸».

Au milieu du XIX^e siècle, le rôle social des communautés religieuses au Québec est reconnu de façon manifeste et leurs effectifs en croissance constante leur permettent une action dans différentes sphères de l'état. Le portrait de religieuses deviendra plus fréquent avec l'avènement de la photographie, mais il faut noter que M^{gr} Bourget n'autorisera la photographie des religieuses qu'à partir de 1876 par un décret en ce sens dans un de ses mandements¹⁷⁹. Il s'agira essentiellement de portraits officiels pour représenter des religieuses avec charges administratives comme la mère supérieure d'une communauté, la responsable du noviciat et la sœur hospitalière en chef. Toutefois, comme nous le verrons ci-dessous, la photographie a aussi servi à la réalisation de portraits *post mortem* peints, soit une peinture réalisée d'après une photographie prise comme modèle. Est-ce que la justification de ce type de portraits demeure la même qu'aux siècles précédents? Nous croyons que oui, car encore ici une sélection se fait parmi les religieuses et celles retenues sont qualifiées de saintes, avant même leur décès.

¹⁷⁵ Une vie exemplaire au plan moral.

¹⁷⁶ Dominique Deslandres, *ibid.*, p. 383.

¹⁷⁷ Jean-Claude Schmitt, "*ibid.*", p. 287.

¹⁷⁸ Abbé Henri-Raymond Casgrain (1882), *Histoire de la vénérable Mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des ursulines de la Nouvelle-France*, Québec, Imprimerie Léger Brousseau, p. 228.

¹⁷⁹ Denise Robillard, *Émilie Tavernier-Gamelin*, Montréal, Édition du Méridien, 1992, p. 306.

3.2 Portrait de mère Catherine de Saint Augustin (1668)¹⁸⁰

3.2.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait

L'ordre des Augustines fut fondé à Dieppe en France au Moyen Âge et bien que l'on ne puisse en retracer les origines exactes, on sait que des hospitalières étaient à l'œuvre à l'Hôtel-Dieu de Dieppe en 1055¹⁸¹. Elles obtiennent une charte Royale émise par Louis XIII le 16 avril 1639 qui autorise la fondation, à Québec, de l'Hôtel-Dieu du Précieux-Sang; ce sera le premier hôpital d'Amérique du nord. La communauté vit sous la clôture en accord avec les prescriptions du Concile de Trente et à l'image de la communauté mère de Dieppe¹⁸².

Catherine de Saint-Augustin, née Catherine de Longpré, vit le jour le 3 mai 1632 à Saint-Sauveur-le-Vicomte en Basse-Normandie. Elle entrera assez tôt en religion, soit en 1646 à l'âge de 14 ans chez les Augustines de Bayeux¹⁸³. Deux ans plus tard, elle embarque sur un navire en direction de la Nouvelle-France et atteint Québec le 19 août 1648¹⁸⁴. En fait, elle répond à la demande d'aide de la part des religieuses hospitalières qui sont à l'œuvre à l'Hôtel-Dieu de Québec. Le voyage est épuisant, on la dit atteinte de la peste¹⁸⁵ et miraculeusement guérie par la Vierge Marie. À l'instar de ses coreligionnaires, elle se dévoue sans compter pour les malades pendant vingt ans, période au terme de laquelle elle meurt minée par la maladie, après une longue agonie, le 8 mai 1668 âgée de seulement 36 ans. Elle sera béatifiée par Rome en 1984.

Cette religieuse est une mystique, plusieurs visions et événements extraordinaires en témoignent, notamment alors qu'elle assiste à une prédication dans une chapelle et qu'elle doute avoir suffisamment la foi, elle entend alors une voix intérieure qui lui dit *Audi et vide*¹⁸⁶ et immédiatement elle se sent apaisée. Cette expérience mystique, comme d'autres, sont vécues

¹⁸⁰ Les œuvres du catalogue sont présentées par date de réalisation croissante, c.-à-d. par date de décès à l'exception du portrait de Marie de la Ferre, une fortune graphique, que nous présentons à la fin du catalogue.

¹⁸¹ Diane Bélanger et Lucie Rozon, *Les religieuses au Québec*, Montréal, Libre expression, 1982, p. 277.

¹⁸² Jeanne-Françoise Juchereau et Marie-Andrée Duplessis de Ste Hélène, *ibid.*, p. 59.

¹⁸³ Elle prend l'habit à l'âge de 14 ans mais, son entrée au monastère des Augustines se fit deux ans plus tôt.

¹⁸⁴ Abbé Casgrain (1878), *ibid.*, p. 582.

¹⁸⁵ Il n'y eu pas de cas de peste au Nouveau-Monde cette année là.

¹⁸⁶ « Écoute et vois ».

de façon très secrète et ne laisse pas soupçonner à ses consoeurs ses entretiens intimes avec le « monde invisible »¹⁸⁷.

On constate aussi que comme d'autres mystiques de l'époque, Catherine de Saint-Augustin souffre, pour reprendre le mot de Jean Delumeau, de la « maladie du scrupule ». D'ailleurs, un de ses biographes, le père Hudon note à ce propos:

*(...) elle se croit coupable et criminelle, quand elle est pure et sans péché. (...) Tout son esprit, son imagination, son cœur, ses sens sont comme investis par le démon de l'impureté.*¹⁸⁸

L'autre pôle de cette dichotomie qui caractérise le mysticisme catholique du XVII^e siècle, soit le « dolorisme », l'affecte également, car elle se soumet à des exercices de mortification que nous rapporte Hudon: notamment, elle couche tout habillée sur le dur, elle s'administre des disciplines sévères¹⁸⁹ et porte une silice au bras dans son sommeil, elle s'impose également des jeûnes. Sa perception de la mort qui, n'en doutons pas, est celle de ses coreligionnaires, est parfaitement en accord avec la théologie posttridentine. Ainsi, dans une de ses visions où lui apparaît la défunte sœur Françoise de Saint Ignace, première religieuse canadienne de l'Hôtel-Dieu, elle entend celle-ci témoigner de la félicité de la récompense d'une vie dédiée à Dieu, et d'ajouter: « Il faut mourir, ma Sœur, pour le comprendre¹⁹⁰ »

La mort entraîne donc la connaissance absolue, le début de la vie véritable et éternelle. Toute la métaphysique baroque posttridentine qui caractérise la perception de la mort est à l'évidence bien assimilée par Catherine de Saint Augustin.

3.2.2 Attribution

Ce tableau n'est ni signé¹⁹¹ ni daté or il est attribué, par défaut pourrions-nous dire, à l'abbé Hugues Pommier (1637- v.1686¹⁹²) au lendemain du décès de Catherine de Saint Augustin (fig.

¹⁸⁷ Casgrain (1878), *ibid.*, p. 231.

¹⁸⁸ P. L. Hudon, s.j., (1907), *ibid.*, p. 66.

¹⁸⁹ Disciplines, dans le sens de punitions corporelles; Casgrain, *ibid.*, p. 228.

¹⁹⁰ Rapporté par P.L. Hudon (1907), *ibid.*, p. 74.

¹⁹¹ Les tableaux réalisés au Québec avant 1820 sont rarement signés; John Harper, *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1966, p. 4.

35). Ce religieux vient en Nouvelle-France en compagnie de M^{gr} de Laval lors du retour de celui-ci en 1663. Il y aura une grande activité missionnaire dont l'action apostolique est surtout dédiée aux colons. Il était formé dans l'esprit de l'action apostolique d'inspiration béruilienne et avait été, en France, membre de la confrérie dite « Assemblée des bons amis »¹⁹³, un regroupement de mystiques, religieux et dévots. Pommier est donc un prêtre qui s'inscrit dans la mouvance de l'école mystique française. Très proche de M^{gr} de Laval¹⁹⁴, il sera un des six prêtres nommés par ce dernier pour fonder le Séminaire de Québec¹⁹⁵.

Il était également versé en peinture semble-t-il, bien que son talent ne fasse pas l'unanimité. Son contemporain, l'abbé Bertrand de Latour¹⁹⁶ réfère à son activité de peintre en des termes peu élogieux : « Il se piquoit de peinture, faisoit beaucoup de tableaux; personne ne les goûtoit¹⁹⁷. »

En fait, il est considéré comme le peintre du Séminaire de Québec et, chose importante pour notre étude, son art a une intention apostolique: [sa peinture a] *en vue l'instruction et l'édification des sauvages* »¹⁹⁸.

Nonobstant, il est réputé avoir été le seul peintre digne de ce nom dans la colonie au moment du décès de Catherine de Saint Augustin en 1668, ce pourquoi Gérard Morisset lui attribue ce portrait¹⁹⁹. Le fait que celui-ci s'appuie sur le témoignage supposé de Marie de l'Incarnation pour affirmer que Pommier était le seul peintre disponible alors, n'a jamais été validé et ce, malgré les recherches exhaustives de François-Marc Gagnon en ce sens²⁰⁰. L'historien d'art John Harper affirme que ce sont les compagnes de la religieuse qui ont

¹⁹² Jean Langevin le fait mourir à Québec, au Séminaire, à l'âge de 42 ans le premier mai 1682 (*sic*); tous les autres mentions biographiques que nous avons trouvés témoignent de sa mort en France en 1686; Jean Langevin, *Archives de Beauport*, Québec, St-Michel et Darveau imprimeurs, 1860, p. 118.

¹⁹³ Cette société, également appelée « l'Aa » est une société de dévotion mariale fondée vers 1630 par le père Jean Bagot, s.j.; [<http://www.geocities.com/hgig.geo/marie.html>] (29 août 2006).

¹⁹⁴ François de Laval fréquentera « l'Aa » à Paris, avant sa venue en Nouvelle-France; [<http://www.geocities.com/hgig.geo/marie.html>] (29 août 2006).

¹⁹⁵ Auguste Gosselin (1944), *Mgr de Laval*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1944, p. 72.

¹⁹⁶ S'écrit parfois, « de La Tour ».

¹⁹⁷ Commentaire fréquemment rapporté dont l'origine est de : Bertrand de Latour, *Mémoires sur la vie de M. de Laval, premier évêque de Québec*, Cologne, Jean-Frederic Motiens, 1761, p. 108.

¹⁹⁸ Auguste Gosselin, *Le vénérable François de Montmorency-Laval*, Québec, Charrier & Dugal, 1923, p. 168.

¹⁹⁹ Gérard Morisset, *La peinture traditionnelle au Canada-Français*, Ottawa, Le Cercle du livre de France, 1960, p. 13.

²⁰⁰ François-Marc Gagnon, *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, tome II, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1976, p. 98.

demandé à Pommier de faire le portrait *post mortem* de Catherine de Saint Augustin; une inscription au dos de l'œuvre en témoignerait²⁰¹. Toutefois, lors de l'examen du tableau pour la réalisation de l'inventaire des œuvres d'arts en possession des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec, en 1977, aucune mention de cette note n'est rapportée. Une note sur papier collé au verso y est bien mentionnée, mais il s'agit d'un ajout récent (XIX^e ou XX^e siècle?) indiquant entre autres que le portrait fut « tiré après sa mort... »; aucune mention de l'artiste n'y figure. De plus, comme le remarque la responsable de cet inventaire, les biographes de Catherine de Saint Augustin sont résolument muets sur l'artiste qui aurait eu le mandat de peindre le portrait posthume, alors que ses derniers instants et les jours qui ont suivi son décès sont relatés avec force de détails²⁰².

Le portrait est non daté, mais comme il s'agit d'un portrait *post mortem*, c'est-à-dire réalisé au plus tard quelques jours après le décès, il faut que le peintre ait été présent à Québec ou aux alentours, dans les jours suivant le huit mai 1668. Nous n'avons pas trouvé de preuve historiographique formelle de la présence de Pommier à Québec pour cette période. On sait qu'en 1668, il était curé de Boucherville et qu'il fut nommé, la même année, responsable de Contrecoeur^{203,204}. Toutefois, il demeure que le point d'attache de Pommier est Québec; le Séminaire lui sert de base de départ pour ses nombreuses tournées administratives le long de la Vallée du Saint-Laurent²⁰⁵. Alors, sa présence à Québec au mois de mai 1668 est, à tout le moins, possible.

3.2.3 Analyse du portrait.

Cette huile sur toile de 72,4 X 59,7 cm, conservée au musée Catherine de Saint Augustin à Québec, montre la religieuse en demi-buste tournée de trois quarts vers la gauche avec un motif paysagé derrière elle (fig. 35).

²⁰¹ John Harper, *ibid.*, 1966, p. 5.

²⁰² Marie-Nicole Boisclair, *Catalogue des œuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires Culturelles, Direction générale du Patrimoine, 1977, p. 64.

²⁰³ Il est très fréquent à cette époque qu'un curé se voit attribuer plus d'une paroisse; Marie Aimée Cliche, « L'implantation dans la vallée du Saint-Laurent », in Jean Simard et al., *ibid.*, p. 14.

²⁰⁴ François-Joseph Audet, *Contrecoeur; famille, seigneurie, paroisse, village*, Montréal, Ducharme, 1940, p. 79.

²⁰⁵ François-Marc Gagnon, (1976), Tome II, *ibid.*, p. 96.

On trouve une inscription récente à l'encre, sur papier collé, au verso du tableau :

Portrait tiré après sa mort / Hotel Dieu de Québec. Religieuse professe de Bayeux/Révérènde Mère Marie Catherine Simon de Longpré de Saint Augustin arrivée en France le 19 aout 1648 et décédée en cette communauté en odeur de sainteté le 8 mai 1668 âgée de 36 ans.

Ce portrait a connu plusieurs restaurations, dont une qui le modifia substantiellement, soit celle faite par la sœur Sainte Marie en 1932. Nous avons une idée assez exacte du portrait original par l'analyse de l'œuvre aux rayons X (fig. 36). Ce qui nous est révélé, c'est le visage d'une femme affectée par la maladie : les yeux aux paupières mi-ouvertes, l'œil gauche divergent, les traits tirés, les joues creuses et la bouche affichant une moue plus près du *rictus post mortem* que du sourire; une œuvre « d'une sincérité brutale » nous dit Gérard Morisset²⁰⁶. La composition la montre posée en demi oblique gauche avec les mains fermées sur un crucifix au montant vertical relativement long dont le Christ est tourné vers la poitrine de la religieuse.

Ce qui nous est plus connu du portrait de Catherine de Saint-Augustin, c'est cette version restaurée de 1932 qui fut le portrait de référence pendant plus de 60 ans, et de laquelle découla une importante fortune graphique. Nous analyserons ce portrait ci-dessous, mais auparavant, regardons le portrait en l'état d'avant 1932 (fig. 37). Nous y voyons un visage similaire à celui mis en évidence par la radiographie, mais les joues sont rondes et les traits adoucis. Comme le document rendant compte de cet état du portrait est en noir et blanc, on ne peut savoir si le restaurateur a mis de la couleur aux joues et aux lèvres pour faire écho aux biographes, mais on peut le supposer. De même, on apprécie difficilement le décor de l'arrière-plan et rien ne paraît à gauche alors qu'à droite, on devine plus que l'on voit un profil de montagne arrondie. Cet état du portrait a le mérite de montrer que, malgré les repentirs, on est resté relativement fidèle au modèle d'origine. Les annales de la communauté du 23 décembre 1879 font état d'une photographie du portrait de Catherine de Saint Augustin,²⁰⁷ mais nous ne pouvons pas savoir s'il s'agit du portrait *post mortem* ou de la composition que l'on retrouve dans l'ouvrage du père Ragueneau dont nous discuterons ci-dessous. Le service des archives du musée Catherine de

²⁰⁶ Gérard Morisset (1960), *ibid.*, p. 44.

²⁰⁷ AMJ-QC #1: Extraits des annales manuscrites de l'Hôtel-Dieu du Précieux-Sang, 23 décembre 1879.

Saint Augustin n'est pas en mesure de produire cette photographie, ce qui nous porte à croire qu'elle a disparu.

La restauration de sœur Sainte-Marie en 1932 va gommer toute ressemblance avec le portrait original comme on peut le constater sur une photographie couleur faite après 1932, mais avant la dernière restauration faite au cours des années 1990 (fig. 38); elle nous laisse une Catherine de Saint-Augustin rajeunie, en apparente santé et embellie. En effet, c'est une jeune religieuse aux traits délicats, notamment au niveau du menton, et aux yeux pleinement ouverts qui nous est présentée. Son regard ne se porte plus sur le spectateur, mais regarde au loin vers la droite, comme dans un état méditatif. Non seulement la bouche est bien symétrique, mais en plus elle affiche un léger sourire, ce qui renforce la beauté du visage. Les joues, et surtout les lèvres, sont rouge vermeil ce qui rend ce portrait plus en accord avec la littérature hagiographique qui relate ses derniers instants; en illustrant ici ce « léger incarnat » on démontre que la morte n'est pas morte, mais a accédé à la vie éternelle. La jeunesse et la beauté sont des repentirs romantiques certes, mais rappelons que cette religieuse est morte relativement jeune. Toutefois, les dures conditions de sa vie en Nouvelle-France de même que sa longue agonie se trouvent mieux justifiées par le portrait original tel que montré par la radiographie.

L'état actuel du portrait fait suite à une restauration scientifique qui a eu lieu en 1998 (fig. 35). On voit qu'on a cherché à retrouver l'aspect original du portrait ainsi, les repentirs de sœur Sainte-Marie et des autres restaurateurs ont été supprimés pour rendre un portrait beaucoup plus près de ce que nous révèle la radiographie. Le sujet retrouve ses traits tirés, ses joues creuses et ses paupières abaissées. Toutefois, la bouche semble plus symétrique que sur la radiographie et les lèvres demeurent d'un rouge soutenu.

Que le peintre qui rendit ce portrait fut Hugues Pommier ou un de ses contemporains, les contraintes stylistiques sont les mêmes, car les peintres de l'époque présentent rarement une

originalité véritable dans la facture²⁰⁸. Il s'agit bien ici d'un portrait *post mortem* comme ceux que l'on voit en France à la période baroque et que nous avons mentionnés ci-haut; portrait tel que vu sur le motif sans intentions esthétisantes, mains jointes sur un crucifix surdimensionné le tout dans un ovale semblable à une *Imago clipeata*. Le visage enjolivé, les yeux ouverts et le sourire ne viendront qu'avec les repentirs du XIX^e siècle.

3.2.4 Fortune graphique.

Cette fortune graphique est très abondante et nous ne considérons ci-dessous que quelques exemples notables et qui sont tributaires des différents états du portrait *post mortem*. Le premier portrait dérivé est possiblement un dessin qui fut envoyé à Paris par M^{gr} de Laval pour la réalisation d'une gravure, un dessin qui aurait été de la main du frère Luc (1615-1685)²⁰⁹. Ce dessin ne nous est pas parvenu, mais il a dû prendre modèle sur le seul portrait connu à l'époque, soit le portrait *post mortem* de 1668.

La gravure qui fut exécutée à Paris par Jean Patigny (actif de 1660 à 1670) est présente en frontispice de la biographie de Catherine de Saint Augustin par le père Paul Ragueneau en 1671²¹⁰. Il s'agit d'une composition qui relate plusieurs visions de Catherine, on y voit la religieuse debout qui tient un crucifix surdimensionné alors que dans le ciel on aperçoit les personnages de ses visions (fig. 39). Le crucifix mis en exergue montre ici la dévotion à « la Sainte Croix » de Catherine de Saint Augustin, dévotion qui est rapportée par plusieurs de ses biographes. Cette gravure a donné lieu à une huile sur toile que nous n'avons pas pu dater, mais qui se trouve au monastère de Bayeux en France et dont une illustration figure dans le colligé des annales de l'Hôtel-Dieu de Québec, éditées en 1939²¹¹ (fig. 40).

Une gravure réalisée par Frederick T. Stuart (1837-1913) à Boston en 1877 à la demande de l'abbé Casgrain est sensée avoir été réalisée à partir d'un dessin fait de l'original, mais encore une fois, c'est le portrait d'une jeune femme aux traits adoucis qui nous est donné à voir (fig. 41).

²⁰⁸ John Harper, *ibid.*, p. 4.

²⁰⁹ Denis Martin (1988), *ibid.*, p. 38.

²¹⁰ Père Paul Ragueneau, s.j., *La vie de la mère Catherine de Saint Augustin Religieuse Hospitalière de la Miséricorde de Québec en la Nouvelle-France*, Paris, Florentin Lambert, 1671.

²¹¹ Mère Jeanne-Françoise Juchereau de Saint Ignace et Mère Andrée Duplessies de Sainte Hélène, *ibid.*

L'œil gauche, à l'instar du véritable portrait, semble diverger, bien que de façon moins prononcée, vers l'extérieur. Ceci avait été contesté par l'abbé Casgrain qui avait mandaté un historien américain pour surveiller l'exécution du portrait²¹². Il est remarquable cependant qu'à l'arrière du sujet on observe à sa gauche un groupement de conifères et à sa droite une montagne arrondie. L'historien d'art Denis Martin écrit en 1988 qu'il s'agit là d'une interprétation libre du graveur bostonnais, car ces détails sont absents de l'œuvre originale²¹³. Toutefois, il n'avait pas à ce moment-là vu le tableau restauré, ces restaurations datant de 1998, où il devient apparent que ces motifs étaient présents sur l'œuvre originale, mais masquées par l'oxydation du vernis de surface ou peut-être par des repentirs au cours des nombreuses restaurations.

Un portrait atypique est un fusain par Edmond Lemoine (1880-1922) de 1920. Ici aussi il s'agit d'une femme jeune aux traits adoucis, les yeux ne louchent pas comme sur le portrait original et ils sont, pour la première fois à notre connaissance, pleinement ouverts, c'est-à-dire que les paupières ont perdu cette lourdeur associée aux portraits antérieurs (fig. 42). Les mains y sont pleinement apparentes, ce qui n'est pas le cas du portrait original ni des autres fortunes graphiques que nous avons analysé.

Beaucoup plus près du portrait original est le fac-similé que l'on trouve dans la seconde édition de la biographie de Catherine de Saint Augustin, par Hudon en 1925²¹⁴ (fig. 43). La filiation avec le portrait original tel que radiographié est évidente lorsque l'on compare ce fac-similé avec le portrait peint avant la restauration de 1932 (fig. 37). En fait, le témoin de cet état montre clairement qu'il y a eu d'autres restaurations avant celles de sœur Ste Marie. On remarquera par ailleurs que la divergence de l'œil gauche n'est pas entièrement corrigée et qu'il y a uniformisation du fond par effet de poinçon avec la disparition des motifs paysagés.

Un portrait illustrant l'ouvrage biographique par l'abbé Lionel Groulx en 1953²¹⁵ montre une parenté avec le portrait *post mortem* après la restauration de 1932; les yeux grandement ouverts

²¹² Denis Martin (1988), *ibid.*, p. 38.

²¹³ Denis Martin (1988), *ibid.*, p. 40.

²¹⁴ Hudon (1925), *ibid.*

²¹⁵ Chanoine Lionel Groulx, (1953), « Une petite Québécoise devant l'histoire », *cahier nu. 5 des Cahiers d'histoire de la société historique de Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 25.

et la lèvre inférieure charnue y sont fort semblables (fig. 44). Fait intéressant, l'édition de 1977 du même ouvrage²¹⁶ utilise la gravure de F. Stuart de 1877 en page couverture.

Le portrait original est encore repris à l'huile en 1961 par une laïque, Mme Louise Carrier Garant (fig. 45) qui fera également un dessin au fusain du visage trois ans plus tard (fig. 46). En 1975, sœur Yvette Dionne a.m.j, en fait également deux copies à l'huile sur toile cartonnée (fig. 47 et fig. 48). Toutes ces copies se basent sur le modèle original pour la composition, le crucifix en mains, celles-ci inapparentes et la pose de trois quarts en témoignent, mais elles présentent invariablement une femme jeune aux traits fins, les yeux grands ouverts et sans divergence et le sourire aux lèvres.

3.3 Portrait de mère Marie Guyart, dite de l'Incarnation (1672)

3.3.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait

Marie Guyart dite de l'Incarnation, née à Tours en France en 1599, se marie à 17 ans et devient veuve deux ans plus tard. Ayant senti l'appel dès avant son mariage, elle entre donc tout naturellement au monastère des ursulines de Tours en 1631. L'ordre de Sainte Ursule, fondé en 1535 par Angela Merici, s'inscrit dans la mouvance des maîtresses charitables dont la vocation première est l'enseignement et dont la théologie est alignée sur celle de l'École française de spiritualité. Bien que ces religieuses durent prendre la clôture à la suite des décrets du Concile de Trente, elles seront néanmoins parmi les premières religieuses enseignantes du catholicisme.

Dans ses visions récurrentes, Marie de l'Incarnation entrevoit la nécessité de son départ pour un « grand et vaste pays », elle ne caractérise pas géographiquement le pays en question, mais il s'agit assurément d'un pays lointain et la mission y sera ardue. Dans le neuvième état d'oraison du *Témoignage*, elle décrit sa vision de ce lieu où elle doit impérativement, sous commande divine, se rendre en mission :

²¹⁶ Chanoine Lionel Groulx, chanoine (1977), *Une petite québécoise devant l'Histoire: mère Catherine de Saint-Augustin*, Québec, Tiré à part de la seconde édition, Québec, Société Historique de Québec, Université Laval.

*Il y avait un chemin pour descendre dans ce grand pays, lequel était fort hasardeux entre des rochers et des précipices, et si droit et si étroit qu'il faisait peur à voir*²¹⁷

Cette métaphore, livrée sur un ton onirique, appelle au sacrifice pour rencontrer la volonté divine et au renoncement à soi, en parfait accord avec le *contemptus mundi*. Elle doit pour faire œuvre de missionnaire, placer son jeune enfant qu'elle avait eu au cours de son bref mariage. Celui-ci deviendra l'enjeu majeur de sa vocation car, lorsqu'elle quittera pour la Nouvelle-France, elle le fera dans la perspective lucide qu'elle ne reverra jamais son fils. Celui-ci se fera bénédictin et sa correspondance avec sa célèbre mère demeure une source importante de références sur les débuts de la colonie de la Nouvelle-France²¹⁸.

Marie de l'Incarnation arrive à Québec le premier août 1639 en compagnie de quatre autres religieuses et de leur protectrice, Madame Marie-Madeleine de Chauvigny, veuve de la Peltrie. Elle sera la fondatrice et supérieure du premier couvent de l'ordre en Amérique du nord et de fait, la première femme missionnaire de l'histoire du catholicisme. Après une vie d'abnégation entièrement consacrée à son oeuvre, Marie de l'Incarnation meurt à Québec le 30 avril 1672 à l'âge de 72 ans. Elle sera béatifiée par Rome le 22 juin 1980.

Dans les derniers instants avant sa mort ses « petites sauvagesses » défilent à son chevet de même que les jeunes religieuses venues voir une dernière fois leur vénérée mère fondatrice. Est-ce que l'on pressent la sainteté de celle que l'on a côtoyée pendant toutes ces années? Un de ses biographes, Pierre-Georges Roy, nous dit : « On voulait saisir, voir peut-être, le départ de sa grande âme vers le ciel.²¹⁹ ».

Cette religieuse est une mystique qui expérimente plusieurs épisodes de trances et de visions. Cette capacité à communiquer avec le « monde invisible » et sa vie vertueuse entièrement dédiée à autrui en fait, de son vivant, une personne remarquable. On attribue à

²¹⁷ Dom Albert Jamet (s'écrivit parfois « Jaimet »), *Le témoignage de Marie de l'Incarnation ursuline de Tours et de Québec*, Paris, Gabriel Beauchesne éditeur, 1932, p. 184.

²¹⁸ Guy-Marie Oury, *dom, ibid.*, 607 p.

²¹⁹ Pierre-Georges Roy, *À travers l'histoire des Ursulines de Québec*, Lévis, 1939, p. 59.

Bossuet le qualitatif de « Thérèse de la Nouvelle-France » à son adresse, comme quoi ses qualités spirituelles étaient déjà bien connues²²⁰.

Signes de sainteté, après son décès, son visage prend immédiatement les traits d'une grande beauté et une lueur particulière éclaire le ciel, phénomène attribué à l'envol de son âme²²¹. Ce « reflet divin » qui brille sur le visage de Marie de l'Incarnation encourage Monsieur de Courcelles (Gouverneur, 1665-1672) et Monsieur Talon (Intendant, 1670-1672) à faire fixer les traits de la disparue pour la postérité. Ainsi, le corps de Marie de l'Incarnation fut retiré du caveau dès le lendemain de son ensevelissement et on demanda « un artiste » pour qu'il en saisisse les traits²²². Il n'est pas fait mention ici du nom de l'artiste en question, ce qui pose le problème de l'attribution de l'œuvre. Quel que soit le peintre, on regrette le fait qu'il n'ait pas su rendre un portrait de qualité suffisante et on déplore également qu'aucun mouleur n'ait pu saisir les traits du visage²²³. Il semble bien que c'est le portrait d'une sainte que l'on désire avoir ici et non un simple portrait pour mémoire.

3.3.2 Attribution

Il s'agit ici d'un tableau non signé dont on attribut la paternité à l'abbé Hugues Pommier, une attribution par défaut comme pour le portrait de mère Catherine de Saint Augustin²²⁴. On sait toutefois que Pommier est à Québec le 20 octobre 1671²²⁵ et que sa cure de Contrecoeur se terminera en 1671. Qu'en est-il de ses déplacements et résidences dans la période immédiate, on ne le sait pas. On retrouve sa trace dans le secteur de la Pointe de Lévy en 1676 et on sait qu'il retourne en France, à une date inconnue, et qu'il y meurt vers la fin de 1686²²⁶. Il est probable qu'il ait été à Québec à la fin du mois d'avril 1672, mais nous ne disposons d'aucune documentation historiographique pour le prouver.

²²⁰ Il s'agit ici d'une référence à sainte Thérèse d'Avila; pour une discussion sur la source de ce mot, voir Pierre-Georges Roy, *ibid.*, pp. 61-62.

²²¹ Abbé Henri-Raymond Casgrain (1882), *ibid.*, p. 227.

²²² Mgr, Baunard, *La Vénérable Marie de l'Incarnation*, Paris, Téqui, 1910, p. 5; rapporté par François-Marc Gagnon (1976) tome II, *ibid.*, p. 102.

²²³ Pierre Georges Roy, *ibid.*, p. 64.

²²⁴ François-Marc Gagnon (1976) tome II, *ibid.*, p. 102.

²²⁵ Auguste Gosselin, *Vie de Mgr de Laval, premier évêque de Québec et apôtre du Canada, 1622-1708*, Tome premier, p. 645; cité par François-Marc Gagnon (1976) tome II, *ibid.*, p. 102.

²²⁶ *ibid.*, p. 104.

3.3.3 Analyse du portrait.

Cette huile sur toile non signée et non datée mesure 85,5 cm de hauteur par 65,2 cm de largeur. On voit Marie de l'Incarnation debout, la tête inclinée à droite avec les yeux fermés et les bras croisés sur sa poitrine, le bras gauche passant par-dessus le bras droit et la main droite tient un crucifix de grande dimension. Derrière elle, figurent des livres sur une étagère murale, dont on ne distingue pas clairement les titres, et un halo de lumière la borde sur sa droite (fig. 49). Le costume qui l'habille est celui d'une religieuse avec guimpe et voile de tête²²⁷. La facture de celui-ci peut sembler moderne et laisser croire à son « actualisation historique » lors de repentirs, ce qui est parfois le cas, mais c'est bien le costume d'une ursuline de l'époque qui est représenté²²⁸.

Il y a eu une copie du portrait *post mortem* original de Marie de l'Incarnation²²⁹. On sait que l'original fut détruit dans le second incendie du monastère en 1686²³⁰ alors que la copie était en France. Celle-ci elle fut renvoyée à Québec en 1699, soit 27 ans après le décès de Marie de l'Incarnation²³¹. L'hypothèse soulevée est que cette copie ait servi de modèle pour la gravure faite à Paris par Jean Edelinck (1643-1680) pour orner l'ouvrage du fils de Marie de l'Incarnation, dom Claude Martin édité en 1677²³² (fig. 50). Une note manuscrite, figurant à côté de l'accrochage de la toile au Musée des ursulines de Québec, mentionne qu'il s'agit bien de la copie de l'original parvenue de France en 1699.

On sait qu'il s'agit d'un portrait *post mortem*, car une analyse radiographique faite par le service des archives du Canada a montré une seconde paire de mains sous la couche picturale. Ces mains ne sont pas croisées, mais tombantes comme celles d'une morte. De plus, il fut prouvé que les deux couches picturales ont été faites en même temps et avec les mêmes

²²⁷ Aussi appelé « *grand voile* ».

²²⁸ Communication personnelle, Mme Nicole Pellegrin, CNRS, Paris, spécialiste du costume religieux au XVII^e siècle; Pierre Hélyot (en religion le père Hippolyte), *Dictionnaire des ordres religieux...*, Petit-Montrouge, Migne éditeurs, 1847-1863.

²²⁹ Celle-ci serait l'œuvre de Pommier.

²³⁰ Abbé Henri-Raymond Casgrain (1882), *ibid.*, p. 232; OSU-QC, Lettre manuscrite anonyme au dossier de l'œuvre.

²³¹ Anonyme (1699), « Cahier des bienfaiteurs des Ursulines de nos maisons de France et d'autres, depuis la fondation jusqu'en 1799, puis en 1815 », année 1699; cité par François-Marc Gagnon (1976) tome II, *ibid.*, p. 103.

²³² « dom Claude Martin, *Vie de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation*, ..., Paris, 1677 »; hypothèse de François-Marc Gagnon (1976) tome II, *ibid.*, p. 104.

pigments²³³. Il ne s'agit donc pas d'un repentir tardif, mais d'une reprise de l'attitude pour donner l'illusion du portrait d'une vivante. Le visage sans expression avec l'évidente ptose des paupières est également caractéristique.

Une note écrite à l'encre noire est présente au verso et son libellé est : « Vénérable mère Marie de l'Incarnation première supérieure des Ursulines de Québec ». On ne sait pas la date de cette note, mais elle est probablement du XIX^e siècle. Elle repose sur un panneau de bois qui empêche de voir s'il y a d'autres annotations, toutefois cette œuvre a connu trois restaurations²³⁴ et aucune mention d'une quelconque note, mise à part celle rapportée ci-haut, ne figure au dossier de l'œuvre.

La mise à la vie du personnage par la posture et par le décor arrière trahit sans doute un peu ce que le peintre a aperçu sur le motif, mais le repentir immédiat nous indique que cette composition était voulue par les commanditaires. Les bras croisés sur la poitrine est un geste d'humilité, mais fait important ici, son origine est associée à l'illustration des défunts et notamment à la mort de la Vierge²³⁵. Cette gestuelle est très présente dans l'imagerie religieuse du XVII^e siècle notamment chez les mystiques de l'École française et on voulait probablement, ici, illustrer une sainte mort comme dans la représentation *post mortem* de Saint Dominique (fig. 3). Le crucifix qu'elle tient en mains était très certainement sur le corps au moment de son inhumation et on sait qu'elle avait un crucifix en mains lors de son agonie : « (...) plusieurs fois on la vit [Marie de l'Incarnation] porter d'une main tremblante son crucifix à ses lèvres.²³⁶»

Le visage sur ce portrait est trop jeune pour représenter une femme âgée qui était rompue par des années de durs labeurs, il s'agit probablement d'une idéalisation esthétique. Celle-ci peut avoir eu lieu au moment même de la réalisation ou au cours des nombreuses restaurations de l'œuvre. Cependant, la fortune graphique la plus importante de ce portrait est sans conteste la gravure d'Edelinck, vers 1677 et sur celle-ci, on voit un visage beaucoup plus lourd avec les

²³³ François-Marc Gagnon (1976) tome II, *ibid.*, p. 102.

²³⁴ William Berczy, 1809; Louis-Hubert Triaud, 1824 et Mère Marie de Jésus, o.s.u., 1974; dossier de l'œuvre aux archives des ursulines de Québec.

²³⁵ Jacques Bousquet, « Le geste des mains croisées sur la poitrine » *Les cahiers de Saint Michel de Cuxa*, volume 16, juillet 1985, p. 64.

²³⁶ Abbé Henri-Raymond Casgrain (1882), *ibid.*, p. 226.

yeux enfoncés et les traits tirés²³⁷ (fig. 50). Il est donc possible que le portrait original, de même que cette gravure, aient été plus conformes à la réalité biologique d'une femme de 72 ans.

3.3.4 Fortune graphique

Ce portrait a connu une abondante fortune ici et en France. La première est la gravure d'Edelinck déjà mentionnée (fig. 50) où on voit des livres non plus sur une tablette murale, mais dans une bibliothèque et on aperçoit également un livre couché sur une table à côté d'un sablier. À l'arrière-plan, on voit une tenture sombre qui, partiellement relevée, dévoile la bibliothèque; l'importance des livres dans cette gravure comme dans le portrait original fait référence sans nul doute à l'abondante activité épistolaire de Marie de l'Incarnation. On remarque qu'elle a les mains dans la même disposition que sur le modèle alors que la procédure de gravure aurait dû créer leur inversion²³⁸. Cette gravure va connaître une très grande diffusion en France et en Nouvelle-France et une illustration de sainte Angèle Merici utilise à tort ce portrait posthume de Marie de l'Incarnation (fig. 51) : on sait que cette méprise avait déjà été remarquée par Gérard Morisset en 1935²³⁹. Le musée McCord de Montréal possède une copie de cette gravure illustrant Angèle Merici éditée à Paris chez Jean-François Chereau, avant 1730²⁴⁰.

La gravure a également servi à illustrer le costume des ursulines de la congrégation de Paris dans l'ouvrage d'Hélyot sur l'histoire des ordres monastiques²⁴¹. On y voit la composition du portrait peint reprise par Edelinck dans l'illustration d'une ursuline en pied (fig. 52); à l'évidence, le haut de la composition est bien tiré de la gravure, ce qui a pour conséquence que la tête de Marie de l'Incarnation est tournée vers la gauche et ses bras présentent le croisement qu'ils auraient dû avoir dans la gravure originale d'Edelinck. Le graveur qui a piraté le portrait de Marie de l'Incarnation était un des Poilly, probablement Jean-Baptiste (1699-1728)²⁴².

²³⁷ Nous discutons de cette gravure ci-dessous.

²³⁸ Denis Martin (1988), *ibid.*, p. 43.

²³⁹ Denis Martin (1988), *ibid.*, p. 43.

²⁴⁰ Musée McCord, n° M746.

²⁴¹ Pierre Hélyot, *ibid.*, planches hors texte.

²⁴² Denis Martin (1988), *ibid.*, p. 44.

L'importance de ce portrait comme objet sacré se voit à travers la remarque que fait M^{gr} Benjamin Paquet aux ursulines de Québec en 1877 où il espère que le portrait gravé par Edelinck, qu'il a fait distribuer en plusieurs copies, puisse faire des miracles soit la confirmation de sa valeur sémiophorique :

*(...)qu'ils [les croyants] l'invoquent, à défaut de relique, devant l'image qui est au frontispice de ce volume, et nous espérons que leur foi sera récompensée.*²⁴³

C'est bien là le sens que l'on doit accorder aux « images de dévotion », le sujet portraituré, ici en *post mortem*, se trouve incorporé à l'objet, l'image, qui devient le tenant lieu du saint personnage.

Un dérivé intéressant de la gravure d'Edelinck est un portrait à l'huile peint par une ursuline de Blois en France en 1875, soit deux ans avant la proclamation de Marie de l'Incarnation comme Vénérable²⁴⁴. Ce portrait de 65 par 80 cm²⁴⁵ est très fidèle à la gravure bien que le visage soit un peu adouci et que les éléments décoratifs soient absents (fig. 53). Étrangement, les yeux ont été clos, ce qui est l'inverse de la tendance observée dans la fortune des portraits *post mortem*. On remarque un ajout intéressant, soit un Christ sur le crucifix tenu en mains, celui-ci étant tourné vers le spectateur. L'inscription au bas du cadre a été ajoutée au moment de la béatification de Marie de l'Incarnation en 1980.

Un autre portrait peint sur toile s'inspire de la gravure d'Edelinck, soit le portrait de Marie de l'Incarnation en extase peint par Enrico Bottoni à Rome en 1872 (fig. 54). Cette composition, inspirée d'une expérience mystique de la religieuse rapportée dans son « Témoignage », a été réalisée peu après l'introduction de sa cause à Rome en 1877. Si la composition est différente du portrait gravé par Edelinck, le visage lui en est tributaire, bien qu'il ait été considérablement rajeuni. On remarquera le choix d'un crucifix surdimensionné dans son axe vertical qui repose sur la droite de la religieuse et qui est doublé par le crucifix du chapelet attaché à la taille. L'importance de ce portrait dérivé tient à ce qu'il devient, vers la fin du XIX^e siècle, le portrait

²⁴³ Cité par Denis Martin (1988), *ibid.*, p. 45.

²⁴⁴ Communication personnelle, sœur Marie Odilia Jaugey, o.s.u., archiviste responsable, Beaugency, France, 2006.

²⁴⁵ Après restauration récente, originellement de 75 par 90 cm, hors cadre.

officiel de la religieuse; ainsi, il remplace le portrait d'Edelink dans la plupart des manuels d'histoire au Québec et dans les textes biographiques²⁴⁶. Il existe plusieurs versions de ce portrait peint qui ont été réalisées par Bottoni lui-même et une de celles-ci est réputée être en possession des ursulines de Québec. En fait, la copie des ursulines fut faite à l'identique par une religieuse de la communauté au XIX^e siècle, soit la Mère Ursule Coots (1857-1898)²⁴⁷. Le musée National des beaux-arts du Québec en possède aussi une copie à l'identique fait par une ursuline de Québec non identifiée, mais il s'agit probablement de mère Coots (fig. 55).

Dans l'ouvrage de Daniel François (1820-1908)²⁴⁸ de 1867, on voit une tête de Marie de l'Incarnation inclinée vers la droite qui est assurément tributaire de la gravure d'Edelink bien que les yeux soient entièrement clos (fig. 56). On mentionnera une dernière fortune, soit celle que l'on retrouve dans l'ouvrage de Benjamin Sulte sur l'Histoire des Canadiens Français²⁴⁹. Ce portrait anonyme au dessin plutôt grossier montre Marie de l'Incarnation la tête inclinée vers la droite, les mains dans la position où les a mises Edelink et sans les éléments de décoration (fig. 57). C'est à l'évidence un portrait très atypique qui est signé en bas à droite, mais cette signature est demeurée illisible malgré les efforts des chercheurs²⁵⁰.

3.4 Portrait de Marguerite Bourgeoys (1700)

3.4.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait

La congrégation des Chanoinesses régulières de Notre-Dame est fondée en Lorraine en 1598 par Pierre Fourier, curé de Maltaincourt, et mademoiselle Alex LeClerc. Cet ordre religieux est dédié à l'éducation des enfants pauvres et des jeunes filles, mais la clôture empêche les religieuses de rejoindre ceux qui ne sont pas en leurs murs. Il y aura donc création d'un ordre externe de maîtresses charitables qui sera institué dans le premier quart du XVII^e siècle²⁵¹.

²⁴⁶ Denis Martin (1988), *ibid.*, p. 46.

²⁴⁷ Communication personnelle, Sœur Marie Marchand o.s.u., archiviste responsable, Ursulines de Québec, 2006.

²⁴⁸ Daniel François, *Nos Gloires Nationales ou Histoire des Principales Familles du Canada*, Montréal, Eusèbe Senécal, 1867, volume 1, hors texte.

²⁴⁹ Benjamin Sulte, *Histoire des Canadiens-Français, 1608-1880, origine, histoire, religion, guerres....*, Montréal, Wilson & Cie éditeurs, 1882-1884, tome 1, hors texte.

²⁵⁰ [07http://er.uqam.ca/nobel/r14310/Sulte/France.html] (25 juillet 2007)

²⁵¹ Diane Bélanger et Lucie Rozon, *ibid.*, p. 285.

Marguerite Bourgeoys naît à Troy en 1620 et ne montre pas de disposition pour la vie religieuse jusqu'au moment où elle expérimente une vision en octobre 1640, événement suite auquel elle rejoint la congrégation externe de Notre-Dame²⁵². Malgré cet épisode mystique, Marguerite Bourgeoys est une pragmatique qui cherche à oeuvrer dans la communauté:

*The intensity and depth of her religious experience mark her as a mystic; at the same time, the events of her life reveal a practical woman endowed with great common sense and a considerable administrative ability.*²⁵³

Sa venue en Canada en 1653 fait suite à une demande d'aide de la jeune colonie de la part de M. de Maisonneuve, qui veut des religieuses qui puissent agir « en pénétration », c'est-à-dire dans le monde, ce que ne pouvaient se permettre que des religieuses hors clôture²⁵⁴. Évidemment, elle et les autres maîtresses charitables de la Congrégation de Notre-Dame rencontreront au début l'opposition du Clergé local sous la gouverne de Monseigneur Laval, mais elles réussiront à obtenir l'aval royal et, en 1676, la congrégation devient un ordre religieux avec pleine reconnaissance épiscopale. Après plusieurs réalisations socio-éducatives, Marguerite Bourgeoys meurt le 12 janvier 1700, à l'âge de 80 ans. Elle sera canonisée par Rome en 1982.

3.4.2 Analyse du portrait.

Ce portrait *post mortem* est non signé, mais, on sait avec assurance qu'il fut réalisé sur le motif le lendemain du décès de Marguerite Bourgeoys par Pierre LeBer²⁵⁵ (1669-1707) cousin d'une des religieuses de la congrégation, Sœur Marguerite Le Moyne, qui lui demanda de rendre les traits de la vénérable fondatrice (fig 58)²⁵⁶. Ce dévot, frère de la fameuse recluse de la ferme Saint Gabriel, Jeanne LeBer (1662-1714), était un peintre que certains considéraient amateur, ce qu'infirmait l'inventaire après décès de son atelier qui montrait tout l'attirail professionnel de même

²⁵² Elle s'est sentie bouleversée et transformée lors d'une vision mystique devant une statue de la Vierge devant l'église de Troy.

²⁵³ Patricia Simpson (1997), *Marguerite Bourgeoys and Montreal, 1640-1665*, Montréal, McGill-Queen's University Press, p. 14.

²⁵⁴ Marie Chalandard, *La promotion de la femme à l'apostolat: 1540-1650*, Paris, Éditions Alsatia, 1950, p. 101.

²⁵⁵ S'écrit parfois, « Le Ber ».

²⁵⁶ Patricia Simpson (2005), *Marguerite Bourgeoys and the Congregation of Notre Dame, 1665-1700*, Montréal, McGill-Queen's University Press, p. 207.

que plusieurs portraits réalisés²⁵⁷. De ceux-ci il y a un portrait de sainte Thérèse d'Avila qui montre une réelle parenté stylistique, surtout au niveau du traitement des mains, avec le portrait de Marguerite Bourgeoys (fig. 59). Si on conteste le fait que LeBer ait été un peintre professionnel, c'est que son talent est mis en doute par plusieurs contemporains de même que par certains biographes de Marguerite Bourgeoys au XIX^e siècle, tous se plaignent de la facture plutôt fruste du portrait posthume. C'est cette appréciation négative qui, comme nous en discutons ci-dessous, va entraîner d'importants repeints sur l'œuvre originale. Des témoignages plus modernes y ont vu plutôt l'art d'un « peintre primitif (...) plus traceur d'épures que coloriste »²⁵⁸ et même une certaine parenté avec le visage de *la Vierge de pitié d'Avignon*, des collections du Louvre²⁵⁹.

Le portrait, une huile sur toile de 62,25 par 49,50 cm, après restauration, non signé et sans date, est disposé dans une pièce dédiée du musée Marguerite Bourgeoys et fait partie de la collection des œuvres d'art de la congrégation Notre-Dame de Montréal (fig. 58). Dans son état actuel, il ne porte aucune inscription, toutefois il s'agit d'une peinture qui a connu plusieurs repeints et une importante restauration, ce qui ne permet pas de savoir s'il y en avait dans sa condition originale²⁶⁰. Le portrait est esquissé avec une ligne de contour très appuyée déterminant des volumes que le peintre emplit de couleurs d'où une facture sans modelé. Le fond étant uniforme, le seul élément qui modifie un peu l'austérité de ce portrait est la croix pectorale qui contraste fortement avec le noir du costume. La position debout est en fait un redressement d'un décubitus comme c'est d'usage dans ce genre de portrait. On y voit une femme âgée avec le costume des maîtresses charitables, soit un bonnet de coton blanc surmonté d'un voile de tête noué sur la poitrine, en laine noire plutôt qu'en taffetas (fig. 60), pour bien marquer « qu'elles ont quittés tout ce qui pouvoit plaire au monde »²⁶¹, et un mouchoir de

²⁵⁷ Nicole Cloutier, *Pierre Le Ber*, in François-Marc Gagnon (1976) tome I, *ibid.*, p. 138.

²⁵⁸ CND-MT #1, Sœur Saint Damase de Rome, note au dossier de l'œuvre, après 1964.

²⁵⁹ Jules Bazin, « Le vrai visage de Marguerite Bourgeoys », *Vie des Arts*, nu. 36, 1964, pp. 12-17.

²⁶⁰ Marie-Ève Painchaud, *Le véritable visage de Marguerite Bourgeoys*, travail universitaire de premier cycle, UQAM, département d'Histoire de l'art, 2003, p. 52.

²⁶¹ Abbé François Vachon de Belmont, « Éloges de quelques personnes morte en odeur de sainteté à Montréal, en Canada », Paris, 1722, in *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1929-1930*, Québec, Rédempti Paradis, Imprimeur de Sa Majesté Le Roi, 1930, p. 173; faute d'accord dans la citation originale.

col blanc en mousseline²⁶². Une croix pectorale suspendue au bout d'une chaîne est bien apparente. Le visage donne l'impression d'une femme volontaire²⁶³, les traits sont tirés et les yeux sont mi-clos, les mains sont jointes dans une attitude de prière. La composition de ces dernières est nécessairement due à la volonté de l'artiste, car il est anatomiquement impossible de les mettre dans cette position en *post mortem*.

Ce portrait se rapproche de celui de Catherine de Saint Augustin par sa facture dépouillée et son austérité. On note, cependant, que le long crucifix est absent. On ne trouve pas d'intention esthétisante, c'est bien une vieille femme de 80 ans qui nous est donnée à voir et on sait que son agonie fut éprouvante²⁶⁴. Nous croyons que, dans ses derniers instants, Marguerite Bourgeoys devait tenir en mains ce type de crucifix comme il était d'usage, mais nous n'en avons pas trouvé de mention précise dans les relations d'époque. De même, des cierges allumés devaient également être présents dans la chambre. Malgré que certains condamnèrent ce portrait, il fut reconnu fidèle à son modèle puisque les religieuses contemporaines le mirent au-dessus d'une châsse contenant son cœur dans la chapelle où elles priaient chaque jour²⁶⁵.

L'intention de modifier le portrait apparaît au XIX^e siècle et donne lieu à deux modifications importantes qui sont en fait des repeints complets, mais on ne connaît pas les dates exactes de ceux-ci, car les livres de comptes d'époque ont disparu dans l'incendie des archives en 1912²⁶⁶. Mais on sait que la première eut lieu au début du XIX^e siècle alors que la seconde, qui lui est nécessairement ultérieure, serait antérieure à 1895²⁶⁷. La restauration de 1964 qui révéla le tableau original, a bien montré, par une série de radiographies, les multiples effets des modifications tant dans le dessin que dans la composition. Ainsi, on sait que la première modification donna lieu à un changement de la position des mains et la mise en place d'un autre visage, plus jeune et que celui-ci fut l'objet de plusieurs repentirs, ce qui montre bien que l'on chercha la bonne formule pour perpétuer le souvenir de la vénérable fondatrice. La seconde

²⁶² Révérend père Pierre Hélyot, *ibid.*, p. 406.

²⁶³ François-Marc Gagnon « Les portraits », in Jean Trudel et al., *ibid.*, p. 116.

²⁶⁴ Patricia Simpson (2005), *ibid.*, p. 205.

²⁶⁵ CND-MT #2, Annale manuscrite de la congrégation décrivant des tableaux présents dans la chapelle du chœur.

²⁶⁶ Nicole Cloutier, *Pierre Le Ber 1699-1707*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, dép. d'Histoire de l'art, 1973, p. 104.

²⁶⁷ CND-MT #3, Annale dactylographiée de la congrégation sur le portrait de Marguerite Bourgeoys.

modification retoucha à nouveau le visage (sic) et recomposa également la coiffe. De plus, la taille actuelle n'est pas tout à fait la taille originale de l'œuvre, car en 1910 on rognait les bords de la toile pour en orner les murs du nouvel établissement de la congrégation. C'est dire que ce tableau était considéré, au début du XX^e siècle, comme une relique autant pour son sujet que comme objet²⁶⁸. La résultante de ces modifications est le portrait que l'on exposa jusqu'en 1962 et qui montre Marguerite Bourgeoys le visage souriant, les yeux ouverts et les mains tenant sa croix pectorale (fig. 61). C'est ce portrait qui connut la plus importante fortune graphique, car celles-ci ont presque toutes été réalisées au XX^e siècle.

Ce tableau actualisé par des repentirs souleva des doutes en 1962, année où une salle de souvenirs authentiques de la fondatrice fut réalisée. On fit expertiser l'œuvre par le collectionneur et artiste peintre Jean Palardy qui conclut que « Ces traits adoucis au possible ne sont pas du XVII^e siècle »²⁶⁹. De plus, des sœurs qui avaient été témoin de modifications étaient encore vivantes en 1964. On fit donc, la même année, expertiser scientifiquement l'œuvre par un restaurateur chevronné, M. Edward Korany de New York. Sa correspondance avec sœur Miriam-du-Temple montre l'évolution de la découverte du portrait original de LeBer sous les repeints du XIX^e siècle, ce qui ne fut pas chose facile étant donné qu'une couche de blanc de plomb apposée empêchait la pénétration des rayons X. Le portrait dans son état actuel est le véritable portrait peint par LeBer d'où le nom de « Vrai portrait » qui lui fit donner alors que le portrait avant la restauration de 1964 fut nommé, cette même année, le « pseudo-Pierre LeBer » par sœur Saint-Damase-de-Rome²⁷⁰.

3.4.3 Fortune graphique.

Avant d'envoyer le portrait à New York, les sœurs en firent réaliser une copie s'assurant ainsi de sa pérennité en cas de destruction accidentelle. Celle-ci, une copie à l'identique du pseudo LeBer, est due à l'artiste québécoise Jori Smith Palardy (1907-2005) et elle est conservée au musée de Marguerite Bourgeoys dans le Vieux-Montréal (fig. 61).

²⁶⁸ CND-MT #4, Note dactylographiée au dossier de l'œuvre, après 1966, *Extrait de l'historique de la chambre des souvenirs*, sœur Ste Marie Odile.

²⁶⁹ CND-MT #5, Note dactylographiée au dossier de l'œuvre, 1964, sœur Marie-Anne Gauthier-Landreville.

²⁷⁰ CND-MT #3, *ibid.*

La première gravure du portrait original est connue avec certitude; elle est l'œuvre de Charles Louis Simonneau (1645-1728) qui prit modèle sur un dessin ou une miniature réalisée vers 1722 à la demande des sulpiciens de Montréal²⁷¹. Ce portrait, à l'auteur anonyme et aujourd'hui disparu, fut envoyé aux sulpiciens de Paris pour servir de modèle au graveur Simonneau. La gravure montre Marguerite Bourgeoys les yeux mi-clos, mais le visage rajeuni avec un subtil sourire et les mains inapparentes. Le portrait en demi-buste est inscrit dans un ovale reposant sur une cimaise avec une légende à la base (fig. 62). Il y a une similitude avec le « vrai portrait » au niveau de la partie supérieure du visage et de la coiffe et toutes les gravures de Marguerite Bourgeoys au XIX^e siècle vont dériver de celle-ci²⁷². La plus connue de ces gravures est celle gravée par Jean-Marie-Raphaël Mansard (1812-189) et qui servit à illustrer la biographie de mère Bourgeoys rédigée par Étienne-Michel Faillon en 1853 (fig. 63); la parenté est évidente et seuls l'encadrement ovale sur relief et la légende ne sont pas représentés. Une huile attribuée à Antoine Plamondon (1804-1895), et présentement à la ferme Saint Gabriel, reprend le motif en mettant toutefois un manuscrit dans la main droite de Marguerite Bourgeoys (fig. 64). On remarque que les yeux sont presque clos comme sur la gravure de Simonneau.

Une gravure éditée par l'éditeur pontifical Charles Letaille en 1873 montre Marguerite Bourgeoys dans une composition qui diffère du modèle séminal de Simonneau, soit un demi-buste de trois quarts, les mains jointes et le regard tourné vers le ciel, bref dans une évidente attitude de prière (fig. 65). On sait grâce aux annales de la congrégation que la commande de cette gravure fut transmise à Paris par le père Lacombe o.m.i., qui n'ayant pas de modèle, « se pourvut de documents relatifs au caractère de notre vénérable mère »²⁷³. Il est intéressant de noter qu'une inscription à sa base mentionne qu'il s'agit d'un « *portrait idéalisé* »; on peut présumer ici que le graveur s'est inspiré de la gravure de Simonneau d'où la mise en garde. Cette composition a elle-même eut une fortune graphique dont la plus célèbre est le portrait peint par Ozias Leduc (1864-1955) pour la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours en 1909 et qui la fait accompagner dans sa prière par des consœurs (fig. 66).

²⁷¹ Jules Bazin, *ibid.*, p. 13.

²⁷² Patricia Simpson (2005), *ibid.*, p.215.

²⁷³ CND-MT #6, Extrait des annales de la maison mère, jeudi 14 avril 1907.

Il y a plusieurs portraits de Marguerite Bourgeoys active et entourée d'enfants surtout à partir de la première moitié du XX^e siècle; on veut évidemment souligner ici son rôle d'enseignante. Une composition en ce sens est due à la sœur Saint-René, c.n.d en 1904 (fig. 67); cette huile sur toile a servi à la création d'un timbre de Poste Canada en 1975 pour la célébration du 275^e anniversaire de sa mort, une création du graveur Jacques Roy (fig. 68). Une autre composition qui fut très répandue dans les manuels d'histoire du Canada au XX^e siècle, ce qui en fait un des portraits de Marguerite Bourgeoys le plus diffusé, nous la montre assise près des tours du fort de la montagne faisant la classe à de jeunes amérindiens; il s'agit d'un dessin de Jean-Baptiste Lagacé (1868-1946) de 1921 (fig. 69). Le modèle original de ces compositions avec enfants est possiblement un portrait à l'huile réalisé en 1805 et attribué à William von Moll Berczy (1744-1813) où Marguerite Bourgeoys est accompagnée de deux enfants français à l'avant-plan et d'une jeune amérindienne qui se dissimule derrière son épaule gauche (fig. 70). Ce portrait prend modèle sur le pseudo LeBer, comme en témoigne le détail de la boucle du voile de tête blanc qui, contrairement à tous les autres portraits, est très développé.

Finalement, nous retiendrons une composition qui s'éloigne passablement du portrait original, mais qui n'est pas sans rappeler certains portraits de mère d'Youville que nous analyserons ci-dessous (fig. 71 et fig. 78). On y voit Marguerite Bourgeoys attablée, plume en main devant des feuilles de papier et un encrier. Le portrait, un crayon par sœur Sainte-Marthe-de-Béthanie c.n.d en 1950, semble partiellement tributaire du portrait idéalisé de 1873 gravé chez Letaille (fig. 65).

3.5 Portrait de mère Louise Soumande de saint Augustin (1708)

3.5.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait

Louise Soumande, dite de Saint-Augustin, naît à Québec le 16 mai 1664. Elle est pensionnaire des ursulines en bas âge et fait son noviciat chez les hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Québec en 1678. Lorsque M^{gr} de Saint Vallier fonde l'Hôpital Général de Québec en 1693, il demande quatre hospitalières de l'Hôtel-Dieu pour y servir; mère Soumande sera l'une d'elles et

l'année suivante, elle en deviendra la première supérieure. Elle occupera cette fonction en alternance avec la direction du noviciat jusqu'à son décès, le 28 novembre 1708.

Pendant plusieurs années, on a considéré que le portrait peint à l'huile de la collection du Monastère des augustines de l'Hôpital général de Québec était le portrait original de mère Soumande dû à un peintre anonyme (discuté ci-dessous). Ce tableau, une huile sur toile de format chevalet, date de la première moitié du XVIII^e siècle et est en fait une copie de l'original, celui-ci étant un petit tableau sur panneau de bois²⁷⁴. L'attribution du portrait original ne fait aucun doute puisqu'une inscription découverte sous un papier collé au verso indique : « (...). Peinte après sa mort par M^r. Dessailant à Québec ». Il s'agit ici de Michel Dessailant de Richeterre dont nous ne connaissons presque rien sinon qu'il fut un peintre actif à Québec entre 1701 et 1710, avec un séjour à Détroit en 1706, et qu'en 1708 il faisait la navette entre Montréal et Québec²⁷⁵. Ce portrait est la seule œuvre assurée de Michel Dessailant, ce qui ajoute à son intérêt pour l'histoire de la peinture au Québec.

3.5.2 Analyse du portrait

Le portrait original sur panneau de bois mesure seulement 24,8 par 18,6 cm, il est non signé et non daté, mais sa date de réalisation figure sur une note au verso. Le panneau est fracturé dans le sens de la longueur sur la droite et l'œuvre n'aurait jamais connu de restauration²⁷⁶. On y voit mère Soumande en demi-buste, tournée vers la gauche regardant le spectateur de face et avec la main gauche pointant le texte d'un livre ouvert dans sa main droite (fig. 72). Elle porte le costume d'une religieuse avec voile de tête et guimpe, mais sa croix pectorale n'est pas apparente et il n'y a pas de fond de scène. Son visage plaisant est loin de l'esthétique baroque et aucun objet mobilier associé au mourir n'est représenté. On est donc face à un portrait plutôt alerte qui ne trahit pas son sujet, soit un portrait *post mortem*, car le visage est détendu, les yeux pleinement ouverts et la bouche affiche un sourire bien soutenu. On peut présumer ici que Dessailant a répondu aux vœux des coreligionnaires de mère Soumande qui devaient vouloir un

²⁷⁴ John Porter dans « Les portraits », in Jean Trudel et al., *ibid.*, p114.

²⁷⁵ Gérard Morisset (1960), *ibid.*, pp. 35-36.

²⁷⁶ Communication personnelle après recherches, sœur Cloutier a.m.j., archiviste responsable, service des archives, Hôpital Général de Québec, 2006.

portrait souvenir de leur disparue et non un portrait en l'état dans son cercueil. Il s'agit ici d'un très bon exemple de la volonté de transcender la mort du sujet par le portrait posthume où on met en scène, dans une activité donnée, le sujet disparu.

3.5.3 Fortune graphique

L'huile sur toile mentionnée ci-haut est une copie un peu éloignée de l'original qui montre mère Soumande les mains cachées par les manches de son habit, donc sans livre et avec une croix pectorale bien en vue (fig. 73). Selon une note au dossier de l'œuvre, la croix pectorale ne devait pas être portée à l'époque de mère Soumande et il semble s'agir là d'un repentir sur la toile²⁷⁷. Une inscription en bas à droite identifie le sujet, sa fonction et sa date de décès, mais ne mentionne pas le peintre. Il existe dans « L'Histoire des Canadiens-Français » de Benjamin Sulte, une gravure presque à l'identique de cette version du portrait libellée « *Sr. Louise de Saint Augustin* »; de fait, c'est la seule gravure de mère Soumande que nous avons trouvée par nos recherches²⁷⁸. Les traits du visage et le port de la guimpe sont identiques et seul le pli de la coiffe diffère (fig. 74). Par contre, ce qui est très intéressant ici est l'absence de croix pectorale, ce qui est plus fidèle à la réalité historique.

Une copie plus fidèle au portrait original est un portrait à l'huile, crayon et gouache sur papier qui figure dans les collections de l'Hôtel-Dieu de Québec (fig. 75). La composition est identique et on sait que cette copie fut réalisée en 1843 au moment où les augustines de l'Hôtel-Dieu reçurent le portrait original en prêt de leurs consœurs de l'Hôpital Général²⁷⁹. Le nom du peintre ne nous est pas parvenu, mais il est possible qu'il se soit agi d'une religieuse de la communauté.

²⁷⁷ AMJ-QU #2, note dactylographiée au dossier de l'œuvre, non daté.

²⁷⁸ Denis Martin (1988), *ibid.*, pages 37-40, identifie à tort ce portrait à Catherine de Saint Augustin.

²⁷⁹ John Porter « Les portraits », in Jean Trudel et al., *ibid.*, p. 114.

3.6 Portrait de Marie-Marguerite du Frost de la Jemmerais, veuve d'Youville (1771)

3.6.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait

Les Sœurs hospitalières²⁸⁰ font partie à l'origine d'un ordre séculier, fondé à Montréal en 1737 et formé de membres qui ne prononcent que des vœux simples. Ce regroupement de laïques connut plusieurs péripéties pour se voir enfin reconnu par Louis XV le 3 juin 1753²⁸¹. Leur statut d'ordre pleinement religieux ne surviendra qu'avec l'intervention de M^{gr} Bourget en 1847. Celui-ci plaidera auprès de Rome pour la reconnaissance de plusieurs ordres séculiers de femmes qui sont alors à l'œuvre à Montréal : la Congrégation de Notre-Dame, les Sœurs grises de l'Hôpital Général de Montréal, les Sœurs de la Providence et les Sœurs des Saints-Noms de Jésus et de Marie. Le statut légal et pleinement religieux des Sœurs grises, de même que la portée de leurs œuvres, est une chose établie dès 1865²⁸².

Marie-Marguerite du Frost de la Jemmerais²⁸³ est née à Varennes près de Montréal en 1701. Elle épousera François-Madeleine You de la Découverte, dit Sieur d'Youville²⁸⁴ en 1722 pour devenir veuve en 1730. Sous les recommandations de son confesseur, le sulpicien Lescoat, la jeune veuve de 29 ans va dorénavant vouer sa vie aux malades et aux indigents suivant en cela les traces d'autres jeunes veuves dévotes comme Mme de La Peltrie ou encore Mme Jeanne Guyon, la célèbre mystique française, veuve à 28 ans²⁸⁵. Les débuts furent difficiles notamment à cause du conflit larvé entre les sulpiciens et les récollets pour la succession de l'hôpital des frères Charon²⁸⁶. À force de dévouement et d'abnégation dans les soins continus aux malades, celle que l'on appelle mère d'Youville, est sanctionnée par M^{gr} de Pontbriand en 1755, première supérieure de l'hôpital général de Montréal. Sous sa gouverne, l'établissement prendra de l'importance, survivra à des incendies dévastateurs et persistera, comme institution, après la défaite de 1760.

²⁸⁰ Également appelées les « demoiselles de la Charité » ou les « Sœurs grises ».

²⁸¹ Albert Tessier, p.d., *Mère d'Youville*, Québec, Les Éditions du Pélican, 1956, p. 28.

²⁸² Diane Bélanger et Lucie Rozon, *ibid.*, p. 292.

²⁸³ S'écrit également « Dufrost de Lajemmerais ».

²⁸⁴ Il est le fils de Pierre You qui accompagna le Sieur de la Salle en Louisiane et qui prit le patronyme « Sieur de la Découverte » par privilège royal.

²⁸⁵ Jeanne-Marie Bouvier de La Motte, veuve Guyon (1648-1717).

²⁸⁶ Albert Tessier, *ibid.*, p. 20.

Travailleuse infatigable, mère d'Youville ne fut ralentie dans son œuvre que par la maladie. Elle fut terrassée le neuf décembre 1771 par une première attaque cérébrale qui la laissa paralysée. On fit venir à son chevet une sœur infirmière de grande réputation à l'Hôtel-Dieu voisin, la sœur Martel, qui lui permit par ses préparations d'apothicaire un certain répit²⁸⁷. On voit là une préoccupation qui n'avait pas cours au moment de l'agonie de mère Catherine de Saint-Augustin au XVII^e siècle; on notait alors avec incurie ses souffrances et on appréciait celles-ci comme autant de preuves de sainteté. N'était-ce pas là la dernière épreuve à laquelle la soumettait son Dieu avant l'accès à la félicité éternelle? Mais en cette fin du XVII^e siècle, on veut faire échec à la mort ou à tout le moins soulager le mourant. Le rôle de Sœur Martel appelée au chevet de la malade est, sinon de guérir, du moins de soulager mère d'Youville : « [Sœur Martel] quitta son cloître pour venir disputer au terrible mal la vénérable fondatrice (...)»²⁸⁸. Malgré les soins prodigués, une seconde attaque survint quatre jours plus tard et elle ne devait pas s'en relever ; elle meurt dans la soirée du 23 décembre²⁸⁹.

Son œuvre seule lui donnait une dimension hors du commun, mais des signes surnaturels se manifestèrent peu avant et immédiatement après sa mort. Ainsi, comme tant d'autres *beati*, elle put prédire avec exactitude le moment de sa mort. Dans l'après-midi du 23 décembre sa nièce, Mme Poirlier Bénac, qui était à son chevet lui proposait de la veiller toute la nuit et mère d'Youville lui répondit qu'elle ne passerait pas la nuit²⁹⁰. Immédiatement après son décès, on constate que ses traits et son teint prennent un air de vie (sic). À l'heure exacte de son décès, un homme qui marchait le long des murs d'enceinte de la ville en direction de Pointe à Callières vit dans le ciel, exactement au-dessus de l'Hôpital Général, une croix lumineuse. Il appela d'autres citoyens qui furent à même eux aussi de faire l'expérience du phénomène extraordinaire, de même que des habitants du faubourg Saint-Laurent situé loin de l'hôpital. Ce n'est que le lendemain que ces gens lièrent le phénomène à la mort de la fondatrice des sœurs

²⁸⁷ Albertine Ferland-Angers, *Mère d'Youville première fondatrice canadienne*, Montréal, Beauchemin, 1945, p. 189.

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ L. A. Jetté, Madame, *Vie de la Vénérable Mère d'Youville fondatrice des sœurs de la Charité de Montréal*, Montréal, Cadieux-Derome, 1900, p. 150.

²⁹⁰ Albertine Ferland-Angers, *ibid.*, p. 189.

grises²⁹¹. Plusieurs autres phénomènes sont rapportés par ses biographes; nous nous limiterons aux exemples cités ci-haut.

Toutefois, ce n'est pas pour ses qualités mystiques que mère d'Youville fut sanctifiée, car elle était une femme pragmatique résolument tournée vers sa mission sociale.

*Se considérant à la lettre comme la servante des pauvres (...)
elle embrassait avec affection et poursuivait avec constance
les travaux les plus pénibles (...)*²⁹²

Ceci n'empêchait pas plusieurs de ses contemporains et biographes de la comparer à la très mystique Jeanne de Chantal. Lorsque celle-ci meurt en 1641, saint Vincent-de-Paul vit « un globe de feu monté dans le ciel » de là on fit un lien avec le signe divin en forme de croix éclairée dans le ciel de Montréal au moment du décès de mère d'Youville. Dans une lettre à Mère Despins de la communauté des Sœurs grises de Montréal, l'abbé François Gravé décrit mère d'Youville comme une « nouvelle Chantal »²⁹³. En fait, le plus près que mère d'Youville semble avoir été du mouvement mystique est ses références occasionnelles au texte de l'abbé Henri-Marie Boudon²⁹⁴, « Le traité des Saintes voies de la Croix », ouvrage auquel elle fut introduite lors de son passage chez les Ursulines de Québec en 1712²⁹⁵.

Les sœurs qui étaient présentes au moment du décès furent très impressionnées par la beauté soudaine de ses traits *post mortem* car, peu avant le décès, son visage montrait des traits « altérés par la souffrance et la maladie »²⁹⁶. Elles s'empressèrent donc de faire réaliser son portrait par un peintre. C'est au sculpteur, peintre et ornemaniste Philippe Liébert qu'on fit appel²⁹⁷. Il y avait peut-être une intention d'urgence ici, car Liébert habitait tout près de l'Hôpital Général. On rapporta que dès qu'il s'installait, les traits de la morte s'altèrent rapidement et il lui devint impossible de faire un portrait ressemblant. On a justifié cela par le fait que mère d'Youville refusait de son vivant, comme dans la mort, d'être portraiturée : « *Si on veut*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 190.

²⁹² Étienne-Michel Faillon, *Vie de Madame d'Youville...*, 1852, cité par Albert Tessier, *ibid.*, p. 50.

²⁹³ Henri-François Gravé, prêtre au Séminaire de Québec, fut à l'époque de Mère d'Youville en poste à Montréal; rapporté par Madame Jetté, *ibid.*, p. 157.

²⁹⁴ Ce religieux Français était membre de l'Aa de Paris à la même époque que François de Laval.

²⁹⁵ Albert Tessier, *ibid.*, p. 8.

²⁹⁶ Madame Jetté, *ibid.*, p. 151.

²⁹⁷ Gérard Morisset, (1956), *ibid.*, p.23.

*absolument avoir mon portrait, on ne l'aura qu'après ma mort.*²⁹⁸ ». Un « admirable entêtement posthume » nous dit Gérard Morisset²⁹⁹.

De façon fort intéressante, une remarque de l'abbé Faillon fait le rapprochement entre ce changement rapide de physionomie de mère d'Youville et le même évènement lors de la prise de portrait de la sœur Agnès de Jésus de Langeac, la religieuse mystique française morte en 1634 que nous avons mentionnée ci-haut³⁰⁰. On peut risquer une autre explication, moins métaphysique et plus organique; la rigidité cadavérique commence environ six heures après le décès et est maximale après 12 heures, par la suite il y a relâchement de la musculature et le cadavre redevient progressivement souple³⁰¹. En fait, non seulement la rigidité cède par nécrose des tissus, mais comme il n'y a plus de tonus musculaire, c'est un relâchement musculaire complet qui a lieu. On sait que mère d'Youville est morte vers 20 h le 23 décembre et que le peintre ne se présenta à son chevet que le lendemain, entre dix et onze heures³⁰². Il est donc probable que la physionomie se soit modifiée par relâchement musculaire, ce qui expliquerait la déception de ses coreligionnaires et des membres de sa famille. Pour la ressemblance, Liébert se serait alors inspiré des témoignages des sœurs de la communauté qui, puisant dans leurs souvenirs, ont fait en sorte de guider le peintre. C'est cette aquarelle de Philippe Liébert que nous analyserons ci-dessous.

3.6.2 Analyse du portrait.

Cette aquarelle est, de façon surprenante compte tenu de l'importance du personnage, de fort modeste dimension : 7,8 par 12,3 cm (fig. 76). Elle est conservée dans la collection permanente du musée de la Maison de mère d'Youville sur la rue Saint-Pierre dans le Vieux-Montréal. Elle trône au centre d'une exposition dans une pièce aménagée, qui est celle où elle mourut et où on a disposé le mobilier original. Lorsque l'on fit venir Liébert le lendemain du décès, la dépouille avait probablement déjà été transférée pour être exposée dans la salle de la

²⁹⁸ Albertine Ferland-Angers, *ibid.*, p. 191.

²⁹⁹ Gérard Morisset, (1956), *ibid.*, p.23.

³⁰⁰ Étienne-Michel Faillon, *ibid.*, p. 317.

³⁰¹ Kathryn L. McCance et Sue E. Huether, *Pathophysiology*, Boston, Mosby, 1994, p. 85.

³⁰² Abbé Sattin, « Vie de Madame Youville », in *Rapport de l'Archiviste de la province de Québec pour 1928-1929*, p. 434.

communauté³⁰³. En effet, mère d'Youville nous apparaît étendue sur une couche plus catafalque que le lit d'une cellule de religieuse; son « lit de parade » nous dit plusieurs de ses biographes³⁰⁴. Une étrange tenture opaque verdâtre qui semble soulevée en son centre nous révèle le corps. Il peut s'agir d'une tenture montée sur baldaquin, donc une partie intégrante du lit de la religieuse, ou encore d'un rideau donnant accès à une pièce, dans les deux cas l'effet serait le même compte tenu du cadrage du portrait. La dépouille de mère d'Youville se trouve ainsi comme dans un écrin triangulaire dont le registre supérieur est sombre et contraste ainsi fortement avec la literie claire sous elle. On s'explique mal le bord échancré de cette literie. Une possibilité est qu'on ait voulu montrer l'extrême abnégation de la vénérée mère d'Youville, un peu à l'image des vêtements fortement usés que s'entêtait à porter M^{gr} de Saint-Vallier à l'Hôpital Général de Québec. On notera cependant, qu'une illustration *ante mortem* posthume, soit une gravure pour la biographie de Faillon en 1852, illustre parfaitement la chambre de mère d'Youville³⁰⁵ et montre bien une grande draperie retenue par un cordon, mais pas de baldaquin et les draps ne sont pas échancrés (fig. 77)³⁰⁶.

Mère d'Youville est étendue les mains jointes, vêtue de son costume de religieuse. La scène est dépouillée, car les seuls éléments, outre ses habits, sont une croix pectorale et un jonc à son annulaire gauche. Son visage ne présente pas de traits morbides, mais ce n'est pas non plus un visage serein notamment avec les commissures des lèvres abaissées. Les yeux sont clos, et on sait qu'ils l'étaient au moment du décès³⁰⁷, la bouche est fermée et le visage n'est pas livide, mais il n'y a pas de rouge aux joues ni aux lèvres.

Le crucifix est probablement remplacé par la croix pectorale qui est de bonne dimension et il se peut que des cierges soient disposés autour du cadavre, mais que le cadrage de l'image ne les donnent pas à voir. Ces éléments associés à la mort peuvent aussi être absents du fait que le corps a quitté la chambre de son agonie pour être exposé dans une autre pièce. Le portrait

³⁰³ Madame Jetté, *ibid.*, p. 154.

³⁰⁴ Notamment, Albertine Ferland-Angers, *ibid.*, p. 339.

³⁰⁵ Le mobilier, les lambris et le plancher de cette chambre sont considérés comme des reliques et ils sont dans leurs dispositions originales dans le musée de la Maison de mère d'Youville.

³⁰⁶ Abbé Faillon, *ibid.*, p. 306.

³⁰⁷ Albertine Ferland-Angers, *ibid.*, p. 190.

ante mortem posthume mentionné ci-haut montre une prédelle avec crucifix sur pied et cierges allumés au chevet de la mourante. Ce crucifix sur pied est particulièrement intéressant, car il fait partie du mobilier de la chambre de mère d'Youville, jusqu'à sa mort et il est du XVII^e siècle. En fait, il provient de l'hôpital des frères Charon et fut acquis par mère d'Youville au moment de la prise de possession en 1737³⁰⁸. Il est typiquement surdimensionné dans son axe vertical. Le rituel du mourir était donc en accord avec la tradition de l'époque comme nous l'évoquions plus haut.

Le peintre a fait face à une contrainte de taille, car son modèle, mère d'Youville, présente un visage que l'on dit non ressemblant et que précisément le mandat ici est de faire réaliser un portrait souvenir de la vénérée disparue. Que devons-nous entendre ici par ressemblance? Que le visage altéré par la mort n'était pas à la hauteur du souvenir que l'on « voulait » garder de la défunte? ou qu'il n'avait aucune relation avec la personne évoquée? ou encore, que l'inévitable adéquation entre beauté et bonté devait trouver son compte, surtout pour une sœur fondatrice vénérée de tous? Chose certaine, le portraitiste de Mère Catherine de Saint Augustin n'a pas eu de scrupule à illustrer la morte comme elle lui apparaissait. Les repentirs seront ultérieurs. Mais ici, à l'aube du XIX^e siècle, nous croyons que la préoccupation esthétique devait prévaloir. C'est bien un portrait souvenir que Liébert est appelé à faire et non de tenter de capturer l'instant magique où la morte devient plus que vivante en accédant au registre de l'invisible. Il s'agissait de faire un portrait « suffisamment vrai pour satisfaire la famille de Mme d'Youville et ses compagnes »³⁰⁹. Ce portrait a bien rendu son office, car il fut le seul portrait de la disparue pendant 20 ans, période après laquelle on fit réaliser un portrait plus honorifique et plus propre à soutenir une intention hagiographique. Ce portrait dérive du portrait original par Liébert et il sera à l'origine d'une très grande fortune graphique, jetant ainsi dans l'oubli le portrait original de 1771.

³⁰⁸ Communication personnelle, Mme Justine Boivin, archiviste de collection, Maison de Mère d'Youville, 2006.

³⁰⁹ Madame Jetté, *ibid.*, p. 151.

3.6.3. Fortune graphique.

Compte tenu de l'importance du personnage, les portraits réalisés de mère d'Youville ont été très abondants. Plusieurs heures de recherche au service des archives de la communauté des Sœurs grises de Montréal nous ont été nécessaires afin de démêler l'abondante production. Toutefois, l'inventaire exhaustif de tous les dérivés n'était pas, pour ce portrait, comme pour les autres du catalogue, le but recherché; nous voulions en fait voir l'influence du portrait *post mortem* comme modèle pour les portraits de représentation. Il nous est apparu rapidement qu'ils dérivent presque tous d'un seul et même modèle, soit le portrait fait 20 ans après décès de mère d'Youville par François Malépart de Beaucourt, celui-ci étant tributaire de l'aquarelle lavée par Liébert en *post mortem* immédiat. Nous analyserons donc ce portrait de 1792, ses liens avec le portrait original ainsi que sa filiation avec les portraits ultérieurs.

Il existe trois copies connues de ce portrait de mère d'Youville: une dans la collection permanente et une autre dans la « réserve » à la Maison de mère d'Youville dans le Vieux-Montréal et une troisième, au Musée National des beaux-arts du Québec, à Québec (fig. 78, 79 et 80). Tous trois sont des huiles sur toile, de dimensions similaires, de même composition et de même facture. Une seule est signée et datée, soit la copie de Québec.

Mère d'Youville y est représentée assise devant une table recouverte d'une nappe verte, en train d'écrire dans un livre relié avec une plume. Elle a la tête légèrement inclinée à gauche et elle porte son costume avec le domino noir et une large croix pectorale. Elle est entourée par un angelot en arrière d'elle à gauche et un jeune enfant en avant d'elle à droite. Un faux cadre en ovale est peint autour de l'œuvre avec quatre besants dans des encoignures.

Le crucifix est représenté ici par la croix pectorale. L'angelot à l'arrière d'elle montre qu'elle appartient maintenant au registre de l'au-delà alors que le jeune enfant, sur lequel elle porte le regard, représente la portée sociale de son œuvre caractérisée entre autres par la prise en charge des orphelins. La plume et le livre pourraient être interprétés comme des attributs de fonction, car mère d'Youville était l'administratrice en chef de la communauté et à ce titre elle a laissé plusieurs notes de régie interne et une abondante littérature épistolaire. Il se peut aussi

qu'il s'agisse des règles de la communauté qu'a rédigées mère d'Youville³¹⁰. Une autre explication est toutefois possible, car il faut prendre en compte le fait que les sœurs de la Charité, de par leur mission sociale, sont sans clôture ce qui impliquait, aux yeux de l'Église, une certaine réserve. Rome leur demandera en 1862, soit dix ans avant le portrait de mère d'Youville par Beaucourt, de limiter leurs activités apostoliques³¹¹; on ne devait pas avoir l'impression que dans leurs activités publiques elles prêchaient³¹². Sensible à ce contexte de religieuses « dans le monde », Saint-Vincent-de-Paul prescrivait déjà aux sœurs de la Charité de Paris, au XVII^e siècle, de toujours avoir en main un livre ou une feuille lorsque celles-ci devaient parler en public³¹³. Si cette fortune du portrait *post mortem* à la fonction du portrait de représentation, donc de la vie publique de mère d'Youville, c'est peut-être par humilité, et en accord avec la prescription de Saint-Vincent-de-Paul, qu'elle est ainsi représentée, plume à la main?

Outre les rapports historiographiques, il y a deux faits qui nous confirment que l'artiste s'est bien inspiré de l'aquarelle de Liébert. Premièrement, les yeux mi-ouverts et le visage sans expression sont typiques du portrait *post mortem* et, deuxièmement, la ceinture de flanelle à la taille est de couleur beige, ce beige qui valut le nom de Sœurs grises à cette communauté. Or, le costume officiel implique une ceinture noire comme le domino. Peut-être que mère d'Youville portait une ceinture beige, du moins c'est ainsi que Liébert l'a peinte, mais à l'époque de Beaucourt, celle-ci devait être noire. Fait intéressant, une photographie noir et blanc d'une des trois copies, a précisément été retouchée au niveau de la ceinture de flanelle; une sœur archiviste a noirci celle-ci à l'encre de Chine au XX^e siècle, la rendant ainsi plus *ad hoc* (fig. 81).

Les deux copies de la Maison de mère d'Youville sont de François Malépart de Beaucourt et un de ceux-ci constitue le premier jet réalisé en 1791, soit la copie conservée à la réserve et qui est en très mauvais état (fig. 78). Ce tableau de 75,0 par 57,2 cm., une toile marouflée montée

³¹⁰ Paul Bourassa, « François Beaucourt », in *La peinture au Québec : 1820-1850*, sous la dir. de Mario Béland. Québec, Musée du Québec et Les Publications du Québec, 1991, p. 134.

³¹¹ Diane Bélanger et Lucie Rozon, *Les religieuses au Québec*, Montréal, Libre Expression, 1982, p. 292.

³¹² Elizabeth Rapley (1995), *ibid.*, p. 181.

³¹³ Pierre Coste, *Saint Vincent de Paul et les Dames de la Charité*, Paris, Bloud et Gay, 1918, p. 9; cité par Elizabeth Rapley (1995), *ibid.*

sur un cadre de bois, présente plusieurs craquelures d'âge et boursouflures de la couche picturale³¹⁴. La seconde toile mesure 75,5 par 59,5 cm et fut réalisée un an plus tard en 1792³¹⁵. Cette toile a connu une restauration au XX^e siècle et est en bien meilleur état que la copie de la réserve (fig. 79). Quelques détails diffèrent entre les deux copies, le plus remarquable étant l'expression de l'angelot du coin supérieur gauche; sa bouche est ouverte dans la copie restaurée.

La troisième copie, celle du MNBAQ, est la seule qui soit signée; on y lit en bas à gauche, «F. Beaucourt; pinxit » et en bas à droite « A. Montréal, 1792 » (fig. 80). Gérard Morisset attribuait cette toile à l'auteur de la signature³¹⁶, ce qui était accepté jusqu'à récemment³¹⁷. En fait, des recherches historiques récentes attribuent l'œuvre à Antoine Plamondon, qui réalisa une copie fidèle à l'original, vers 1873³¹⁸. Une analyse stylistique le rapproche d'un portrait de Saint Jean l'Évangéliste peint par Plamondon en 1873, une toile donnée par M. de Boucherville aux sœurs grises de Montréal cette même année. Or, il y a un lien de famille entre M. de Boucherville et la famille Dufrost de la Jeammerais et le portrait à l'identique de mère d'Youville a probablement été réalisé en même temps que celui de saint Jean l'évangéliste.

Nous avons trouvé de façon fortuite un autre portrait de même composition dans les collections du Musée McCord à Montréal (fig. 82). Cette huile sur toile non datée, de dimensions similaires aux autres portraits discutés, est attribuée au peintre James Duncan (1806-1881). Sur cette toile très sombre, probablement par oxydation de la couche de vernis, on voit mère d'Youville en buste, attablée avec ce qui semble être un papier à la main gauche. Le dossier de la chaise n'est pas visible, chérubin et enfant sont absents. Autre détail intéressant pour notre propos ci-dessus, la ceinture de taille est noire et non beige. Nous n'avons pas fait de recherches sur l'histoire de ce tableau, mais nous tenions à le mentionner.

³¹⁴ Numéro d'inventaire 1973.A026.

³¹⁵ Numéro d'inventaire 1973.A025.

³¹⁶ Gérard Morisset, (1960), *ibid.*, p. 46.

³¹⁷ François-Marc Gagnon, « Les portraits », in Jean Trudel et al., *ibid.*, p.116.

³¹⁸ John Porter et Mario Béland, *Antoine Plamondon : Jalons d'un parcours artistique*, Québec, Musée National des beaux-Arts du Québec, 2005, p. 96.

La copie de la toile de Beaucourt par Plamondon a probablement été faite sur le modèle de la copie actuellement à la réserve dans la Maison de mère d'Youville car l'angelot à gauche a la bouche fermée. Cela dit, nous n'en avons pas la certitude et la chose est plutôt académique. Ce qui nous intéresse ici, c'est le fait que ce portrait, décliné en trois copies, a été à l'origine d'un très grand nombre de portraits de la vénérable fondatrice. En fait, nous n'en avons trouvé que deux qui dévient sensiblement de ce modèle : le premier fut réalisé par une sœur de la communauté, Sr Marois en 1890, et montre mère d'Youville assise devant son crucifix de table (fig. 83), le second, du au peintre Alphonse Lespérance et datant de 1959, la montre assise sans ses habituels attributs, le livre et la plume (fig. 84). Ces deux portraits la montre jeune, souriante les yeux pleinement ouverts. De ces portraits, celui de Lespérance nous semble plus fidèle aux traits du sujet, en fait, une intéressante note iconographique sur ce portrait mentionne que le peintre a utilisé plusieurs sources d'inspiration pour composer son portrait: soit l'aquarelle de Liébert, le portrait de François de Beaucourt, la description de mère d'Youville par l'abbé Dufrost dans sa biographie de 1790 et les traits de Mère Gamelin, la sœur de mère d'Youville, peinte par un artiste inconnu et dont le portrait est conservé au Château de Ramesay à Montréal³¹⁹.

Tous les autres portraits dérivent de celui de François de Beaucourt et montrent mère d'Youville attablée devant un livre ouvert, une plume à la main droite et les yeux à peine entrouverts. Toutefois, les angelots disparaissent, du moins à quelques exceptions près. Un de ces portraits, fréquemment reproduit, est la gravure du sculpteur Rebel faite à Paris au XIX^e siècle (fig. 85). Elle apparaît dans plusieurs ouvrages biographiques, notamment dans l'ouvrage de Benjamin Sulte³²⁰. Les portraits se suivent tous, relativement conforme à leur modèle. Toutefois, on note un changement à partir de 1921 : la tête, bien que toujours tournée vers la droite, se relève un peu, les yeux s'ouvrent et le visage devient souriant. Ces changements apparaissent à partir du tableau réalisé par sœur Marie du Rédempteur de 1921 (fig. 86). Cette même religieuse avait fait un portrait au fusain quelques années plus tôt en 1917 et qui se voulait fidèle au modèle de Beaucourt et en cela plus près du portrait *post mortem* (fig. 87). Plusieurs autres sœurs grises rééditeront le portrait de leur vénérée mère dont la sœur Quintal en 1932 qui

³¹⁹ SCH-MT #2, *Dossier Lespérance*, Maison de Mère d'Youville, Montréal, 2006.

³²⁰ Benjamin, Sulte, *ibid.*

fut la seule à réintroduire les deux angelots (fig. 88). En fait ce portrait est la copie la plus proche de celui de Beaucourt, mais cette fois-ci, avec les yeux pleinement ouverts. Sœur Boivin en signe un autre en 1934, plus atypique³²¹ (fig. 89) et puis c'est le portrait réalisé par Sœur Flore Barette, de 1935 (fig. 90), portrait qui connaîtra une très grande diffusion; c'est celui que l'on retrouve habituellement dans les biographies de mère d'Youville de la deuxième moitié du XX^e siècle alors que s'instruit son procès de canonisation. Les angelots ont de nouveau disparu, mais le livre, la plume et le regard vers la droite demeurent dans la composition.

On fera de nouveau appel à Sœur Barette pour le portrait réalisé l'année de la canonisation de la vénérable, soit 1959. Le portrait, une huile sur toile de 30,5 par 40,6 cm, dévie à quelques égards du portrait modèle (fig. 91). On y voit mère d'Youville attablée devant un livre fermé dont la dorsale nous fait face; on y lit le titre qui est une référence à la dévotion de mère d'Youville à la Sainte Croix: « Les Saintes Voies de la Croix ». Elle n'a pas de plume en main, mais étrangement, la main droite est exactement dans la position d'écriture des autres portraits; c'est-à-dire qu'elle semble tenir cette plume qui est absente. Peut-être a-t-elle disparue dans un repentir, mais on en explique difficilement la raison, car presque tous les autres portraits conservent les deux attributs convenus, soient la plume et le livre.

On trouve une particularité à ce portrait, soit une statue de Notre-Dame de la Providence qui est sur la table à la gauche de mère d'Youville. Cet ajout au modèle original a probablement une explication, mais nous ne l'avons pas trouvé. Mais, fait plus intéressant, la statue fut gommée temporairement le temps que soit entendue la cause en canonisation. Ce repentir réalisé par sœur Françoise Gravel, s.g.m., fut fait à la demande de la supérieure générale, la Sœur Marguerite Létourneau³²². Est-ce que l'ajout de la statue déviait trop du modèle convenu? Chose certaine, il s'agissait d'un repentir voulu comme temporaire, car il a été fait avec une peinture à l'eau qui fut par la suite, après la canonisation, enlevée pour rétablir en l'état original le tableau de sœur Barette.

³²¹ L'image fournie ne nous permet pas d'identifier le médium, mais il semble qu'il s'agisse d'un dessin à la mine de plomb.

³²² SCH-MT #3, Dossier *Barette*, Maison de Mère d'Youville, Montréal, 2006.

C'est ce portrait qui va servir de modèle à sœur Barette pour le portrait final réalisé à Rome en 1959 dans le cadre de la canonisation de mère d'Youville. Celui-ci rétablit la plume à la main droite et le livre ouvert, mais pour la première fois, mère d'Youville nous regarde de face et, compte tenu de son nouveau statut, une auréole de lumière lui ceint la tête (fig. 92). On observe un blason dans le coin supérieur gauche qui affiche notamment une croix de Passion et autres symboles théologiques et dans le coin supérieur droit il y a la mention suivante : *Universalis Charitatis mater*. Ce portrait a donné lieu à une carte postale italienne fidèle au modèle, mais qui atténue le sourire (fig. 93).

3.7 Portrait de mère Marguerite-Thérèse Lemoine Despins (1792)

3.7.1 Introduction

Nous aurions pu traiter de ce portrait en même temps que la discussion sur la fortune graphique du portrait *post mortem* de mère d'Youville réalisé par François Malépart de Beaucourt en 1792, car c'est lui qui, la même année, réalisa les deux tableaux à la demande de la sœur Marie-Louise Lepellé-Mézière (1761-1842)³²³; l'artiste a choisi de traiter de la même manière les deux portraits, en conséquence nous n'en parlerons que sommairement ici.

3.7.2 Analyse du portrait

Cette huile sur toile est de même dimension que le portrait de mère d'Youville, soit 75,7 par 60,2 cm et de même composition. L'œuvre est signée et datée dans le coin inférieur droit : « F. Beaucourt. Pinxit/A Montreal. 1792. ». On sait qu'il fut peint le jour suivant sa mort, ce qui malgré l'apparence de vie du portrait, en fait un véritable portrait *post mortem* immédiat. Le portrait fut fait par une « main amie »³²⁴. On y voit mère Despins assise et accoudée à une petite table, les mains dans un livre ouvert, le regard dirigé vers le spectateur (fig. 94). Deux éléments du mobilier rendent compte de la nature mortuaire du portrait soit, un drapé sombre qui inscrit une diagonale sur la partie supérieure droite et un crucifix sur pied avec à sa base un ornement montrant un crâne sur tibias croisés. De plus, la physionomie de mère Despins y est

³²³ Sœur Lepellé-Mézière était encore une novice lorsqu'elle commanda ces portraits; communication personnelle, M. François Nadeau, archiviste, Maison de mère d'Youville, Montréal, février 2007.

³²⁴ SCH-MT #1, *ibid.*, p. 128.

rigide et inexpressive et l'artiste n'a aucunement cherché à masquer la rigidité hyperextensive des doigts de la main gauche. L'ensemble est inscrit dans le même cadre ovale peint avec les besants dans les encoignures que l'on retrouve dans le portrait de mère d'Youville.

Mère Despins, qui fut la deuxième supérieure de la communauté, méritait sûrement d'être portraiturée « pour mémoire ». Elle n'était pas la fondatrice, mais elle avait été en contact avec elle ce qui lui confère certainement une relative importance. C'est pour ces considérations que nous croyons qu'il fut décidé au moment de la réalisation du portrait de mère d'Youville de faire réaliser également celui de mère Despins. Peut-être aussi qu'il a été dans l'intention originale des religieuses de l'époque de faire portraiturer toutes les supérieures de la communauté; si tel fut le cas, il y a des manques, car la prochaine supérieure à bénéficier d'un portrait posthume immédiat est, à notre connaissance, mère Jane Slocombe³²⁵ morte en 1872, portrait que nous analyserons ci-dessous.

3.8 Portrait de mère Marie-Rose, s.n.j.m. (1849)

3.8.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait

Eulalie Durocher naît en 1811 à Saint-Antoine-sur-Richelieu au sein d'une famille de huit enfants dont cinq entreront en religion. Elle fera une partie de son éducation chez les sœurs de la congrégation de Notre-Dame à Saint-Denys-sur-Richelieu à partir de 1821. À l'âge de vingt ans, elle devient la Gouvernante du presbytère de Beloeil où officie un de ses frères et s'engage parallèlement dans plusieurs œuvres à caractères social et pastoral. Douze ans plus tard, en 1843, à la demande de M^{gr} Bourget elle va fonder avec deux compagnes, M^{lles} Mélodie Dufresne et Henriette Céré, une communauté des Sœurs des saints Noms de Jésus et de Marie. En fait, cette communauté fondée à Marseille en France avait été approchée par M^{gr} Bourget pour créer une mission d'enseignement pour jeunes filles dans la région du Richelieu, mais elle ne possédait pas les ressources compétentes pour donner suite au projet³²⁶; c'est ainsi que cette mission fut donnée à Eulalie Durocher et ses compagnes. La prise d'habit, sous le nom de mère Marie-Rose pour Eulalie, se fait en février 1844 alors que les règles de la communauté mère de

³²⁵ Elle fut la neuvième supérieure de la congrégation.

³²⁶ Yolande Laberge, s.n.j.m., *Mère Marie-Rose : Eulalie Durocher, 1811-1849*, Montréal, Lidec, 2000, p. 19.

Marseille arriveront à l'été de la même année³²⁷. De santé précaire, mère Marie-Rose devient très malade à partir de l'automne 1849. On fait état d'un rhume, mais il s'agit probablement d'une tuberculose contractée dans son enfance³²⁸. Quoi qu'il en soit, elle dépérira graduellement jusqu'au soir du cinq octobre de la même année où elle entre en agonie pour mourir peu après minuit, le six novembre, âgée de seulement 38 ans. Son corps est entouré de roses et on lui met en main un chapelet et une croix³²⁹. Elle sera béatifiée par Rome, le 23 mai 1982.

Quelques jours avant son décès, ses consœurs, désireuses d'avoir un portrait d'elle, alors qu'elle refuse par humilité, s'en réfèrent à M^{gr} Bourget. Celui-ci va émettre un « commandement » en ce sens et les sœurs de la communauté vont immédiatement mandater « un peintre de Montréal »³³⁰ à son chevet. Affaiblie par son état, mère Marie-Rose ne peut poser longuement pour le peintre, celui-ci réalise alors un daguerréotype pour lui servir de modèle³³¹ et utilise une religieuse de la communauté, sœur Marie-Élizabeth, pour la pose du bras et des mains³³². Le portrait peint à l'huile à partir du daguerréotype a été terminé peu avant le décès de mère Marie-Rose et il a été exposé à côté du catafalque au moment du service funèbre. Ses coreligionnaires témoignent qu'il était si ressemblant qu'on aurait dit « qu'elle allait parler »³³³.

Pourquoi avoir demandé, avec autant d'insistance, son portrait? Il est probable que s'agissant de la mère fondatrice, on ait voulu conserver un portrait d'elle, mais il y a aussi le fait que l'on croit avoir été en contact avec une sainte; des guérisons lui étaient attribuées³³⁴ et elle eut une agonie édifiante avec une abnégation absolue :

*O mon Dieu, je ne puis dire comme Ste Thérèse, ou souffrir
ou mourir, mais souffrir, ô mon Dieu, et faire votre volonté,
voilà ce que je désire*³³⁵

³²⁷ Yolande Laberge, s.n.j.m., *ibid.*, p. 28.

³²⁸ Yolande Laberge, s.n.j.m., *ibid.*, p. 12.

³²⁹ Jules Henri Prétôt Fidelis, *Mère Marie-Rose fondatrice...*, Montréal, 1895, p. 759.

³³⁰ On sait qu'il s'agit de Théophile Hamel (1817-1870).

³³¹ Nonobstant la condition particulière de son modèle, Hamel avait l'habitude de travailler à partir de photographies; David Karel, *Peinture et société au Québec, Ste Foy*, Éditions de l'IQRC, 2005, p. 38.

³³² Jules Henri Prétôt Fidelis, *ibid.*, p. 752.

³³³ Jules Henri Prétôt Fidelis, *ibid.*, p. 760.

³³⁴ *ibid.*

³³⁵ Jules Henri Prétôt Fidelis, *ibid.*, p. 755.

On coupera un morceau de son voile à titre de relique avant de fermer son cercueil. Deux ans après son décès, lors d'une visite de M^{gr} Bourget à la communauté, celui-ci aura cet étrange comportement face à son portrait : il s'inclinera, par trois fois, devant lui en répétant à chaque fois « voilà celle que vous avez perdue, la voilà »³³⁶. Il sera encore plus explicite dans une lettre qu'il adressa au frère de la défunte le 13 août 1850 : « (...) car autant que j'en puis juger, c'était une Sainte »³³⁷. Ainsi, le tableau devient le tenant lieu de ce saint personnage comme en témoigne cette autre lettre de M^{gr} Bourget adressée en 1880 à Sœur Véronique du Crucifix³³⁸ : « Puisse-t-il [le portrait] contribuer en quelque chose à répandre la bonne odeur de ses vertus. »³³⁹

3.8.2 Analyse du portrait.

Ce portrait a été réalisé en *ante mortem* immédiat soit à la mi-septembre et comme le montre le daguerréotype qui devait servir de modèle, mère Marie-Rose apparaît très minée par la maladie (fig. 95). Le portrait qui en a été réalisé par Théophile Hamel, tel qu'il nous apparaît aujourd'hui, la rend plus sereine, car il a gommé toutes traces morbides du visage et il l'a campée dans une pose assise, très droite avec un léger sourire (fig. 96). La composition est sobre, mais pas moins recherchée : la voilure et le bandeau de tête mettent fortement en exergue le visage, la croix pectorale en oblique³⁴⁰ trouve écho dans les bras croisés au bord inférieur gauche et le cadrage serré aux limites latérales du voile de tête donne une stature imposante à un corps qui de fait était fragilisé par la maladie.

Toutefois, l'œuvre originale a connu plusieurs restaurations et repentirs dont le suivi est difficile, car le service des archives de la congrégation n'a pas de dossier de l'œuvre. On le sait par plusieurs photographies prises du portrait dans ses différents états et par des reproductions de celles-ci pour des monographies biographiques, donc datées. Le portrait d'Hamel date de 1849 et le document photographique qui a servi à illustrer l'ouvrage de Jules Henri Prétôt Fidelis

³³⁶ Jules Henri Prétôt Fidelis, *ibid.*, p. 761.

³³⁷ Collectif (1927), lettre de Mgr Bourget datée du 13 août 1850.

³³⁸ C'est elle qui succéda à mère Marie-Rose à la tête de la communauté.

³³⁹ Collectif (1927), *ibid.*

³⁴⁰ Inapparente sur le daguerréotype.

en frontispice (fig. 97) est nécessairement antérieur à 1895 ce qui en fait le document iconographique daté le plus ancien mis à part une reprise du portrait par une religieuse de la congrégation, discutée ci-dessous. Le portrait que l'on retrouve chez Fidelis présente des retouches peintes en surface, probablement avec de la gouache; on présume ici qu'il s'agissait de rehausser le contraste. Ces retouches sont présentes au niveau du petit voile de tête blanc et elles en éliminent le pli oblique sur la gauche, d'autres accentuent le contour de la croix pectorale et de la chaînette qui la retient. De plus, la photographie semble avoir été découpée et mise sur un fond clair ce qui en augmente le contraste. La même image illustrera un autre ouvrage biographique publié à Paris en 1932³⁴¹. Cette façon de faire semble typique à l'art de la photographie de la fin du XIX^e siècle comme en témoigne le portrait de mère de l'Assomption, décédée en 1858, retouché de la même manière et que nous analyserons ci-dessous.

Une photographie, non datée et non documentée, ci-après «état avant restauration A », montre l'état du portrait avant restauration, car il y a boursoufflures de la toile et des craquelures d'âge sur la surface picturale (fig. 98). En rapprochant cet état du portrait avec celui qui illustre l'ouvrage de Fidelis, on constate la similarité mis à part les retouches de peinture opaque. Mère Marie-Rose nous apparaît donc avec un franc sourire sur une bouche charnue et les pouces ont des ongles apparents³⁴². Une autre photographie également non documentée, ci-après « état avant restauration B », montre que certaines altérations de la toile ont été restaurées, mais d'autres sont présentes, surtout aux deux extrémités latérales de la toile (fig. 99)³⁴³. Ce qu'il faut remarquer ici, c'est que la bouche est légèrement estompée pour la rendre moins charnue et que les pouces ne montrent plus leur ongle. Ces repentirs ont sans doute été commandés par le souci d'un portrait à la facture plus digne. En ce sens, l'œuvre originale d'Hamel était plus proche d'un portrait mondain où seuls le costume et la croix pectorale caractérisaient cette jolie jeune femme comme religieuse. Ceci n'étonne pas étant donné que le portrait était la principale spécialité professionnelle de ce peintre.

³⁴¹ R. P. Duchaussois, « *Rose du Canada* » *Mère Marie-Rose fondatrice de la congrégation des Saints Noms de Jésus et de Marie*, Paris, Éditions Spes, 1932. 352 p., ill.

³⁴² La photographie présente dans Fidelis ne montre pas les mains.

³⁴³ L'état actuel est le fait d'au moins une autre restauration impliquant peut-être un réentoilage.

La position assise de trois quarts, très orthostatique, de mère Marie-Rose lui donne une certaine vigueur³⁴⁴. Certes, il fallait embellir le personnage, mais il semble qu'on ait réalisé un portrait professionnel de cette mère fondatrice, une iconographie renforcée par le livre des règles de la communauté qu'elle tient par la main droite. Ceci peut être le fait d'une composition voulue par le peintre qui, comme nous venons de le mentionner, réalisait surtout ce type de portraits ou alternativement, il s'agit d'une commande explicite des coreligionnaires de mère Marie-Rose souhaitant obtenir un portrait de fonction de leur mère fondatrice. Ceci devra rester à titre d'hypothèse étant donné que la littérature ne nous renseigne nullement sur le sujet. Comme pour les portraits *post mortem* où on met en scène le personnage dans une activité pour nier la mort, ici on montre le sujet en pleine santé, fin de non-recevoir de l'inéluctable.

3.8.3 Fortune graphique.

Le portrait réalisé par Hamel a connu une abondante fortune graphique comme ce fut le cas pour plusieurs des portraits analysés dans notre corpus. Deux détails remarquables, le crucifix en oblique et les lunettes que porte la religieuse vont devenir le condensé iconographique de toutes ses représentations, même les plus stylisées (fig. 100 et fig. 101). Cependant, la fortune graphique à l'identique du portrait d'Hamel est elle aussi très abondante et nous ne discuterons que de quelques-unes de celles-ci. La copie plus ancienne que nous avons trouvée est l'œuvre d'une religieuse de la congrégation, sœur Marie-Albert née Alphonsine Mesnard réalisée en 1876 (fig. 102). Cette huile sur toile, dont nous n'avons pu qu'observer une copie numérique de faible résolution³⁴⁵, ne nous permet pas de distinguer s'il y a un ongle aux pouces, mais le sourire nous semble plus mitigé que sur la facture originale du portrait par Hamel. Cette copie ouvre donc deux possibilités, premièrement, cette toile serait « postérieure » au portrait original dans son état avant restauration A, ce qui semble improbable, car les dommages apparents sur cet état de la toile auraient eu lieu en seulement 27 ans et on ne peut pas présumer ici d'un effet d'incurie, car il s'agit d'un portrait important, voire d'une relique. Alternativement il est possible que le portrait de 1876 soit « antérieur » à l'état avant restauration A. Dans les deux cas, il est

³⁴⁴ Laurier Lacroix, in Jean Trudel *et al.*, *ibid.*, p. 124.

³⁴⁵ Demande de localisation faite sans succès aux archives de la communauté, mais non reçues à date.

plus que probable que les repentirs sur l'état avant restauration B soient de la main de sœur Marie-Albert.

On connaît une autre copie du portrait réalisée par sœur Marie-Albert qui date de 1895 (fig. 103). Comme pour la copie de 1876, nous ne pouvons nous référer qu'à une copie numérique de faible résolution. On constate néanmoins que ce portrait est plus près de l'original dans son état avant restauration B; notamment, le traitement asymétrique des arcades sourcilières y est rendu, alors, que dans sa version de 1876 elles étaient pleinement symétriques. On ne peut malheureusement pas juger de la présence ou de l'absence de l'ongle des pouces.

Une copie plus atypique est une huile sur ivoire réalisée par Dabrowski en 1957 qui, relativement à l'original, est augmentée par le bas de sorte que l'on voit les détails de la robe de mère Marie-Rose (fig. 104). Sa croix pectorale est moins oblique que sur l'original ou les autres portraits dérivés et la manche gauche est particulièrement élaborée. C'est aussi le seul portrait à notre connaissance à montrer le livre des règles de la congrégation tenu par la tranche inférieure. On remarquera que l'artiste a mis un ongle aux pouces.

En 1901, le peintre Albert Ferland (1872-1942) reprend le portrait au fusain et on trouve aisément son modèle soit l'illustration présente dans *Fidelis* comme en témoigne l'absence de plis sur le voile de tête à gauche (fig. 105). Toutefois, le visage est plus plein et le sourire reste discret. Les mains sont non apparentes sur ce dessin.

En 1981, année de la béatification de mère Marie-Rose, un portrait officiel fut réalisé et comme le veut la tradition, le contrat fut donné à un artiste italien, Missori. Celui-ci s'est manifestement inspiré du portrait de Dabrowsky, mais pour la première fois, la tête apparaît inclinée sur la gauche (fig. 106). Le visage est plus rond et paraît plus âgé et le sourire est franc, mais diffère de celui que l'on retrouve dans l'illustration de *Fidelis* et sur le portrait original dans son état avant restauration A. Le portrait de Dabrowski n'était assurément pas la seule référence pour l'artiste, car le livre des règles a retrouvé son sens original, le pli du voile de tête est absent à gauche et la croix pectorale a un oblique prononcé comme sur la majorité des portraits. On

remarque un halo de lumière cernant la tête ce qui témoigne de manière convenue du nouveau statut de la bienheureuse. Nous avons trouvé au moins un portrait qui, dès 1960, semblait anticiper cet état, soit une huile sur toile de sœur Mary Cornelia, s.n.j.m. (fig. 107).

3.9 Portrait de mère de l'Assomption (1858)

3.9.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait

Léocardie Bourgeois est née le 19 juin 1831 à Saint-Grégoire situé dans l'actuel M.R.C de Bécancour en Mauricie. Elle fit ses études chez les ursulines de Trois-Rivières où on la remarqua pour son intelligence. Confiant à son confesseur, l'abbé Jean Harper, le fait qu'elle avait ressenti l'appel divin, elle fut encouragée dans cette voie. Ultérieurement, c'est à elle et à trois de ses consœurs, Mathilde Leduc, Hedwige Buisson et Julie Héon, qu'on confia la mission d'établir une maison pour l'instruction des jeunes filles dans la paroisse de Saint-Grégoire. Celle-ci fut fondée le 8 septembre 1853 sous le vocable de la *Congrégation des Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge* et la première prise d'habit se fit le 19 août 1855 : Léocardie Bourgeois, dorénavant mère de l'Assomption, devint la première supérieure de l'établissement et deux ans plus tard, elle ressentit les premiers signes de la tuberculose qui devait l'emporter³⁴⁶. Elle quitta la communauté pour retrouver sa famille³⁴⁷ et y revint encore très faible, deux mois plus tard. Elle mourra dans la nuit du 3 juillet 1858.

Nous n'avons que peu de détails sur les derniers instants de mère de l'Assomption, car la communauté perdit une grande partie des archives originales dans l'incendie de la nouvelle maison de Nicolet en 1906³⁴⁸. Ainsi, les chroniques et annales de la communauté ont été recrées à partir de fragments récupérés et des témoignages des anciennes. On sait que deux portraits ambrotypés furent réalisés dans les derniers jours de sa vie, mais aucun détail ne nous est parvenu quant à la commande ou au motif de ceux-ci.

³⁴⁶ SASV-NT #1, *Notice nécrologique de mère de l'Assomption (Léocardie Bourgeois), 1831-1857*.

³⁴⁷ Son frère était médecin; SASV-NT #2, entrée de janvier 1858.

³⁴⁸ La communauté avait déménagée de Saint-Grégoire à Nicolet en 1872; Germain Lesage o.m.i. (1965), *Le transfert à Nicolet des sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge*, Nicolet, Éditions des sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, p. 266.

3.9.2 Analyse du portrait.

Les archives de la maison-mère de Nicolet possèdent les deux ambrotypes³⁴⁹ vraisemblablement pris au même moment; la pose et le visage sont identiques, mais un pli sur le voile de tête sur la gauche et la forme rendue de la guimpe par la position de ce même voile permet de discriminer rapidement l'un de l'autre, ci-après nommés version A (fig. 108) et version B (fig. 109). Ce sont des petits formats d'environ 5 par 3 cm dont la version A est fortement endommagée avec des signes de craquelures; ceci tient à ce qu'elle fut retirée des décombres de l'incendie de 1906. Sur ces deux versions, on voit mère de l'Assomption le visage amaigri, les traits tirés, les yeux ouverts et la bouche légèrement ouverte, en position assise avec son costume et sa croix pectorale. Elle semble se perdre dans son costume ce qui ajoute au pathos du portrait. Aucun élément de décor et aucun mobilier religieux ne sont présents et un passe-partout ondulé avec motif cerne les portraits.

On ne peut pas parler d'expressivité recherchée ici, car on est de toute évidence devant un portrait souvenir qui semble avoir été pris en urgence en *ante mortem*. C'est la fondatrice et première supérieure de la communauté et elle meurt très jeune, à 27 ans; ce sont là deux motifs qui en soi peuvent avoir justifié la décision de faire réaliser ce portrait en deux exemplaires. Comme c'est souvent le cas, ce portrait ne sera pas publié, mais servira plutôt de modèle pour un portrait plus élogieux. Toutefois, ils sont conservés au musée de la communauté où ils sont exposés et ils ont été reproduits en photographie pour en assurer la pérennité.

3.9.3 Fortune graphique.

Une huile sur toile fut réalisée à partir du portrait version A, comme en témoigne le pli sur le voile de tête à gauche. C'est un portrait de format chevalet peu idéalisé, assez fidèle au modèle si ce n'est que mère de l'Assomption y apparaît un peu moins cachectique et que la bouche est fermée (fig. 110). Cette peinture date de 1873 et elle est l'œuvre de sœur Marie de Jésus, une religieuse des sœurs du Bon Pasteur de Québec. On présume ici qu'aucune religieuse de la

³⁴⁹ L'ambrotype est une technique postérieure à celle du daguerréotype de 1839 car elle date de 1851.

communauté n'était en mesure de peindre le portrait ce pour quoi on a eu recours à une artiste de l'extérieur.

Un dessin au crayon qui a pris pour modèle le portrait version B a été réalisé pour illustrer une petite image de dévotion. Mère de l'Assomption y apparaît relativement en santé avec un visage plus rond et un léger sourire aux lèvres (fig. 111). Sous le portrait il y a un libellé qui l'identifie et indique qu'elle est la fondatrice et la première supérieure de la communauté. Au coin inférieur droit on voit le monogramme « S.M.C » qui identifie son auteur, soit une religieuse de la communauté, sœur Madeleine du Calvaire. Comme ce dessin est présent dans un ouvrage datant de 1957, il ne peut être postérieur à cette date³⁵⁰.

Une photographie noir et blanc non datée a été tirée du portrait version A, et celle-ci fut très retouchée avec de la peinture noire et blanche par une religieuse de la communauté, sœur Monique Crête (fig. 112). L'intention des repentirs est évidemment une esthétisation du portrait, car on voit mère de l'Assomption, les traits adoucis et la bouche fermée affichant un léger sourire. Derrière cette photographie on voit une inscription à la mine de plomb indiquant qu'il s'agit du « véritable portrait de mère de l'Assomption ». C'est ce portrait qui illustre la fondatrice dans l'ouvrage du père Lesage sur le transfert de la communauté à Nicolet, édité en 1965, il n'est donc pas postérieur à cette date³⁵¹.

3.10 Portrait de mère Jane Slocombe (1872)

3.10.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait

Mère Jane Slocombe est née à Taunton en Angleterre le 29 octobre 1819. Elle est entrée dans la Congrégation des Sœurs de la Charité en 1840 et connaît toutes les fonctions du travail auprès des malades pour devenir la neuvième supérieure générale de la congrégation. Elle meurt en 1872, âgée de 52 ans. Ce n'est pas une mystique, mais une femme tournée vers l'action comme l'était mère d'Youville.

³⁵⁰ Germain Lesage o.m.i. (1957), *Les origines des sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge*, Nicolet, Éditions des sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, illustration hors texte.

³⁵¹ Germain Lesage o.m.i., (1965), *ibid.*, illustration hors texte.

Au moment de son décès, à 20 H 10 le 22 juin 1872, elle est entourée de coreligionnaires. Quelques heures plus tard, d'autres sœurs grises de la maison de Châteauguay viennent se recueillir à son chevet³⁵². Le lendemain, les Sœurs se disent impressionnées de la beauté des traits de son visage et elles font venir un photographe pour qu'il puisse en fixer les traits³⁵³. Soeur McCullen, qui fut un témoin direct des événements, nous dit qu'on a relevé la Mère Slocombe pour en réaliser la photographie. Ceci devait être rendu nécessaire par le fait, qu'en 1872, la caméra était un objet lourd porté sur trépied et ne pouvant pas être disposé aisément au-dessus d'un corps alité pour réaliser un cliché perpendiculaire.

Sœur Estelle Mitchell qui rapporte ces derniers instants ne commente aucunement sur la suite des événements de sorte que l'on ne sait pas si la photographie fut réalisée ou non. De même, il existe bel et bien un portrait *post mortem* de Mère Slocombe, mais celui-ci est un fusain la montrant les yeux clos et les mains jointes; dessin que nous discuterons ci-dessous. À notre connaissance, aucune photographie mortuaire n'a été éditée, ni dans une publication ni sous forme d'image de dévotion. Toutefois, la recherche que nous avons menée au service d'archives de la *Maison de mère Marguerite d'Youville* dans le Vieux-Montréal, nous a permis de retrouver les photos prises le lendemain du décès de Mère Slocombe. En fait, celles-ci, trois prises originales et plusieurs copies de l'une d'entre elles, furent retrouvées grâce à Mme Mylène Laurendeau, archiviste.

Dans la foulée de cette découverte, nous avons donc décidé d'analyser les trois photographies comme le véritable portrait *post mortem* de Mère Slocome et le fusain, qui est fréquemment publié, sera considéré comme fortune graphique du portrait et analysé comme telle.

³⁵² Estelle Mitchell, s.g.m., *Mère Jane Slocombe neuvième supérieure générale des sœurs Grises de Montréal*, Montréal, Fides, 1964, p. 466.

³⁵³ On se rappellera que Mgr Bourget n'autorisera la photographie des religieuses qu'en 1876, mais il ne s'agit pas là d'un portrait de fonction ou d'un portrait d'une jeune religieuse pour sa famille.

3.10.2 Analyse du portrait.

Après avoir assis le corps de Mère Slocombe, les religieuses qui l'entourent constatent que le visage changea :

On tente alors de soulever un peu la tête, ce qui malheureusement, au dire de sœur McCullen, altère un peu l'attitude et les traits de la chère Disparue³⁵⁴.

On comprend ici que le relâchement musculaire et la gravité combinés ont dû donner lieu à un affaissement du faciès et à la chute mandibulaire ouvrant ainsi la bouche. Ce relâchement de la rigidité cadavérique est compréhensible étant donné que la photographie fut faite le dimanche de Pâques de 1872 et que Mère Slocombe est morte le samedi. Des photographies furent quand même prises et les archives en montrent trois marquées au coin inférieur gauche des lettres B, C et D ce qui laisse supposer évidemment qu'il y en a eu au moins quatre de réalisées (fig. 113, 114 et 115). Ces photographies, ci-après versions B, C et D, sont imprimées sur carton rigide, fini sépia et de dimensions similaires; entre 5,5 et 9,5 cm. Mère Slocombe y apparaît vêtue de ses habits, adossée sur un coussin les mains réunies devant elle et tenant un objet que l'on n'arrive pas à identifier, mais qui est probablement la copie de ses vœux solennels³⁵⁵. Dans le même dossier d'archives, nous avons vu qu'une des trois photographies fut reproduite en plusieurs exemplaires, soit la version D³⁵⁶. Au verso de celles-ci, il est étampé les coordonnées du studio de photographie; « Desmarais et Cie, photographes, Carré Chaboilly, Montréal ». On peut présumer que les quatre versions originales ont été réalisées par eux et il est également possible que le contrat comportait la réalisation à partir du négatif choisi d'une suite de copies. Paradoxalement, c'est à notre avis la version D (fig. 115) qui a la facture la plus morbide compte tenu de l'ouverture de la bouche. Était-ce là l'intention, c'est-à-dire montrer l'effet de la mort sans complaisances? À tout le moins, on est loin de la photographie *post mortem* romantique avec traits sereins, sourire et abondance de fleurs. De plus, pas de crucifix au mur ou sur table ou encore en mains ni de cierges allumés ne sont présents. En fait, le crucifix est présent sous

³⁵⁴ Estelle Mitchell, s.g.m., *ibid.*, p. 466.

³⁵⁵ Il est d'usage au moment du décès d'une religieuses de mettre avec le corps la copie des vœux solennels rédigés par la postulante à son entrée en religion; communication personnelle, sœur Choquette, r.h.s.j., 2006.

³⁵⁶ Une dizaine de copies retrouvées.

la forme de sa croix pectorale, mais celle-ci est un attribut du costume et non un objet ajouté. Il s'agit donc de photographies très dépouillées où le corps de Mère Slocombe fut vêtu de ses habits de religieuses³⁵⁷ et mis en position assise pour des raisons techniques comme nous en faisons l'hypothèse.

L'ensemble laisse à penser que les sœurs de la communauté, au fait de la nouvelle technique d'imagerie qu'était la photographie alors, ont voulu obtenir un dernier portrait de leur mère supérieure. Contrairement à l'idéalisation de la peinture, le rendu photographique s'avéra décevant ce pourquoi, nous croyons, que ces photographies ne furent jamais montrées en dehors de la communauté. Il faut contraster ici cette réalité clinique avec le témoignage des témoins de sa mort qui rapportent que ses traits étaient impressionnants de « beauté paisible », ce qui est en accord avec une bonne mort, d'où l'inévitable déception. Ces photographies ne devaient pas être considérées comme des portraits, car on se rappelle que l'autorisation de Mgr Bourget en ce sens n'arrivera que quatre ans plus tard. Il s'agissait donc d'une procédure exceptionnelle, assurément pour mémoire.

3.10.3 Fortune graphique.

Comme mentionné ci-haut, un dessin au fusain montrant mère Slocombe sur son lit de mort a longtemps été considéré comme le portrait *post mortem* original. Celui-ci, de facture anonyme, mais certainement réalisée à l'interne, mesure 17.3 par 24.5 cm et il est pourvu d'un petit cadre en carton argenté, avec au verso « Mère Slocombe » inscrit à l'encre noire. On y voit la religieuse vêtue de son habit avec la tête tournée vers la gauche, les yeux entièrement clos et les mains dans les manches; aucun élément de décor n'est présent (fig. 116). La pose semble un peu artificielle comme si la personne se tenait debout de façon malhabile et pour cause, car il s'agit bien du dessin fait à partir d'une des photographies *post mortem*, soit ici encore la version D. Toutefois, on a sur le dessin escamoté les mains sous les manches de l'habit et fermé la bouche. On ne sait pas s'il a été réalisé immédiatement après que les photographies furent disponibles ou beaucoup plus tard et les archives demeurent muettes au sujet même de son

³⁵⁷ On est au lendemain de sa mort et, lorsque celle-ci arriva, mère Slocombe devait être alitée à l'infirmerie dans ses vêtements de nuit.

existence. On rencontre cependant ce dessin dans l'ouvrage de sœur Mitchell de 1964 à la page 336 et dans le même ouvrage, en frontispice, on aperçoit une variante du portrait, soit une copie à l'identique au fusain, mais avec les yeux pleinement ouverts³⁵⁸ (fig.117).

Un portrait peint à l'huile sur toile de mère Slocombe existe, mais il est non daté et non signé et le service d'archives le date de la fin du XIX^e ou début XX^e siècle (fig. 118). Elle y apparaît assise en demi-buste, un livre ouvert en mains et la tête légèrement tournée vers la gauche. Les yeux sont bien ouverts et la bouche esquisse un très léger sourire. Bien que la tête soit redressée et que les replis de la coiffe diffèrent, on y trouve une parenté certaine avec le portrait au fusain.

3.11 Portrait de sœur Marie de Sainte Thérèse (1896)

3.11.1 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait

La congrégation de Notre-Dame de la Charité du Bon-Pasteur d'Angers fut créée sous Grégoire XVI³⁵⁹ en 1835, mais il s'agit en fait d'une branche d'un ordre plus ancien soit celui de Notre-Dame de la Charité fondé en 1642 par Jean Eudes, un proche de l'École française de spiritualité³⁶⁰. C'est à la demande de M^{gr} Bourget que les religieuses d'Angers vont venir installer une communauté à Montréal en 1844.

Marie Blanche Elkan est une jeune femme juive de la bonne société de Boston qui est née en 1872. Ses parents l'envoient faire ses études chez les religieuses de la congrégation de Notre-Dame au couvent de Belle-vue à Québec. C'est semble-t-il au contact de ces religieuses que Blanche décide, malgré l'opposition de sa famille, d'abjurer et de se consacrer en religion. Son choix des religieuses de Notre-Dame de la Charité du Bon-Pasteur tient au fait qu'elle cherchait à rejoindre un ordre contemplatif. Connue comme étant de santé fragile, elle contracte une typhoïde le cinq juillet 1896 et en décède le mardi du 21 juillet; elle n'avait que 24 ans. La veille de son décès, alors qu'on lui accorde l'indulgence *in articulo mortis*, on lui permet de faire

³⁵⁸ Estelle Mitchell, s.g.m., *ibid.*

³⁵⁹ Pape de 1831 à 1846.

³⁶⁰ Collectif (1895), *Annales des religieuses de Notre-Dame de Charité du Bon Pasteur à Montréal depuis leur établissement 1844 jusqu'à 1896*, tome 1, Montréal, Monastère du Bon Pasteur, 1895, avant-propos p. v.

ses vœux³⁶¹. Elle sera donc inhumée à titre de religieuse bien qu'elle ne fut au sein de la communauté que pendant onze mois et treize jours.

Peu de temps après son décès à l'infirmerie, on la vêt de son costume et on la déplace dans l'avant-chœur de la communauté. On dispose tout autour du corps des fleurs de même qu'une couronne de fleurs sur sa tête et elle tient un crucifix et une copie de ses vœux solennels entre ses mains jointes³⁶². Au moins deux photographies *post mortem* furent réalisées bien qu'aucune indication en ce sens n'est présente dans la notice nécrologique ni dans la biographie qui lui est consacrée; il s'agit d'un portrait en demi-buste la tête relevée et d'un portrait complet dans son cercueil.

La prise d'un dernier portrait n'était pas une procédure courante au sein de cette communauté, car il n'y a pas d'autres portraits de ce type ni de l'époque ni antérieurs. Quelle pouvait être la motivation ici? Nous avançons trois hypothèses. Premièrement, un portrait souvenir de la jeune religieuse, ce qui est peu probable étant donné que la communauté avait en sa possession une photographie en pied de Mlle Elkan faite quelques mois plus tôt lors de son noviciat³⁶³. Deuxièmement, comme nous l'avons déjà suggéré à titre de motivations possibles pour ce genre de portraits, le jeune âge de la religieuse et son agonie exemplaire pouvaient à eux seuls motiver la démarche. Troisièmement, et c'est là un fait inusité, il s'agissait d'une convertie qui dut lutter contre les pressions de sa famille et ultimement se vit rejetée par son père. Prévenus de l'agonie de Blanche, celui-ci et la belle-mère de Blanche³⁶⁴ ont fait le voyage jusqu'à Montréal. Les rapports de l'époque font état d'un père inconsolable qu'il fallut retirer du cercueil lors de sa mise en terre. Peut-être est-ce lui qui demanda à un photographe les clichés pris en *post mortem* immédiat afin de fixer l'image de sa fille une dernière fois? Chose certaine, le fait de faire réaliser une photographie *post mortem* est une habitude répandue dans le nord-est de l'Amérique du Nord de cette fin du XIX^e siècle³⁶⁵.

³⁶¹ SBP-MT, Notice nécrologique de sœur Marie de Sainte-Thérèse

³⁶² Sœur Louis-du-Sacré-Cœur, *Blanche Elkan: Un lis fleurit entre les épines*, Montréal, Bureau Marguerite Bourgeoys, 1928, p. 220.

³⁶³ Cette photographie figure dans deux éditions de sa biographie par sœur Louis-du-Sacré-Cœur.

³⁶⁴ M. Elkan était remarié.

³⁶⁵ Joëlle Bolloch, « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions » in Emmanuelle Héran, *ibid.*, p. 120.

3.11.2 Analyse du portrait

Il s'agit bien de deux portraits ici et non d'un agrandissement du visage à partir du portrait dans son cercueil. On sait que lorsqu'elle meurt ses yeux sont demeurés ouverts et sa bouche affiche un léger sourire³⁶⁶ et c'est ainsi qu'elle nous apparaît sur le portrait en demi-buste qui figure dans la première édition de sa biographie éditée en 1928 (fig. 119)³⁶⁷. La jeune religieuse porte un bandeau de tête et une guimpe blancs et un voile de tête noir surmonté d'une couronne de fleurs et la partie inférieure de la photographie montre le haut d'un crucifix. Le second portrait la montre dans son cercueil disposé sur une estrade et entouré de fleurs; crucifix et cierges sont présents sur une petite table à la tête du cercueil (fig. 120).

L'esthétique de ce portrait est conforme au concept de la mort romantique, a fortiori pour le décès d'une jeune femme. On voit là l'arrangement avec abondance de fleurs, autour et sur la morte, et sourire au visage qui prévaudra pour la mise en bière de sainte Thérèse de Lisieux un an plus tard et qui deviendra une présentation séminale (voir fig. 8 et fig. 10).

3.12 Portrait de mère Marie de la Ferre (avant 1896)

3.12.1 Introduction

Marie de la Ferre est une dévote agissante du XVII^e siècle et non une religieuse et, a *contrario* des autres personnages de notre corpus, elle n'est jamais venue en Nouvelle-France. Il existe toutefois un intéressant portrait *post mortem* d'elle au musée des hospitalières de Saint Joseph à Montréal. En fait, il s'agit d'une copie de l'original réalisé en France en 1652 et aujourd'hui perdu. Ce portrait, comme nous le verrons ci-dessous, s'inscrit tout à fait dans l'esthétique du genre au XVII^e siècle et nous permet la comparaison avec les œuvres réalisées ici.

L'histoire de ce portrait est très complexe pour deux raisons : premièrement, l'*hiatus* iconoclaste de la révolution de 1789 a brouillé les pistes historiographiques des œuvres, un

³⁶⁶ Sœur Louis-du-Sacré-Cœur, *ibid.*, p. 220.

³⁶⁷ Nous n'avons pas trouvé de trace de la seconde édition ni à la collection nationale ni aux archives des religieuses de la communauté; la troisième édition de cet ouvrage date de 1955 et elle ne reproduit pas ce portrait.

problème qui n'a essentiellement de comparable, pour notre étude, que les incendies dans les institutions; deuxièmement, l'étude de ce portrait a révélé que le portrait fut copié, plus ou moins à l'identique en plusieurs exemplaires, pour satisfaire les demandes des différents établissements de l'Hôtel-Dieu dispersés sur le territoire français.

3.12.2 Données biographiques et contexte de réalisation du portrait

Marie de la Ferre est née à Roiffé dans la région de Poitiers en France en 1589³⁶⁸ au sein d'une famille aisée. Elle montre de l'intérêt pour une vie en religion, mais se voit refuser à plusieurs reprises l'accès à diverses communautés, possiblement dû à sa santé précaire. En 1634, une révélation lors d'une prière lui montre « une salle remplie de malades » et elle trouve là sa voie. Elle va s'en confier à M. Jérôme Le Royer de la Dauversière (1597-1659), un noble très dévot qui suite à une maladie a lui aussi expérimenté une révélation l'enjoignant de se consacrer à l'aide aux malades³⁶⁹. À La Flèche, il va rénover et regrouper le vieil *hospital*³⁷⁰ et la « Maison Dieu », qui accueille et soigne les indigents. Il va y adjoindre une chapelle dédiée à Saint Joseph et c'est cet ensemble qui deviendra le premier Hôtel-Dieu de La Flèche. C'est là, en 1636, que la jeune Marie de la Ferre de même qu'une compagne, Anne Fourreau, vont oeuvrer auprès des malades³⁷¹. C'est également de là, en 1659, que partiront accompagnées de Jeanne Mance, les filles qui aideront à la fondation de l'Hôtel-Dieu de Ville-Marie³⁷².

Sa vie auprès des malades se fera dans cet esprit du siècle où les dévots et les mystiques embrassent une abnégation totale au service de Dieu. Marie de la Ferre et ses compagnes y accepteront cette « mort à soy même » tel que préconisée par leur guide spirituel, le Révérend Père du Breil³⁷³. Marie de la Ferre et les autres filles des divers établissements fondés par Jérôme le Royer de la Dauversière sont des laïques regroupées au sein de la confrérie dite de la

³⁶⁸ Il y a beaucoup d'imprécisions sur les dates de naissance et de décès de Marie de la Ferre, nous nous basons donc sur le *Posito* de Rome de 1993 pour les données biographiques; Collectif (1993), *Cenomanen-Marianopolitan, Canonizationis Servae Dei Mariae de la Ferre, ...*, Rome, 1993, 610 p.

³⁶⁹ C'est aussi au cours d'une de ses visions qu'il aura la commande divine d'établir un établissement pour les malades en Nouvelle-France; Corinne Laplante, *ibid.*, p. 25.

³⁷⁰ Un hospice pour les pèlerins établi dans une vieille aumônerie.

³⁷¹ Corinne Laplante, *ibid.*, p. 28.

³⁷² Sœur Marie Morin, *Annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal*, Mémoire de la Société Historique de Montréal, 12^e livraison, Montréal, L'imprimerie des éditeurs limités, 1921, p. 109.

³⁷³ Sœur Marie Morin, *ibid.*, p. 38.

Sainte Famille. Elles font des vœux simples et ne sont donc pas, au sens de la loi canonique, des religieuses, mais plutôt des maîtresses charitables; un document de 1658 fait référence à Marie de la Ferre comme « institutrice et première hospitalière de la communauté »³⁷⁴. Cette congrégation sera reconnue en communauté religieuse le 8 janvier 1666 sous le nom des *Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph*. Ici, à Ville-Marie, les « filles » ne pourront faire leurs vœux solennels qu'à partir de 1671 avec l'accord de M^{gr} de Laval³⁷⁵.

Quelques années après son installation à La Flèche, Marie de la Ferre se rendra à l'Hôtel-Dieu de Moulins³⁷⁶ pour y assister les filles pendant une sévère épidémie; elle y succombera le 28 juillet 1652 à l'âge de 63 ans. Lorsque son corps est porté en terre, elle affiche un visage aux traits adoucis et elle est en odeur de sainteté malgré la chaleur de cette fin d'été et la durée préalable de son exposition. Ses contemporains rapportent des grâces obtenues après avoir touché le chapelet accompagnant sa dépouille³⁷⁷. Cette exemplarité dans la conduite et sa réputation de sainteté³⁷⁸ sont peut-être les raisons pour lesquelles on fit d'elle un portrait *post mortem*. Mais, comme plusieurs sujets de notre catalogue, il faut également prendre en compte qu'il s'agissait de la mère fondatrice de la congrégation³⁷⁹.

Par ailleurs, on sait qu'un portrait fut réalisé de son vivant vers 1650 et que celui-ci fut copié en plusieurs exemplaires³⁸⁰. Trois copies distinctes de ce portrait existent encore et une copie à l'identique de l'une d'elles, datant du XIX^e siècle, est présente dans les collections du Musée des religieuses hospitalières de Saint Joseph à Montréal (fig. 121). Ces portraits la montrent debout, le visage jeune, les yeux baissés et les mains dissimulées par les manches de son habit.

³⁷⁴ Gabriel Girault, chanoine de Notre-Dame, « Procès verbal concernant l'exhumation, 1658 »; rapporté dans le *Positio de Rome*, *ibid.*, 1993, p. 346.

³⁷⁵ Sœur Marie Morin, *ibid.*, p. 174.

³⁷⁶ Fondé en 1651.

³⁷⁷ RHSJ-MU, Mère Marie Élisabeth Peret, Histoire de l'Institution de la Congrégation des Religieuses Hospitalières de Saint Joseph, 1740.

³⁷⁸ Elle avait eue des visions, elle prédit sa mort, son corps semblait imputrescible, etc.

³⁷⁹ La première religieuse de la communauté, sœur Cléronné [Cléraunay] décédée en 1684, a également été peinte *post mortem*; RHSJ-BT: Mère de Garlillesse, « *Manuscrit de Beaufort, Tome II* », 1788, p.16.

³⁸⁰ Chanoine Couanier de Launay, *Histoire des Religieuses Hospitalières de Saint Joseph, France et Canada*, Paris, Société générale de Librairie Catholique, 1887, p. 166.

Il existe plusieurs mentions de la réalisation d'un portrait de mère de la Ferre immédiatement après son décès, comme le montre les recherches de sœur Nicole Buisnière, archiviste responsable à l'Hôtel-Dieu de Montréal³⁸¹. Dans une de celles-ci, on lit:

*Il resta sur son visage après sa mort cet air de douceur, de gravité et de dévotion (...). Ce fut sans doute dans ces santimens qu'on la fit tirer en portrait pour en favoriser les maisons de l'institut...*³⁸²

Le pluriel de la fin de cette citation nous indique qu'il y a eu, à l'instar du portrait d'elle en vie, plusieurs copies réalisées du portrait *post mortem* et que celles-ci furent distribuées aux différentes maisons de la communauté; ceci est d'ailleurs corroboré par l'ouvrage du révérend Couanier de Launay de 1887³⁸³. On accorda évidemment des vertus thérapeutiques à ce portrait par l'usuel transfert métonymique, ce qui montre bien l'estime dans lequel on considérait son modèle³⁸⁴.

La communauté de La Flèche en France possède trois de ces portraits, non signés et non datés (ci-après, LF-1, LF-2 et LF-3). On sait que l'un de ceux-ci, LF-1, provient de la maison de Beaugé et nous croyons qu'il a servi de modèle au portrait de Montréal³⁸⁵. Cette huile sur toile a été inventoriée par les services du *Ministère de la Culture et des Monuments historiques* du Pays de Loire et a été datée de la seconde moitié du XVII^e siècle³⁸⁶. De plus, une inscription en haut du tableau fait référence à mère de la Ferre comme « mère et institutrice »; un statut qui milite en faveur d'une facture du XVII^e siècle. C'est un portrait pris *in situ* au chevet, car le torse de Marie de la Ferre repose à demi soulevé par un oreiller (fig. 122). Elle a les yeux presque clos et un visage sans expression qui fait son âge. Elle tient un long crucifix et un chapelet en mains; les positions de ceux-ci semblent trop ostensibles pour être possibles par une morte, en conséquence il s'agit probablement d'une composition pour montrer les mains en « prière ». On

³⁸¹ RHSJ-BE, Sœur Marguerite-Anne Piau de Maisonneuve, *Manuscrit de Baugé*, après 1765, p. 119; RHSJ-LF #1, Mère Gaudin, *Recueil des Pièces authentiques*, La Flèche, communauté des Religieuses Hospitalières de Saint Joseph, fin XIX^e siècle, p. 443; RHSJ-LF #2, Sœur Lalande, *Lettre de la communauté de La Flèche adressée à la communauté de Montréal*, 1836.

³⁸² RHSJ-BE, *ibid.*

³⁸³ Couanier de Launay, *ibid.*, p. 166.

³⁸⁴ RHSJ-BE, *ibid.*

³⁸⁵ Ce portrait est revenue définitivement à Beaugé à l'automne 2007.

³⁸⁶ RHSJ-LF #4, Rapport d'évaluation *in* dossier de l'œuvre au service des archives de la communauté de La Flèche, France.

remarque que le crucifix est typiquement de grande taille. Cette composition est également celle des autres copies à La flèche (fig. 123 et fig. 124). Il existe, à La Flèche toujours, un autre portrait *post mortem* avec cette composition, mais il est nécessairement plus jeune que les autres comme en témoigne le costume de religieuse, en lieu et place de celui d'une maîtresse charitable (fig. 125).

Il est intéressant de noter ici que le portrait fait de son vivant fut considéré comme le véritable portrait *post mortem*³⁸⁷. Cette méprise, également faite par nous au début de notre étude, est probablement le fait du rendu du visage sans expression et des yeux mi-clos. Mais, dans les archives du XVII^e siècle de l'Hôtel-Dieu de La Flèche en France³⁸⁸, on fait état de la présence des mains sur le tableau *post mortem* alors que pour tous les portraits debout³⁸⁹, les mains sont dissimulées.

3.12.3 Analyse du portrait.

Le portrait de l'Hôtel-Dieu de Montréal est une huile sur toile de 14 par 9,9 cm, et il est conservé au service des archives de la communauté (fig. 126). Il est signé «Dugardin » en bas à droite et n'est pas daté. Cependant, un sceau en papier au verso identifie à nouveau l'artiste en mentionnant l'initiale du prénom, « L » et la ville « Paris » (fig. 127). La stylisation de ce sceau nous confirme qu'il s'agit d'une production du XIX^e siècle. On ne sait pas exactement quel est l'artiste, mais le Bénézit nous renvoie à « Dujardin » et la seule entrée avec un « L » comme initiale est « Louise Dugardin » dont les seules informations sont à l'effet qu'elle exposa en 1848, 1849 et 1851³⁹⁰.

La facture nous semble un peu malhabile, notamment dans le traitement des mains, mais la composition ne s'éloigne pas trop du modèle original (fig. 122). Le port du voile de tête et la position de la guimpe sont identiques, particulièrement le découpage de cette dernière sur la marge gauche. L'oreiller a disparu, mais la posture est conservée et les mains tiennent tout

³⁸⁷ Corrine Laplante, *ibid.*, p. 50.

³⁸⁸ RHSJ-LF #1, Mère Gaudin, *ibid.*

³⁸⁹ Dans les portraits *post mortem* elle est couchée, le torse à demi relevé.

³⁹⁰ Recherche d'attribution faites en partie par sœur Denise Péron, r.h.s.j., archiviste responsable à l'Hôtel-Dieu de La Flèche en France.

aussi ostensiblement un chapelet et un crucifix. Le traitement du chapelet paraît fruste et donne l'impression d'une lanière de cuir ou d'un autre matériau; on se rend compte que l'artiste a voulu représenter le doublé des rangées comme sur le modèle original³⁹¹. Sur le majeur de la main droite, on observe ce qui semble être une bague, mais qui doit être en fait un jonc comme en portent les religieuses lorsqu'elles prononcent leurs vœux perpétuels; c'est probablement là un repentir de l'artiste.

Le visage de Marie de la Ferre est différent du modèle original; celui-ci montre une femme âgée avec des pommettes saillantes probablement dues au creusement jugal tout à fait attendu en cette fin de vie, alors que sur le portrait de Dugardin on voit le visage d'une jeune femme avec un contour d'un parfait ovale. Les tentatives que nous avons faites pour recouper les traits du visage sur le portrait de Dugardin avec ceux présents sur les portraits lors de sa vie ne se sont pas avérées concluantes. Même chose avec la gravure présente dans l'ouvrage de de Launey qui servait en fait de référence officielle. Il semble donc que ce visage rajeuni et légèrement souriant soit le fait de l'artiste.

Le crucifix surdimensionné, le long chapelet à grosses perles de même que la coiffe des maîtresses charitables³⁹² établissent bien la facture baroque de ce portrait, de son modèle en fait. La pose des mains dans une attitude de prière est remarquablement similaire à celle que présente le « Vrai portrait » de Marguerite Bourgeoys (fig. 58).

Bien qu'il ne soit pas daté, on sait qu'il est antérieur à 1896 car il existe une petite image de dévotion imprimée à Montréal qui est une copie à l'identique de ce portrait : même contour de voile de tête, même découpage de la guimpe et même visage en ovale (fig. 128). Deux différences toutefois : le jonc n'est pas présent sur la main droite et le portrait se continue par le bas de et montre le crucifix qui est attaché au chapelet.

³⁹¹ Seul le portrait LF-2 montre un rang simple de perles.

³⁹² Celle-ci n'était pas de laine comme pour les religieuses de la congrégation de Notre-Dame, mais elle est faite de taffetas comme en Europe; annales manuscrites de sœur Marie Morin in sœur Esther Lefebvre, *Marie Morin : premier historien canadien de Villemarie*, Montréal, Fides, 1959, p. 48.

On fait référence à un portrait de mère de la Ferre dans le livre des comptes de la communauté de la Maison-mère de Montréal, pour l'année 1843 : « Avoir fait réparer le portrait de notre père Le Royer et copier celui de notre vénérable Mère de la Ferre----- 60³⁹³ »

On ne sait pas s'il s'agit du portrait de son vivant ou de celui fait *post mortem* et ces deux portraits nous semblent de la même époque. Mais, on sait qu'une copie du portrait *post mortem* existe à la maison de Tracadie (fig. 129). Nous n'avons pas fait l'étude historiographique de cette version, ayant pris connaissance de son existence que tardivement. Toutefois, le visage d'un parfait ovale aux traits jeunes et au léger sourire, l'apparente au portrait de Montréal.

Un portrait similaire de Marie de la Ferre, non signé et non daté, existe à La Flèche avec une note similaire inscrite au registre supérieur du tableau (fig. 130). On la voit agenouillée sur un prie-Dieu les mains jointes en prières, sans le chapelet ni le crucifix, devant un livre ouvert. Le visage se rapproche de celui que l'on voit sur le portrait *post mortem*, bien qu'il semble un peu moins âgé. Le fait que ce dernier ait servi de modèle est suggéré par la mention de sœur Esther Lefebvre, r.h.s.j., relativement à ce portrait dans un ouvrage publié à Montréal en 1959; il s'agirait selon elle d'un portrait « tiré de son masque mortuaire »³⁹⁴. Or, comme aucune mention de la prise d'un masque mortuaire existe, nous croyons que cette note fait référence au fait que le portrait *post mortem* à servi de référence, et qu'il est ce « masque mortuaire ». Ce portrait agenouillé semble avoir eu une intéressante fortune graphique au Québec et c'est ainsi que Marie de la Ferre est représentée dans l'ouvrage multi-biographique de Derome³⁹⁵ de même que dans une publication de 1936 pour le troisième centenaire de la communauté³⁹⁶.

³⁹³ RHSJ-MT #1, Registre des recettes et dépenses de la Communauté, février 1843.

³⁹⁴ sœur Esther Lefebvre, *ibid.*, p. 208.

³⁹⁵ L. J. A. Derome, *ibid.*

³⁹⁶ Révérend Père Pacifique, *Le troisième centenaire des hospitalières de Saint Joseph*, Sainte-Anne de Restigouche, 1938.

Conclusion

Notre étude a permis de lever le voile sur un aspect négligé de l'art sacré en Nouvelle-France et au Québec, soit le genre du portrait réalisé en *post mortem* immédiat. Mises à part des mentions épisodiques dans la littérature, comme l'article sur les « portraits de cadavres » par Gérard Morisset en 1956, il n'existe pas, à notre connaissance, d'études de fond de cette sous-catégorie de l'art du portrait. Nous avons proposé l'analyse de ce que nous considérons comme un genre pictural avec ses influences stylistiques et ses corollaires sociologiques.

À la période posttridentine, la mort, perçue comme le début de la vraie vie, n'est généralement pas édulcorée. L'enveloppe charnelle délaissée témoigne du départ de l'âme et les altérations diverses dues à la maladie sont autant de marques de reconnaissance du *contempus mundi*, le mépris du monde. Les religieuses défuntes peintes sont souvent mises dans des situations d'activation où elles se tiennent debout, portent des objets en mains, ouvrent les bras, etc. De plus, on constate un véritable révisionnisme esthétique, surtout au moment des restaurations au XIX^e siècle, cherchant à rajeunir, voire à enjoliver, le sujet. La beauté physique est alors perçue comme le reflet des qualités morales du personnage.

Ces portraits ont servi plusieurs finalités. Souvent pris dans l'urgence, il s'agissait de garder le personnage avec soi d'une manière tangible, de nier en quelque sorte l'irrévocabilité de la mort; ceci afin d'adoucir le deuil des survivantes et de faire œuvre de mémoire. Mais, toutes les femmes en religion n'ont pas été soumises à l'exercice ce qui pose la question du choix. Il y a évidemment les mères fondatrices, encensées pour leur *virtu* et réputées saintes de leur vivant même : des êtres d'exception. Nous avons également constaté, surtout avec l'imagerie photographique du XIX^e siècle, que la prise de portrait posthume pouvait concerner des membres moins influents, mais qui ont faites une « bonne mort », soit une mort propre à impressionner leurs survivants. On pouvait donc vouloir immortaliser le moment pour l'édification des membres de la communauté comme celle des laïcs.

La fortune graphique visant surtout à soutenir les entreprises hagiographiques dérive souvent des portraits *post mortem*, ceux-ci étant les seuls documents biographiques du personnage. Ces petites images de dévotion gravées, ces copies à l'huile du portrait peint et autres dessins sont tributaires de leur modèle, mais ils l'incorporent également par glissement métonymique; ainsi, le modèle comme ses multiples fortunes deviennent des images sémiophoriques, des images chargées de sens, que souvent l'on vénère. Cette adéquation entre le sujet et l'objet est renforcée par le fait qu'il s'agit d'un moment charnière au plan métaphysique, soit le passage dans le monde de l'invisible. Ainsi, le portrait *post mortem* est-il un témoin objectif de l'univers théologal.

Le portrait *post mortem* de religieuses est donc une forme d'art qui, au-delà de la représentation pour mémoire, rend compte de la valeur métaphysique du sujet. Il apparaît que le genre est soumis à des prescriptions iconographiques comme le montre le comparatif entre les portraits baroques réalisés en Nouvelle-France et en Nouvelle-Espagne et entre ceux de France et du Québec du XIX^e siècle et nous croyons qu'il s'agit là d'un genre pictural en soi.

Bibliographie

I Monographies et articles de périodiques

- ALARCON, Alma Montero. *Monjas Coronadas*. Mexico, Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1999. 32 p., ill.
- AMET, Dom Albert, *Le témoignage de Marie de l'Incarnation ursuline de Tours et de Québec*. Paris, Gabriel Beauchesne éditeur, 1932. 350 p.
- ANONYME (1643). *Constitutions des filles hospitalières de Saint Joseph*, s.é., Paris, 1643. 110 p.
- ANONYME (1699). *Cahier des bienfaiteurs des Ursulines de nos maisons de France et d'autres, depuis la fondation jusqu'en 1799, puis en 1815*, Paris. Année 1699.
- ANONYME (1776). *Règlement de la Confrérie de l'adoration perpétuelle du S. Sacrement et de la bonne mort érigée dans l'Église Paroissale de Ville-Marie, en l'Isle de Montréal, en Canada*. Montréal, F. Mesplet & C. Berger, Imprimeurs & libraires; près le Marché, 1776. 40 p., ill.
- ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Seuil, 1975. 237 p.
- AUDET, François-Joseph. *Contrecoeur; famille, seigneurie, paroisse, village*. Montréal, Ducharme, 1940. 276 p.
- BAROZZI, Jacques. *Guide des cimetières parisiens*. Paris, éditions Hervas, 1990. 190 p., ill.
- BARRIE-CURIEN et al. *Les arts, la prière et la foi*. Tome 8 de *Histoire du Christianisme des origines à nos jours*, sous la dir. De Jean-Marie Mayeur et al. Paris Desclée, 1992, 1219 p.
- BARRY, Stéphane et Norbert GUALDE. « La plus grande épidémie de l'histoire ». *L'Histoire*, n° 310 (juin 2006), p. 38-49.
- BATTISTINI, Matilde. *Symboles et Allégories*. Trad. de l'italien par Dominique Férault. Paris, Hazan, 2004. 383 p., ill.
- BAUNARD, M^{gr}. *La Vénérable Marie de l'Incarnation*. Paris, Téqui, 1910, 534 p.
- BAZIN, Jules, « Le vrai visage de Marguerite Bourgeoys », *Vie des Arts*, no. 36, 1964, pp. 12-17.
- BÉLANGER, Diane et Lucie ROZON. *Les religieuses au Québec*. Montréal, Libre expression, 1982. 338 p., ill.
- BESANCON, Alain. *L'image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris, Fayard, 1994. 526 p., index.
- BOISCLAIR, Marie-Nicole. *Catalogue des œuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*. Québec, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires Culturelles, Direction générale du Patrimoine, 1977. 194 p., ill.
- BORDET, Louis. *Religion et mysticisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959. 134 p.

BOURASSA, Paul. « La diffusion d'un thème iconographique dans l'art au Québec: La mort de Saint François Xavier ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, dép. d'Histoire de l'art, 1986. 448 p., ill.

-« Regards sur la ressemblance: le portrait au Bas-Canada », in *La peinture au Québec: 1820-1850*, sous la dir. de Mario Béland. Québec, Musée du Québec et Les Publications du Québec, 1991. 605 p., ill.

BOUSQUET, Jacques. « Le geste des mains croisées sur la poitrine ». *Les cahiers de Saint Michel de Cuxa*, volume 16, (1985), p. 51-91.

CALVET, Jean. *Bossuet, œuvres choisies*. Paris, Hatier, 1926.

CARON, Olivier. « La vie, la peur, la mort. Le Memento mori dans la prédication en Nouvelle-France ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, dép. d'Histoire, 2004. 122 p.

CASGRAIN, Abbé, Henri-Raymond. *L'Hôtel-Dieu de Québec*. Québec, Léger Brousseau imprimeur-Libraire, 1878. 612 p.

-*Histoire de la vénérable Mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des ursulines de la Nouvelle-France*, Québec, Québec, Léger Brousseau imprimeur-Libraire, 1882,

CHALANDARD, Marie. *La promotion de la femme à l'apostolat: 1540-1650*. Paris, Éditions Alsatia, 1950. 206 p., ill.

CHOQUETTE, Robert. *Le Canada*. Dans tome XI de *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, sous la dir. de Jean-Marie Mayeur et al. Paris, Desclée, 1995. 1972 p.

CITA-MALARD, Suzanne. *Un million de religieuses*. Paris, Librairie Arthème-Fayard, 1960, 124 p.

CLICHE, Marie-Aimée. *Les pratiques de dévotion en Nouvelle-France: comportements populaires et encadrement ecclésial dans le gouvernement du Québec*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1988. 354 p., ill.

-« L'implantation dans la vallée du Saint-Laurent », in Jean Simard et al., *Le grand héritage: L'Église catholique et la société du Québec*, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1984. 209 p., ill.

CLOUTIER, Nicole. « Pierre Le Ber 1699-1707 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, département d'histoire de l'art, 1973. 199 p., ill.

COLLECTIF (s.d., vers 1883). *Album de l'Univers catholique*. Paris, L. Sanard & Derangeon, vers 1883. 150p., ill.

COLLECTIF (1895). *Annales des religieuses de Notre-Dame de Charité du Bon Pasteur à Montréal depuis leur établissement 1844 jusqu'à 1895*. Tome 1, Montréal, Monastère du Bon Pasteur, 1895. 420 p., ill.

COLLECTIF (1927). *Mère Marie-Rose fondatrice de la congrégation des Saints Noms de Jésus et de Marie: notes et lettres des fondateurs et autres personnages et des religieuses qui ont connu Mère Marie-Rose*. Montréal, Imprimerie de Lasalle, 1927. 482 p.

COLLECTIF (1943). *Mère fondatrice de l'Institut des sœurs de la Charité de la Providence*. Montréal, les éditions de Providence Maison Mère. 250 p., ill.

- COLLECTIF (1982). « *Mort* ». Tome 9 de *Catholicisme hier aujourd'hui demain*, sous la dir. de G. Mathon et al., Paris, Letouzey et Ané, 1982, 1535 p.
- COLLECTIF (1989). *El arca de Tres Llaves: Cronica del monasterio de carmelitas descalzas de San Jose*. Santiago de Chile, édition du Carmel. 1989. 317 p., ill.
- COLLECTIF (1992). *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*. Tome 15, sous la dir. de B. Quemada, Paris, Gallimard, 1992. 1451 p.
- COLLECTIF (1993). *Cenomanen-Marianopolitan, Canonizationis Servae Dei Mariae de la Ferre, Posito Super Virtutibus et Fama Sanctitatis, vol. 1 : biographia, informatio, summarium*. Rome, publication du Vatican, 1993. 610 p., ill.
- COLLECTIF (1995). *Marie-Marthe Chambon*. Ste Foy, Québec, Éditions Anne Sigier, 1995. 144 p., ill.
- COLLECTIF (1997). Tome X de *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, sous la dir. de Jean-Marie Mayeur et al, Paris, Desclée, 1997, p. 526.
- COLLOGNAT-BARÈS, Annie. *Le baroque en France et en Europe*. Paris, Pocket, 2003. 204 p., ill.
- COSTE, Pierre. *Saint Vincent de Paul et les Dames de la Charité*. Paris, Bloud et Gay, Libraires, 1918. 280 p.
- D'ALLAIRE, Micheline. *L'Hôpital-Général de Québec, 1692-1764*. Montréal, Fides, 1971, 251 p., ill.
- DE LATOUR, Bertrand. *Mémoires sur la vie de M. de Laval, premier évêque de Québec*. Cologne, Jean-Frederic Motiens, 1761. 215 p.
- DE LAUNAY, Couanier, Chanoine. *Histoire des Religieuses Hospitalières de Saint Joseph, France et Canada*. Paris, Société générale de Librairie Catholique, 1887. 440 p., ill.
- DELUMEAU, Jean. *Un chemin d'histoire: chrétienté et christianisation*. Paris, Fayard, 1981. 286 p., ill
- Le péché et la peur: La culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*. Paris, Fayard, 1983. 741 p.
- DEROME, Louis Joseph Amédée. *Galerie Canadienne de Potraits historiques publiée avec des notices biographiques*. Montréal, pas d'éditeur connu, 1921. 43 pl avec texte.
- DESLANDRES, Dominique. *Croire et faire croire : les missions françaises au XVII^e siècle*. Paris, Fayard, 2003. 633 p., ill.
- DORIVAL, Bernard. *Philippe de Champaigne (1602-1674): La vie, L'oeuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre, volume I*. Paris, Léonce Laget éditeur, 1976. 269 p., ill.
- Philippe de Champaigne (1602-1674): La vie, L'oeuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre, volume II*. Paris, Léonce Laget éditeur, 1976. 575 p., ill.
- DESCOUVEMONT, Pierre et Helmut Nils LOOSE. *Sainte Thérèse de Lisieux : la vie en images*. Paris, Édition du Cerf, 1995. 519 p., ill.

- DUCHAUSOIS, R. P. « *Rose du Canada* » *Mère Marie-Rose fondatrice de la congrégation des Saints Noms de Jésus et de Marie*. Paris, Éditions Spes, 1932. 352 p., ill.
- DUMEIGE, Gervais, s.j. *La foi catholique: Textes doctrinaux du Magistère de l'Église*. Paris, Édition de l'Orante, 1961. 572 p.
- EISENMAN, Stephen. *Nineteenth Century Art, a Critical History*. New-York, Thames & Hudson, 2002. 428 p., ill.
- FAILLON, Étienne-Michel, abbé. *Vie de Madame d'Youville fondatrice des Sœurs de la Charité de Villemarie dans l'Île de Montréal en Canada*. Montréal, sœurs de la Charité de l'Hôpital Général, 1852. 491 p., ill.
- FÉLIX, Miguel Fernandez. *Monja Coronadas: Vida conventual femenina en Hispanoamerica*. Mexico, Coordination National de Diffusion, Direction de Publications, 2003. 177 p., ill.
- FERLAND-ANGERS, Albertine. *Mère d'Youville: Première Fondatrice canadienne*. Montréal, Beauchemin, 1945. 385 p., ill.
- FIDELIS, Jules Henri Prétôt, O.M.I. *Mère Marie-Rose fondatrice de la congrégation des Saints Noms de Jésus et de Marie*. Montréal, Imprimerie Desbarats et cie. 1895. 773 p., ill.
- FRANÇOIS, Daniel. *Nos Gloires Nationales ou Histoire des Principales Familles du Canada*. Montréal, Eusèbe Senécal imprimeur-éditeur, 1867. En deux volumes, ill.
- FRÉCHETTE, Alberic, O. F.M. *Le Lis Marial de la Vallée: Sœur Marie-Angèle du Sacré-Cœur*. Edmonton, La Survivance, 1956. 414 p.
- GAGNON, François-Marc. *Premiers peintres en Nouvelle-France*. Tome 1. Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1976. 164 p., pl., coll. "Série arts et métiers".
- Premiers peintres en Nouvelle-France*. Tome 2. Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1976. 152 p., pl., coll. "Série arts et métiers".
- La conversion par l'image : un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle*. Montréal, Bellarmin, 1975. 138 p., ill.
- GAGNON, Serge. *Mourir hier et aujourd'hui: De la mort chrétienne dans la campagne québécoise au XIX^e siècle à la mort technicisée dans la cité sans Dieu*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987. 192 p.
- GIORGI, Rosa. *Les Saints; repères iconographiques*, Paris, Hazan, 2004. 383 p., ill.
- GOELZER, Henri. *Le Latin en poche: dictionnaire Latin-Français, Français-Latin*. Paris, Garnier-Frères, 1964, 733 p., ill.
- GOODMAN, Louis et Alfred GILMAN. *The Pharmacological Basis of Therapeutics, 4 th edition*, New-York, Macmillan Company. 1970, 1794 p., ill.
- GOSELIN, Auguste. *Le vénérable François de Montmorency-Laval*. Québec, Charrier & Dugal, 1923. 430 p.
- M^{gr} de Laval*, Québec. Imprimerie franciscaine missionnaire, 1944. 175 p., ill.
- GROULX, Lionel. « Une petite Québécoise devant l'histoire », *Cahiers d'histoire de la société historique de Québec*, no. 5, Québec, Presses de l'Université Laval. 1953, 27 p., ill.

- GROULX, Lionel. *Une petite québécoise devant l'Histoire: mère Catherine de Saint-Augustin*. Québec, Tiré à part de la seconde édition. Société Historique de Québec, Université Laval, 1977.
- HAMELIN, Jean et Jean PROVENCHER. *Brève histoire du Québec*. Montréal, Boréal, 1987. 130 p.
- HAMON, Auguste. *Vie de la Bienheureuse Marguerite-Marie*. Paris, Gabriel Beauchesne et cie., éditeurs, 1908. 520 p.
- HARPER, John. *La peinture au Canada des origines à nos jours*. Québec, Les Presses de l'université Laval, 1966. 442 p., ill.
- HÉLYOT, Révérend père Pierre. *Histoire complète et costumes des ordres monastiques, religieux et militaires, et des congrégations séculières des deux sexes*, tome IV. Paris, N. Gosselin éditeur, 1714-19.
- HÉRAN, Emmanuelle. *Le dernier portrait*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 5 mars -26 mai 2002). Paris, Musée d'Orsay/Réunion des Musées Nationaux, 2002. 259 p., ill.
- HOPPENOT, J. *Le crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie*. Paris, Desclée, De Brouwer et Cie, 1902. 372 p., ill.
- HUDON, P. L., s.j. *Vie de la Mère Marie-Catherine de Saint-Augustin, religieuse de l'Hôtel-Dieu du Précieux Sang de Québec, 1632-1668*, 2^e édition. Paris, Spes. 1925. 270 p., ill.
- Vie de la Mère Marie-Catherine de Saint-Augustin, religieuse de l'Hôtel-Dieu du Précieux Sang de Québec, 1632-1668*. Montréal, Bureau du Messenger Canadien. 1907. 259 p., ill.
- JAMET, Dom Albert. *Le témoignage de Marie de l'Incarnation ursuline de Tours et de Québec*. Paris, Gabriel Beauchesne éditeur, 1932. 350 p., ill.
- JACQUEMET, G. "Croix: indulgences", Tome 3 de *Catholicisme hier aujourd'hui demain*. Paris, Letouzey et Ané, 1952. 1527 p.
- JEANMAIRE, Abbé. *Sermons de Saint-Vincent-de-Paul, de ses coopérateurs et successeurs immédiats, pour les missions des campagnes*, Paris, Ph. Baldeveck, 1859, 1859. 525 p., pl.
- JETTÉ, L. A., Madame. *Vie de la Vénérable Mère d'Youville fondatrice des sœurs de la Charité de Montréal*. Montréal, Cadieux-Derome, 1900. 445 p., ill.
- JOYAL, Danielle. « La mort dans la peinture de Nicolas Poussin ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, dép. d'Histoire de l'art, 1980.
- JUCHEREAU DE SAINT IGNACE Jeanne-Françoise, et Marie-Andrée DUPLESSIS DE SAINTE-HÉLÈNE. *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Québec*. Québec, Hôtel-Dieu de Québec, 1939. 444 p., ill.
- KAREL, David. *Peinture et société au Québec, volume I (1603-1948)*. Ste.-Foy, Éditions de l'IQRC, 2005. 154 p., ill.
- LABERGE, Yolande s.n.j.m. *Mère Marie-Rose : Eulalie Durocher, 1811-1849*. Montréal, Lidec, 2000. 62 p., ill.

- LANGEVIN Jean. *Archives de Beauport*. Québec, St-Michel et Darveau imprimeurs, 1860. 138 p.
- LANGUET, Jean-Joseph. *La vie de la Vénérable Mère Marguerite Marie, religieuse de la Visitation Sainte-Marie du Monastère de Paray-le-Monial en Charolois, morte en odeur de sainteté en 1690*. Paris, Mazieres et J.B. Garnier, 1729. 401 p.
- LAPLANTE, sœur Corinne, r.h.s.j. *Mère Marie de la Ferre*. Caraquet, Service de l'imprimerie Roy et associés, 1986. 59 p., ill.
- LEFEBVRE, Esther, sœur. *Marie Morin, premier historien canadien de Villemarie*. Montréal, Fides, 1959. 221 p., ill.
- LE GOFF, Jacques. *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981. 509 p.
- LEMIEUX, Lucien. *Les années difficiles (1760-1839). Tome 1 de Histoire du catholicisme québécois*, sous la dir. de Nive Voisine. Montréal, Boréal, 1989, 438 p., ill., index.
- LESAGE, Germain o.m.i. *Le transfert à Nicolet des sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge*. Nicolet, Éditions des sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, 1965. 323 p., ill.
- Les origines des sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge*. Nicolet, Éditions des sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, 1957. 342 p., ill.
- LESSARD, Pierre. *Les petites images dévotes : Leur utilisation traditionnelle au Québec*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981. 174 p., ill.
- MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Paris, Armand Colin, 1951. 526 p., ill.
- MARIN, Louis, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995.
- MARTIN, Denis. « Notes sur l'iconographie de Saint François Régis en Nouvelle-France », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. IX, no. 1 (1986), p. 1-27.
- Portraits des héros de la Nouvelle-France*. Ville LaSalle, Hurtibise, 1988. 176 p., ill.
- McCANCE, Kathryn L., et Sue E. HUETER. *Pathophysiology*, Boston, Mosby, 1994. 1577 p., ill.
- MÉNESTRIER, Claude-François. *Des Décorations funèbres, où il est amplement traité des tentures, des lumières, des mausolées, catafalques, inscriptions et autres ornements funèbres ; avec tout ce qui s'est fait de plus considérable depuis plus d'un siècle, par empereurs, rois, reines, cardinaux*. Paris, R.J.B. de la Caille éditeur, 1683.
- MENOZZI, Daniele. *Les images: L'Église et les arts visuels*. Paris, Édition du Cerf, 1991. 305 p.
- MITCHELL, Estelle, s.g.m. *Mère Jane Slocombe: neuvième supérieure générale des sœurs Grises de Montréal*. Montréal, Fides, 1964. 495 p., ill.
- MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*. Paris, Édition de l'Archipel, 2004. 958 p., ill.
- MORIN, Sœur Marie. *Annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal*. Mémoire de la Société Historique de Montréal, 12^e livraison, Montréal, L'imprimerie des éditeurs limités, 1921. 243 p.

- MORISSET, Gérard. *La peinture traditionnelle au Canada-Français*. Ottawa, Le Cercle du livre de France, 1960. 216 p., ill.
- « Portraits de cadavres ». *Vie des Arts*, no. 1, (1956), p. 20-23.
- OURY, Guy-Marie, dom. *Marie de l'Incarnation, Correspondance : 1634-1671*. Paris, édition de 1971, réédition en 1984, Saint-Pierre de Solesmes, 1073p.
- PACIFIQUE, Père. *Le troisième centenaire des hospitalières de Saint Joseph*. Sainte-Anne de Restigouche, 1936. 33 p., ill.
- PAINCHAUD, Marie-Ève. « Le véritable visage de Marguerite Bourgeoys ». Travail universitaire de premier cycle, département d'Histoire de l'art, UQAM, 2003.
- PLANTE, Hermann. *L'Église catholique au Canada*. Trois-Rivières, Édition du Bien Public, 1970. 510 p.
- PLATON. *La république, VI, 402(a)*, trad. Baccou, Robert. Paris, Garnier-Flammarion, 1966. 510p.
- POMMIER, Édouard. *Théorie du portrait: De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Gallimard, 1998. 508 p., ill., index.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1987, 367 p.
- PORTER, John R et Mario BÉLAND. *Antoine Plamondon : Jalons d'un parcours artistique*. Québec, Musée National des beaux-arts du Québec, 2005. 111 p., ill.
- RAGUENAU, père, s.j. *La vie de la mère Catherine de Saint Augustin Religieuse Hospitalière de la Miséricorde de Québec en la Nouvelle-France*. Paris, Florentin Lambert, 1671.
- RAPLEY, Elisabeth. *A Social History of the Cloister: daily life in the teaching monasteries of the Old Regime*. Montréal, McGill-Queen's University Press, 2001. 379 p., ill.
- Les dévotes : les femmes et l'Église en France au XVII^e siècle*. Paris, Bellarmin, 1995. 342 p., ill.
- RENIER, Louis-Michel. *Les funérailles: les chrétiens face à la mort*. Paris, Les éditions de l'atelier, 1997. 236 p.
- REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Tome I, Paris, dictionnaire Le Robert, 1992. 1156 p.
- ROBILLARD, Denise. *Émilie Tavernier-Gamelin*. Montréal, Édition du Méridien, 1992. 316 p., ill.
- ROCHE, Daniel. "La mémoire de la mort". *Annales; Économies Sociétés Civilisations*, vol. 31, no 1 (janvier-février 1976), p. 76-119.
- ROSA, Giorgi. *Les saints; repères iconographiques*. Trad. de l'italien par Dominique Férault. Paris, Hazan, 2003. 383 p., ill.
- ROY, Pierre-Georges. *À travers l'histoire des ursulines de Québec*. Lévis, 1939, 213 p.
- SAINT-LOUIS-DU-SACRÉ-CŒUR, sœur, c.n.d. *Blanche Elkan: Un lis fleurit entre les épines*. Montréal, Bureau Marguerite Bourgeoys, 1928. 248 p., ill.

- SAINT-LOUIS, Marie, soeur, o.s.a. *Marie Catherine de Saint-Augustin : étude de ses vertus*. Québec, L'Hôtel-Dieu de Québec. 35 p., ill.
- SAINTE-FACE, de la, Geneviève, soeur. *Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus: Conseils et souvenirs*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1973. 215 p.
- SATTIN, Abbé François. « Vie de Madame Youville », Paris, dans *Rapport de l'archiviste de la province de Québec pour 1928-1929*. Québec, Rédempti Paradis, Imprimeur de Sa Majesté le Roi, 1929. 463 p., ill.
- SIMARD, Jean. *Une iconographie du clergé français au XVIIe siècle : les dévotions de l'école française et les sources de l'imagerie religieuse en France et au Québec*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976. 264 p., ill. Coll. "Travaux du laboratoire d'histoire religieuse de l'université Laval", tome 2.
- Le grand héritage : L'Église catholique et la société du Québec*. Québec, Musée du Québec, 1984. 209 p., ill.
- SIMPSON, Patricia. *Marguerite Bourgeoys and Montreal, 1640-1665*. Montréal, McGill-Queen's University Press, 1997. 247 p.
- Marguerite Bourgeoys and the Congregation of Notre Dame, 1665-1700*. Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005. 292 p., ill.
- SCHMITT, Jean-Claude. "La fabrique des saints". *Annales; Économies Sociétés Civilisations*, vol. 31, no 1 (mars-avril 1984), p. 286-300.
- SULTE, Benjamin. *Histoire des Canadiens-Français, 1608-1880, origine, histoire, religion, guerres, découvertes, colonisation, coutumes, vie domestique, sociale et politique, développement, avenir, ouvrage orné de portraits et de plans*. Montréal, Wilson & Cie éditeurs, 1882-1884. 8 volumes en 40 fascicules de 32 pages, ill.
- TENENTI, Alberto. *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*. Paris, Librairie Armand Colin, 1952. 120 p., pl.
- TESSIER, Albert, p.d. *Mère d'Youville*. Québec, Les Éditions du Pélican, 1956. 62 p., ill.
- TOMAN, Rolf, *L'art roman*. Trad. de l'allemand par Joëlle Ribas. Cologne, Könemann Verlagsgesellschaft, 1997. 481 p., ill.
- TRUDEL, Jean et al. *Le grand héritage: L'Église catholique et les arts au Québec*. Québec, Musée du Québec, 1984. 369 p., ill.
- VACHON DE BELMONT, Abbé François. « Éloges de quelques personnes mortes en odeur de sainteté à Montréal, en Canada », Paris, 1722, dans *Rapport de l'archiviste de la province de Québec pour 1929-1930*. Québec, Rédempti Paradis, Imprimeur de Sa Majesté le Roi, 1930, p 144-189.
- VAUCHEZ, André. *La sainteté en occident aux derniers siècles du Moyen Âge*. Rome, École Française de Rome, 1981. 765 p.
- VOISINE, Nive et Yvonne WARD. *L'âme de la fondation, Marcelle Mallet*. Tome 1 de Histoire des Sœurs de la Charité de Québec. Beauport, Publications MNH, 1998. 302 p., ill.

VOVELLE, Michel. *L'heure du grand passage: chronique de la mort*. Paris, Gallimard, 1993. 160 p., ill.

-*La mort et l'occident: de 1300 à nos jours*. Nouv. éd. et aug. de « La mort, état des lieux ». Paris, Gallimard, 2000 (1983). 789 p., ill.

II Ressources en ligne

CONCILE DE TRENTE. [<http://membres.lycos.fr/lesbonstextes/trentetabledeschapitres.Htm>] (06 juillet 2006).

CONTEXTE DE LA SPIRITUALITÉ FRANÇAISE AU XVII^e SIÈCLE ET INFLUENCE DE LA RÉFORME. [<http://www.geocities.com/hgig.geo/>] (19 juillet 2006).

DICTIONNAIRE BIOGRAPHIQUE DU CANADA. [<http://www.biographi.ca/FR/index.html>].

JEAN DE BERNIÈRES DE LOUVIGNY. [http://www.geocities.com/hgig.geo/vie_religieuse.htm] (28 août 2006).

LA PHOTOGRAPHIE À MONTRÉAL. [centre d'Hx de Mtl] [http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=2497,3090405&_dad=portal&_schema=PORTAL] (18 sept 2006).

MARIE DE L'INCARNATION ET LE MOUVEMENT MYSTIQUE. [<http://www.ehess.fr/centres/ceifr/assr/N113/DEROY-PINEAU1.htm>] (30 août 2006).

MASQUES FUNÉRAIRES, ASIE OCÉANIE : [http://www.alliedmoving.com/c_news_success_sp_china.html] (19 septembre 2005).

MASQUES FUNÉRAIRES, ÉGYPTES : [<http://www.acgrenoble.fr/Ecole.Hoteliere/carnaval/textes/masque.egyptiens.htm>] (19 SEPTEMBRE 2005).

M^{GR} DE LAVAL ET LA DÉVOTION MARIALE. [<http://www.geocities.com/hgig.geo/marie.html>] (29 août 2006).

MUSÉE MCCORD D'HISTOIRE CANADIENNE, Musée McCord, [en ligne]. [<http://www.mccordmuseum.qc.ca/fr/collection/artefacts/1182860>] (12 juillet 2006).

SITE DE ROBERT DEROME UQAM, [page sur Benjamin Sulte]. [<http://er.uqam.ca/nobel/r14310/Sulte/France.html>] (25 juillet 2007).

SAINTE AGNÈS DE LANGEAC. [<http://langeac.op.org/agnes.html>] (15 décembre 2005).

SAINTE ANGÈLE MERICI. [http://www.angelamerici.it/Francese/Angela/Htm/Angela_fr_dx.htm] (28 juillet 2006).

SAINTE ROSE DE LIMA. [http://www.corazones.org/santos/rosa_lima.htm] (04 novembre 2005).

Pièces d'archives

- AMJ-QC #1 : Extraits dactylographiés des annales manuscrites de l'Hôtel-Dieu du Précieux-Sang pour l'année 1879, non signés, 1923; service des archives, Hôtel-Dieu de Québec
- AMJ-QC #2 : Mère Louise Soumande de Saint Augustin, note dactylographiée au dossier de l'œuvre, non datée; service des archives, Hôpital Général de Québec
- CND-MT #1 : Lettre dactylographiée non datée et non signée (après 1964), au dossier du portrait de Marguerite Bourgeoys, signée par sœur Saint Damase de Rome, C.N.D.; service des archives, musée Marguerite Bourgeoys, Montréal.
- CND-MT #2 : Annale manuscrite de la congrégation, non datée et non signée, titrée « *Dans notre chapelle ou chœur tel que désigné* »; service des archives, musée Marguerite Bourgeoys, Montréal.
- CND-MT #3 : Annale dactylographiée de la congrégation, datée de 1963-64, par sœur Saint-Damase-de-Rome et titrée « *Le vrai portrait post-mortem de notre bienheureuse Mère Bourgeoys* »; service des archives, musée Marguerite Bourgeoys, Montréal.
- CND-MT #4 : Annale dactylographiée de la congrégation, après 1966, par sœur Sainte Marie Odile et titrée « *Extrait de l'histoire de la chambre des souvenirs* », service des archives, musée Marguerite Bourgeoys, Montréal.
- CND-MT #5 : Annale dactylographiée de la congrégation, datée de 1964, par sœur Marie-Anne Gauthier-Landreville et titrée « *Présentation du Vrai Portrait de la Bienheureuse Marguerite Bourgeoys* »; service des archives, musée Marguerite Bourgeoys, Montréal.
- CND-MT #6 : Annale dactylographiée de la congrégation, datée d'avril 1907, titrée « *Portrait de Mère Bourgeoys* »; service des archives, musée Marguerite Bourgeoys, Montréal.
- OSU-QC: Lettre manuscrite anonyme au dossier du portrait de Marie de l'Incarnation; service des archives, Musée des Ursulines de Québec.
- RHSJ-BE: Sœur Marguerite-Anne Piau de Maisonneuve, « *Manuscrit de Baugé* », après 1765, 135 pages. Transcription dactylographiée, service des archives de la Maison Mère des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, Montréal.
- RHSJ-BT: Mère de Garlillesse, « *Manuscrit de Beaufort, Tome II* », 1788, 361 pages. Photographie du manuscrit, service des archives de la Maison Mère des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, Montréal.
- RHSJ-LA: Sœur Clémentine Sauvè, « *Annales de l'Hôtel-Dieu de Laval* », Tome II (1827-1864). Photocopie du manuscrit, service des archives de la Maison Mère des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, Montréal.
- RHSJ-LF #1: Mère Gaudin, « *Recueil des Pièces authentiques* »; service des archives de la Maison de La Flèche des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, La Flèche, France, fin XIX^e siècle. Photocopie du manuscrit, service des archives de la Maison Mère des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, Montréal.
- RHSJ-LF #2: Lettre de la communauté de La Flèche adressée à la communauté de Montréal, 1836 signée par sœur Lalande; service des archives de la Maison de La Flèche des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, La Flèche, France. Photocopie du manuscrit, service des archives de la Maison Mère des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, Montréal.

- RHSJ-LF #3: Lettre de la communauté de La Flèche adressée à la communauté de Montréal, le 24 février 1837 signée par sœur Lalande; service des archives de la Maison de La Flèche des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, La Flèche, France. Photocopie du manuscrit, service des archives de la Maison Mère des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, Montréal.
- RHSJ-LF #4: Rapport non daté de l'état d'un portrait couché de Marie de la Ferre; Service du ministère de la Culture et Monuments historiques, Pays de Loire, France; service des archives de la Maison de La Flèche des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, La Flèche, France. Photocopie, service des archives de la Maison Mère des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, Montréal.
- RHSJ-MU : Mère Marie Élisabeth Peret, Histoire de l'Institution de la Congrégation des Religieuses Hospitalières de Saint Joseph, 1740; Annales de la communauté, service des archives de la Maison de Moulin des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, Moulin, France. Photocopie du manuscrit, service des archives de la Maison Mère des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, Montréal.
- RHSJ-MT #1 : Registre des recettes et dépenses de la Communauté, 1825-1862, service des archives de la Maison Mère des religieuses Hospitalières de Saint Joseph, Montréal.
- SASV-NT #1 : Notice nécrologique de mère de l'Assomption (Léocardie Bourgeois), 1831-1857 par Sr. Sainte Élisabeth SASV, 1983; service des archives des Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet.
- SASV-NT #2 : « Chronique du couvent de Saint-Grégoire », manuscrit réécrit après disparition des archives dans l'incendie de 1906; service des archives des Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet.
- SBP-MT : Anonyme, « À la mémoire [de] Sœur Marie-Blanche Elkan (M. de Ste-Thérèse 28 mars 1872-21 juillet 1896) »; service des archives des religieuses de Notre-Dame de la Charité du Bon-Pasteur d'Angers, Pierrefonds.
- SCH-MT #1 : Anonyme, « La Mère M. T. Lemoine Despins, seconde supérieure (1771-1792) »; Annales de l'Hôpital-Général catholique de Ville-Marie, sans éditeur, début XX^e siècle, 128 p.; service des archives des Sœurs de la Charité (sœurs grises) de Montréal, maison de Mère d'Youville.
- SCH-MT #2 : Dossier « L'Espérance »; service des archives des Sœurs de la Charité (sœurs grises) de Montréal, maison de Mère d'Youville.
- SCH-MT #3 : Dossier « Barette »; service des archives des Sœurs de la Charité (sœurs grises) de Montréal, maison de Mère d'Youville.

Annexes

Annexe #1 : Évolution de la représentation de la mort du XIV^e au XIX^e siècle¹ :

PÉRIODE	MODÈLE
XIV ^e	la tradition des trois morts et des trois vifs
XV ^e	le « <i>triomphe de la mort</i> » montée sur un char ou en vol avec des ailes noires agitant une faux ou une lance
// //	les danses macabres
XVI ^e	<i>l'Ars moriendi</i>
// //	masques mortuaires et feintes
fin XVI ^e	les portraits <i>post mortem</i> sur le lit de mort
XVII ^e	les <i>Vanitas</i> montrant un squelette entier ou un crâne seulement
// //	les « <i>images morales</i> » montrant un mourant alité faisant une bonne mort
XVIII ^e	les portraits historiques en frise sous modèle davidien
début XIX ^e	les portraits <i>post mortem</i> accompagnés des proches avec idéalisation romantique et abondance de fleurs
fin XIX ^e	daguerréotypes et photographies mortuaires

¹ D'après : Alberto Tenenti, *Vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1952; Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975; Michel Vovelle, *L'heure du grand passage: chronique de la mort*, Paris, Gallimard, 1993.

Annexe 2 : Évolution historique des rapports de l'Église Catholique avec les images².

PÉRIODE	POSITION
fin du premier siècle	seules les images associées au culte comme, le poisson, l'oiseau-lyre ou la nef sont reconnus comme <i>ad hoc</i> et autorisés
VI ^e siècle	première validation des illustrations à « caractère anthropomorphes » par l'Église avec le pape Grégoire le Grand (590-604) qui reconnaît la nécessité des images pour instruire en religion les incultes
XIII ^e siècle	on voit se multiplier les peintures, les sculptures et les fresques à caractère religieux, ceci en réponse au développement d'une classe moyenne à la recherche d'indulgences
// //	les images deviennent officiellement objets de dévotion selon des règles qui, outre les objections de Saint Thomas d'Aquin, ne seront remis en cause qu'au moment de la Réforme
milieu du XVI ^e siècle	la XXV ^e session du concile de Trente en 1563 a donné lieu à une abondante production d'images sur aux thèmes combattus par les protestants, notamment, les thèmes de la Vierge Marie et des Saints
dernier quart du XVI ^e siècle	À la période posttridentine, en 1570, on fixe l'iconographie des saints et on les ordonne selon les fêtes du calendrier
début XVII ^e siècle	la mouvance mystique aura une importance majeure sur le rôle des images dans l'expérience mystique et Thérèse d'Avila elle-même en préconisait l'usage pour entrer en communion avec Dieu
XVII ^e siècle	pour les jansénistes de Port-Royal, les images deviennent le signe d'une « vérité cachée » car, l'accès au sens véritable des images prend un certain temps à se dévoiler
fin XVII ^e siècle	la Révolution française marque une discontinuité dans l'art sacré car, ce qui s'observe après 1789 est essentiellement de la copie
première moitié du XIX ^e siècle,	on voit apparaître plusieurs regroupements d'artistes qui tentent de renouer avec la conception médiévale du sacré en opposition à l'art séculier post Renaissance
Premier quart du XX ^e siècle,	« <i>l'Atelier de l'art chrétien</i> » fondé en 1929 pour renouveler l'art sacré attaché à ses fondements du Moyen-Âge chrétien

² D'après : Collectif, Histoire du Christianisme des origines à nos jours, Tome VIII; Édouard Pommier, Théorie du portrait: De la Renaissance aux Lumières, Paris, Gallimard, 1998; Daniele Menozzi, Les images: L'Église et les arts visuels, Paris, Édition du Cerf, 1991; « Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints et sur les saintes images », Concile de Trente, session de 1563.

Université de Montréal

**Le portrait en *post mortem* immédiat des religieuses au Québec :
influences, analyse stylistique et fortune graphique**

Tome II : catalogue

par

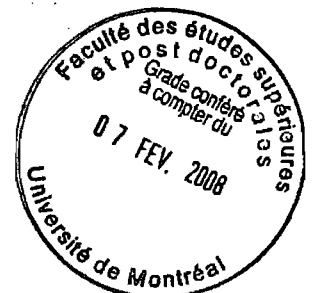
Jean-Luc Daoust

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade
Maître ès arts (M. A.)

Septembre 2007

© Jean-Luc Daoust, 2007



[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 1

TITRE: Illustration de la bonne mort

AUTEUR: inconnu, XV^e siècle

MÉDIUM: xylographie

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Alberto Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin 1952, 120 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 2

TITRE: Saint François Borja au
chevet d'un impénitent

AUTEUR: Francisco Goya, 1788

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 350 x 300 cm

LOCALISATION: Cathédrale de
Valence

SOURCE:

http://www.artchive.com/artchive/G/goya/goya_borja.jpg.html; consulté
le 1 août 2008.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 3

TITRE: La mort de Saint Dominique

AUTEUR: Balthazar Moncomet, XVII^e siècle

MÉDIUM: huile sur panneau de bois

DIMENSIONS: —

LOCALISATION: amphithéâtre Bruno de Solages, Toulouse

SOURCE: <http://www.ict-toulouse.asso.fr/dominique/s0cr17.htm>; consulté le 12 juillet 2006.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 4

TITRE: La mort de la Vierge

AUTEUR: Albrecht Durer

MÉDIUM: xylographie

DIMENSIONS: 29 x 21 cm

SOURCE: Graphic Arts Collection, National Museum
of American History, Smithsonian Institution

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 5

TITRE: De la mort du mauvais riche et de Lazare
AUTEUR: Hieronymus Wierx, milieu du XVIII^e siècle
MÉDIUM: gravure
DIMENSIONS: —
SOURCE: François-Marc Gagnon, *La conversion par l'image : un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle*, Montréal, Bellarmin, 1975, 138 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 6

TITRE: Fading Away

AUTEUR: Henry Peach Robinson, 1858

MÉDIUM: surimpression de cinq négatifs à l'albumine

DIMENSIONS: 24.4 x 39.3 cm

SOURCE: Stephen Eisenman, *Nineteenth Century Art, a Critical History*, New York, Thames & Hudson, 2002, 428 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 7

TITRE: Portrait *ante mortem* de Sainte Thérèse
de Lisieux

AUTEUR: inconnu

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: —

SOURCE: <http://www.carmelite.com/therese2002/life3.htm>; consulté le 3 août 2006

NOTE: fait, un mois *ante mortem*.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 8

a

b

c

TITRE: a) *Portrait post mortem* de Sainte Thérèse de Lisieux;
b) image de dévotion; c) marque-page
AUTEUR: sœur Geneviève de la Sainte Face
MÉDIUM: photographie
DIMENSIONS: —
SOURCE: Emmanuelle Héran, *Le dernier portrait*, Paris, Musée d'Orsay, Réunion des Musées Nationaux, 2002, 259 p., ill
NOTE: portrait fait le lendemain de sa mort

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 9

TITRE: *Portrait post mortem* de Sainte Thérèse de Lisieux , détail
AUTEUR: sœur Geneviève de la Sainte Face , 1905
MÉDIUM: fusain sur papier
DIMENSIONS: ---
SOURCE: Pierre Descouvemont et Helmut Nils Loose, *Sainte Thérèse de Lisieux : la vie en images*, Paris, Édition du Cerf, 1995, 519 p., ill.
NOTE: pour le modèle, voir fig. 8

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 10

TITRE: Portrait de sœur Élisabeth de la
Trinité sur son catafalque

AUTEUR: inconnu, 1906

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: —

SOURCE: M. Pilipon, o.p. *La doctrine
spirituelle de sœur Élisabeth de la
Trinité*, Montréal, Granger Frères,
1938.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 11

TITRE: Portrait *post mortem* de Saint François Régis

AUTEUR: Montbard, vers 1716

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 13 par 9,3 cm

SOURCE: Denis Martin (1986), *Notes sur l'iconographie de Saint François Régis en Nouvelle-France*, *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. IX, 1986, 26 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 12

TITRE: La Madeleine pénitente

AUTEUR: Guido Reni, 1626

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

SOURCE: www.uh.edu/englrmi/ObjectsAndSeeing_3.html;
consulté le 16 octobre 2006

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 13

TITRE: Sainte Angèle Merici en prières

AUTEUR: inconnu, XVIIIe siècle

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: J. Hoppenot, *Le crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie*, Paris, Desclée, De Brouwer et cie, 1902, 372 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 14

TITRE: Sainte Jeanne de Chantal

AUTEUR: Restout, XVIIe siècle

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: J. Hoppenot, *Le crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie*, Paris, Desclée, De Brouwer et cie, 1902, 372 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 15

TITRE: *Portrait post-mortem* de Madame Helyot

AUTEUR: Edelinck, 1682 (d'après un portrait de Jacques Gaillot)

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 39,4 par 29,5 cm

SOURCE:

<http://search.famsf.org.8080/search.shtm?keywords=ans>

NOTE: cartouche: *Madame Helyot decedÉe as Paris le 3e. Jour de Mars de l'annÉe 1682. agÉe de 37. ans, 1682*

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 16

TITRE: *Portrait post mortem* de Saint-Jean-Baptiste
de La Salle

AUTEUR: Crépy, antérieure à 1730

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: J. Hoppenot, *Le crucifix dans l'histoire et
dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie.*

Paris, Desclée, De Brouwer et cie, 1902, 372 p., III.

NOTE: le portrait original à l'huile fut retrouvé en 2000
à Ustaritz, France.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 17

TITRE: *Portrait post mortem* de Sainte Madeleine-Sophie Barat

AUTEUR: inconnu, 1865

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: ---

SOURCE: http://www.csdm.qc.ca/S_Barat/ecole.html; consulté le 23 avril 2007

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 18

TITRE: *Portrait post mortem de sœur*

Marie-Marthe Chambon

AUTEUR: inconnu, 1907

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Collectif, *Marie-Marthe
Chambon*, Sainte-Foy, Anne Sigier éditeur,
1995, 144 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 19

TITRE: *Portrait post mortem* de Sœur Marie-Angèle du Sacré-Cœur

AUTEUR: inconnu, 1943

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: —

SOURCE: Alberic, O. Fréchette F.M., *Le Lis Marial de la Vallée: Sœur Marie-Angèle du Sacré-Cœur*, Edmonton, La Survivance, 1956, 414 p.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 20

TITRE: *Portrait post mortem d'une femme*
AUTEUR: inconnu, École flamande, 1621,
MÉDIUM: huile sur toile
DIMENSIONS: ---
LOCALISATION: musée des beaux-arts de
Rouen, France
SOURCE: Emmanuelle Héran, *Le dernier
repos*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée
d'Orsay, 5 mars -26 mai 2002), Paris,
Musée d'Orsay/Réunion des Musées
Nationaux, 2002, 259 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 21

TITRE: Portrait *post mortem* d'une jeune fille de Petrolia,
Ontario avec ses parents

AUTEUR: Robston, vers 1888

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: ---

SOURCE: <http://www.petroliaheritage.com/people.html>;
consulté le 8 avril 2007

NOTE: support qui maintient la pose orthostatique et
pupilles peintes sur les paupières

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 22

TITRE: *Portrait post mortem* de Gustave

Doré, (1832-1883), dessinateur

AUTEUR: Nadar

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: —

SOURCE: Emmanuelle Hérin, *Le dernier*

repos, Catalogue d'exposition (Paris,

Musée d'Orsay, 5 mars -26 mai 2002),

Paris, Musée d'Orsay/Réunion des

Musées Nationaux, 2002, 259 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 23

TITRE: *Portrait post mortem* d'Angela Merici

AUTEUR: attribué à Moretto, 1540

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: église paroissiale du quartier San Polo de Brescia,
Italie

SOURCE: <http://perso.wanadoo.fr/joel.puissant/persa/merici.jpg>,
consulté le 29 juillet 2005

NOTE: un masque mortuaire existe également et se trouve à Casa
Angela, Brescia

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 23,5

TITRE: *Portrait post mortem* de Catherine de Sienne (détail)

AUTEUR: Andrea Vanni (1332-1414), 1380

MÉDIUM: fresque

DIMENSIONS: —

LOCALISATION: église San Domenico, Sienne

SOURCE:

<http://www.basilicacateriniana.com/images/basilica/Vanni>

consulté le 16 août 2007

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 24

TITRE: *Portrait post-mortem* de Sœur Thérèse-de-Jésus

AUTEUR: inconnu, 1622

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: —

SOURCE: http://saint-deodat.cef.fr/1-le_diocese/12-une_histoire/alix/pages/page5.htm; consulté le 5 septembre 2005

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 25

TITRE: Portrait *post mortem* de sœur Agnès de Langeac

AUTEUR: Inconnu, 1634

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

SOURCE:

http://voiemystique.free.fr/agnes_de_langeac.htm;
consulté le 28 juin 2005

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 26

TITRE: *Portrait post mortem de Marie de l'Incarnation*
Barbe Acarie

AUTEUR: inconnu, 1618

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: --

LOCALISATION: Carmel de Rouan, Rouan, France

SOURCE: Anne Steinmann, *Le carmel Vivant*, Paris,
Editions Saint – Paul, 1963, 383 p., ill

NOTE: stigmates sur la face dorsale des mains

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 27

TITRE: *Portrait post mortem* d'une religieuse de l'Ordre de Sainte Brigitte de Port-Royal

AUTEUR: attribué à Philippe de Champaigne, XVII^e siècle

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: Musée d'art et d'Histoire de Genève.

SOURCE: Pierre Fradel, *L'art au siècle de Louis XIV*, Lausanne, La Guilde du livre, 1949, 110 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 28

TITRE: Portrait *post mortem* de sœur Maria Minchaca

AUTEUR: inconnu, 1655

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 113 par 118 cm

LOCALISATION: Convento de Madres Trinitarias

SOURCE: http://www.diputaciondevalladolid.es/cultura_edu/exposiciones_d.shtml?idboletin=486&idseccion=3917&idarticulo=17100; consulté le 26 avril 2007

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 29

TITRE: *Portrait post mortem* de Maria Josefa de la Concepcion

AUTEUR: inconnu, XVII^e siècle

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 60 X47 cm.

LOCALISATION: Collection de la *Banco de la Republica*, Colombie.

SOURCE: Miguel Fernandez Felix, *Monja Coronadas: Vida conventual femenina en Hispanoamerica*, Mexico, Coordination National de Diffusion, Direction de Publicaciones, 2003, 177 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 30

TITRE: Portrait *post mortem* de la mère Francisca teresa del Niño Jesús

AUTEUR: inconnu, 1709, école de Potosina

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 0,88 x 0,68 m

LOCALISATION: Monastère de San José, Chili

SOURCE: photographie par le Monastère de San José

NOTE: fondatrice du Monastère en 1690

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 31

TITRE: *Portrait ante mortem* de Santa Rosa de Lima

AUTEUR: Angelino Medoro (1547-1631), 1617

MÉDIUM: huile sur papier marouffé sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: Basilica Santuario de Santa Rosa

SOURCE:

<http://groups.msn.com/SantaRosadeLimagroup/vidadesan-tarosadelima.msnnw> ; consulté le 4 novembre 2005

NOTE: réalisé seulement quelques heures *ante mortem*

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 32

TITRE: *Portrait post mortem* de Bernabela
Hermua de la Cerda AUTEUR: inconnu, 1693
MÉDIUM: huile sur toile
DIMENSIONS: —
LOCALISATION: Collection du Carmel du Chili
SOURCE: Collectif, *El arca de Tres Llaves:
Cronica del monasterio de carmelitas descalzas
de San Jose*, Santiago de Chile, édition du
Carmel, 1989, 317 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 33

TITRE: Portrait *post mortem* d'une religieuse

AUTEUR: inconnu, fin XX^e siècle

MÉDIUM: photographie

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: Pernambuco, Brésil

SOURCE: <http://www.studium.iar.unicamp.br/cinco/2.htm?main=koury.html>; consulté le 24 février 2006

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure: 34

TITRE: Portrait de sainte Angèle Merici sur timbre-poste

AUTEUR: C. Mezzana, 1946

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: —

SOURCE:

http://www.artstamps.dk/VATIKANSTATENS_FRIMAERKER_Paver.htm; consulté le 22 avril 2007

NOTE: voir image #23

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 35

TITRE: Portrait *post mortem* de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Hugues Pommier (1637- v. 1686), 1668

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 72,4 X 59,7 cm

LOCALISATION: musée Catherine de Saint-Augustin,
Québec

SOURCE: photographie du musée

NOTE: état après restauration de 1998

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 36

TITRE: Radiographie du portrait *post mortem* de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Hugues Pommier (1637- v.1686), 1668

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 72,4 X 59,7 cm

SOURCE: Denis Martin, *Portraits des héros de la Nouvelle-France*, Ville LaSalle, Hurtibise, 1988, 176 p., ill.

NOTE: cliché réalisé par le Service de Radiologie de l'Hôtel-Dieu de Québec

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 37

TITRE: *Portrait post mortem* de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Hugues Pommier (1637- v.1686), 1668

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 72,4 X 59,7 cm

SOURCE: photographie du musée Catherine de Saint-Augustin

NOTE: état avant restauration de 1932

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 38

TITRE: *Portrait post mortem* de Catherine de Saint-Augustin
AUTEUR: Hugues Pommier (1637- v.1686), 1668
MÉDIUM: huile sur toile
DIMENSIONS: 72,4 X 59,7 cm
LOCALISATION: musée Catherine de Saint-Augustin, Québec
SOURCE: photographie du musée Catherine de Saint-Augustin
NOTE: état après restauration de 1932

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 39

TITRE: Les visions de Catherine de
Saint Augustin, A

AUTEUR: Jean Patigny (actif 1660-
1670)

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 16,5 par 10 cm

SOURCE: Gravure frontispice de *La vie
de la mère Catherine de Saint Augustin
Religieuse Hospitalière de la
Miséricorde de Québec en la Nouvelle-
France*, Paris, Florentin Lambert, 1671,
par le Père Ragueneau, s.j.,

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 40

TITRE: Les visions de Catherine
de Saint-Augustin, B

AUTEUR: inconnu, XVII^e siècle

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: Monastère des
Hospitalières de Bayeux, France

SOURCE: Jeanne-Françoise
Juchereau de Saint Ignace et
Marie-Andrée Duplessis de Sainte
Hélène, *Les annales de l'Hôtel-
Dieu de Québec*, Québec, Hôtel-
Dieu de Québec, 1939, 444 p., ill.

[Illustration retirée / image withdrawn]

Figure 41

TITRE: Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Frederick T. Stuart (1837-1913)

MEDIUM: gravure

DIMENSIONS: 9,5, X 8,5 cm

SOURCE: Gravure frontispice de *L'Hôtel-Dieu de Québec*.
Québec, Léger Brousseau imprimeur-Libraire, 1878, 612 p.,
par Henri-Raymond Casgrain

NOTE: les trois traits horizontaux courbés sont des ajouts
sur la gravure imprimée.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 42

TITRE: La servante de Dieu, Catherine Simon de Longpré,
sœur de Saint-Augustin

AUTEUR: Edmond Lemoine (1880-1922), 1920

MÉDIUM: fusain

DIMENSIONS: 53,5 par 38 cm

SOURCE: Denis Martin, *Portraits des héros de la Nouvelle-
France*, Ville LaSalle, Hurtibise, 1988, p. 39

NOTE: présence d'une note biographique sous l'image.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 43

TITRE: Fac-similé du portrait *post mortem* de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: inconnu

MÉDIUM: médium mixte

DIMENSIONS: 17,5 par 11,5 cm

SOURCE: Frontispice de *Vie de la mère Marie-Catherine de Saint-Augustin, religieuse de l'Hôtel-Dieu du Précieux Sang de Québec, 1632-1668*, 2^e édition, Paris, Spes, 1925, 270 p., par P. L. Hudon, s.j.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 44

TITRE: Portrait *post mortem* de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: inconnu, 1953

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Lionel Groulx, chanoine. « Une petite Québécoise devant l'histoire », *cahier nu. 5 des Cahiers d'histoire de la société historique de Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval. 1953, p. 25.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 45

TITRE: Portrait de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Louise Carrier Garant, 1961

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

SOURCE: musée Catherine de Saint-Augustin,
Québec

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 46

TITRE: Portrait de Catherine de Saint-Augustin

AUTEUR: Louise Carrier Garant, 1964

MÉDIUM: fusain

DIMENSIONS: ---

SOURCE: musée Catherine de Saint-Augustin, Québec

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 47

TITRE: Portrait de Catherine de Saint-Augustin, A
AUTEUR: sœur Yvette Dionne a.m.j, 1975
MÉDIUM: huile sur toile cartonnée
DIMENSIONS: 33 par 28 cm
SOURCE: Marie-Nicole Boisclair, *Catalogue des œuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires Culturelles, Direction générale du Patrimoine, 1977, 194 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 48

TITRE: Portrait de Catherine de Saint-Augustin, B

AUTEUR: sœur Yvette Dionne a.m.j, 1975

MÉDIUM: huile sur toile cartonnée

DIMENSIONS: 30,4 par 38,1 cm

SOURCE: Marie-Nicole Boisclair, *Catalogue des œuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires Culturelles, Direction générale du Patrimoine, 1977, 194 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 49

TITRE: Portrait *post mortem* de Marie Guyart de l'Incarnation

AUTEUR: attribué à Hugues Pommier, 1672

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 85,5 par 65,2 cm

SOURCE: Musée des ursulines de Québec, Québec

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 50

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie Guyart de l'Incarnation

AUTEUR: Jean Edelinck (1643-1680)

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 21,5 par 15,9 cm

SOURCE: <http://www.library.upenn.edu/> ; consulté le 12 avril 2007

NOTE: gravure frontispice de la biographie de Marie de l'Incarnation, éditée chez Louis Billaine à Paris, 1677, par dom Claude Martin

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 51

TITRE: Portrait de Sainte Angèle Merici

AUTEUR: inconnu, avant 1730

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 23,5 par 18 cm

LOCALISATION: Musée McCord, Montréal, # M746

SOURCE: Denis Martin, *Portraits des héros de la Nouvelle-France*, Ville LaSalle, Hurtibise, 1988, p. 44

NOTE: utilisation fautive du portrait gravé de Marie Guyart de l'Incarnation par Jean Edelinck, 1677

[Illustration retirée / image withdrawn]

Figure 52

TITRE: Ursuline de la Congrégation de Paris

AUTEUR: attribué à Jean-Baptiste de Poilly (1699-1728)

MÉDIUM: gravure au burin

DIMENSIONS: 25,7 par 18 cm

SOURCE: Denis Martin, *Portraits des héros de la Nouvelle-France*, Ville LaSalle, Hurtibise, 1988, p. 44

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 53

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie Guyart de l'Incarnation

AUTEUR: sœur Marie-Dominique o.s.u., communauté de Blois, dernier quart du XIX^e siècle

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 65 par 80 cm

LOCALISATION: communauté des ursulines de Beaugency, France

SOURCE: cliché du service des archives de Beaugency, France

NOTE: taille réduite après restauration récente

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 54

TITRE: Portrait de Marie de l'Incarnation en extase

AUTEUR: Enrico Bottoni, 1878

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 98,5 par 72,7 cm

SOURCE: Musée national des beaux arts du Québec,
Québec

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 55

TITRE: Marie de l'Incarnation en extase

AUTEUR: religieuse de la communauté, possiblement
mère Ursule Coots (1857-1898), 1895

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 100 par 77 cm

SOURCE: Musée des beaux arts du Québec, Québec

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 56

TITRE: La Vénérable mère Marie de l'Incarnation

AUTEUR: inconnu, 1867

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Daniel François p.s.s., *Nos Gloires Nationales: ou Histoire des Principales Familles du Canada*, Montréal: Eusèbe Senécal, 1867, volume 1

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 57

TITRE: mère Marie de l'Incarnation

AUTEUR: inconnu, 1882

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 13,7 par 10,3 cm

SOURCE: Benjamin Sulte, *Histoire des Canadiens-Français, 1608-1880, origine, histoire, religion, guerres....*, Montréal, Wilson & Cie éditeurs, 1882-1884, tome 1, hors texte.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 58

TITRE: Véritable portrait de Marguerite Bourgeoys

AUTEUR: Pierre LeBer (1669-1707), 1700

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 62,3 par 49,5 cm

LOCALISATION: Musée Marguerite Bourgeoys,
Vieux-Montréal

SOURCE: photographie du Musée Marguerite
Bourgeoys

NOTE: taille réduite après restauration

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 59

TITRE: Sainte Thérèse d'Avila

AUTEUR: Pierre LeBer (1669-1707), 1707

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 78 par 60,8 cm

LOCALISATION: Maison mère d'Youville, Vieux-Montréal

Source: François-Marc Gagnon, *Premiers peintres en Nouvelle-France*, Tome 2, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1976, 152 p.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 60

TITRE: *Portrait post mortem de Madame de Miramion vêtue en maîtresse charitable*

AUTEUR: De Troy, d'après Edelinck, 1875

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Elisabeth Rapley, *Les dévotes : les femmes et l'Église en France au XVIIe siècle*, Paris, Bellarmin, 1995, 342 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 61

TITRE: Marguerite Bourgeoys ,dit le pseudo LeBer
AUTEUR: Jori Smith Palardy (1907- 2005), 1962
MÉDIUM: huile sur toile
DIMENSIONS: 61 par 49 cm
LOCALISATION: Musée Marguerite Bourgeoys,
Vieux-Montréal
NOTE: copie à l'identique du portrait après retouches
et avant restauration

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 62

TITRE: Portrait *post mortem* de
Marguerite Bourgeoys

AUTEUR: Charles Louis Simonneau
(1645-1728), après 1700

MÉDIUM: Gravure

DIMENSIONS: 14,6 par 11,5 cm

SOURCE: Nicole Cloutier, *Pierre Le
Ber 1699-1707*, Mémoire de maîtrise,
département d'histoire de l'art, Faculté
des études supérieures, Université de
Montréal, Montréal, 1973, 199 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 63

TITRE: Marguerite Bourgeoys
fondatrice des Sœurs de la
Congrégation de Villemarie

AUTEUR: Jean-Marie-Raphaël-Léopold
Mansard (1812-189), 1853

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 30.0 X 21.5 cm

SOURCE: Étienne-Michel Faillon,
*Mémoires particuliers pour servir à
l'histoire de l'Église de l'Amérique du
nord*, 1853

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 64

TITRE: Marguerite Bourgeoys

AUTEUR: attribué à Antoine Plamondon (1804-1895),
1895

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 74 par 62,5 cm

LOCALISATION: Maison Saint Gabriel, Lachine

SOURCE: http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Gestes/francais/ec_msg_plamondon.html; consulté le 20
nov 2006

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 65

TITRE: Portrait idéalisé de Marguerite Bourgeoys

AUTEUR: inconnu, 1873

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 7,8 par 6,2 cm

SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca>; consulté le 12 mai 2007

NOTE: gravure éditée par l'éditeur pontifical Charles Letaille en 1873

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 66

TITRE: Marguerite Bourgeoys

AUTEUR: Ozias Leduc, 1909

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: —

LOCALISATION:

SOURCE: http://www.uoguelph.ca/langlit/fren206/portraits_historique.html;
consulté le 20 nov 2006

NOTE: photographie de Rachel Gaudreau, musée Marguerite Bourgeoys

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 67

TITRE: Marguerite Bourgeoys à la première école de Ville-Marie

AUTEUR: sœur Saint-René, c.n.d en 1904

MÉDIUM: Huile sur toile

DIMENSIONS: 68,5 par 53,1 cm

LOCALISATION: Musée Marguerite-Bourgeoys

SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/>, le 26 juillet 2007

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 68

TITRE: Marguerite Bourgeoys, 1620-1700

AUTEUR: Jacques Roy, 1975

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: —

SOURCE:

http://famouscanadianwomen.com/home%20page/images/bourgeoys_stamp_big.jpg ; consulté le 1 février 2007

NOTE: réalisé d'après le portrait de sœur Saint René c.n.d., de 1904; voir fig. 67

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 69

TITRE: Marguerite Bourgeoys

AUTEUR: Jean-Baptiste Lagacé (1868-1946), 1921

MÉDIUM: Image catonnée

DIMENSIONS: 39,5 par 49,5 cm

SOURCE:

<http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/>, le 26 juillet 2007

NOTE: image didactique de la série: Tableaux d'histoire Desrosiers-Bertrand/Déposé, Canada, 1921, par Granger Frères, Limitée, Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 70

TITRE: Marguerite Bourgeoys entourée d'enfants

AUTEUR: attribué à William von Moll Berczy (1744-1813), 1805

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 76 par 76,5 cm

LOCALISATION: Maison Saint-Gabriel

SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca/infomuse/>; le 26 juillet 2007

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 71

TITRE: Marguerite Bourgeoys écrivant

AUTEUR: Sainte-Marthe-de-Béthanie, soeur, c.n.d., 1950

MÉDIUM: crayon de plomb

DIMENSIONS: 19,2 par 15,1 cm

LOCALISATION: Musée Marguerite-Bourgeoys

SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca/infomuse/>; le 26 juillet 2007

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 72

TITRE: mère Louise Soumande de Saint Augustin

AUTEUR : Michel Dessailant, 1708

MÉDIUM : huile sur bois

DIMENSIONS : 24.8 par 18.6 cm

LOCALISATION: Hôtel-Dieu de Québec

SOURCE: L'Église catholique et les arts au Québec

NOTES : inscription au revers; « *Peinte apres sa mort par Mr Dessailant a Québec* »; seule oeuvre certaine de la main de Michel Dessailant

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 73

TITRE: mère Louise Sourmande de Saint Augustin

AUTEUR: inconnu, première moitié du XVIII^e siècle

MÉDIUM: huile sur toile.

DIMENSIONS: 73,4 par 59,3 cm

LOCALISATION: Hôtel-Dieu de Québec

SOURCE: Jean Trudel et al., *Le grand héritage: L'Église catholique et les arts au Québec*. Québec, Musée du Québec, 1984. 369 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 74

TITRE: Sr. Louise de Saint Augustin

AUTEUR: inconnu, s.d.

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Gestion de documents et archives de la Ville de
Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 75

TITRE: mère Louise Soumande de Saint Augustin
AUTEUR: inconnu, première moitié du XVIII^e siècle
MÉDIUM: crayon et gouache sur papier
DIMENSIONS: 24,7 par 18,9 cm
LOCALISATION: Hôtel-Dieu de Québec
SOURCE: Jean Trudel et al., *Le grand héritage: L'Église catholique et les arts au Québec*. Québec, Musée du Québec, 1984, 369 p.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 76

TITRE: mère d'Youville sur son lit de mort

AUTEUR: Philippe Liébert

MÉDIUM: aquarelle

DIMENSIONS: 7,8 par 12,3 cm

LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la
Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 77

TITRE: Dernières paroles de Mde d'Youville

AUTEUR: inconnu, seconde moitié du XIX^e siècle

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: —

SOURCE: Étienne-Michel Faillon, *Vie de Madame d'Youville fondatrice des Sœurs des la Charité de Villemarie dans l'île de Montréal en Canada*, Montréal, sœurs de la Charité de l'Hôpital Général, 1852, 491 p., ill.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 78

TITRE: mère d'Youville

AUTEUR: François Malépart de Beaucourt, 1791

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 75,0 par 57,2 cm

LOCALISATION: réserve de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 79

TITRE: mère d'Youville

AUTEUR: François Malépart de Beaucourt, 1792

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 75,5 par 59,5 cm

LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 80

TITRE: mère d'Youville

AUTEUR: Antoine Plamondon, vers 1873

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 75,4 par 60,5 cm

LOCALISATION: Musée national des beaux arts du Québec

SOURCE: Jean Trudel et al., *Le grand héritage: L'Église catholique et les arts au Québec*. Québec, Musée du Québec, 1984, 369 p.

NOTES: inscriptions : au bas à gauche : « F. Beaucourt, pinxit. » ;
au bas à droite : « A Montréal. 1792. »

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 81

TITRE: Portrait de mère d'Youville

MÉDIUM: photographie noir et blanc

de la toile de François Malépart de Beaucourt, 1792

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de
la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

NOTE: voir fig. 79; repentirs à l'encre noire sur la ceinture de
taille

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 82

TITRE: mère d'Youville

AUTEUR: attribué à James Duncan (1806-1881), 19^e siècle

MÉDIUM: Huile sur toile

DIMENSIONS: 75.6 par 65.3 cm

LOCALISATION: Musée McCord, Montréal, Don de Mr.

Peter Cleveland Morgan

SOURCE: dossier de l'œuvre au musée McCord, Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 83

TITRE: mère d'Youville

AUTEUR: Sœur Marois, s.g.m.

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS:

LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 84

TITRE: Bienheureuse mère d'Youville

AUTEUR: Alphonse Lespérance, 1959

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: service des archives de la Maison de mère
d'Youville, Vieux-Montréal

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la
Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 85

TITRE: Marie-Marguerite Dufrost de la Jemmerais, veuve d'Youville

AUTEUR: Rebel, Paris vers 1792

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: ---

SOURCE: <http://er.uqam.ca/nobel/r14310/Suite/1557-1799.html>, consulté le 26 juillet 07

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 86

TITRE: mère d'Youville

AUTEUR: Sœur Marie du Rédempteur, s.g.m., 1921

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: —

LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-

Montréal SOURCE: dossier mère d'Youville au service des

archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 87

TITRE: mère d'Youville

AUTEUR: Sœur Marie du Rédempteur, s.g.m., 1917

MÉDIUM: fusain

DIMENSIONS: --

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la
Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

NOTE: note manuscrite au verso identifiant l'auteur et datant.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 88

TITRE: mère d'Youville

AUTEUR: Sœur Rose-Alma Quintal, s.g.m., 1932

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: --

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la
Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 89

TITRE: mère d'Youville

AUTEUR: Sœur Boivin, s.g.m., 1934

MÉDIUM: crayon de plomb ?

DIMENSIONS: –

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la
Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 90

TITRE: mère d'Youville

AUTEUR: Sœur Flore Barette, s.g.m., 1935

MÉDIUM: crayon à la mine de plomb

DIMENSIONS: --

LOCALISATION: service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 91

TITRE: mère d'Youville

AUTEUR: Sœur Flore Barette, s.g.m., 1959

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 30,5 par 40,6 cm

LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 92

TITRE: Portrait de la Bienheureuse mère d'Youville

AUTEUR: Sœur Flore Barette, s.g.m., 1959

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

NOTE: copie du portrait peint à Rome

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 93

TITRE: Portrait de la Bienheureuse mère d'Youville

AUTEUR: inconnu, Rome 1959

MÉDIUM: gravure sur carte postale

DIMENSIONS: hauteur de 11,5 cm

SOURCE: dossier mère d'Youville au service des archives de la
Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 94

TITRE: mère Marguerite-Thérèse Lemoine Despins

AUTEUR: François de Beaucourt, 1792

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 75,7 par 60,2 cm

LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal ?

SOURCE: *La peinture au Québec : 1820-1850*, sous la dir. de Mario Béland, Musée du Québec et Les Publications du Québec, 1991, 605 p.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 95

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: inconnu, 1896

MÉDIUM: daguerréotype

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: Jean Trudel et al., *Le grand héritage: L'Église catholique et les arts au Québec*. Québec, Musée du Québec, 1984, 369 p.

NOTE: photographie du daguerréotype original

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 96

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Théophile Hamel (1817-1870), 1849

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 102 X 75,5 cm

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca>; consulté le 10 mai 2007

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 97

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: inconnu, XX^e siècle

MÉDIUM: photographie d'un dessin, technique mixte

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 98

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Théophile Hamel (1817-1870), 1849

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 102 X 75,5 cm

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

NOTE: photographie de l'original en l'état avant première restauration

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 99

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Théophile Hamel (1817-1870), 1849

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 102 X 75,5 cm

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

NOTE: photographie de l'original en l'état avant seconde restauration

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 100

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: sœur Marie-Amédée (Anette Chouinard), s.n.j.m. , 1964

MÉDIUM: aquarelle sur papier

DIMENSIONS: 44 par 35,5 cm .:

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 101

TITRE: mère Marie-rose

AUTEUR: inconnu, Munich, vers 1940

MÉDIUM: verre polychrome et plomb

DIMENSIONS: —

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose, congrégation
des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

NOTE: présentement dans une église de San Francisco

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 102

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Marie Albert, s.n.j.m., (Alphonsine Mesnard), 1876

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 100 par 76 cm

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose,
congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-
Marie, Longueuil.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 103

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Marie Albert, s.n.j.m., (Alphonsine Mesnard), 1895

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 99 par 73,5 cm

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose,
congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-
Marie, Longueuil

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 104

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Dabrowski, 1957

MÉDIUM: huile sur ivoire

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: dossier des portraits de mère Marie-Rose,
congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-
Marie, Longueuil

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 105

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Albert Ferland (1872-1942), 1901

MÉDIUM: fusain sur papier lustré

DIMENSIONS: —

SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca/infomuse/>

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 106

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: Missouri, 1981

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: —

LOCALISATION: congrégation des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, Longueuil

SOURCE: photographie au service des archives, c.s.s.n.j.m.
par Jean-Luc Daoust

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 107

TITRE: mère Marie-Rose

AUTEUR: sœur Mary Cornelia s.n.j.m., 1960

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 79 par 63,5 cm

SOURCE: <http://infomuse.smq.qc.ca/infomuse/>; consulté le 2 mai 2007

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 108

TITRE: mère de l'Assomption, version A
AUTEUR: Inconnu, fin XIX^e siècle
MÉDIUM: ambrotype
DIMENSIONS: env. 3 par 5 cm
LOCALISATION: musée de la Congrégation des Sœurs de
l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet
SOURCE: CSASV, Nicolet
NOTE: document abîmé dans l'incendie de 1906

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 109

TITRE: mère de l'Assomption, version B

AUTEUR: inconnu, fin XIX^e siècle

MÉDIUM: ambrotype

DIMENSIONS: env. 3 par 5 cm

LOCALISATION: musée de la Congrégation des Sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet

SOURCE: CSASV, Nicolet

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 110

TITRE: mère de l'Assomption

AUTEUR: sœur Marie de Jésus, s.b.p., 1873

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: musée de la Congrégation des Sœurs de
l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet

SOURCE: CSASV, Nicolet

NOTE: copie photographique, par le musée.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 111

TITRE: mère de l'Assomption

AUTEUR: sœur Madeleine du Calvaire, c.s.a.v., avant 1957

MÉDIUM: crayon de plomb

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: dossier des portraits de mère de l'Assomption,
service des archives de la Congrégation des Sœurs de
l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet

SOURCE: archives de la CSASV, Nicolet

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 112

TITRE: mère de l'Assomption

AUTEUR: sœur Monique Crête, c.s.a.v., avant 1965

MÉDIUM: technique mixte

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: dossier des portraits de mère de l'Assomption,
service des archives de la Congrégation des Sœurs de
l'Assomption de la Sainte Vierge, Nicolet

SOURCE: archives de la CSASV, Nicolet

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 113

TITRE: mère Slocombe, version B

AUTEUR: inconnu, 1872

MÉDIUM: photographie sépia

DIMENSIONS: env. 5,5 par 9,5 cm

SOURCE: service des archives de la Maison de mère d'Youville,
Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 114

TITRE: mère Slocombe, version C

AUTEUR: inconnu, 1872

MÉDIUM: photographie sépia

DIMENSIONS: env. 5,5 par 9,5 cm

SOURCE: service des archives de la Maison de mère d'Youville,
Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 115

TITRE: mère Slocombe, version D

AUTEUR: inconnu, 1872

MÉDIUM: photographie sépia

DIMENSIONS: env. 5,5 par 9,5 cm

SOURCE: service des archives de la Maison de mère d'Youville,
Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 116

TITRE: mère Slocombe,

AUTEUR: inconnu, 1872

MÉDIUM: fusain sur carton léger

DIMENSIONS: 17.3 par 24.5 cm

SOURCE: service des archives de la Maison de mère d'Youville,
Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 117

TITRE: mère Slocombe,

AUTEUR: sœur Estelle Mitchell, s.g.m., avant 1964

MÉDIUM: fusain

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Estelle Mitchell, s.g.m., *Mère Jane Slocombe neuvième supérieure générale des sœurs Grises de Montréal*, Montréal, Fides, 1964.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 118

TITRE: mère Slocombe,

AUTEUR: inconnu, vers fin XIX^e siècle

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: —

LOCALISATION: musée de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

SOURCE: service des archives de la Maison de mère d'Youville, Vieux-Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 119

TITRE: sœur Marie Thérèse

AUTEUR: inconnu, 1896

MÉDIUM: photographie noir et blanc

DIMENSIONS: ---

SOURCE: Sœur Louis-du-Sacré-Cœur, *Blanche Elkan: Un lis fleurit entre les épines*, Montréal, Bureau Marguerite Bourgeoys, 1928

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 120

TITRE: sœur Marie Thérèse

AUTEUR: inconnu, 1896

MÉDIUM: photographie noir et blanc

DIMENSIONS: ---

SOURCE: service des archives de la congrégation de Notre-Dame de la Charité du Bon-Pasteur d'Angers , Pierrefonds

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 121

TITRE: Portrait de Marie de la Ferre

AUTEUR: inconnu, avant 1837

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 81 par 65 cm

LOCALISATION: Musée des hospitalières de l'Hôtel-Dieu de
Montréal

SOURCE: Cliché de Gilbert Langlois, Musée des HRSJ

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 122

TITRE: Portrait *post mortem* de Marie de la Ferre (LF-1)

AUTEUR: inconnu,

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 62,5 par 52,5 cm

LOCALISATION: Hôtel-Dieu de La Flèche, France

SOURCE: cliché des archives de l'Hôtel-Dieu, maison de Beaugé, France.

NOTE: inscription en haut du tableau, « La R^{DE} MERE
MARIE DE LA FERRE I^{RE} MERE ET INSTITUTRICE DE
LA CONGREGATION DES FILLES HOSPITALIÈRES DE
S^T JOSEPH DECEDEE A/MOLINS LE 28 JUILLET 1652
AGE DE 63 ANS »

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 123

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de la Ferre (LF-2)

AUTEUR: inconnu,

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: —

LOCALISATION: Hôtel-Dieu de La Flèche, France

SOURCE: cliché des archives de l'Hôtel-Dieu, maison de La Flèche, France

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 124

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de la Ferre (LF-3)

AUTEUR: inconnu,

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: Hôtel-Dieu de La Flèche, France

SOURCE: cliché des archives de l'Hôtel-Dieu, maison de La Flèche, France

NOTE: inscription en haut du tableau, « La R^{DE} MERE
MARIE DE LA FERRE I^{RE} MERE ET INSTITUTRICE DE
LA CONGREGATION DES FILLES HOSPITALIÈRES DE
ST JOSEPH DECEDEE A/MOLINS LE 28 JUILLET 1652
AGE DE 63 ANS »

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 125

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de la Ferre

AUTEUR: inconnu,

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: ---

LOCALISATION: Hôtel-Dieu de La Flèche, France

SOURCE: cliché des archives de l'Hôtel-Dieu, maison de La Flèche, France

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 126

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de la Ferre

AUTEUR: L. Dugardin, seconde moitié du XIX^e siècle

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 14 par 9,9 cm

LOCALISATION: service des archives des religieuses
hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal

SOURCE: Cliché de Gilbert Langlois, Musée des HRSJ.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 127

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de la Ferre (MT-1)

AUTEUR: L. Dugardin, seconde moitié du XIX^e siècle

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: 14 par 9,9 cm

LOCALISATION: service des archives des religieuses hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal

SOURCE: Cliché de Gilbert Langlois, Musée des HRSJ

NOTE: sceau au verso.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 128

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de la Ferre

AUTEUR: inconnu, Montréal 1896

MÉDIUM: gravure

DIMENSIONS: 16,2 par 9,7 cm

SOURCE: service des archives des religieuses hospitalières
de l'Hôtel-Dieu de Montréal

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 129

TITRE: *Portrait post mortem* de Marie de la Ferre

AUTEUR: inconnu, XIX^e siècle

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: —

LOCALISATION: Hôtel-Dieu de Tracadie

SOURCE: service des archives des religieuses hospitalières
de l'Hôtel-Dieu de Tracadie

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 130

TITRE: Portrait de Marie de la Ferre tiré de son masque mortuaire

AUTEUR: inconnu, XIX^e siècle?

MÉDIUM: huile sur toile

DIMENSIONS: —

LOCALISATION: Hôtel-Dieu de La Flèche

SOURCE: sœur Esther Lefebvre, *Marie Morin, premier historien canadien de Villemarie*, Montréal, Fides, 1959.