

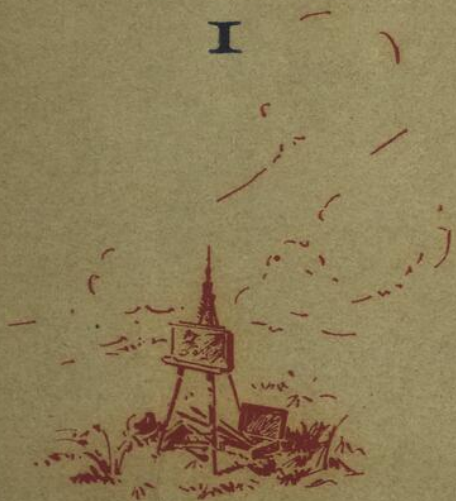
ARTS AU CANADA FRANÇAIS

GÉRARD MORISSET

*attaché honoraire des Musées  
nationaux de France.*

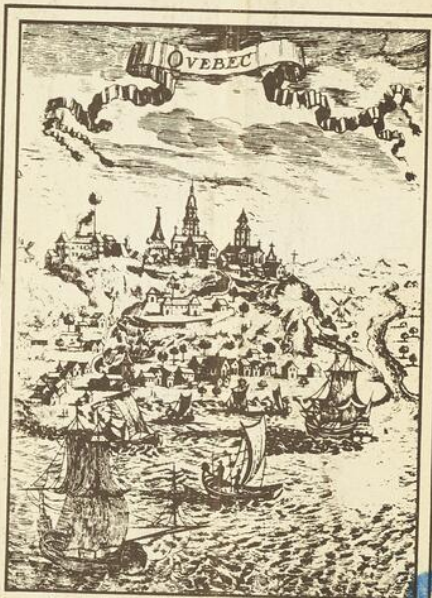
**PEINTRES  
ET  
TABLEAUX**

**I**



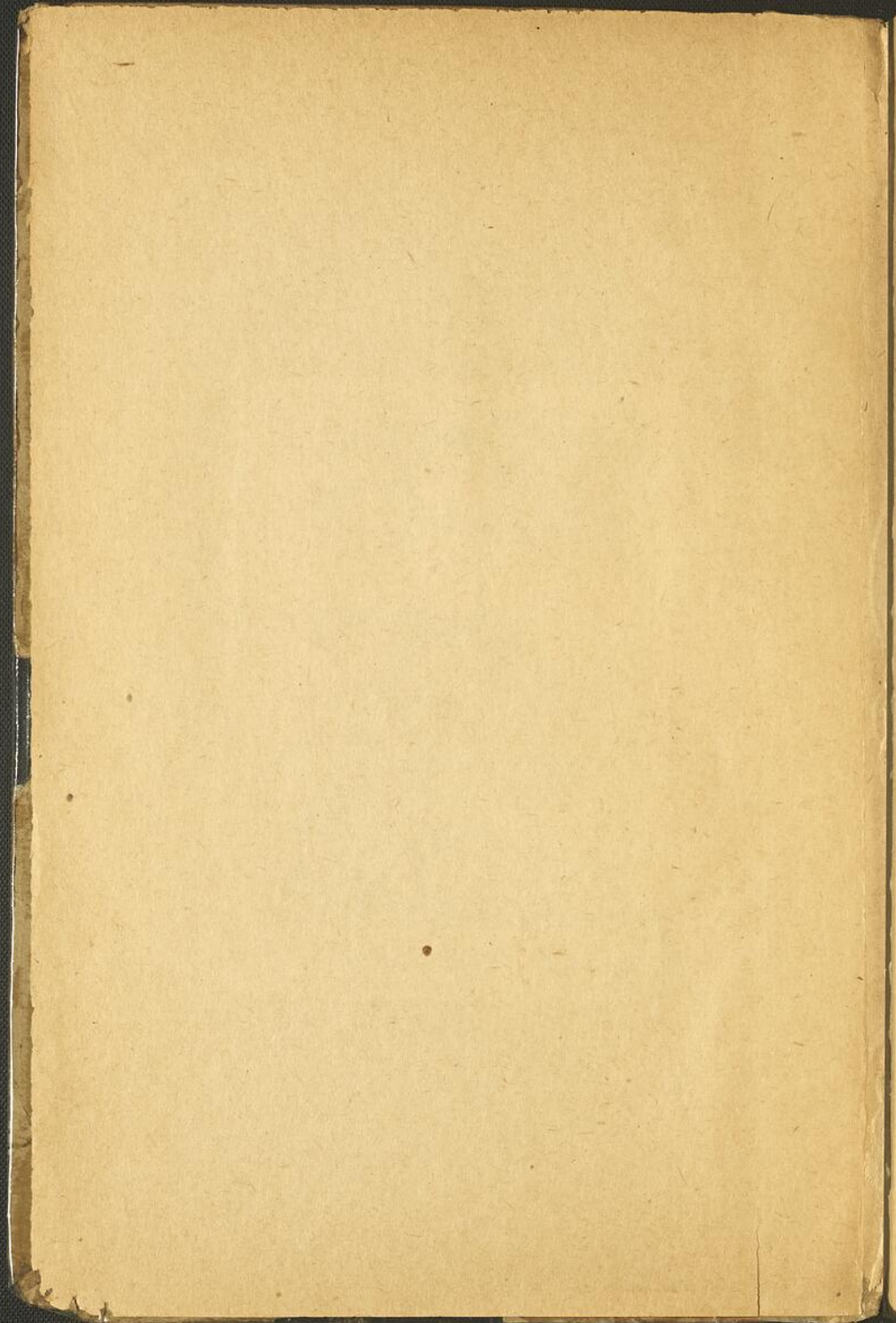
**LES ÉDITIONS DU CHEVALET  
QUÉBEC • 1936**

409



Bibliothèque Nationale du Québec

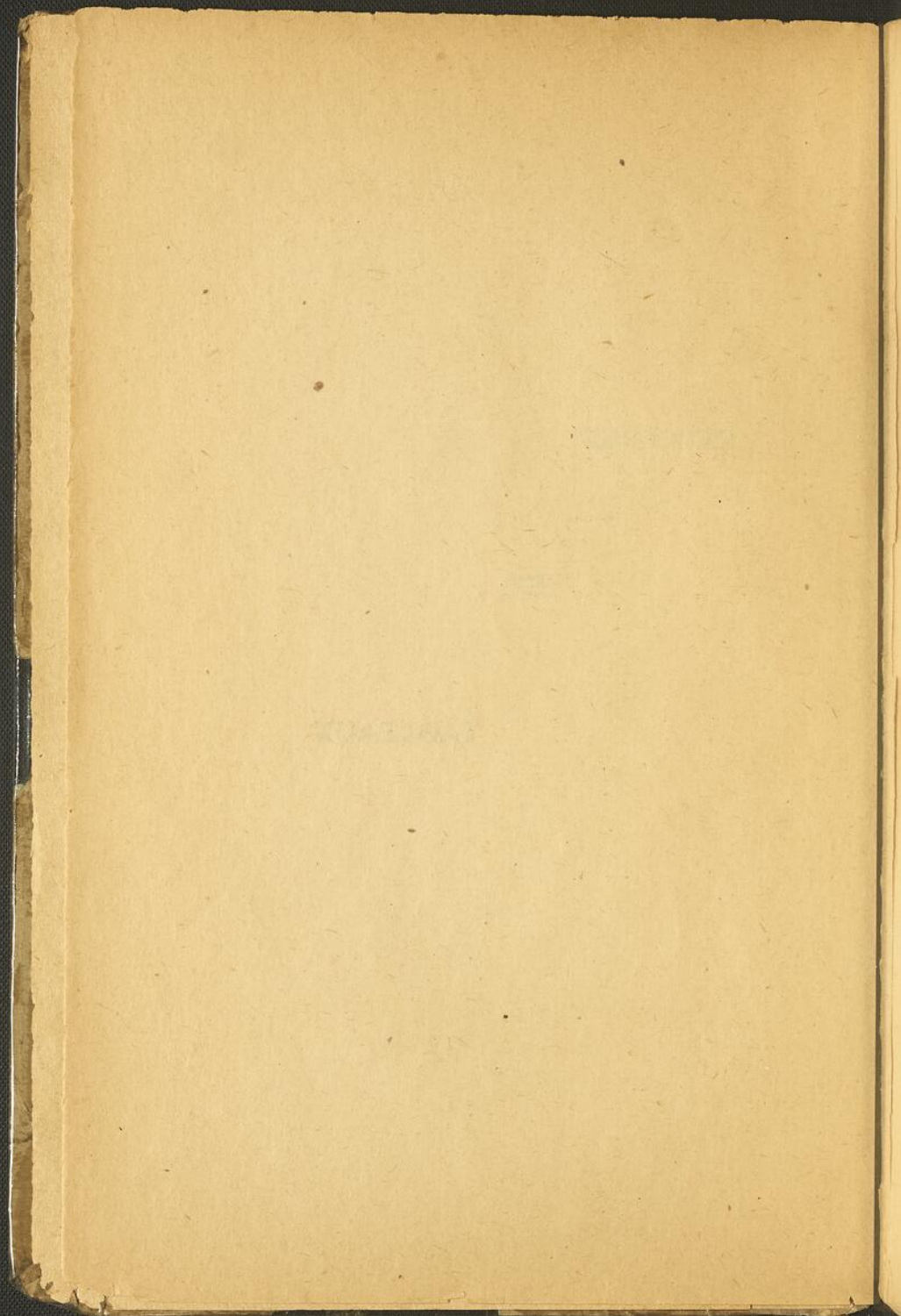
Let 15



**PEINTRES**

**ET**

**TABLEAUX**



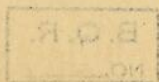
**LES ARTS AU CANADA FRANCAIS**

**GERARD MORISSET**

*attaché honoraire des Musées  
nationaux de France*

**PEINTRES  
ET  
TABLEAUX**

**LES EDITIONS DU CHEVALET  
QUEBEC - 1936**



ND  
246  
Q8M67  
1936  
V.1

S

B. Q. R.  
NO. 1322



A M. ATHANASE DAVID  
TEMOIGNAGE DE GRATITUDE

L'ÉDITION ORIGINALE DE PEINTRES ET TABLEAUX COMPREND: DIX EXEMPLAIRES SUR PAPIER JAPON IVOIRE, HORS COMMERCE, RÉSERVÉS AUX MEMBRES DES ÉDITIONS DU CHEVALET, ET NUMÉROTÉS DE 1 À 10; TROIS CENTS EXEMPLAIRES SUR PAPIER COUILLE TEINTÉ, NUMÉROTÉS À LA MAIN DE 11 À 310; QUATRE CENTS EXEMPLAIRES SUR PAPIER VERGÉ ET HUIT CENTS EXEMPLAIRES SUR PAPIER « À LA QUOTIDIENNE ».

LA COUVERTURE EST DE LA MAIN DE L'AUTEUR.

TOUS DROITS DE REPRODUCTION, DE TRADUCTION ET D'ADAPTATION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.

## AU LECTEUR

*Parmi les études qu'on va lire dans l'ouvrage que j'ai l'honneur de soumettre au public, les unes ont déjà paru dans des journaux et revues de Québec, de Montréal et d'Ottawa; les autres, c'est le petit nombre, sont inédites.*

*Toutes ont pour objet l'histoire critique des arts au Canada français. En les écrivant, je n'ai pas eu la prétention d'épuiser les sujets que j'ai choisis entre tant d'autres; encore moins de porter un jugement définitif sur l'œuvre de tel ou tel homme. J'ai voulu faire connaître certains artistes autrement que par des notices biographiques; étudier leurs ouvrages après les avoir longuement regardés; dresser leur filiation, tout au moins déterminer sans trop de rigueur l'action qu'ils ont exercée les uns sur les autres ou l'influence européenne qu'ils ont subie; apprécier leur esthétique ou, si l'on préfère une formule moins pompeuse,*

## II

*peser leurs réactions devant la nature, constater leurs préférences et leurs aversions, leurs préjugés et leurs engouements; bref, jauger leur goût non pas tant à la commune mesure de notre siècle qu'à la lumière du passé.*

*A la lumière du passé ! Ce bout de phrase prend une allure de paradoxe dans un pays où la science historique en est encore aux vagissements. Sans doute connaissons-nous, souvent par le menu, un grand nombre de faits à peu près sûrs. Mais entre eux, point de lien ou si peu; une psychologie quasi défaillante, sinon boîteuse; un sens critique si ténu qu'à peine en perçoit-on l'existence; le culte du panache romantique; et, avouons-le, un instinct morbide qui pousse nos écrivains à s'admirer à travers les faits et gestes des aïeux.*

*Ce qui est vrai de notre histoire politique l'est davantage de l'histoire des arts dans la partie de l'Amérique qu'on nommait autrefois la Nouvelle-France. Nous savons que, dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, il y avait ici des peintres, des sculpteurs et des architectes de talent; que l'École des arts et métiers de Saint-Joachim a formé des artisans estimables; que la tradition française s'est perpétuée au Canada durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle et qu'elle connut un regain*

*d'activité vers 1820, après la vente de la collection Desjardins; que nos artistes du siècle dernier sont allés, pour la plupart, former leur goût auprès des maîtres européens; que de nos jours une école de peinture se forme lentement à Montréal sous des influences diverses; que nos architectes et nos sculpteurs s'éveillent à l'art contemporain. Nous savons tout cela; et pourtant nous ne savons presque rien.*

*Car les détails nous échappent.*

*D'une part, le dépouillement des dépôts d'archives se fait avec une lenteur désespérante. Comme s'il n'était pas urgent, pour nous qui, à certains moments, nous proclamons les plus civilisés de la terre, de faire le point avant de sombrer dans la grisaille américaine; de faire voir à ceux que nous tenons pour nos détracteurs naturels qu'ils nous calomnient grossièrement; d'étaler aux yeux des peuples les moins intellectuels le sommaire de notre activité artistique.*

*D'autre part, notre patrimoine a été réduit de moitié, sinon plus, au cours des cent dernières années. Incendies, destructions volontaires, restaurations aussi prétentieuses que maladroitement, réfections, démolitions, vente de pièces de mobilier et d'orfèvrerie à nos avides voisins, relégation d'œuvres d'art sous les ravalements ou dans les ca-*

#### IV

*ves de sacristies et de maisons bourgeoises au bénéfice de la camelote industrielle, tout cela nous a privés d'un grand nombre d'œuvres-indices dont la perte, irrémédiable en bien des cas, complique singulièrement la tâche de l'historien de l'art. On comprend qu'un amoureux de la petite histoire ait écrit cette phrase dure mais juste: « Nous avons détruit avec une insouciance inconcevable. »*

*Que nous ayons été inintelligents, pleins d'un j'm'en foutisme puéril, irrespectueux envers le passé que nous galvaudions en même temps que nous l'exaltions, cela crève les yeux. Et je me rappelle l'ironique exclamation d'un jeune Français à qui je faisais part de notre vandalisme en matière d'art :*

*— Mais je croyais, comme bien d'autres, que vous étiez traditionalistes dans votre pays . . . !*

*— Si, nous le sommes, dus-je lui répondre, mais uniquement lorsqu'il s'agit de rites . . .*

*Ne serait-il pas temps de réagir ? de répéter le cri que lançait Victor Hugo il y a plus de cent ans: « Guerre aux démolisseurs » ? Non seulement pour sauver de la destruction les misérables épaves qu'il nous reste; non seulement pour permettre aux érudits de ne pas travailler dans le vide. Mais en-*

core par souci intellectuel; par respect pour la mémoire de nos pères qui, soit dit en passant, nous valaient bien; pour montrer aux autres que nous ne sommes pas une tribu nomade, un troupeau de hordes dénuées de tout sens du beau, sans aspirations comme sans passé; pour nous prouver à nous-mêmes que nos ascendants n'ont pas lutté en vain pour nous léguer un peu de culture. Et si notre devise veut dire quelque chose, SOUVENONS-NOUS du temps — lointain, hélas! — où nous étions français, où nous participions intensément à la vie française en ce qu'elle a de plus profondément humain: la littérature et les arts, c'est-à-dire le sourire même de la nation généreuse qui nous a donné naissance...

Je sais bien que depuis quinze ans s'exerce une réaction très vive. Sous l'impulsion d'un homme jeune, intelligent, ouvert à toute initiative de l'esprit, les arts ont fait et font encore des pas de géant. Nous possédons des écoles d'art, des musées; nous pouvons profiter de fréquentes expositions. Les artistes ne travaillent plus en vase clos comme naguère. Ils se sentent les coudes; ils cherchent souvent en commun des solutions aux mêmes problèmes; ils connaissent ce qui se fait ailleurs; et, en dépit d'une dépression économique désastreuse, ils veu-

## VI

lent avancer à tout prix, se dégager de la routine... Cela est-il suffisant ?

L'histoire nous rappelle que bien des renaissances artistiques ont avorté, non par la carence des pouvoirs publics — ce qui d'habitude ne surprend personne — ni par le défaut de talent des artistes, mais par ceci : entre les artistes et le milieu dans lequel ils œuvrent, une liaison trop lâche, une compréhension tout en surface ; point de communion entre les hommes de l'art et l'élite qui les entoure.

C'est ce qui sévit au Canada français depuis de longues années. L'élite — existe-t-elle vraiment ? — se désintéresse de ses artistes. Elle les laisse se débrouiller comme ils peuvent ; elle s'en fait gloire parfois ; elle tire même vanité de leurs œuvres, mais sans trop savoir ce qu'ils ont fait, tout comme l'adolescent se glorifie de son papa tout en ignorant tout de son existence. Quand il s'agit de les comprendre, de les soutenir, de leur venir en aide soit par la parole, soit par la bourse, c'est au marchand de chromos, c'est aux catalogues américains qu'on a recours. Je ne plaisante pas ; je constate. Une personne réelle ou fictive, dispose-t-elle d'une somme quelconque pour l'achat ou la commande d'œuvres d'art, elle s'adresse une fois sur deux à l'étranger, au représen-

## VII

*tant d'une maison commerciale étrangère — américaine la plupart du temps, française quelques fois, souvent italienne et l'on sait pour quelle raison — et acquiert sans compter (car on ne lésine pas tant avec les étrangers qu'avec ses compatriotes) des bibelots cossus, banals, fabriqués en série, des peintures naises, des mobiliers pastiches, des faux marbres, des pièces d'orfèvrerie d'une fadeur remarquable, en deux mots, tous les produits pseudo-artistiques que l'industrie contemporaine offre à la convoitise de la bourgeoisie peu éclairée par nature.*

*Cela serait un demi-mal si notre élite possédait quelques lueurs de culture artistique. Hélas ! Elle n'en a guère. Où pourrait-elle se renseigner ? Dans nos manuels d'histoire ? Il n'y faut pas songer : les chapitres en italique, dans l'ouvrage de l'abbé Gagnol, sont proscrits du BACHOT. Dans les livres ? Ils sont en si petit nombre dans les bibliothèques. A l'université et dans les écoles spéciales ? L'histoire de l'art canadien n'y a pas encore les honneurs de l'enseignement, comme si l'histoire du goût n'intéressait pas autant notre jeunesse que les farces sinistres et inhumaines de certains pantins politiques. . .*

## VIII

*Entre le passé et nous, presque tout est rompu. Et notre élite, détachée de l'ancienne civilisation canadienne par plus de quarante ans de formules livresques et de byzantinisme, ignorant presque tout de l'activité artistique de nos ancêtres, entraînée par l'unique souci de vivre à l'américaine, c'est-à-dire conformément aux réclames des industriels, désaxée enfin par l'afflux des puissances argentifères qui ont brûlé l'ÉTAPE, notre élite n'est pas loin de croire que la seule force de rayonnement intellectuel d'una nation : la littérature et les arts, soit la plus négligeable.*

— *Le tableau que vous brossez là est trop sombre, dira-t-on. Ne peut-on en atténuer le coloris? y ajouter quelques taches claires? appliquer çà et là des touches de ce rose tendre si charmant qui brille presque à chaque page de quelques-uns de nos écrivains? compléter l'ensemble par beaucoup de bleu? ...*

*Ne nous leurrons point. Le mal est si profond! Et il y a tant à faire!*

*Je cherche la meilleure solution du problème que je viens de poser; la solution la plus urgente. Convierait-il de commencer par l'enseignement de l'histoire de l'art canadien dans nos écoles secondaires et dans nos universités? Mais cela suppose des no-*

## IX

tions *préalables* d'histoire artistique. Cela suppose que nous ayons des professeurs assez érudits pour ne pas se contenter de faits généraux qui déforment trop souvent la réalité historique; assez artistes pour comprendre quelque chose à l'évolution lente des arts. Ces professeurs n'existent pas et pour une raison péremptoire: ils ne peuvent s'éclairer eux-mêmes. Qu'on y songe: il n'y a point de manuel d'histoire de l'art canadien. Quelques chapitres plus ou moins bourrés de faits incomplets, des biographies élogieuses, des considérations esthétiques incompréhensibles, des paragraphes où les erreurs de faits le disputent en nombre aux coquilles typographiques, voilà pour les sources imprimées. Le chef-d'œuvre du genre est le chapitre que Louis Gillet a inséré dans le dernier volume de l'HISTOIRE DE L'ART publiée sous la direction d'André Michel; Gillet y a reproduit toutes les erreurs de ses devanciers; il en a fait de nouvelles; en sorte que le seul ouvrage susceptible d'éclairer les Français sur les arts de leur ancienne colonie est celui qui les induit le mieux en erreur.

Faisons exception en faveur de certains ouvrages sérieux: les études de M. Maurault; ATELIERS, par Jean Chauvin; les chroniques d'Henri Girard; les travaux ar-

chéologiques de Traquair et Neilson... Il n'en reste pas moins vrai qu'il n'est pas aisé d'acquérir des notions exactes sur l'activité artistique des Canadiens français.

Il ne reste qu'une solution: dresser l'inventaire complet, raisonné, méthodique, de toutes les œuvres d'art que nous possédons. Puis, à l'aide de cet inventaire — qui serait en même temps un état civil alphabétique et un répertoire par noms de lieux — multiplier les études sur nos artistes, en comprenant sous ce vocable non seulement les architectes, les peintres et les sculpteurs; mais encore les musiciens, les graveurs, les organiers, les tapissiers, les fondeurs, les orfèvres les ferronniers, tous ceux qui se sont livrés, à quelque degré que ce soit, aux arts majeurs et aux arts dits mineurs.

Car pour asseoir la synthèse de l'art au Canada français, encore faut-il en posséder les éléments; être familier avec la chronologie; connaître chaque artiste en particulier, son caractère, sa formation, les péripéties de son existence; analyser chaque œuvre objectivement, avec un esprit critique doublé de bienveillance; accumuler les notes bibliographiques relatives à chaque pièce; vérifier les informations d'où qu'elles viennent; contrôler les textes; ne pas se dire que les jugements qu'on a déjà portés

## XI

*sur tel homme sont motivés et sans appel, car nos chroniqueurs ont souvent confondu leurs impressions débiles avec l'expression de la vérité; se dire plutôt que tout artiste, si humble soit-il, a droit à une part de justice proportionnelle à sa bonne foi et à son talent.*

*Cet inventaire est en voie d'exécution. Commencé à Paris en 1931, poursuivi pendant mon séjour en France, continué à Québec dans de bien meilleures conditions et avec l'aide de M. Athanase David, il comprend au moment où j'écris vingt-deux mille fiches environ et un millier de photographies. Quelques fiches sont à peu près complètes; les autres — près des sept dixièmes — ne contiennent que des renseignements sommaires. Le grand nombre de fiches accumulées depuis cinq ans ne doit pas nous faire illusion: à peine connaissons-nous à l'heure actuelle le tiers des œuvres d'art qui constituent notre patrimoine artistique.*

*C'est dire qu'il reste beaucoup à faire; que la bonne volonté d'un homme ne pourra suffire à la tâche et qu'il lui faudra compter sur la bienveillante et généreuse collaboration des autres...*

GÉRARD MORISSET.



# I

## QUELQUES OUVRAGES DU

### FRÈRE LUC

—« Connaissez-vous les peintures de l'ancienne église des Trois-Rivières ? », me dit un jour le Père Jouve, archiviste des Franciscains à Paris. Et sur ma réponse négative :

—« Il y avait là quelques toiles de Joseph Légaré, des copies probablement, datées de 1822 et 1823. Il y avait aussi au-dessus du maître-autel une *Immaculée Conception* du dix-septième siècle. En voici du reste une description sommaire que j'ai retrouvée dans mes notes : « Au centre, la Vierge ; à droite, saint Joachim et sainte Anne ; à gauche, un enfant tenant une lance et un bouclier rouge ; sur le bouclier, la devise *Ipsa conteret caput hunc* ».

—« Mais c'est une composition du Frère Luc », lui dis-je. « Il y a dans son œuvre un *Saint Pierre d'Alcantara* d'une ordonnance

identique. Et puis, le Frère Luc place souvent dans les mains de ses angelets des boucliers recouverts d'inscriptions...»

— « C'est possible », repartit le Père Jouve. « C'est dommage que vous ne puissiez vérifier le fait à votre retour au Canada, car les tableaux des Trois-Rivières ont péri dans l'incendie de l'église le 22 juin 1908. »

En août 1934, je faisais part de cette conversation à l'homme qui connaît le mieux la région trifluvienne, M. l'abbé Albert Tessier.

— « Venez avec moi. Je pense que vous retrouverez les tableaux que vous croyez détruits. »

Un quart-d'heure après, nous étions dans l'église de Saint-Philippe des Trois-Rivières. Au-dessus de la porte d'entrée, je reconnaissais la peinture dont le Père Jouve m'avait communiqué la description. De chaque côté de cette belle toile et dans la sacristie, je voyais trois des copies que Joseph Légaré avait peintes vers 1822. Laissons de côté les ouvrages de Légaré pour donner quelques détails sur *l'Immaculée Conception*.

C'est une grande toile d'environ huit pieds de hauteur. Au centre on voit la Vierge, les mains jointes, les yeux levés vers le ciel, écrasant de son pied le serpent. Elle porte une tunique rose dont on ne voit que la partie inférieure, un grand manteau bleuâtre et une large

écharpe bleu foncé qui lui couvre les épaules. Sous ses pieds, le croissant lumineux; au-dessus d'elle, une colombe. A droite, une femme, vêtue d'une tunique vieux-rose et d'un manteau jaune verdâtre à reflets rouges, regarde la Vierge, la main droite levée, la gauche sur la poitrine; en arrière de cette femme, un homme. A gauche, un angelet tient une lance et un bouclier rouge sur lequel est écrit : *Ipsa contoret caput hunc*. Plus à gauche, des fleurs et des arbres.

Ce n'est donc pas à proprement parler une *Immaculée Conception*. Ce n'est pas non plus une *Assomption*. C'est un ex-voto et l'artiste a pris la peine de l'indiquer en bas sur un parchemin à demi enroulé. Et alors l'homme et la femme qui semblent implorer la Vierge ne seraient autres que les donateurs de la toile, et non saint Joachim et sainte Anne comme on l'a cru. Les noms de ces donateurs nous échappent, ainsi que la date exacte de l'ex-voto. Tout ce qu'on sait à ce sujet c'est que la toile orna la première église que les Récollets construisirent aux Trois-Rivières. Elle doit donc dater des environs de 1675.

Or, de 1670 à 1680, le Frère Luc fut le décorateur attitré des églises dont les Récollets avaient la charge. Arrivé à Québec en août 1670, il avait aussitôt tracé les plans du couvent Notre-Dame-des-Anges (aujourd'hui l'Hôpi-

tal-Général), avec la collaboration de son supérieur et ami, le Père Germain Allard; il avait orné la chapelle de peintures; il avait décoré quelques églises de Québec et des environs; il avait même *donné le dessin* du Séminaire de Québec, à la demande de Mgr de Laval. A l'automne de 1671, il avait quitté Québec, mais il s'était tant intéressé à la Nouvelle-France qu'il s'en était « rendu par charité le procureur et l'agent après son retour ». Ainsi il signait en 1676 deux tableaux que lui avait commandés Mgr de Laval; l'année suivante, il expédiait de Paris un tableau pour l'église de la mission de Percé.

Que l'ex-voto de l'ancienne église des Trois-Rivières soit de la main du Frère Luc, il n'y a pas à en douter. J'y reconnais sa composition bien équilibrée; j'y vois ses figures suaves, sa touche, son modelé sans trop de relief; j'y reconnais surtout ses harmonies de couleurs, ses oppositions de mauve et de bleu, de rose et de jaune verdâtre, ses taches de vermillon, ses chairs fortement rosées, ses reflets à la manière de Barocci; en un mot, c'est son coloris plus singulier qu'harmonieux. . .

Qu'on rapproche cette toile de l'*Assomption* que le Frère Luc peignit en 1671 pour la chapelle de son couvent et qu'on voit encore dans la chapelle de l'Hôpital-Général. La composition est la même dans les deux tableaux, le per-

sonnage de la Vierge parfaitement identique; au-dessus de Marie, il y a la même colombe et, à gauche, on voit les mêmes rosiers en fleurs. D'autres compositions du Frère Luc rappellent l'*Ex-voto* des Trois-Rivières. J'ai déjà cité un *Saint Pierre d'Alcantara* qui n'est plus connu que par une belle gravure de Jean Boulanger. Signalons aussi l'*Assomption* de l'église de Longueau (Somme), l'*Ex-voto* à *Notre-Dame de Foy*, à Neuville-sur-Celle (Somme) et le *Saint Elzéar* du Musée de Châlons-sur-Marne. . .

Essayons de reconstituer l'histoire de cet ex-voto.

En 1670, les Récollets, éloignés de la Nouvelle-France depuis la prise de Québec par les frères Kirke, y reviennent au nombre de six. Dès l'année suivante, l'un d'eux, Claude Moireau, remplace les Jésuites dans la desserte des Trois-Rivières. Jusqu'en 1680, ce sont des Récollets — Martial Limosin, Gabriel de la Ribourde, Xiste Le Tac — qui se succèdent à la mission trifluvienne. Et quand ils veulent orner leur église, c'est au Frère Luc, peintre officiel de leur Ordre, qu'ils s'adressent. Et le Frère Luc brosse de son mieux l'*Ex-voto* qui fait le sujet de cette étude.

Vers 1710, les Récollets construisent une nouvelle église et y transportent leur tableau. Il y est resté jusqu'au sinistre du 22 juin 1908. Ce jour-là, tout n'a pas péri dans la destruction de

l'une de nos plus jolies églises du XVIIIe siècle. Un homme s'est trouvé pour retirer des flammes l'œuvre du Frère Luc et trois peintures de Joseph Légaré. L'année suivante, il devenait curé-fondateur de la paroisse de Saint-Philippe et transportait ses tableaux dans l'église qu'il venait de faire construire par l'architecte Lafond. C'est de lui-même — M. le chanoine Louis Denoncourt me permettra d'écrire ici son nom — que je tiens ces détails.

L'*Ex-voto* de l'ancienne cathédrale des Trois-Rivières donne une excellente idée du talent de son auteur.

« Aussi fort que le Guide et presque aussi fini », disait Henri Sauval de l'*Annonciation* que le Frère Luc avait peinte pour l'église des Récollets de Paris; et il ajoutait: « Il (le Récollet-peintre) passait pour imitateur de Raphaël. » Ces observations sont justes mais incomplètes.

Il est vrai que le Frère Luc s'est modelé souvent sur Raphaël — et la *Sainte Famille* de la chapelle des Ursulines de Québec en fait foi; il est également vrai qu'il fut le disciple de Guido Reni, comme presque tous les artistes secondaires de son temps, d'ailleurs.

Mais Raphaël et le Guide ne sont pas les seuls qui aient exercé quelque influence sur le Récollet-peintre. Barocci lui a suggéré ses curieuses recherches de coloris et ses harmonies aigrettes; Rubens lui a enseigné, par les

somptueuses toiles de la Galerie Médicis, l'art de bien rendre les carnations, avec de beaux vermillons dans les ombres.

Ces influences se retrouvent à des degrés divers dans l'*ex-voto* de Saint-Philippe. La composition est d'un bon élève du Guide; le coloris est un singulier amalgame de Barocci et de Rubens. C'est une belle œuvre, la mieux conservée peut-être de toutes celles que le Frère Luc a laissées en Nouvelle-France.

\* \* \*

Il y a dans l'œuvre du Frère Luc une composition énigmatique. Elle représente un Récollet imberbe, agenouillé sur un tertre, le corps vu de profil à droite mais la tête tournée vers le spectateur, les bras étendus; à droite, un ange aux ailes éployées, vêtu d'un pourpoint bleu vert et d'une longue écharpe vermillon, tient dans sa main gauche un vase de cristal à pied d'or battu; au-dessus de lui, un amour d'angelet tient précieusement une colombe; le fond du tableau est fait de feuillage et de rochers; dans ce pays des environs de l'Alverne, on voit des moines en méditation. Au premier plan, un livre et des objets de piété; à droite roupillent deux lapins blancs.

Cette composition peinte avant 1670 a longtemps orné la chapelle des Récollets de Châlons-sur-Marne. A la suppression des ordres monastiques en 1791, les Municipaux de Châlons

s'emparèrent des peintures de la chapelle des Récollets et les exposèrent, avec des œuvres de même provenance, dans une salle de la Préfecture.

C'est là que le peintre Charles-Nicolas Varin (1741-1812) les inventoria en floréal, an VII (mai 1799). Voici la description qu'il a faite de la peinture dont il est ici question: « François frappé de crainte et d'étonnement à la vue de Gabriel qui lui imprime les stigmates par effigie dans un bocal. Un ange-enfant vole au-dessus de lui tenant une colombe dans sa main; le fond donne des rochers et fontaines près desquelles sont des religieux en méditation, d'autres en lecture. Première production. Figures grandeur de nature. »<sup>1</sup>

En 1801, les peintures *municipalisées* de Châlons furent exposées dans une salle du collège, comme Barbat le rapporte dans son *Histoire de Châlons-sur-Marne*. Quatre ans après, elles furent dispersées: quelques-unes ornèrent de nouveau les églises de la ville; les plus belles furent déposées au Musée municipal. L'œuvre du Frère Luc fut remise aux religieuses de la Congrégation à qui on avait attribué l'ancien couvent des Récollets. Elle y est encore.

<sup>1</sup> Archives des Musées Nationaux, à Paris. Pièce citée par Philippe de Chennevières dans *Recherches sur quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*. Paris, 1854, t. III, p. 220 à 225.

De cette singulière peinture du Frère Luc, il existe une réplique, peinte entre 1672 et 1675 et conservée à l'Hospice de Sézanne.<sup>2</sup> L'abbé Boitel l'a ainsi décrite dans ses *Recherches historiques, archéologiques et statistiques sur Esternay, son château et les communes du canton*:<sup>3</sup> « Saint François dans le désert. Un ange lui apporte un calice pour lui apprendre cette étrange vérité que les tribulations doivent être le partage du vrai disciple de Jésus-Christ et qu'elles sont les faveurs les plus précieuses qui tombent de la main de Dieu. On voit plus loin un moine prosterné et un autre qui lit. »

La cocasse description de Varin n'explique nullement la peinture du Frère Luc, non plus que la fantaisiste interprétation de Boitel.

Il faut chercher autre chose.

C'est dans les ouvrages qui ont été écrits sur François d'Assise qu'on trouve l'explication de cette scène énigmatique. Parmi ces nombreux ouvrages, j'en choisis un — gros in-quarto publié en 1926 par le Père Vittorino Facchinetti, o.f.m. — dans lequel on voit quelques reproductions de tableaux de maîtres représentant des épisodes de la vie du Poverello. A la page 436, c'est une composition de Guer-cino:: un *Ange révèle à saint François l'excel-*

<sup>2</sup> L'Hospice actuel de Sézanne est aménagé dans l'ancien couvent des Récollets.

<sup>3</sup> Voir aussi l'*Annuaire de la Marne* (1851).

*lence du sacerdoce.* A la page suivante, c'est la reproduction d'une peinture de même sujet signée par Francisco de Zurbaran et conservée à l'Académie Saint-Ferdinand, à Madrid. En tournant quelques feuillets, une reproduction d'une toile de Murillo se rapproche encore plus de la composition du Frère Luc.

Du reste, il est possible de signaler d'autres compositions analogues dans les musées d'Espagne et d'Italie.

Voici donc l'épisode qu'a voulu représenter le Frère Luc. Un ange suggère à François d'Assise de se faire prêtre; mais le Poverello, convaincu de son indignité, refuse le sacerdoce pour être plus fidèle, si possible, à la pauvreté.

Cet épisode de la vie de François d'Assise devait plaire tout particulièrement au Frère Luc. Après la mort de sa mère, en 1644, Claude François entre chez les Récollets du faubourg Saint-Martin, à Paris; le 8 octobre de l'année suivante, il fait profession et prend le nom de frère Luc, sans doute en souvenir du patron des peintres. Quelques années après, il est élevé au diaconat. Mais, à l'exemple du fondateur de son Ordre — les Récollets faisaient partie de la grande famille franciscaine —, il refuse la prêtrise. « Messire Arduin de Péréfixe (sic), archevêque de Paris, connaissant son mérite et sa vertu, le voulut honorer du sacerdoce; mais son humilité s'y opposa et

ce ne fut que par obéissance qu'il prit l'ordre du diaconat », écrit Florent Lecomte dans le *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, publié à Bruxelles en 1702. Dans son *Abécédario*, le graveur Jean Mariette reproduit l'affirmation de Florent Lecomte. De sorte qu'il semble certain que le Récollet-peintre refusa la prêtrise par un profond sentiment d'indignité.

Si le peintre sans-culotte Varin s'est lourdement trompé dans l'interprétation de la jolie toile du Frère Luc, ce n'est pas sans raison. J'ai dit qu'à droite de la peinture « un ange aux ailes éployées . . . tient dans sa main gauche un vase de cristal à pied d'or battu ». Or, sur le cristal du vase se réfléchit l'image de saint François agenouillé à gauche, détail traité avec un réalisme savoureux. Et Varin d'écrire tout bonnement : « François frappé de crainte et d'étonnement à la vue de Gabriel qui lui imprime les stigmates par effigie dans un bocal ».

*Par effigie dans un bocal !* Le Frère Luc eût été le premier à rire de cette expression saugrenue . . .

\* \* \*

Les rares visiteurs qui vont admirer la précieuse relique qu'est la chapelle de l'Hôpital-Général remarquent peut-être un petit tableau ovale, à droite dans le retable.

C'est un *Saint François d'Assise en extase*.

Le Poverello quasi défaillant est vu de profil à gauche; le visage imberbe est pâle, l'œil à peine ouvert; les traits figés dans une douloureuse crispation semblent refléter la noble souffrance du Christ d'ivoire que le saint porte amoureusement dans ses mains marquées de stigmates. De loin, le coloris est agréable, la composition ne manque pas d'une certaine aisance facile.

Si les curieux, qui veulent se renseigner sur l'auteur de cette peinture, consultent l'*Album du touriste* de Lemoine, ils liront sans étonnement le nom de Joseph Légaré et cela leur paraîtra vraisemblable.

Mais si, ayant des doutes sur l'érudition de Sir James Mc Pherson Lemoine et pleins de confiance dans leur agilité, ils gravissent une longue échelle afin de voir de près cette peinture, ils apercevront, en bas de la toile à gauche, la signature d'un copiste fécond: *Antoine Plamondon pinxit*.

Pour peu qu'ils aient visité notre bonne ville de Québec, ils se souviendront peut-être que le même sujet se retrouve dans le réfectoire du Grand Séminaire. C'est le même saint François imberbe, avec la même expression de souffrance dans le regard, le même visage ascétique, le même stigmate en virgule sur le dos de la main gauche, la même petite croix penchée; en bas

s'étaient ostensiblement la signature de l'artiste et la date: *Antoine Plamondon pinxit 1825*.

En dépit des signatures — Plamondon signait ses copies aussi bien que ses originaux, sans même indiquer la source de son inspiration (...) —, le *Saint François d'Assise* de l'Hôpital-Général et celui du réfectoire du Grand Séminaire sont des copies. Il existé en effet à l'Hôpital-Général une tradition à ce sujet. En 1824, lorsque les Hospitalières firent restaurer leur chapelle, elles donnèrent à Plamondon l'original du *Saint François* (il était en fort mauvais état), à condition que l'artiste en brossât une copie aussi fidèle que possible.

Cet original, de quel peintre était-il? Qu'est-il devenu?

Si l'on veut bien se rappeler que la chapelle de l'Hôpital-Général, construite en 1671 d'après les plans du Frère Luc, servit d'église aux Récollets jusqu'en 1692, alors qu'elle fut acquise par Mgr de Saint-Vallier; que le Frère Luc l'orna de peintures dont l'une, *l'Assomption*, encore en place, porte la signature du Récollet-peintre; qu'un tableau de *Saint François* devait avoir tout naturellement sa place dans une chapelle de Franciscains, on ne sera pas étonné d'apprendre que le *Saint François d'Assise en extase* fût l'œuvre du Frère Luc. Du reste, tout dans cette peinture indique la main experte du peintre récollet: la figure du saint, analogue à

celle du *Saint François* de Notre-Dame-en-Vaux, à Châlons-sur-Marne; les mains pour l'exécution desquelles il existe, à la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, une fort belle étude à la sanguine; le stigmaté de la main gauche, sorte de virgule vermillon qu'on dirait faite de cire à cacheter et qu'on retrouve dans toutes les représentations que le Frère Luc a faites du fondateur de son Ordre; la position de la tête, fréquente dans l'oeuvre du Récollet. . .

C'était donc un ouvrage du Frère Luc. On peut lui assigner sans crainte d'erreur la date de 1671.

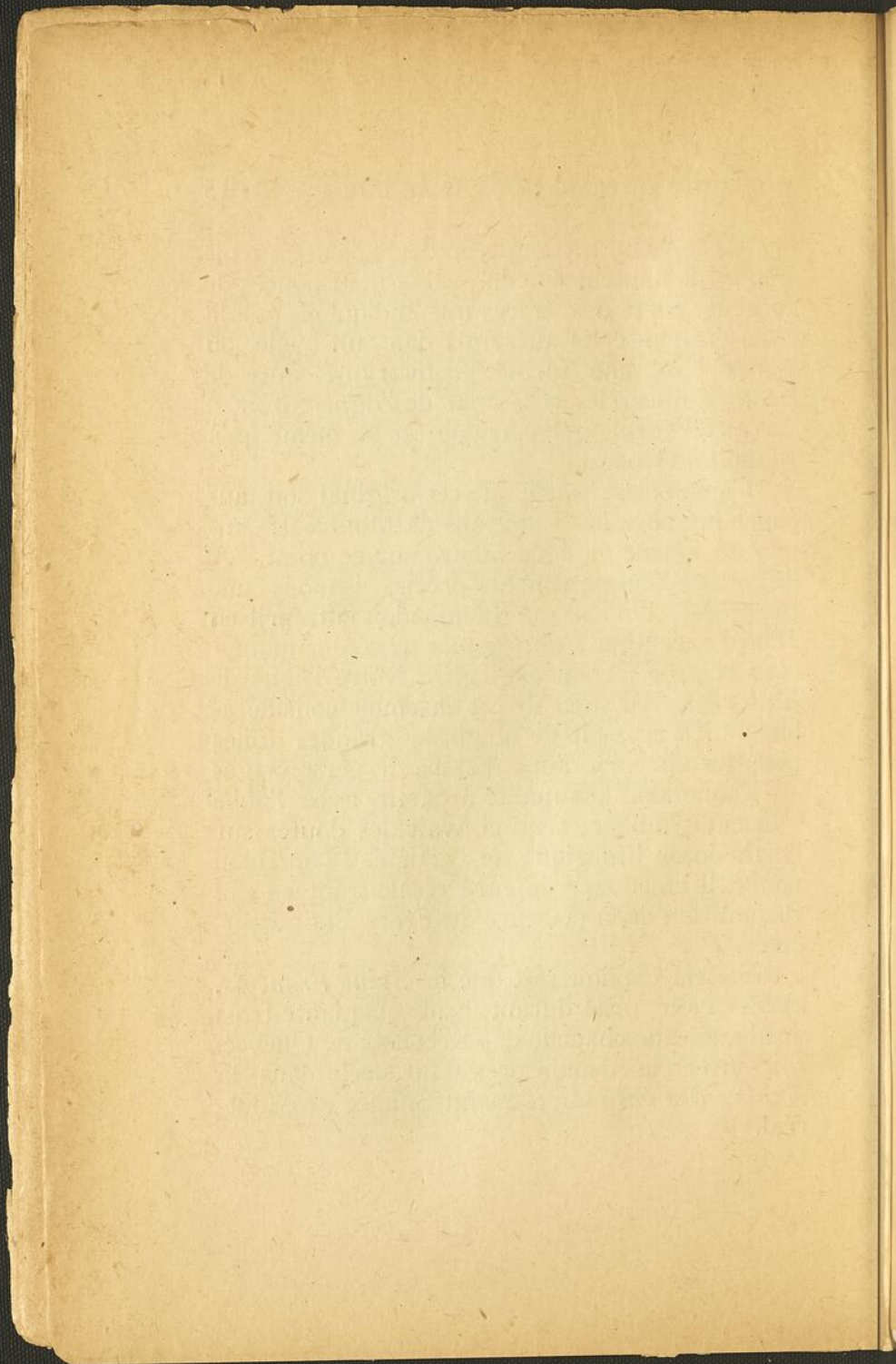
Donné à Plamondon, l'original avait grande chance d'être égaré. Aussi bien, je le croyais perdu; soit exilé avec les rouets et les vieux bers sous les ravalements de quelque habitation bourgeoise, soit tout simplement détruit dans un incendie, comme cela arrive quelques fois au Canada. . .

Eh bien! non. Il existe encore. Non pas à Québec, mais à Montréal, chez les Sulpiciens; abîmé il est vrai, mais suffisamment bien conservé pour qu'on reconnaisse sans hésitation la manière du peintre récollet. C'est sa touche grasse, son coloris chaud, ses tons à lui, assourdis dans la bure du personnage, éclatants dans les chairs. Il y a des repeints, notamment à la main gauche et dans certaines parties du visage.

Le tableau, rectangle de deux pieds et trois pouces de hauteur sur un pied et neuf pouces de largeur, porte des traces qui indiquent que la toile était inscrite autrefois dans un ovale ou plutôt dans une forme géométrique faite de deux demi-cercles reliés par des lignes droites. Or cette forme géométrique est la même qu'à l'Hôpital-Général.

Comment se fait-il que cet original soit aujourd'hui chez les Sulpiciens de Montréal? Aucun document ne nous éclaire sur ce point. A défaut de renseignements précis, risquons une hypothèse. On sait que Plamondon entreprit en 1836 l'exécution d'un *Chemin de croix* monumental pour la nouvelle église Notre-Dame de Montréal. Au sujet de cet ensemble considérable — il s'agissait de quatorze grandes toiles peuplées chacune d'une dizaine de personnages — Plamondon eut maille à partir avec l'abbé Vincent Quiblier; celui-ci avait des doutes sur l'orthodoxie liturgique de l'artiste. Plamondon voulut-il amadouer le curé récalcitrant en lui faisant don de la peinture du Frère Luc? Peut-être. . .

Et cela expliquerait que le *Saint François*, après avoir orné durant cent cinquante-trois ans l'ancienne chapelle des Récollets de Québec, soit suspendu depuis près d'un siècle dans la *chambre des évêques*, à Saint-Sulpice de Montréal.



## II

# DANS LE CLOÎTRE DES DAMES URSULINES

Le peintre récollet a beaucoup produit pendant ses quinze mois de séjour en Nouvelle-France, à croire qu'il avait un aide — peut-être le Frère Anselme Bardou qui paraît s'être livré aux arts toute sa vie.

Des nombreuses peintures que le Frère Luc a exécutées à Québec, le Père Chrestien Leclercq a dressé une liste incomplète dans son *Premier établissement de la foy en Nouvelle-France* (t. II, p. 96) : « (Le Frère Luc peignit) le tableau du grand autel de nostre église et celui de la chapelle; il enrichit l'église de la paroisse (la cathédrale) d'un grand tableau de la *Sainte Famille*, celle des RR. PP. Jésuites d'un tableau de l'*Assomption* et acheva celui du maître-autel qui représente l'*Adoration des Roys*; les églises de l'Ange-Gardien, du Château-Richer, à la Coste de Beaupré, celle de la Sainte-

Famille, dans l'Isle d'Orléans, et l'Hospital de Québec ont esté pareillement gratifiez de ses ouvrages. »

Cette nomenclature est tout à fait insuffisante. Le Père Leclercq n'y dit rien des peintures que le Frère Luc composa pour Sainte-Anne-de-Beaupré à la demande de Mgr de La-val; il ne souffle pas mot des toiles que les Dames Ursulines ont eu la bonne fortune de sauver du désastreux incendie de 1686.

Réparons cet oubli.

\* \* \*

Voyez dans la chapelle des Ursulines de Québec, sur la muraille de la façade, cette *Sainte Famille* aux tons légèrement effacés. C'est une des nombreuses visions de la vénérable Marie de l'Incarnation. Elle vit un jour dans son sommeil saint Joseph, patron de la Nouvelle-France, présentant une jeune Indienne à la vierge Marie, prémisses de l'évangélisation des Sauvages. Dans le tableau, saint Joseph est à gauche, la tête penchée. La Vierge est à droite, vêtue d'un manteau bleu retenu sur l'épaule par une agrafe. Jésus est sur les genoux de sa mère; c'est un bel enfant joufflu. On aimerait le voir sourire un peu à la gentille Huronne qui le regarde, étonnée de sa joliesse et peut-être de son expression mélancolique. Au fond à

droite, une draperie rouge sombre ; à gauche, le rocher de Québec d'un bleu grisâtre. Au pied de la falaise, le regard amusé aperçoit des wigwams de Sauvages, tels que le Récollet-peintre dut en voir quelques fois dans les environs de son couvent, sur la rive droite de la Saint-Charles.

C'est l'une des plus belles compositions du Frère Luc. Il y a peut-être de l'afféterie dans les visages — le Récollet était romantique à ses heures, tout comme ses contemporains, du reste —, des réminiscences raphaélesques dans l'ordonnance, un peu de mollesse dans le modèle. Mais il y a tant de charme dans les attitudes, tant de tendresse douloureuse dans le regard de la Vierge, tant de candeur dans la figure poupine de la jeune Huronne ; Saint Joseph a pris son air le plus protecteur, le plus *père nourricier* possible ; la Vierge paraît abîmée dans une songerie où doit entrer la vision cuisante de la Passion. Et, encore une fois, Jésus ne se soucie nullement de prodiguer son sourire à la catéchumène qui a quitté son pays et dépouillé ses superstitions pour écouter les Jésuites. Et c'est dommage, car la scène, au lieu d'exhaler l'allégresse de la conversion, suinte la tristesse et le regret. . .

*La France apportant les bienfaits de la foi aux Indiens de la Nouvelle-France*, tel est le sujet d'un autre tableau assez curieux que le Frère

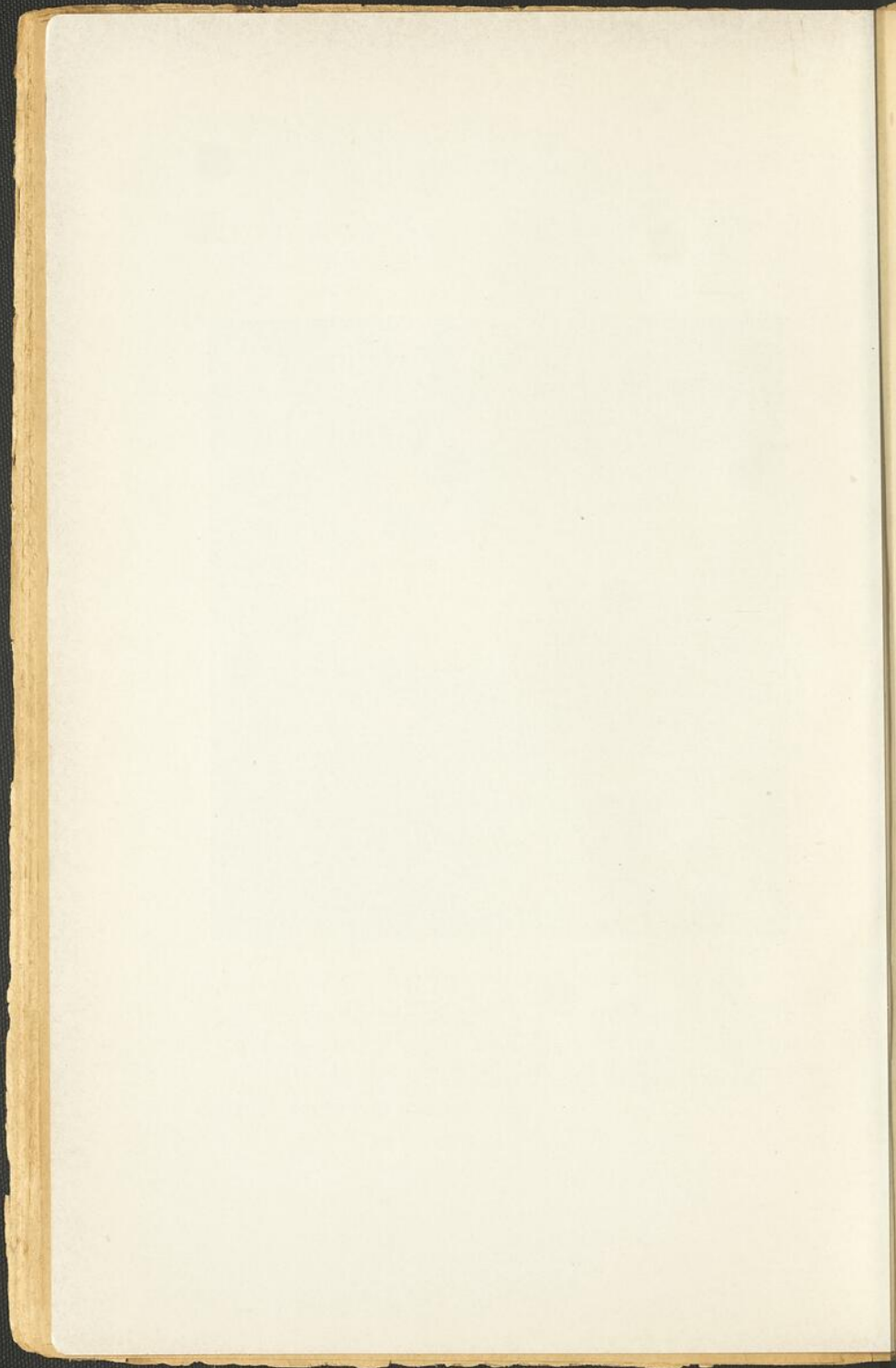
re Luc a sans doute composé mais qu'il n'a pas entièrement exécuté. La France apparaît sous les traits de la reine-mère, Anne d'Autriche, vêtue d'un long manteau fleurdelisé, belle et robuste, couronnée; de la main gauche elle montre le ciel; sa droite se pose sur le cadre d'un tableau où sont groupés les protecteurs célestes de la Nouvelle-France. A gauche un Sauvage, vêtu lui aussi d'un manteau fleurdelisé, accepte le tableau avec reconnaissance. Le décor est somptueux: c'est le Saint-Laurent un peu trop enserré peut-être dans ses rives; à gauche, deux petites chapelles de missions indiennes; à droite, un navire à la poupe duquel se voit un blason: de gueules à une rose d'or; l'écu est surmonté d'une couronne comtale. Tout en haut dans les nuages, la sainte Trinité domine la scène, entourée d'une autre série des protecteurs célestes de la Nouvelle-France.

Si le Frère Luc est responsable de la composition de cette étrange peinture, tout assurément n'est pas de lui. Le Sauvage du premier plan a été repeint — et pas par un expert — et le groupe des protecteurs dégingandés assis sur les nuages accuse une autre main que celle du Récollet, peut-être celle d'Antoine Plamondon. Ces réserves faites, il faut admirer le paysage, la légèreté des arbres et la profondeur des lointains.



Claude FRANÇOIS dit FRÈRE LUC (Amiens, 1614 — Paris, 1685), *La France apportant la foi aux Indiens de la Nouvelle-France*. Peint vers 1671. Collection des Dames Ursulines de Québec.

PHOTO LIVVERNOIS, QUEBEC.



Deux autres toiles — la *Vierge de douleur* et le *Christ adolescent* — sont des têtes d'expression comme le Frère Luc en a tant fait à l'inspiration des maîtres bolonais. Il est possible que ces tableaux aient fait partie autrefois du retable central de la chapelle, car l'un est un médaillon elliptique et l'autre, tout en étant rectangulaire, conserve les traces visibles d'un encadrement ovale, comme ceux qui ornaient les retables « à la récollette ».

La Vierge de douleur, encore jeune et d'une beauté quasi conventionnelle, lève les yeux comme pour implorer le secours de son fils. Ses beaux cheveux châtain sont à demi cachés sous un voile bleu royal. Elle porte une tunique d'un rouge particulier que le peintre récollet a souvent opposé au bleu un peu acide qu'il aimait tant, comme son émule Le Sueur : c'est un rouge lie de vin, mâtiné de mauve et de légers reflets jaunes. De sa main gauche potelée et rose, on dirait qu'elle veut arracher le poignard qui transperce sa poitrine.

Le *Jésus adolescent* est exactement de même tenue. C'est un jeune homme à la figure candide; de ses beaux yeux veloutés et humides, il regarde le ciel non sans une expression de mélancolie; ses traits sont réguliers, son maintien est grave. Il porte un manteau bleu royal et une tunique d'un rouge identique au vêtement de la Vierge.

Ou ces deux toiles sont des œuvres de jeunesse — et il faudrait les dater des environs de 1640 —, ou bien le Récollet les a peintes en utilisant avec quelque indiscretion ses souvenirs d'Italie. Elles font penser aux figures suaves mais fades de Carlo Dolci ou, mieux, aux têtes d'expression de Guido Reni.

Une grande esquisse représentant l'*Assomption* est-elle de la main du Frère Luc ? Je n'oserais l'écrire avec certitude. Et pourtant, c'est son coup de pinceau ; ce sont ses harmonies de couleurs. Et puis, le bon Frère a si souvent traité ce sujet : à Rome d'abord, où il copia en 1635 le tableau du maître-autel de Saint-Louis-des-Français, une *Assomption* de Francesco da Bassano ; plus tard vers 1669 pour le chanoine Mathieu Wasse, d'Amiens ; vers 1671, pour la chapelle des Récollets de Québec et cinq ans plus tard pour l'église paroissiale des Trois-Rivières. . .

L'*Assomption* que possèdent les Dames Ursulines de Québec ressemble—de loin, avouons-le — aux ouvrages que je viens de signaler. Probablement parce que c'est une esquisse point trop poussée et que l'artiste n'a pas cherché autre chose qu'à bien indiquer les masses au détriment des détails.

La Vierge, toute en bleu pâle et bleu azur, est en haut de la composition ; elle étend les bras comme si elle voulait monter au ciel en volant.



Claude FRANÇOIS dit FRÈRE LUC, *Jésus adolescent. Tête d'expression* provenant peut-être d'un retable. Peint vers 1671. Collection des Dames Ursulines de Québec.

PHOTO LEBEL, QUEBEC.

DANS

Plusie  
corve  
taten  
premi  
roug  
autr  
des  
bleu  
laite  
tils

vier  
Urs  
c'es  
par  
temp  
serv  
me

d'y  
ins  
Or  
la  
po  
pe  
Pe  
es  
da  
pl  
ch

Plusieurs angelets disposés en couronne l'escortent. En bas, les apôtres tout étonnés constatent que le tombeau est vide. L'un d'eux, au premier plan, est vêtu en beige; un autre en rouge et vert; à droite, l'un est vu de dos, un autre lève les bras. La tonalité est sombre, avec des rouges assourdis, des jaunes effacés, des bleus tour à tour pâles et profonds, des roses laiteux dans les carnations et des gris très subtils dans les draperies et les nuages.

Il est à peu près impossible de savoir d'où vient cette peinture. Est-elle chez les Dames Ursulines depuis le départ du peintre récollet, c'est-à-dire depuis 1671? A-t-elle été expédiée par l'abbé Desjardins aîné en 1821, en même temps que d'autres peintures aujourd'hui conservées dans la chapelle? Les *Annales* sont muettes sur ce point.

Rien non plus dans les *Annales* au sujet d'une curieuse composition qui paraît avoir été inspirée par la Mère Marie de l'Incarnation. On sait qu'elle a implanté en Nouvelle-France la dévotion au Sacré-Cœur. C'est sans doute pour rappeler cette pieuse initiative que fut peinte la toile que j'essaie de décrire: en haut le Père éternel, vieillard dont la figure sanguine est encadrée de cheveux blancs et d'une abondante barbe poivre-et-sel; il est vêtu d'un ample manteau bleu pâle; il appuie son bras gauche sur un globe terrestre surmonté d'une

croix. Un listel partant du globe porte cette inscription : HIC-EST-COR-DILECTISSIMI-FILII-MEI-IN-QUO. . . Au-dessous, au centre, un gros cœur rouge se détache sur un fond de lumière entièrement restauré. En bas, un grand ange, les bras nus levés, est vêtu d'un ample manteau d'un bleu royal analogue à celui qu'aimait le Frère Luc. Autour du cœur, des anges et des angelets disposés en couronne.

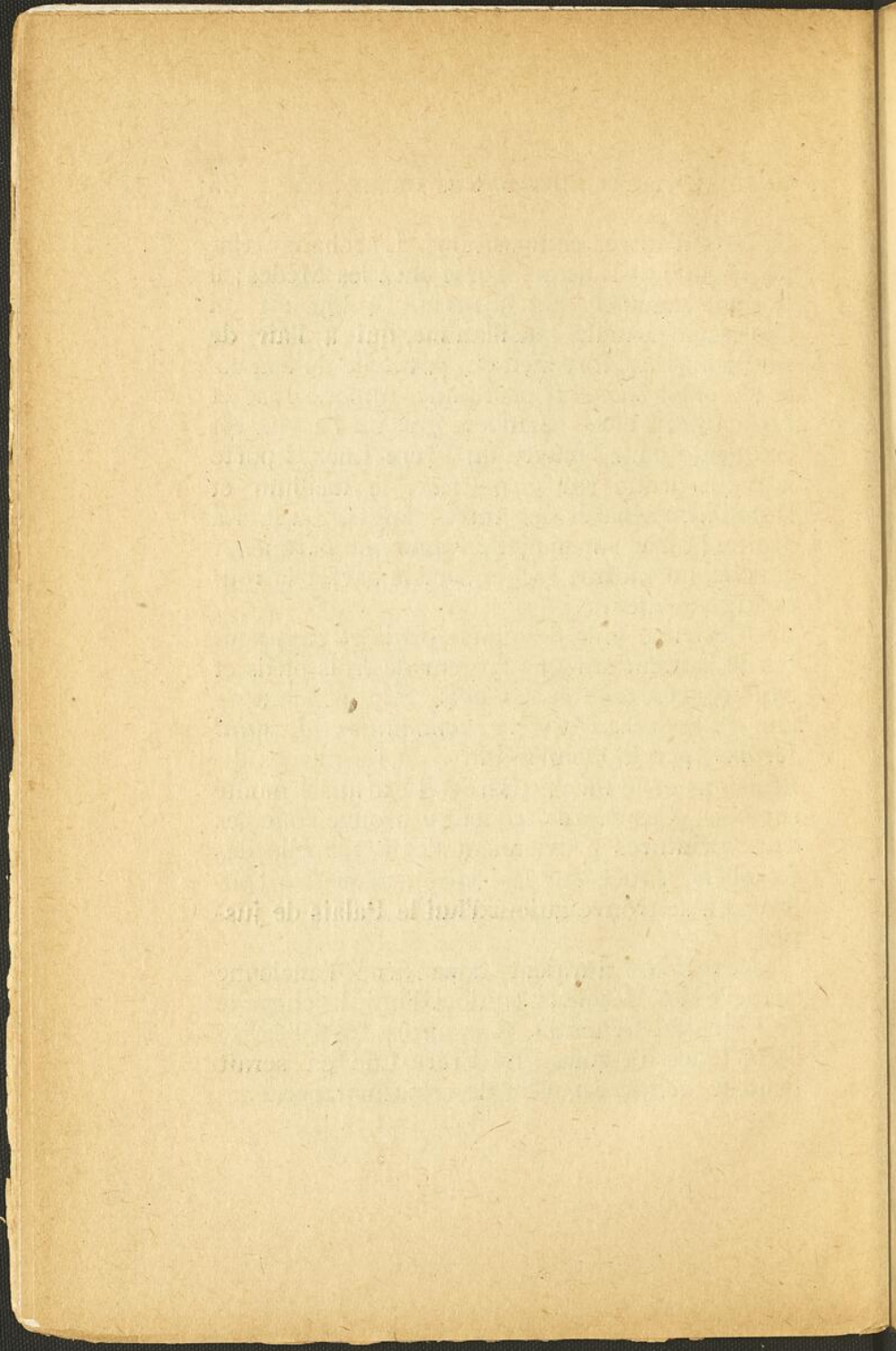
La toile fixée sur un faux cadre trop petit a été repeinte. A peine reste-t-il ça et là quelques parties que n'a pas touchées la brosse du restaurateur. Dans ces conditions, il est périlleux de procéder à une attribution certaine. On reconnaît vaguement la touche du Récollet-peintre dans le grand ange qui lève le bras, son dessin dans le Père éternel, sa propre vision de la figure humaine dans les visages frais et candides des angelots. . . Mais il faut éviter toute affirmation catégorique aussi longtemps qu'une pièce d'archives ne vienne nous renseigner exactement sur ce point.

Une dernière peinture, *Tobie et l'archange*, se rapproche beaucoup plus de l'art du peintre récollet. On y voit au centre un ange à demi vêtu d'une tunique de couleur beige rehaussée de reflets bleus, muni d'une paire d'ailes fort étendues. L'ange lève le bras gauche en laissant voir l'aisselle, geste que le Frère Luc trouvait si plaisant qu'il l'a maintes fois répé-

té dans d'autres compositions. L'archange Raphaël conduit le jeune Tobie chez les Mèdes; il le tient sagement par la main. Tobie est un adolescent timide, pusillanime, qui a l'air de s'accommoder fort bien de la tutelle de son céleste compagnon. Il porte une tunique rose et un manteau bleu, harmonie qui, on l'a vu, est fréquente dans l'œuvre du Frère Luc. Il porte la main droite sur sa poitrine, le médium et l'annulaire séparés des autres doigts. Au loin à droite, la mer sur laquelle vogue une barque. A gauche, un énorme rocher semble barrer la route aux voyageurs.

C'est une toile de quatre pieds et cinq pouces de hauteur sur une largeur de trois pieds et trois pouces, montée sur bois. Son pendant — une copie de la *Dernière communion de saint Jérôme*, par le Dominiquin — a les mêmes dimensions et le même cadre; il est aussi monté sur bois. Ces détails tendent à prouver que ces deux peintures proviennent de la chapelle des Récollets, située sur la Place d'armes, à l'endroit où se trouve aujourd'hui le Palais de justice.

Ces toiles auraient donc orné l'ancienne chapelle des Récollets (aujourd'hui la chapelle de l'Hôpital-Général), puis après 1693 l'église de la Place d'Armes. Le Frère Luc en serait l'auteur, ce qui est plein de vraisemblance...



### III

## SUR UNE PEINTURE DU FRÈRE LUC

Le Frère Luc peignit «le tableau du grand autel de nostre église et celuy de la chapelle», rapporte le récollet Chrétien Leclercq dans le *Premier établissement de la foy en Nouvelle-France. Le grand autel de nostre église*, c'est celui de la chapelle de l'Hôpital-Général de Québec. Rappelons que cette chapelle, construite en 1671 d'après les plans du Frère Luc, servit aux Récollets jusqu'en 1692, date de l'acquisition de leur couvent par Mgr de Saint-Vallier. *Celuy de la chapelle*, c'est sans doute un tableau que le récollet-peintre avait exécuté pour l'une des petites chapelles intérieures qu'on voit encore dans les couloirs du couvent, modestes oratoires où les reli-

gieux s'agenouillaient un moment avant de vaquer à quelque occupation.<sup>1</sup>

Le premier de ces tableaux existe encore. C'est une *Assomption* qui porte, en bas à droite, la signature du Frère Luc et, à la partie inférieure de gauche, la date de 1671. Au-dessus du millésime, les armes de l'intendant Jean Talon qui avait posé la première pierre de la chapelle le 22 juin 1671 et payé le tableau du retable. En bas à gauche, on lit cette inscription : « Je prie que l'on ne frotte ce tableau d'huile ou de cendre mais de lessive ». De lessive ! dira-t-on avec étonnement. Hé ! oui, de lessive. Car dans ce temps-là la lessive, faite de cendre de conifère, était quasi inoffensive...

Cette *Assomption* n'est pas une peinture tout à fait banale. Au centre, la Vierge, vêtue de bleu pâle, monte au ciel, escortée par trois angelots dont l'un à droite tient une couronne d'étoiles, le deuxième à gauche un sceptre et le dernier en bas porte le manteau de la Vierge tout en voletant avec grâce. Dans le tableau vide, un petit ange s'essuie les yeux. A

<sup>1</sup> L'Hôpital-Général possède une *Mort de saint Joseph* dont la tenue se rapproche beaucoup de certaines compositions du Frère Luc. Elle porte tant de repeints qu'il est impossible de se prononcer à ce sujet. Est-ce une composition, fortement altérée, du Frère Luc ? N'est-ce pas plutôt une copie d'une peinture, aujourd'hui perdue, du Récollet peintre ? On ne sait....

droite et à gauche, des rosiers en fleurs. Dans le ciel, une colombe d'une blancheur éclatante et des têtes d'anges.

L'œuvre était autrefois somptueuse de couleur et devait se rapprocher beaucoup de certains ouvrages de Guercino. Aujourd'hui le coloris est blafard, grâce à l'humidité de la muraille. Tout de même, c'est une composition harmonieuse et parfaitement équilibrée. Les détails sont d'un réalisme savoureux; par exemple, les mains de la Vierge et l'angelet qui pleurniche en regardant le ciel.

Qu'on aille voir ce tableau à l'Hôpital-Général. Sans doute ne sera-t-on pas transporté d'admiration comme devant certains ouvrages-types qui ont servi de modèles à une ou plusieurs générations. Mais on s'attachera peut-être à cette toile d'un classicisme sage, traditionnel, d'un modelé savant et large, d'un caractère XVIIe siècle bien marqué, avec une pointe de sentimentalisme comme savaient en mettre dans leurs ouvrages les peintres français d'après la Fronde.

Murillo et quelques-uns de ses émules espagnols ont peint souvent l'*Assomption de la Vierge*. On connaît le chef-d'œuvre du genre: l'admirable *Assomption* que Murillo peignit en 1678 pour l'hôpital «los Venerables Sacerdotes», à Séville, et qui orne depuis le Second Empire la Grande Galerie du Louvre. A la date

de 1852, cette composition était désignée sous le titre de l'*Assomption*. Peu après, on en fit une *Immaculée Conception*, à cause de la proclamation du dogme de ce nom. Le catalogue actuel du Musée du Louvre la décrit sous un autre titre: *Apparition de la Vierge Immaculée*. Peu importe le titre. C'est une *Assomption*. Marie vient de sortir du tombeau et monte au ciel en compagnie d'un grand nombre de petits anges joufflus et potelés. Murillo a traité quatre ou cinq fois ce sujet. Jamais avec le même bonheur. Il a eu beau noyer savamment les contours, réussir des raccourcis malaisés, donner à ses personnages des expressions suaves, inspirées, il n'a jamais fait mieux que sa grande *Assomption* du Louvre.

D'autres peintres espagnols — Antoninez, Coello, Zurbaran, Palomino — ont composé des *Assomptions* sans jamais parvenir à l'émouvante simplicité de Murillo.

Ce qui a prévalu en France au XVIIe siècle, c'est la formule de Poussin: un groupe de personnages s'élevant dans l'air dans un paysage romain, avec des jambes qui dépassent, des bras qui s'agitent, des têtes qui émergent. Quelques rares peintres du Grand siècle s'en sont tenus à la tradition ancienne. Le Frère Luc fut de ceux-là.

Déjà en 1635, il s'était fait la main en copiant l'*Assomption*, de Jacopo da Bassano, à

Saint-Louis-des-Français, à Rome. Cette copie se trouve dans l'église de Longueau (Somme). Quand il l'exécuta, Claude François avait vingt-et-un ans. Il n'a pas fait que reproduire l'ordonnance de l'original. Il a appliqué tous les moyens techniques alors en vogue dans les ateliers romains.

Au cours de sa carrière, le Frère Luc a peint quelques fois — toujours dans le même style — l'*Assomption de la Vierge*. Notamment vers 1669 pour Mathieu Wasse, chanoine de la cathédrale d'Amiens; en 1670 pour la chapelle de son couvent de Québec; vers 1675 pour l'église paroissiale des Trois-Rivières.<sup>2</sup> Ce ne sont pas des œuvres très fortes. Ce sont plutôt des ouvrages d'honnête tenue dans lesquels l'invention est loin de tenir la première place. On y voit une femme entourée d'angelets, étendant les bras et levant les yeux vers une colombe. Voilà le thème. Les détails vestimentaires ne sortent pas beaucoup de la tradition. Parfois la Vierge porte une tunique rouge et un manteau bleu; d'autres fois, elle est vêtue d'une robe blanche et d'un manteau flottant de couleur azur; sa tête est couverte d'un voile bleu pâle.

---

<sup>2</sup> Ce tableau, conservé dans l'église de Saint-Philippe (Trois-Rivières), n'est pas une *Assomption* proprement dite. C'est un *Ex-voto*. La pose de la Vierge qui apparaît à un homme et à une femme est la même que dans toutes les *Assomptions* du Frère Luc.

En revanche, le métier prédomine. L'artiste, peu ou point absorbé par la composition, rachète la banalité de l'ensemble par d'estimables qualités d'exécution. Les tissus sont modelés avec soin, à la manière de Guido Reni; les pieds et les mains, dessinés d'après nature, sont des modèles d'élégance classique, les accessoires sont rendus avec le réalisme mitigé du XVII<sup>e</sup> siècle français.

C'est la partie vraiment intéressante de ces peintures qui se ressemblent trop. Non pas que le Frère Luc eût des dispositions spéciales pour les natures mortes ni qu'il les ait multipliées dans ses compositions. Au contraire. Il était d'avis, tout comme Charles Le Brun et quelques-uns de ses contemporains, qu'il ne faut pas alourdir l'ordonnance d'une peinture par des détails propres à disperser l'attention du spectateur. De là des trous dans l'ordonnance de ses compositions, des angles mal meublés, des premiers plans ou trop simples ou trop négligés.

Il n'en reste pas moins vrai que c'est dans les détails que le Frère Luc affirme la sûreté de sa main et le degré de son observation.

## IV

# LES EX-VOTO DE SAINTE-ANNE-DE-BEAUPRÉ

Sainte-Anne-de-Beaupré n'est pas seulement un sanctuaire où chaque année les fidèles accourent pour soulager leurs tares physiques ou morales. C'est aussi un sanctuaire d'art. On y peut voir de la peinture, de la bonne et de la médiocre, d'autant plus intéressante qu'elle jette un peu de clarté sur nos origines artistiques.

Chacun sait en effet que l'École d'arts et métiers, fondée à Saint-Joachim par Mgr de Laval et soutenue par son successeur, Mgr de Saint-Vallier, et par l'abbé Soumande, a fourni quelques peintures — pour la plupart des ex-voto — au jeune sanctuaire de Sainte-Anne, entre les années 1680 et 1720. Presque toutes ont échappé au désastreux incendie de 1922<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Dans cet incendie périrent les fresques que Rho avait peintes en 1886 et les peintures de Paul-Gaston Mascelotte.

pour l'excellente raison qu'elles avaient été transportées en 1878 dans la chapelle commémorative.

Il faut s'en louer. Il faut aussi souhaiter qu'un nouvel incendie ne les fasse périr, comme tant d'autres tableaux qui eussent permis à l'historien de l'art de connaître davantage le rôle de la peinture dans la civilisation de nos ancêtres. Dans bien des cas, nous en sommes réduits à connaître les peintres et les sculpteurs canadiens-français par des pièces d'archives, des mentions notariales qui, hélas! ne nous renseignent que trop imparfaitement sur les œuvres d'art qu'a possédées la Nouvelle-France.

A Sainte-Anne-de-Beaupré, les peintures sont anonymes pour la plupart. A peine puis-je en citer trois au bas desquelles il m'est possible d'inscrire un nom, sans craindre de tromper le lecteur. Mais leur intérêt historique et artistique dépasse la personnalité des peintres plus ou moins habiles qui les ont faites. Il faut y voir l'apport des peintres de Saint-Joachim à la première *École* — le mot est peut-être impropre, mais qu'importe — de peinture canadienne, à cette École qui commence aux environs de 1670 avec l'abbé Hugues Pommier, du Séminaire de Québec, le Père Jean Pierron, jésuite, et le Frère Luc, récollet, pour s'éteindre un siècle plus tard en 1780 à la mort de l'abbé Aide-Créquy. Il ne reste presque rien de l'œuvre des

deux premiers, l'abbé Pommier et le Père Pieron. Mais le Frère Luc a laissé un grand nombre de tableaux, aussi bien en Canada qu'en France. Avec lui la peinture canadienne s'ouvre brillamment par quelques tableaux de bonne tenue et c'est à Sainte-Anne qu'on peut voir deux de ses meilleures compositions.

\* \* \*

En effet, les deux tableaux qui ornent les retables des autels latéraux, dans la chapelle commémorative, sont dus au pinceau du Frère Luc.<sup>2</sup> Dès 1870, James-M. Lemoine les signalait en ces termes: « Les deux peintures des petits autels sont l'œuvre du Père (sic) Luc Lefrançois, récollet, mort en 1685. Elles ont été données par Mgr de Laval. »<sup>3</sup> Un fascicule publié naguère par les Pères Rédemptoristes de Sainte-Anne<sup>4</sup> confirmait ces renseignements en y ajoutant ces précisions: « *Sainte Anne et la Vierge* — vers 1677; *Saint Joachim et la sainte Vierge* — vers 1677. Ces deux tableaux ont été peints par le frère franciscain Luc Lefrançois, et donnés à l'église par Mgr de Laval pour servir de pendants au tableau du marquis

<sup>2</sup> Né à Amiens en 1614, mort à Paris le 17 mai 1685.

<sup>3</sup> LEMOINE, *Album du touriste*. Québec, 1872, p. 383-384. Les mêmes renseignements se trouvent dans le *Courrier du Canada* (1870).

<sup>4</sup> *Le sanctuaire de la bonne sainte Anne de Beaupré*, par un Père Rédemptoriste (Père GIRARD). Sainte-Anne, 1907, p. 58.

de Tracy... » Mais le Père Hugolin, o. f. m. a nié ces affirmations en alléguant les curieuses raisons qu'on va lire. Après avoir cité le passage que je viens de reproduire, il écrit ces phrases: « Eh bien, ces peintures « vénérables » ne peuvent être du pinceau de l'artiste véritable qu'était le Frère Luc. Par ailleurs les archives de Sainte-Anne-de-Beaupré ne contiennent aucun document permettant d'attribuer ces tableaux au Frère Luc. Des notes qui le disent, oui, mais sans aucune référence à la source de ces affirmations. Monseigneur Amédée Gosselin écrit, dans son bel ouvrage *l'Instruction au Canada sous le régime français (1635-1760)*, Québec, 1911, p. 364, à propos d'un tas de croûtes « que l'on peut trouver encore dans certaines communautés ou enfouies dans les ravalements de quelque sacristie » :

« Il y a par exemple dans les couloirs du « cloître, à l'Hôtel-Dieu de Québec, et aussi « dans l'église de Sainte-Anne-de-Beaupré, des « peintures anciennes qui, par leurs couleurs « criardes, la pauvreté du dessin, l'absence de « perspectives, dénotent une belle inexpérience. « Nous ne pouvons croire qu'elles soient venues « de France. Personne ne songera à les attri- « buer toutes, même les plus mauvaises, au frère « Luc, récollet, excellent peintre, dit l'abbé « Tanguay, et qui laissa au Canada des peintu- « res remarquables.

« Nous ne voudrions pas non plus, sans « preuve, en tenir responsable M. Leblond, « peintre de Bordeaux. Il resterait donc à « en charger quelques particuliers, peut-être « des élèves de Saint-Joachim, auxquels on « pourrait adjoindre un des plus anciens prêtres du Séminaire, M. Hugues Pommier, dont « l'abbé de La Tour écrivait quelque part : « Il « se piquait de peinture... »

Et le Père Hugolin ajoute : « Abandonnons donc sans remords les deux tableaux de Sainte-Anne-de-Beaupré à l'un ou l'autre des soi-disant peintres dont parle Mgr Gosselin, ou à quelque élève de Saint-Joachim. Ça n'a aucune importance. »<sup>5</sup>

J'ai tenu à citer textuellement ces extraits non seulement parce qu'ils me serviront au cours de cette étude, mais pour faire voir que la vue attentive et prolongée des œuvres d'art est nécessaire à qui veut vérifier leur histoire. Ainsi on ne s'est pas aperçu que, des deux tableaux qui nous occupent, l'un, *Saint Joachim et la Vierge*, est signé et daté : 1671 ou 1676, FRÈRE LUC. L'autre porte une signature que je n'ai pu déchiffrer. Ne seraient-ils signés ni l'un ni l'autre que le plus malveillant des critiques — à condition d'avoir déjà vu quelques-uns des tableaux du Frère Luc — verrait dans ces toiles deux des meilleures œuvres du

<sup>5</sup> *Un peintre de renom à Québec en 1670*, p. 72 et 73.

peintre récollet. Elles s'apparentent en effet, tant au point de vue du coloris que du dessin, à ce que le Frère Luc a fait de plus gracieux et de plus personnel, comme *Notre-Dame du rosaire*, à l'église de la Salpêtrière, à Paris, et l'*Ex-voto du Puy Notre-Dame*, au Musée d'Amiens.

Dans le premier tableau, celui de l'autel latéral de gauche, on voit saint Joachim à genoux, vêtu d'un ample manteau mauve, les yeux levés vers le ciel, la figure rouge, encadrée de cheveux argentés, tenant dans ses mains robustes la Vierge enfant qu'il offre au Très-haut; au-dessus de la Vierge, une colombe dans une gloire. A droite, le lit et l'oreiller de l'enfant; une draperie vert sombre. En haut, une tenture rouge. L'œuvre est d'une émouvante simplicité. A l'idéalisme un peu conventionnel de la figure du saint s'opposent le réalisme puissant des mains du vieillard et la délicieuse figure de la petite Vierge emmaillotée, grassouillette à souhait, jolie à croquer dans le voile qui tombe de sa tête et dans le geste de ses mains qui se croisent sur sa poitrine.

L'autre tableau est d'une composition plus noble et d'un sentiment plus profondément humain. Il représente, non pas sainte Anne et la sainte Vierge comme on l'a cru longtemps, mais la *Sainte Vierge offrant au ciel l'enfant*

*Jésus qu'elle vient de tirer du berceau.*<sup>6</sup> Elle est à genoux, vêtue d'un long manteau bleu royal qui tombe en larges plis harmonieux jusqu'au bord de la toile ; sa tête est couverte d'un voile frangé de couleur jaunâtre, à travers lequel on voit le bleu du manteau et, dans ses bras, elle élève l'enfant Jésus et semble l'offrir au Très-haut ; à gauche on voit le berceau de l'enfant et, par une fenêtre ouverte, on aperçoit des arbres qui se détachent à peine sur le ciel sombre.

C'est là une fort belle composition. Quand on l'a vue une fois, elle se grave dans la mémoire comme une admirable vision de jeunesse et de fraîcheur, vision d'un peintre dont le cœur est resté jeune, en dépit des années, et l'imagination toute vibrante des meilleurs souvenirs de son adolescence. La figure de la Vierge est impersonnelle en ce sens qu'on voit rarement une telle figure quasi surnaturelle, empreinte de majesté et de candeur à la fois, de flamme intérieure et de douce résignation. Mais elle est ravissante dans ses traits comme dans son expression et se rapproche de la figure de *l'Hospitnière soignant Notre-Seigneur dans la personne d'un malade*<sup>7</sup> et du portrait de la Mè-

<sup>6</sup> En effet, le personnage représente bien une jeune femme de quinze à vingt ans et non une femme d'âge mûr, comme l'était Anne à la naissance de son enfant.

<sup>7</sup> Tableau que le Frère Luc peignit en 1671 pour l'Hôtel-Dieu de Québec.

re Marie-Catherine de Saint-Augustin (morte à l'Hôtel-Dieu de Québec en mai 1668).<sup>8</sup>

Tels sont les tableaux que le Père Hugolin abandonne sans remords... à l'un ou l'autre des soi-disant peintres... Pour les apprécier sainement, il faut faire abstraction des nombreuses couches de vernis qui en altèrent la beauté et des injures du temps dont ils ont souffert depuis deux siècles et demi. Tels qu'ils sont, ils ne manquent pas de grandeur ni de charme. Et il faut souhaiter qu'un restaurateur, plein de bonne volonté et d'ignorance, ne vienne en altérer la finesse.

\* \* \*

Avant d'aborder l'étude des ex-voto, il convient de dire un mot d'un tableau que possédaient avant 1765 les religieuses de l'Hôtel-Dieu de Québec et qui fut acquis cette année-là par Sainte-Anne-de-Beaupré. Il représente *Saint Louis, roi de France, en adoration devant la couronne d'épines*. Le roi, vêtu d'un large manteau fleurdelisé, vénère à genoux une croix dont le pied passe par la couronne d'épines; à gauche on voit la base d'un portique et un tout petit coin de paysage; en haut, trois anges.

---

<sup>8</sup> Collection de l'Hôtel-Dieu de Québec. Ce portrait est dû au pinceau de l'abbé Hugues Pommier.

C'est la copie d'une composition de Charles Le Brun, copie gâchée par les nombreux repeints qui la déparent singulièrement. A son tour, cette copie a servi de modèle à quelques peintres canadiens comme Joseph Légaré, Antoine Plamondon et Roy-Audy...

\* \* \*

On a beaucoup médité des ex-voto de Sainte-Anne. On a insisté sur la maladresse de leur dessin, la pauvreté de leur coloris, leur composition primitive et enfantine. James-M. Lemoine les jugeait sévèrement lorsqu'il écrivait : « Presque tous ces tableaux n'ont d'autre mérite que le souvenir de reconnaissance qui s'y rattache ; quelques-uns sont des caricatures. » Et plus loin : « Caricature effrayante. »<sup>9</sup>

Je n'ai pas le souci de réhabiliter toutes ces peintures dont quelques-unes sont en effet dépourvues de tout charme et semblent être la réalisation picturale d'horribles cauchemars. Mais tous ces ex-voto ne sont pas des caricatures. Deux ou trois sont d'honnêtes tableaux bien composés et brossés d'une main alerte. La plupart, même les plus mauvais, ne manquent pas de piquant, ni de caractère. Car sous les maladresses du pinceau et les injures du temps — ces toiles sont très abîmées — on sent

<sup>9</sup> Cf. LEMOINE, *Op. cit.*, p. 384.

la personnalité forte, parfois bizarre, qui s'y cache, l'absence de formules picturales et un certain imprévu déconcertant. Habitué que nous sommes à n'apprécier que les œuvres d'art de forme académique parfaite, imbus de ce byzantinisme trop réel en vertu de quoi nous jugeons les hommes et les choses, nous n'avons ordinairement que peu d'estime pour les peintures maladroitement exécutées; nous ne voulons pas y voir la vigueur de la conception, non plus que le tempérament de l'artiste; nous ne voulons pas les comprendre indépendamment de l'inélégance qui, à première vue, rend leur beauté un peu revêche. La peinture aimable nous séduit parce qu'elle n'exige de notre cerveau aucune opération plus compliquée que s'il s'agit d'apprécier une idée qui nous est familière ou un procédé que nous pratiquons depuis notre enfance... Encore une fois, je ne prétends pas que tous les ex-voto de Sainte-Anne soient des chefs-d'œuvre. Loin de là. Mais l'historien de l'art et les artistes ne peuvent pas en négliger l'étude, ni se payer le luxe de les mépriser.

Cela est vrai pour l'un des plus anciens de ces ex-voto, celui de *Mlle de Bécancour*. Il possède une forte saveur de terroir à la manière de cette prose rude et nue, à la fois pondérée et ardente, qui caractérise nos écrivains (...) du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup>, com-

me par exemple la Mère Duplessis de Sainte-Hélène. Ce petit tableau — il mesure quatre pieds et un pouce de hauteur sur trois pieds de largeur — n'a rien des grâces de Mignard ni de Jouvenet; de plus son ordonnance n'est pas irréprochable. Mais il a du caractère. A gauche, sainte Anne debout, vêtue d'un long manteau, tient la Vierge enfant agenouillée sur une table; en bas à droite, la petite Marie-Anne de Bécancour, la donatrice, est agenouillée et regarde sa patronne.<sup>10</sup> Le tableau n'est pas que charmant; il est vivant dans sa composition et son exécution, dans la physionomie franche et candide des personnages, dans la robustesse du métier qui n'a presque rien des recettes en usage au Grand Siècle. Il date des années 1682-1685; il a été offert en 1689 à Sainte-Anne-de-Beaupré et porte une signature tronquée: CARL. . . , ou peut-être CART. . . On l'a attribué sans preuve à Jean-Guillaume Carlier, peintre liégeois, né le 3 juin 1638, mort le 4 avril 1675. Si cette attribution était exacte, il faudrait admettre que Marie-Anne de Bécancour eût deux ans lors de l'exécution du tableau. Or ses traits et sa taille indiquent bien qu'elle a au moins dix ans. Il est possible, sinon probable, que cette

---

<sup>10</sup> Marie-Anne Robineau de Bécancour, fille du baron de Portneuf, naquit en 1672 et mourut au monastère des Ursulines de Québec le 26 juillet 1743. Elle entra chez les Ursulines en 1689, fit profession deux ans après et prit alors le nom de Marie-Anne de la Trinité.

toile soit d'exécution canadienne, non pas tant à cause de sa composition que du réalisme charmant de la figure et du vêtement de la donatrice.<sup>11</sup>

\* \* \*

En 1696, « le navire de M. Juing, marchand de Québec, poursuivi par trois vaisseaux de guerre hollandais, s'échappe miraculeusement grâce à l'intercession de sainte Anne: au moment d'être pris, un nuage l'enveloppe, le dérobe à la vue de l'ennemi et lui donne le temps d'aller chercher un refuge dans l'embouchure du Saguenay. »<sup>12</sup> Sur cette grande toile (hauteur, 8' 8", largeur, 7' 0"), on voit en effet un navire au premier plan; un nuage sombre l'enveloppe; à droite un vaisseau hollandais; les deux autres navires ennemis sont au loin à gauche. L'original de cet ex-voto n'existe plus depuis longtemps. Dès 1826, il était remplacé à Sainte-Anne par une copie exécutée cette même année par Antoine Plamondon. Je crois que

<sup>11</sup> Ce tableau, légèrement retouché, a été publié par l'abbé Elie-J. AUCLAIR dans *Les de Jordy de Cabanac*. Montréal 1930. Feu Edmond Lemoine en a fait une copie vers 1905. Cf. *Annales de la bonne sainte Anne*, avril 1906, p. 12 et 13.

<sup>12</sup> Cf. *La Gazette des familles*, vol. III, p. 322.—Bien des renseignements qu'on a lus ou qu'on lira dans cette étude m'ont été aimablement communiqués par le Père Ferland, rédemptoriste. Je le prie de trouver ici l'expression de ma vive gratitude.

la partie supérieure de la copie diffère de l'original. Plamondon y a peint à droite sainte Anne intercédant auprès du Christ placé à gauche, sur des nuages; quatre têtes d'anges complètent cette scène céleste. Ce sujet n'est pas unique dans l'œuvre de Plamondon. L'église du Cap-Santé possède un tableau commandé et peint en 1825, par conséquent un an avant l'exécution de la copie de Sainte-Anne. La partie supérieure est la même; mais au bas on voit une barque ballotée par les vagues et, au premier plan, des malades et des infirmes qui tendent les bras vers la Thaumaturge. Le retable de l'autel Sainte-Anne, dans l'ancienne cathédrale de Québec, était orné d'une grande toile de sujet et d'exécution analogues, peinte en 1826. Ces trois tableaux, est-il besoin de le dire, sont fabriqués à coups de réminiscences. Quand il peignit ces ouvrages, en 1825 et 1826, l'artiste était jeune et n'avait pas encore vu les musées d'Europe. A son retour de Paris en 1830, son talent était plus souple, sa manière moins conventionnelle et son esprit plus dégagé de l'imitation.

«XI. *Le Héros du Roi* — 1711. Ex-voto présenté par l'équipage de ce vaisseau en reconnaissance de la protection dont sainte Anne l'avait entouré durant l'invasion du Canada par la flotte Walker, forte de quatre-vingt-quatre navires...», telle est l'indication sommaire qu'on

lit à la page 60 du *Guide à la Bonne sainte Anne*, au sujet d'un charmant petit tableau (deux pieds et six pouces de hauteur sur un pied et dix pouces de largeur) qui a fait couler plus d'encre que les autres. En voici une brève description: sur le pont d'un navire on voit un homme agenouillé, coiffé de la grande perruque et sobrement vêtu; il élève dans ses mains un coffret ouvert sur lequel sont posés un parchemin déployé et un livre; en haut à gauche, sainte Anne est assise sur les nuages, un livre ouvert sur les genoux; à sa gauche, la Vierge enfant tend les bras vers le donateur; en haut, au loin, un navire.

Disons tout de suite que cet ex-voto est fort bien composé, que les personnages sont d'une aisance merveilleuse, notamment le groupe de sainte Anne et de la Vierge, et qu'il paraît être une œuvre française de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ou du début du XVIII<sup>e</sup>.

Le Père Charland, o.p., a voulu y voir l'ex-voto que l'intendant Jean Talon donna à l'église de Québec en 1670, en reconnaissance de la protection que sainte Anne lui accorda l'année précédente lors du naufrage dont il fut victime avec quelques Récollets, sur les côtes du Portugal.<sup>13</sup> Pour étayer cette étrange identification, le Père Charland allègue diverses raisons

---

<sup>13</sup> Cf. Paul-V. CHARLAND, o.p., *Madame sainte Anne*, p. 447.

qu'il faut discuter. Il prétend d'abord que l'ex-voto qui nous occupe « se rapproche beaucoup comme genre et comme style de la grande toile de la sacristie, attribuée à Le Brun ». <sup>14</sup> On verra plus loin que cette toile n'est pas de Le Brun; le serait-elle que les repeints nombreux, indiscrets et maladroits qu'elle a subis interdiraient toute comparaison avec le tableau dit *Le Héros du roi*. Et le même auteur ajoute ces considérations auxquelles je me permets de répondre par quelques brèves réflexions placées entre crochets: « *Le personnage agenouillé devant la Sainte ne peut pas être un simple capitaine de vaisseau [pourquoi pas?] avec cette perruque à la Louis XIV, à la Jean Racine ou à la Colbert [était-il interdit à un capitaine de vaisseau de porter la perruque Louis XIV? Il faut d'ailleurs se rappeler que Louis XIV a porté la perruque jusqu'à sa mort (1715) et que c'est avec un tel accessoire poilu qu'il est représenté sur l'effigie en cire exécutée en 1706 par Antoine Benoist et conservée au Musée de Versailles, dans la chambre du Roi-soleil; il faut aussi se rappeler que la grande perruque a résisté à la mode jusqu'après 1730* <sup>15</sup> ], avec ce costume de grand luxe [le costume que porte le donateur

<sup>14</sup> Le Père Charland veut ici parler de l'*Ex-voto de Tracy*. Voir plus loin.

<sup>15</sup> Et même après 1730. On peut s'en convaincre en feuilletant les images des catalogues des musées de province en France.

est au contraire d'une grande simplicité] *et tel qu'un vice-roi de la Nouvelle-France pouvait seul en porter* » [Jean Talon n'a jamais été vice-roi de la colonie; l'eût-il été que cette charge ne lui aurait pas permis de porter un costume particulier]. Enfin, le Père Charland affirme que l'ex-voto de Jean Talon « n'a pas été, comme on l'a dit, perdu dans l'incendie de la cathédrale en 1759 », mais qu'il a été transporté à l'Hôtel-Dieu de Québec « avant ou pendant le siège » et qu'il est maintenant à Sainte-Anne-de-Beaupré, « dans la galerie aboutissant à la sacristie ». <sup>16</sup> Le Père Ferland n'admet pas l'hypothétique identification qu'on vient de lire. Les notes qu'il a bien voulu me communiquer contiennent une hypothèse plus vraisemblable, séduisante même. La voici textuellement :

« Le sujet de ce tableau est-il vraiment le *Héros du Roi?*

« Il y a beau temps que j'ai abandonné cette opinion-là. Je suis loin d'admettre qu'il soit l'ex-voto de Talon. Si le bon Père Charland voulait bien nous en donner une preuve appuyée sur un document authentique, nous l'en remercierions fort...

« Je vais risquer une supposition qui, je le crois, du moins, peut avoir le mérite de la vraisemblance.

<sup>16</sup> Cf. CHARLAND, *Op. cit.*, p. 403.

« Ce tableau est l'œuvre d'un bon peintre, il n'y a pas à en douter. D'après ce que j'ai constaté dans nos archives, ce tableau était à Sainte-Anne bien avant la conquête. Cependant il m'a été impossible de déterminer exactement l'époque de son installation dans l'église et la manière dont il est arrivé.

« Pierre Lemoine d'Iberville reçut du roi l'ordre d'aller à la découverte des bouches du Mississipi et s'embarqua le 24 octobre 1698. Il commandait la *Badine* et était accompagné du *Marin*, deux vaisseaux de la Marine royale. Le ministre lui fit remettre un mémoire particulier et une lettre du roi pour le gouverneur de Saint-Domingue (MARGRY, vol. IV, p. 73). Le personnage de ce tableau ressemble assez bien au portrait d'Iberville publié au vol. IV de Margry.

« Il est agenouillé sur le pont d'un navire, comme nous l'a fait remarquer l'artiste qui a réparé nos tableaux. Tout à côté, un autre vaisseau tout appareillé et prêt à partir; il y a donc deux navires et non « ce grand vaisseau unique », comme s'exprime le Père Charland. Le document déployé sur le coffret serait la lettre du roi au gouverneur de Saint-Domingue, munie du grand sceau royal, et le cahier ouvert serait le mémoire particulier du ministre et destiné à d'Iberville seul. Cette expédition eut un plein succès: d'Iberville devint gouverneur

de la Nouvelle-Orléans.<sup>17</sup> Ne soyons pas surpris de le voir porter le costume des nobles.<sup>18</sup>

«D'Iberville était habitué à faire des vœux à sainte Anne, comme nous le voyons dans la lettre du Père Marest, jésuite, aumônier des marins dans l'expédition à la Baie d'Hudson en 1696 et ses expéditions avec son frère, par terre, à la même baie, en 1684, et comme l'atteste encore le crucifix d'argent que possède de lui le trésor de la Basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré.»<sup>19</sup>

L'hypothèse du Père Ferland, toute séduisante qu'elle soit, ne rend pas plus claire l'histoire de ce tableau. Et voici un détail qui l'obscurcit davantage: la toile porte, en bas à gauche, une inscription où apparaît une date, 1726...

\* \* \*

L'ordre chronologique m'amène à dire quelques mots d'un tableau dont l'histoire est mieux connue. Il s'agit d'un ex-voto offert à sainte Anne le 1er novembre 1703 par Mme Riverin, l'épouse du conseiller au Conseil souverain. La donatrice est représentée ayant à sa droite son fils et ses trois filles, tous agenouillés sur des

<sup>17</sup> Légère inexactitude: c'est Jean-Baptiste Lemoyne de Bienville qui fut gouverneur de la Nouvelle-Orléans ou plutôt de la Louisiane et non Pierre d'Iberville; du reste, il étaient frères.

<sup>18</sup> Existait-il à cette époque un costume des nobles?

<sup>19</sup> Notes du Père Ferland (1933).

coussins. A gauche, sainte Anne est assise sur un autel et entourée de nuages; à droite, des tentures largement drapées.<sup>20</sup> Inévitablement le tableau a été retouché, notamment les coiffes de Mme Riverin et de ses filles et la robe de l'aînée. Ces repeints n'altèrent pas tout à fait la raideur des attitudes ni le charme de l'ensemble. On y voit la preuve que les Canadiennes du début du XVIIIe siècle s'habillaient comme les Parisiennes de cette époque, sinon de la même étoffe, du moins avec la même élégance. Mais les peintres coloniaux, sans être sensibles à la beauté féminine, ne possédaient pas l'habileté de leurs confrères parisiens, ni la légèreté de leur touche.

Deux autres ex-voto datent respectivement de 1706 et 1717. Ce ne sont plus que des loques craquelées, abominablement repeintes, pitoyables débris de l'époque la plus brillante peut-être de notre histoire. Sans doute ils doivent leur déchéance non seulement à la rigueur du climat et aux restaurateurs, mais aussi à l'indigence de métier de leurs auteurs. Ces grandes toiles, mal assujetties à leurs châssis, se sont gondolées; la pellicule picturale s'est fendillée parce qu'elle était insuffisamment protégée.

<sup>20</sup> Lemoine mentionne ce tableau comme étant une miniature. Cette pseudo-miniature à l'huile mesure un pied et six pouces de hauteur sur un pied et neuf pouces de largeur.

gée par les fonds. Tout de même, il y a dans ces toiles autre chose que l'ignorance et la maladresse. Il y a une certaine puissance dans la composition, puissance qui se manifeste surtout dans l'énergique simplification du dessin et la largeur de la touche.

En les examinant longuement, on en vient à les comparer à maints tableaux modernes, à certaines toiles cubistes, par exemple. Cette comparaison n'est paradoxale qu'en apparence. Les *cubistes*, même les *fauves*, ont cherché la puissance dans la simplification géométrique des plans. Ils ont cherché le sentiment primitif dans la déformation savante et raisonnée des contours des objets et dans l'altération des effets perspectifs. S'ils ont réussi à force de science et d'ingéniosité à rejoindre les formes d'art des époques primitives, avouons que leurs tentatives ont servi trop souvent à masquer le vide de leur inspiration et que leurs formules délibérément maladroitement atteignent le pastiche le plus insupportable, quand elles ne sont pas le fruit de la nature même de l'artiste...

Les peintres de l'École de Saint-Joachim ont atteint, mais à leur insu, le même résultat : ignorants, ils ont mal dessiné tout en voulant faire le contraire ; malhabiles, ils ont appliqué leurs couleurs d'une main plus experte à manier l'outil que le pinceau. De là la déformation involontaire des figures et des objets, la rusti-

cité de leur *faire*, toutes qualités qu'on retrouve, avec une origine différente, dans certains tableaux signés des noms de Montmartrois bien connus.

Ces trop longues mais nécessaires considérations me dispensent d'insister sur les deux ex-voto qui les ont motivées. Je me contente de les décrire brièvement.

Sur le premier, on aperçoit un navire, le brigantin Joybert, qui s'étale sur toute la largeur de la toile; en haut à gauche, sainte Anne et la Vierge enfant; ce dernier groupe paraît être imité de celui du tableau dit le *Héros du roi*. Ce tableau a été peint en 1706 et offert la même année par Louis Prat: *Ex-voto Ludovicy Prat 1706.*<sup>21</sup>

Le second ex-voto—vaste toile de sept pieds et neuf pouces de hauteur sur six pieds et deux pouces — représente le vaisseau de M. Roger, marchand de Québec. Pris dans les glaces, le navire est en danger de périr quand la protection de sainte Anne le sauve de la destruction. On voit le navire à droite, toutes voiles au vent; en haut, sainte Anne assise enseigne la lecture à la Vierge serrée contre elle. Cet ex-voto est daté de 1717. Cependant le livre des *Recettes et dépenses* de Sainte-Anne dit ex-

<sup>21</sup> Louis Prat — et non Cypret, comme on l'a écrit — cumulait les fonctions de boulanger, marchand de grains, armateur et capitaine de port à Québec.

pressément: «6 février 1716, reçu de M. Roger pour une messe solennelle avec un tableau, 114 livres.»

Voici une autre peinture, l'*Ex-voto de l'équipage de la Sainte-Anne*. C'est une grande peinture de cinq pieds et cinq pouces de hauteur sur une largeur de trois pieds et neuf pouces, où l'on voit un navire balloté par les flots et secouru par sainte Anne agenouillée sur les nuages, devant trois têtes d'anges. Sur le navire on aperçoit quatre personnages: un homme, un récollet, un prêtre et une religieuse (?). En bas, on lit l'inscription suivante: «Vœu fait par l'équipage de la Sainte Anne co..dée par Mr (Édouin) 1709.» Le troisième personnage, un prêtre, est sans doute l'abbé Gaulin chargé par M. de Subercase d'aller avertir M. de Vaudreuil des préparatifs des Anglais contre la Nouvelle-France.

\* \* \*

Il m'est impossible de signaler à l'attention tous les ex-voto de Sainte-Anne — la tâche serait fastidieuse —, non plus que la belle copie du triptyque de la *Descente de croix*, d'après le tableau de Rubens.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Cette copie aurait décoré, vers 1854, une église de Sébastopol. Enlevée de là, elle a été donnée à Sainte-Anne vers 1876 par M. Stanley Smith.

Et j'arrive à l'*Ex-voto du marquis de Tracy* par quoi j'aurais dû commencer cette étude. Si je l'ai gardé pour la fin, c'est qu'il a été repeint en entier et qu'il n'est plus qu'une sottise interprétation germanique d'un tableau qui ne manquait pas d'intérêt. L'original a été offert le 17 août 1666 par le marquis de Tracy, vice-roi et lieutenant-général des armées du roi en Nouvelle-France: «Août 1666, le 17, Mons. de Tracy, Mons. l'Évêque avec le P. Bardy vont à Sainte Anne où il donne un très beau tableau pour l'autel.»<sup>23</sup>

Il représente un homme et une femme agenouillés devant sainte Anne et la Vierge; en haut, le Père éternel entouré de trois angelets. L'homme et la femme sont vêtus du costume des pèlerins et tiennent un bâton; l'un et l'autre portent sur l'épaule une coquille Saint-Jacques. Le groupe de sainte Anne et la Vierge est la copie renversée de celui que Rubens peint après 1620 et qui est conservé au Musée d'Anvers. En bas, au centre, les armoiries de Tracy et des Fouilleuses.

Le tableau, je l'ai dit, est entièrement repeint. Le restaurateur (je devrais dire le *tripatouilleur*) a fait de M. de Tracy un bon Allemand à la face barbue — si le marquis suivait la mode de son temps, il ne portait pas la bar-

<sup>23</sup> Le *Journal des Jésuites*. Québec, 1871, p. 348.

be —, à la physionomie fade et insignifiante et aux yeux ingénus. On chercherait en vain son genou gauche que le restaurateur n'a pas jugé bon de repeindre. La femme est une bonne Bavaroise, la figure fadasse et aussi niaise que possible.

Tout cela est lourd et conventionnel, insipide et banal, peint d'une touche si maladroite et si prétentieuse à la fois que les autres ex-voto de Sainte-Anne prennent des allures de chefs-d'oeuvre si on les compare à ce salmigondis où l'imitation de Rubens voisine avec l'art muniçois de la fin du XIXe siècle et les réminiscences de Murillo avec les recettes abâtardies des derniers Bolonais.

Et dire que ce tableau, en l'état où il est aujourd'hui, a pu être attribué à Charles Le Brun. . ! Même avant sa restauration, il n'avait rien de l'art sec, savant et froid du premier peintre du roi. Du reste, c'est faire injure à Le Brun que de le croire capable de piller Rubens — et avec une telle maladresse — en lui empruntant le groupe de sainte Anne et la Vierge. Ce groupe a sans doute été peint d'après une gravure et si l'on veut connaître le nom du peintre qui l'a exécuté, on a le choix entre les deux ou trois cents artistes qui exerçaient leur art à Paris vers 1665. . .

De l'*Ex-voto du marquis de Tracy*, il ne reste donc que le titre et. . . les armoiries. Tout

le sujet a été repeint, stupidement gâché par la brosse d'un *escroc*.<sup>24</sup>

\* \* \*

Si l'on excepte l'*Ex-voto du marquis de Tracy*, daté de 1666 et peint en France, les autres ex-voto de Sainte-Anne ont été exécutés entre 1680 et 1720. Celui de *Mlle de Bécancour*, on s'en souvient, porte une signature tronquée; mais les autres, exécutés entre les années 1696 et 1720,<sup>25</sup> sont anonymes.

Ni l'abbé Pommier, ni le Frère Luc n'ont pu les exécuter.<sup>26</sup> Le premier, arrivé à Québec au printemps de 1664, quitta la Nouvelle-France vers 1677 et mourut à la fin de l'année 1686. Le Frère Luc ne passa que quinze mois à Québec (1670-1671) et mourut à Paris en 1685.

Pour connaître les auteurs de ces ex-voto, il faut donc chercher ailleurs, soit parmi les maîtres et les élèves de l'École de Saint-Joachim, soit parmi les laïques et les prêtres qui

<sup>24</sup> C'est le mot sévère mais juste dont Dionne a qualifié le restaurateur qui, vers 1865, a abîmé les tableaux de l'église de Notre-Dame-des-Victoires.

Cf. *Historique de l'église Notre-Dame-des-Victoires*. Québec, 1888, p. 54.

<sup>25</sup> Quelques autres ex-voto sont postérieurs à 1720; ils sont négligeables.

<sup>26</sup> Il est ici question des ex-voto. Les deux tableaux du Frère Luc et *Saint Louis, roi de France* ne peuvent être rangés dans cette catégorie.

n'appartiennent pas à cette École. Mais ici nous nous butons à l'anonymat qui est de règle dans notre histoire artistique du XVIIe et du XVIIIe siècle, anonymat qui peu à peu nous a détachés de nos œuvres d'art jusqu'à nous rendre indifférents à leur conservation. Combien nous reste-t-il de belles pièces anciennes? Un nombre encore considérable sans doute mais bien inférieur à ce qu'il était il y a cent ans. . .

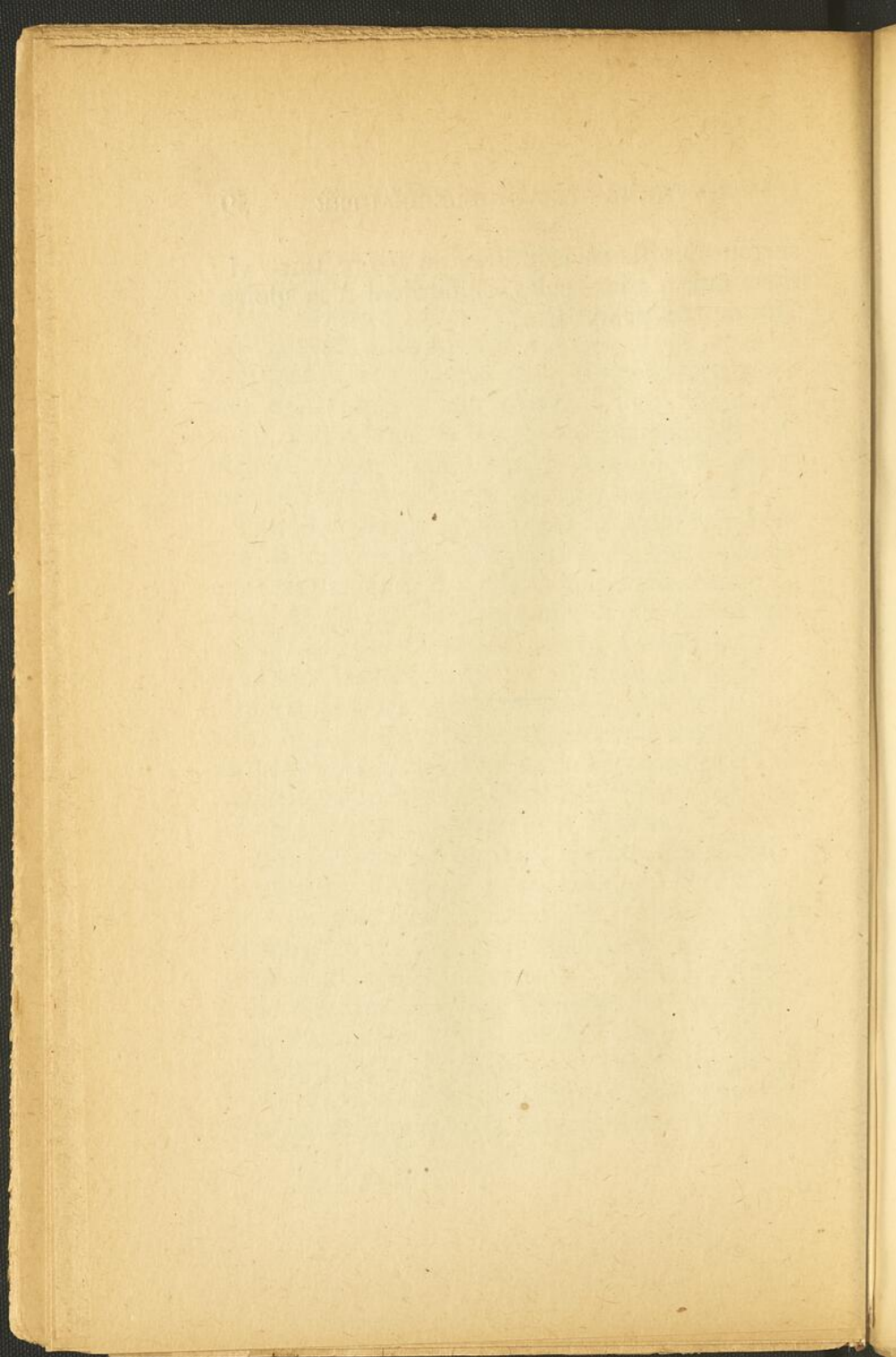
Mais l'anonymat n'est pas la seule cause de l'indifférence que nous portons à notre patrimoine artistique. Il y a les mauvaises restaurations, le gâchis des repeints. Tels de nos tableaux anciens n'ont plus d'anciens que les cadres qui les bordent. La pellicule picturale a disparu sous les coups de brosse des restaurateurs et sous les couches répétées de vernis. Et les peintures ont parfois perdu leur cachet d'ancienneté et même les qualités robustes qui en faisaient toute la valeur et le charme.

C'est ce qui est arrivé à Sainte-Anne, comme ailleurs. *L'Ex-voto du marquis de Tracy*, par exemple, n'est plus qu'une plaisanterie de mauvais goût. Que le restaurateur ne s'est-il borné à repeindre le cadre. . . Mais à Sainte-Anne d'autres tableaux font oublier les inévitables lacunes que je viens de signaler. Tels le tableau de *Mlle de Bécancour*, l'ex-voto dit le *Héros du roi*, toiles charmantes dont l'intérêt historique s'ajoute à la valeur picturale; telles

surtout les deux peintures du Frère Luc, visions qui, à elles seules, suffiraient à la gloire d'un de nos primitifs...

---

..



## V

### HUBERT GRAVELOT

Dans le gros ouvrage que J.-Castell Hopkins a écrit sur le Canada (*An Encyclopedia of the Country*. Toronto, 1898-1899, 5 vol. in-4<sup>o</sup>, gravures), il y a un fort curieux chapitre sur les arts au Canada français. Son auteur, Robert Harris (né à Conway Vale le 17 septembre 1849, mort à Montréal le 27 février 1919), était un peintre de médiocre talent, mais d'une curiosité aiguisée. S'il a fait nombre d'erreurs dans les quelques pages qu'il a écrites sur les arts dans la province de Québec, il a fait preuve de tant de sagacité qu'il est permis de se demander si un Canadien-français — peut-être l'abbé Hospice-Anthelme Verreau — ne l'a pas *tuyauté*. Ce qu'il a écrit notamment du talent pictural de Samuel de Champlain ne manque pas de justesse, surtout à une époque où l'on ne savait rien, ou à peu près, des peintures du fondateur de Québec.

Mais Harris s'est maintes fois trompé, et c'est l'une de ses fausses affirmations que je voudrais relever.

Au tome IV (p. 354) de l'*Encyclopédie* de Hopkins, il écrit avec assurance: « An Artist of European celebrity (Hubert Gravelot) was in Canada for a time, probably between 1720 and 1725. He was a fine draughtsman, a pupil of Watteau and of Jean Restout. Very likely some of the pictures by the latter artist (Restout) still to be seen in the city of Quebec were sent from Paris through the agency of Gravelot. »

S'il est vrai que Gravelot fut un merveilleux dessinateur, s'il fut un disciple de Watteau et de Jean Restout, il est téméraire d'affirmer qu'il soit venu en Nouvelle-France; il est faux qu'il ait apporté ici des ouvrages de son maître Restout.

Hubert Gravelot est né à Paris le 26 mars 1699. Pendant que son frère aîné, le futur géographe d'Anville, se livre avec ardeur à l'étude des sciences, Hubert apprend son art en courant d'un atelier à l'autre, car son humeur est volage et il veut se rendre compte de tout. Il travaille même à l'atelier de François Boucher, de quatre ans plus jeune que lui. Vers 1720, il est à Rome. Un peu plus tard, on le rencontre à Lyon. La fièvre des voyages le tient, comme son frère aîné d'ailleurs, et il part pour Saint-

Domingue. Il n'y reste pas longtemps. Il retourne à Paris, s'en va à Londres caricaturer les petits et les grands bourgeois de la capitale, puis il regagne Paris pour y épouser Marie-Anne Lemeau. Mais il ne tient pas en place. On le retrouve de nouveau à Londres, où il illustre des tragédies de Shakespeare, et à Paris où les scènes grivoises du *Décameron* lui inspirent des dessins d'un trait fort souple. Bref, il est le grand illustrateur de l'époque, comme Gustave Doré le sera un siècle plus tard. Il meurt à Paris le 19 avril 1773.

Son œuvre est immense. Il a laissé un grand nombre de dessins et de gravures. Parmi les ouvrages qu'il a magnifiquement illustrés, citons sommairement: le *Théâtre* de Corneille, l'*Almanach iconographique*, le *Nouveau Testament*, la *Partie de chasse de Henri IV*.

Dans ces ouvrages, on le constate, rien ne concerne la Nouvelle-France.

Mais Gravelot a dessiné les cartouches des cartes géographiques éditées par son frère, le sieur d'Anville. Il a aussi illustré les *Cérémonies et coutumes religieuses* (Amsterdam, 1723-1763), de Bernard Picard, et l'*Histoire générale des cérémonies religieuses de tous les peuples* (Paris, 1741, 8 vol. in-fol.), du même auteur; et c'est peut-être pour cela que Robert Harris écrit péremptoirement: «... Gravelot was in Canada for a time».

Voyons de quoi il s'agit.

La carte du « Canada, Louisiane et Terres anglaises » du sieur d'Anville (1755) est une carte comme une autre, avec un joli cartouche contenant le titre. Dans ce cartouche fort bien composé, nul détail ne s'inspire de la Nouvelle-France.

Par contre, dans les autres ouvrages que j'ai signalés plus haut, il y a deux gravures qui représentent des Sauvages. Au tome VIII des *Cérémonies et coutumes religieuses*, on voit un *Sauvage et sa maîtresse*, illustration d'une coutume matrimoniale en vogue chez les aborigènes des Antilles. Gravelot a donc croqué sur le vif une scène dont il a été le témoin amusé au cours de son voyage à Saint-Domingue.

Dans l'*Histoire générale des cérémonies religieuses de tous les peuples*, il y a une curieuse *Danse de Sauvages*. Dans une cabane en charpente, des Indiens esquissent des pas de danse; au milieu d'eux est une femme nue. Cette composition, gravée par A. Laurent, n'a rien de canadien: la cabane est de celles qu'on voit encore dans les Antilles et les types indiens sont ceux de l'Amérique centrale.

Donc, rien dans l'œuvre de Gravelot ne rappelle la Nouvelle-France.

Robert Harris affirme en second lieu que Gravelot a fait parvenir au Canada des pein-

tures de son maître Jean Restout. Cela est inexact.

Les seules peintures de Restout qu'a possédées la Nouvelle-France provenaient de la collection de l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins. C'étaient une *Adoration des mages* (numéro 3 de l'*Inventaire*), à Saint-Henri de Lauzon, un *Christ dans le désert servi par les anges* (numéro 45) et une *Annonciation* (numéro 85-B), peintures détruites dans l'incendie de la cathédrale de Québec en décembre 1922.

De la collection Desjardins, Harris ignorait presque tout. Il savait, comme bien d'autres, que l'abbé Desjardins aîné avait expédié de France quelques œuvres de maîtres, mais les détails lui échappaient. Ce n'est qu'en 1909, on le sait, que M. Magnan publia dans l'*Action Sociale* (numéro du 21 octobre) l'*Inventaire* des peintures vendues à Québec de 1817 à 1821 par l'abbé Desjardins cadet. Avant cette mise à jour, il était difficile de se renseigner tant soit peu sur les peintures de l'École française qui ornaient les églises de la Province. De là bien des erreurs.

Ainsi en 1852, un jeune Français chassé de Saint-Domingue, Jules de Longpré, visite la bonne ville de Québec. En amateur d'art éclairé, il note avec soin les belles peintures qu'il admire sur les gros pilliers de la cathédrale, dans la chapelle des Ursulines, à l'Hôtel-Dieu et dans

la chapelle extérieure du Séminaire, et en informe son ami, Philippe de Chennevières. Et celui-ci croit naturellement que les richesses picturales des églises et couvents de Québec proviennent des gouverneurs et évêques de la Nouvelle-France. . .

Il eût été flatteur pour nous que Gravelot ait séjourné à Québec au début du XVIIIe siècle et qu'il en ait dessiné les monuments, les sites les plus caractéristiques; qu'il ait *tiré* le portrait des Canadiens les plus célèbres de ce temps-là. . .

Mais c'est là une légende, une légende de plus, serais-je tenté d'écrire, dans notre histoire artistique qui en compte déjà un si grand nombre. . .

---

## VI

### UN CURÉ-PEINTRE

Notre histoire artistique offre plusieurs exemples d'ecclésiastiques-peintres.

Le premier est l'abbé Hugues Pommier arrivé à Québec en 1664, professeur au Séminaire jusqu'en 1669, victime de la verve hargneuse et quelque peu injuste de son confrère Bertrand de Latour. En 1690, on rencontre au même séminaire un jeune Bordelais de talents variés, Jacques Leblond de Latour, à la fois architecte, sculpteur et peintre, mort curé de la Baie-Saint-Paul en 1715.

Chez les Jésuites, les Pères Pierron et Chauchetière cultivent la peinture, tandis que leurs confrères Rasles et Laure, non contents de construire leurs chapelles de mission, les ornent de peintures et les garnissent de pièces de mobilier.

Les religieux artistes sont encore plus nombreux chez les Récollets. A part le Frère Luc

qui fut un artiste de carrière, il faut signaler Juconde Drué, architecte et dessinateur, Augustin Quintal (1683-1776), maître-d'œuvre et aquarelliste, Antoine Martin de Lino et le Père François qui, en 1732, portraiture une femme esquimau de Beauport.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, nos curés campagnards ne dédaignent pas la peinture. Il faut citer ici, quitte à y revenir plus tard dans des études particulières, les abbés Épiphane Lapointe et Joseph-Hercule Dorion, le premier brillant élève de Théophile Hamel, le second, architecte de l'église d'Yamachiche et, à la fin de sa carrière, artisan du pinceau.

Bien d'autres prêtres s'adonnent avec plus ou moins de bonheur aux arts plastiques et rares sont nos institutions d'enseignement secondaire qui n'en comptent pas quelqu'un. A Nicolet, ce sont les abbés Dorion, déjà nommé, et Thomas-Marie-Olivier Maurault, neveu de l'historien des Abénaquis. Au Séminaire de Québec, c'est l'abbé Laverdière, le courageux éditeur des *Œuvres* de Champlain. Le collège de Lévis peut s'enorgueillir de deux artistes qui eussent pu devenir habiles: l'abbé Labourière (1863-1893) qui eut la mauvaise fortune d'être avalé par un requin et l'abbé Thomas-Xavier Cimon, paysagiste plein de talent, récemment décédé à la Baie-Saint-Paul.

Continuerai-je cette sèche énumération qui, d'ailleurs, est loin d'être complète? A quoi bon. Pour bien apprécier nos artistes amateurs—et le nombre en est considérable—, il faudrait étudier avec soin leurs œuvres, leurs compositions originales de préférence à leurs copies; il faudrait insister sur leurs qualités tout en évitant de trop s'appesantir sur l'indigence de leur métier. En attendant que j'aie le loisir de le faire, esquissons à grands traits la vie du moins inconnu de nos curés-peintres, l'abbé Jean-Antoine Aide-Créquy.

\* \* \*

Descendant d'une dynastie de maîtres-maçons et de constructeurs, Jean-Antoine Aide-Créquy est né quelques années avant la guerre de Sept-ans, le 6 avril 1749. Son père était maçon à la Basse-ville.

C'est à Québec qu'il fait ses humanités, d'abord au Séminaire, puis au collège des Jésuites. Il étudie la théologie et, le 24 octobre 1773, reçoit l'onction sacerdotale des mains de Mgr Briand. A peine son évêque vient-il de lui remettre ses lettres de prêtrise qu'il le nomme curé de la Baie-Saint-Paul; en même temps il le charge de la desserte de l'Isle-aux-Coudres et des Éboulements. L'abbé Aide-Créquy prend possession de sa cure «au commencement de novembre», écrit l'abbé Charles Trudelle dans

*Trois souvenirs*; le même annaliste ajoute avec un brin de scepticisme: « C'était un homme de faible santé et l'application qu'il donnait à la peinture contribua encore à l'affaiblir. Ce n'était pas un Raphaël, mais cependant on voit qu'il avait du goût et de l'aptitude pour cet art. »

Mais l'atmosphère humide de la vallée du Gouffre ne va guère à la constitution délicate du jeune curé. En juin 1780, il bandonne sa paroisse et se retire à l'Hôtel-Dieu de Québec. C'est là qu'il meurt le 6 décembre de la même année. Ses restes reposent à la cathédrale, dans le sous-sol de la chapelle Sainte-Famille qu'il avait ornée d'un de ses tableaux.<sup>1</sup>

C'est une figure digne d'intérêt que celle de ce prêtre.

Chargé à vingt-quatre ans d'un ministère absorbant — sa paroisse était presque aussi vaste qu'un comté —, éloigné sept mois durant de toute manifestation intellectuelle, pauvre comme l'étaient en ces temps incertains presque tous ses compatriotes, atteint d'une maladie de poitrine qui doit tôt l'emporter, il pourrait comme tant de ses confrères se reposer un peu après le labeur écrasant de sa cure

<sup>1</sup> Cf. Abbé TRUELLE, *Trois souvenirs*. Québec, 1878, p. 115; Robert HARRIS, Article dans *Canada. An Encyclopædia of the Country*. Toronto, 1898, t. IV, p. 354; *Bulletin des recherches historiques*, Lévis, 1924 (vol. XX), p. 297.

et les voyages pénibles de ses missions. Mais non. Il adore la peinture. Il ne peut se défendre de couvrir de couleurs les toiles qu'il assujettit mal à leurs châssis. Et durant les heures libres que veulent bien lui laisser ses paroissiens, il peint — comme tant d'autres somnoient au coin de l'âtre — avec délices.

Où prend-il ses couleurs en un temps où les Anglais soupçonneux tiennent le monopole de tout commerce? De quel artiste tient-il la connaissance de son art? On ne sait. . . Il apprend à peindre, semble-t-il, en peignant, en analysant certaines compositions du Frère Luc, car en se rendant à la Baie-Saint-Paul, sa paroisse, il rencontre trois églises, celles de l'Ange-Gardien, du Château-Richer et de Sainte-Anne qui possèdent des ouvrages du Récollet-peintre; en observant aussi les peintures qu'il peut voir au Séminaire et dans les communautés religieuses de Québec. Il apprend à composer en démarquant des gravures.

\* \* \*

Ses œuvres témoignent de la qualité de ses modèles. Ce ne sont pas toujours des copies serviles, mais des interprétations dans lesquelles, à travers les imitations et les réminiscences inévitables, le caractère de l'artiste s'affirme.

Ainsi l'*Annonciation* de l'église de L'Islet<sup>2</sup> n'est pas seulement un reflet fort attardé de l'art bolonais. Dans cette toile, il y a une élégance qui étonne quand on songe que le peintre avait peu étudié l'anatomie et n'avait pu dessiner d'après le modèle vivant. Sans doute les mains des personnages sont lourdes, les expressions manquent de variété; mais la tunique de l'ange est un vrai beau morceau de peinture, d'une finesse charmante; le coloris est chaud, les bleus sont chatoyants, rehaussés de jaune de Naples; enfin la touche est grasse, souple, relevée d'empâtements et de frottis; elle est bien XVIIIe siècle. L'ensemble est somptueux, plus plaisant qu'original.

Ce sont les mêmes qualités qu'on retrouve dans une grande toile qui orne la chapelle des Saints, chez les Dames Ursulines de Québec. Elle représente la *Vision d'Angèle Mérici*, d'après une gravure italienne de 1768. La bienheureuse — elle avait été béatifiée le 30 avril 1768 — est au centre de la composition, vêtue en noir comme une Ursuline, masse sombre qui se détache sur un fond de nuages tour à tour cuivrés et lumineux. Sa figure est jolie, rosée; son regard est langoureux. Sa main droi-

<sup>2</sup> Cette peinture, d'environ neuf pieds de hauteur sur une largeur de six pieds, orne le retable central. Elle est signée et datée en bas à droite: CREQUY PTER PINXIT 1776.



Abbé AIDE-CREQUY (Québec, 1749 — Québec, 1780), *Vision de la bienheureuse Angèle Mérici*. Tableau peint en 1775 d'après une gravure italienne. Collection des Dames Ursulines de Québec.

PHOTO LEBEL, QUEBEC.

U  
S  
L  
C  
a  
C  
H  
c  
V  
é  
r  
b  
t  
S  
é  
Y  
C  
C  
r  
A  
P  
P  
n  
s  
é  
f  
A

te se pose sur sa poitrine tandis que sa main gauche indique une scène qui se passe dans le lointain : ce sont des Ursulines agenouillées sur des nuages, vues de dos et suivies par un petit ange qui serait tout à fait gentil s'il était mieux dessiné. En bas, à gauche, deux angelets : l'un lit dans un grand livre, le second tient une croix noire sur laquelle est cloué un Christ d'ivoire.

La peinture est sombre, craquelée ; le fond a été fait de terre de Sienne brûlée qui transparaît aujourd'hui sur le sujet peint. Il est possible que l'artiste ait ébauché sur la toile un autre sujet (peut-être une *Annonciation*), car on distingue fort bien, en haut vers la gauche, une grande aile d'ange. Longtemps cette peinture est restée sans nom d'auteur. Vers 1908, J.-Purves Carter l'examina et, selon son habitude, l'attribua à Van Loo — sans préciser lequel des artistes de ce nom. Pourtant on lit au revers de la toile : *PINXIT CREQUY 1775...*

Voici une petite toile qui n'est pas de même tenue. C'est une *Vierge tenant l'enfant Jésus* peinte en 1774 suivant la tradition et laissée à l'Hôtel-Dieu de Québec par le jeune prêtre mourant en 1780. L'œuvre devait être jolie sinon gracieuse avant sa restauration. Elle a été repeinte avec tant d'indiscrétion qu'il n'y faut plus voir aujourd'hui l'ouvrage de l'abbé Aide-Créquy. Comme tant de peintures du ré-

gime français, elle n'a résisté aux outrages du temps que pour périr sous les coups de pinceau d'un mauvais restaurateur.

Un *Saint Louis tenant la couronne d'épines* a eu le même sort. Cette toile, datée avec précision (J. A. CRÉQUY PTER PINXIT 7 A DIE AVG. 1777), ornait autrefois le retable central de l'église de l'Isle-aux-Coudres, l'une des deux-missions du curé-peintre. Elle n'y était guère appréciée ou bien elle était vraiment trop défraîchie, puisque M. Emile Vaillancourt la trouva, il y a quelques années, dans le grenier de la sacristie. Restaurée et copieusement repeinte, elle est aujourd'hui conservée au Palais épiscopal de Chicoutimi. Elle est, semble-t-il, une transcription d'une gravure du XVIIIe siècle.

Au dire de l'abbé Charles Trudelle, les trois peintures de l'église de Saint-Joachim (Montmorency) seraient de la main de l'abbé Aide-Créquy. Cette affirmation était peut-être vraie en 1857, alors que l'abbé Trudelle écrivait l'esquisse monographique intitulée *La Baie-Saint-Paul*. Dans l'actuelle église de Saint-Joachim, toute sculptée de 1815 à 1825 par les Baillairgé père et fils, il n'y a plus qu'une toile de l'abbé Aide-Créquy, celle du maître-autel. Les deux autres, une copie de la *Madone de saint Sixte* et un *Saint Jean-Baptiste*, portent la signature d'Antoine Plamondon et la date de 1869.

La toile du retable central représente *Saint Joachim offrant la Vierge au Très-haut*. Elle est signée et datée : A. CREQUY PXIT 1779. Saint Joachim agenouillé au centre sous les arcades d'un portique, est la copie aussi parfaite que possible de celui que le Frère Luc peignit en 1676, à la demande de Mgr de Laval, pour le sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré.<sup>3</sup> La petite Vierge-enfant qu'il tient dans ses bras robustes n'est autre que celle qui apparaît à la jeune Marie-Anne Robineau de Bécancour, dans l'*Ex-voto* qui porte son nom et qui est conservé à Sainte-Anne. L'œuvre de l'abbé Aide-Créquy est donc loin d'être originale. Elle est du reste médiocre. On y reconnaît à peine la main qui a brossé avec élégance l'*Annonciation* de l'église de L'Islet. Sans doute le jeune curé, miné par la maladie, ne disposait-il pas de tous ses moyens. . .

Il faut signaler sans y insister une toile représentant *Saint Pierre et saint Paul*, fatiguée par les années aussi bien que par le manque de soins. L'abbé Aide-Créquy l'a peinte entre 1775 et 1780 pour la sacristie de sa paroisse et c'est là qu'on peut la voir encore de nos jours.

Terminons cette rapide revue des ouvrages du curé-peintre par une *Sainte Famille* peinte vers 1775 pour remplacer une composition de

---

<sup>3</sup> Ce tableau est exposé dans la chapelle commémorative.

même sujet que le Frère Luc avait exécutée en 1671 pour l'église de Québec et qui avait péri lors de l'incendie de la cathédrale, en juillet 1759. En 1837, la *Sainte Famille* de l'abbé Aide-Créquy devait être fort abîmée, puisque le peintre Joseph Légaré refusait de la rafraîchir. Dans un mémoire au curé de la cathédrale, il écrivait : « Les couleurs (du tableau) de la chapelle Sainte-Famille sont presque entièrement passées. . . »<sup>4</sup> et, naturellement, proposait de le remplacer par un autre de sa composition. Moins de trente ans après, en 1866, la *Sainte Famille* de l'abbé Aide-Créquy était détruite dans un incendie partiel. L'année suivante, Théophile Hamel la remplaçait par une de ses meilleures copies, le *Repos de la Sainte Famille pendant la fuite en Égypte*, exécutée d'après une peinture de l'un des Van Loo conservée au Musée de l'Université Laval.

\* \* \*

Telles sont les œuvres actuellement connues du curé-peintre.

Peut-être a-t-il exécuté durant sa trop courte carrière des portraits au crayon, comme on

---

<sup>4</sup> Cf. Paul-V. CHARLAND, o. p., *Les ruines de Notre-Dame*, dans *Le Terroir*, novembre 1924.

l'affirme parfois en s'appuyant sans doute sur des documents inédits? Je n'en sais rien.<sup>5</sup>

Peut-être a-t-il laissé d'autres peintures exposées sous des noms d'emprunt ou reléguées dans le grenier de quelque sacristie, au milieu de chandeliers sculptés qui ne sont plus de mode, de lampes de sanctuaire délicatement ciselées, d'encensoirs et de navettes d'argent, de toutes les vieilles choses qui s'adaptaient si bien à la vie simple et laborieuse de nos pères et que nous laissons s'abîmer, en attendant que nos avides voisins les transportent au-delà de la frontière américaine. C'est le sort inévitable des débris, médiocres ou sublimes, des âges révolus. . .

Mais ne dramatisons rien.

Les ouvrages du curé de la Baie-Saint-Paul ne brillent pas en général par la virtuosité de la touche ni par la correction du dessin, encore moins par l'originalité de la composition. Ils révèlent un talent facile, aimable; ils font voir, chez ce jeune curé de campagne, la volonté inébranlable de cultiver un don que les leçons d'un maître compétent eussent rendu plus fructueux. Bref, ils sont les premières manifestations d'un

---

<sup>5</sup> Je signale, pour mémoire seulement, un portrait au crayon de l'abbé Aide-Créquy, conservé au Château-Ramesay, à Montréal. Cf. *Catalogue of the Château de Ramesay* Montréal, 1917 (dixième édition), p. 16, numéro 37. — Ce portrait est aujourd'hui introuvable. . . !

talent honorable que l'expérience et l'observation eussent normalement développé.

Mais l'abbé Aide-Créquy est mort trop jeune pour donner son exacte mesure. Et puis, il était chargé d'un labeur écrasant, il était malade... Il était donc excusable de « n'être pas un Raphaël »...

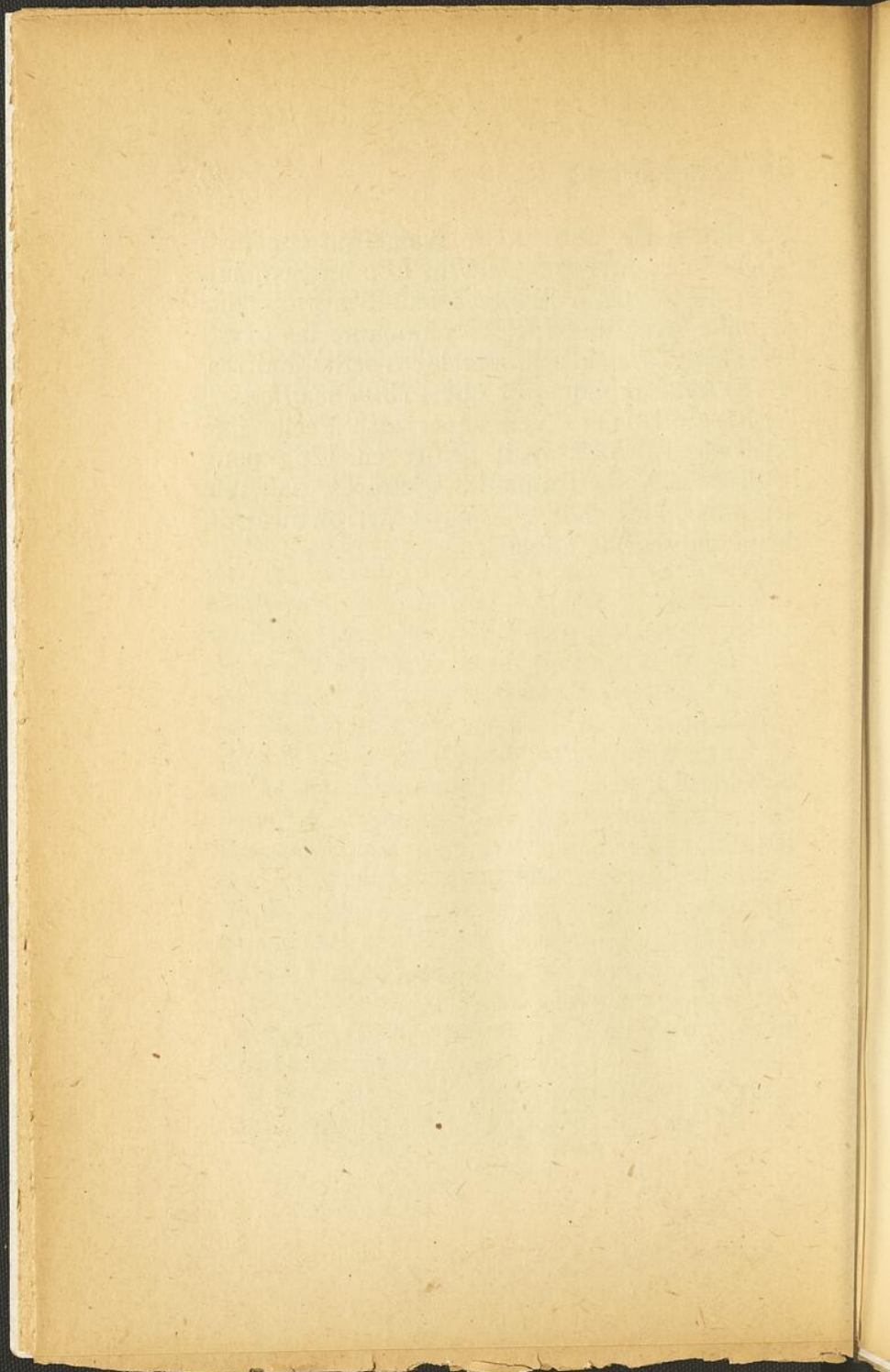
Telles qu'elles sont, avec leurs qualités, avec leurs défauts aussi, ces peintures représentent assez bien l'époque mal connue qui s'étend du Traité de Paris (1763) à la vente de la collection Desjardins (1817). Durant ces cinquante-quatre ans, la tradition française se maintient chez nous plus par impulsion que par le talent de nos artistes; elle reçoit un regain de vitalité par l'apport de deux hommes méconnus: François Baillairgé et François Malepart de Beaucours. L'un et l'autre rapportent, le premier de Paris où il fréquente les cours de l'Académie royale, le second de Bordeaux où il travaille durant quelques mois et où il épouse la fille du peintre Camagne, les grâces légèrement attardées du XVIIIe siècle avant qu'elles disparaissent sous les sarcasmes de Louis-Jacques David et de son École. Mais l'abbé Aide-Créquy meurt en 1780, avant le retour de François Baillairgé et il n'est pas sûr qu'il ait pu voir les ouvrages de Malepart de Beaucours.

Il est donc permis de se demander où l'abbé Aide-Créquy s'était ravitaillé en recettes du

XVIIIe siècle. Sans doute avait-il pu étudier à Québec des ouvrages de Van Loo au Séminaire et de Coypel à l'Hôtel-Dieu. Il aurait donc assimilé avec une facilité étonnante les aimables qualités et la manière de ces petits-maîtres.

Et cela expliquerait que l'*Annonciation* de l'église de L'Islet, bien supérieure à celle que l'Allemand Wolff avait peinte en 1765 pour l'église de Notre-Dame-des-Victoires, soit une des plus jolies choses de notre art pictural du début du régime anglais.

---



## VII

### LE PORTRAITISTE DE HEER

C'est l'illustre auteur du *Dictionnaire généalogique* qui a fait connaître l'activité artistique de Louis-Chrétien de Heer.

Dans un précieux ouvrage d'érudition publié à Montréal, *A travers les registres*, Mgr Tanguay a écrit ces phrases: «Février 1788, le 23. On constate par les registres de Québec<sup>1</sup> la présence d'un peintre de portraits et tableaux résidant à Québec. Il se nommait Louis-Chrétien de Heer.» Dans un renvoi, le même auteur posa ce point d'interrogation: «Pourrait-on retrouver quelque part des tableaux portant sa signature?»

Des «tableaux portant sa signature», on n'en trouva guère puisque Robert Harris constatait en 1898: «About 1788, an artist named Louis Chretien (sic) Deheer was painting in

---

<sup>1</sup> Il s'agit des registres de la cathédrale, les seuls qui existassent alors à Québec.

Quebec, but little more than this name is recorded. »<sup>2</sup>

Même en 1921, on ne connaissait à peu près rien de la carrière de ce peintre étranger. Dans le *Rapport de l'archiviste... pour 1920-1921*, un curieux écrivait avec une pointe de scepticisme : « En 1788, il y avait à Québec un peintre de portraits et tableaux du nom de Louis-Chrétien de Heer. Pourrait-on retrouver quelque part des tableaux portant sa signature? »<sup>3</sup> Il y a tout près de vingt ans, j'ai posé cette question au *Bulletin des recherches historiques*. Aucun des intermédiaires du *Bulletin* ne me répondit. Signe que les peintures et les portraits de Deheer sont très rares au pays. Serais-je plus heureux cette fois? » On ne peut pas dire qu'il ait été plus heureux...

En lisant pour la première fois ce nom : Louis-Chrétien de Heer, je crus qu'il s'agissait de Gilles-Louis Chrétien, l'inventeur du physionotrace, mécanique ingénieuse et compliquée qui servait à tirer des portraits fort ressemblants, paraît-il. C'était une fausse piste. S'il est probable que Gilles-Louis Chrétien ait tenté fortune aux États-Unis en exploitant son invention, on ne peut prétendre qu'il soit venu au

<sup>2</sup> Cf. HOPKINS, *Canada. An Encyclopedia of the Country*. Toronto, 1898. T. IV, p. 354.

<sup>3</sup> Evidemment, le curieux du *Bulletin des recherches historiques* s'était imprégné, pour ne pas dire plus, de la prose de Mgr Tanguay...

Canada, ni qu'il ait exercé son art à Québec.

Cherchons autre chose.

Ouvrons la *Gazette de Québec* à la date du 16 août 1787 et, parmi les nombreuses réclames qui garnissent les colonnes de ce journal, jetons un coup d'œil sur cet entrefilet: « Louis de Heer, nouvellement arrivé, prend la liberté d'avertir le public qu'il s'offre à tirer des portraits en Huile et Pastel, des Paysages, Tapisseries de toutes espèces &c, &c, à un prix raisonnable et se fait fort d'instruire en peu de temps toutes les personnes qui désireront apprendre le dessin, il se transportera chez les personnes qui voudront l'occuper. Il demeure dans la rue qui conduit à la porte du Palais chez le Sieur John Shoemaker. »

Voici donc de Heer établi pour quelque temps à Québec. Les clients ne se font pas trop tirer l'oreille. Les gens cossus de l'époque — il y en avait quelques-uns — et leurs bourgeoises s'amènent à la maison du sieur Shoemaker et sont tout heureux de poser devant l'artiste. Après les bourgeois, les personnages officiels, les ecclésiastiques, les évêques. L'abbé Gravé, du Séminaire, donne des détails à ce sujet dans une lettre à Mgr Jean-François Hubert, datée du 11 février 1788: « La coutume est venue à Québec de se faire peindre. Le portrait du curé<sup>4</sup> est

<sup>4</sup> L'abbé Augustin-David Hubert. Il sera question plus loin de ce portrait.

très vrai. J'ai fait consentir Mgr l'Ancien <sup>5</sup> à se faire tirer, il n'est pas si bien. . . » <sup>6</sup>

De Heer ne s'en tient pas aux portraits. Il peint aussi des tableaux de sainteté, des toiles d'église. Témoin ce contrat de louage de services conservé dans les archives du Séminaire de Québec: « Je soussigné m'oblige de faire en peinture pour l'église de St. Charles (Saint-Charles de Bellechasse), 1° un Dais audessus de l'autel dont je doreraï les souspendes qui y sont en bois en or fin la bordure seulement et peindrai le reste de nouveau. 2° sept tableaux proportionnés aux trumeaux que j'ai vu (sic) un représentera le Christ et les autres six Apôtres. Je fournirai tout, les peintures et la toile. 3° un St. Esprit au-dessus du sanctuaire aussi en peinture sur toile. 4° St. Jean Baptiste pour les fonds, pareil à l'estampe qui y est et ce pour le prix et somme de dix-huit Portugaises, huit cent soixante-quatre livres. A St. Charles ce 23 mars 1789. J'ai reçu à compte neuf Portugaises. Je livrerai l'ouvrage et le poserai moi-même dans le cours de juin prochain, quatre mots rayés nuls. Louis de Heer, peintre.» <sup>7</sup>

<sup>5</sup> Mgr l'Ancien était Mgr J.-Olivier Briand qui avait démissionné en 1784.

<sup>6</sup> Cf. *Bulletin des recherches historiques*, vol. XVII (1911), p. 132-133: *Souvenirs d'un voyage en Bretagne*, par Mgr Henri TETU.

<sup>7</sup> Cf. Abbé COTE, *Saint-Charles-sur-Rivière-Boyer*. Québec, 1933 (non paginé).

Après avoir bien travaillé à Québec, après y avoir peint des portraits et des tableaux religieux, de Heer s'avise de se rendre à Montréal. Il y est à l'automne de 1789. A la date du 17 septembre, il fait paraître dans la *Gazette de Montréal* cette réclame savoureuse: « Louis de Heer, peintre en Portraits et Tableaux, nouvellement arrivé à Québec, demeurant présentement dans la rue St. Paul, près du Château, présente des humbles respects aux personnes qui voudront l'employer, leur assurant de bon ouvrage à un prix médiocre; se flatte en outre de savoir dorer à l'huile, à la colle et au vernis copale (sic), et offre de plus de donner toutes instructions possibles aux jeunes Messieurs et Demoiselles dans l'art du dessin.»

A-t-il autant de succès à Montréal qu'à Québec? Il est permis d'en douter. Dans la capitale, de Heer n'avait pas eu de concurrent sérieux. Seul François Baillaigé se livrait alors au portrait. Et encore, ne le faisait-il que durant les rares loisirs que lui laissait la pratique de l'architecture et de la sculpture. A Montréal, c'est différent. Il y a là un portraitiste fécond, un peintre à la mode, un artiste gentilhomme et de figure sympathique, Louis Dulongpré. De Heer parvient-il à lui enlever quelques clients? On n'en sait rien. On ignore même en quelle année il a quitté le Canada. . .

Si on parcourt les dictionnaires biographiques les plus complets, même le volumineux ouvrage de Thieme et Becker sur les artistes de toutes les écoles, on s'aperçoit que le nom de Louis-Chrétien de Heer n'y apparaît pas.

Il était sûrement d'origine hollandaise. Appartenait-il à l'illustre famille de Haarlem qui a donné à l'art un peintre de natures mortes, Marguerite de Heer, et un graveur, Guillaume de Heer? Encore une fois, on n'en sait rien. Pas plus, du reste, que de ses études, de sa formation artistique, des ouvrages qu'il a faits antérieurement à son séjour au Bas-Canada, de sa carrière de peintre après son départ de Montréal.

Bien plus. Pour apprécier sainement son talent, nous ne disposons que d'un petit nombre de portraits conservés à Québec. Ce sont des toiles qui ont souffert des injures du temps et des hommes; de l'abondante et lourde fumée qui se dégageait des poêles à bois; de la chaleur qui a cuit la pellicule picturale au point de la faire s'écailler.

Ces peintures représentent des évêques de Québec et des prêtres. Elles ne sont pas signées. Et cela explique que Mgr Henri Têtu ait cru voir en quelques-unes d'entre elles la manière et la touche de Louis Dulongpré.<sup>8</sup> Assurément

<sup>8</sup> Voir l'*Histoire du Palais épiscopal de Québec*, dernier chapitre.

il se trompait. Mais il n'avait pas tout à fait tort, car Dulongpré a fait quelques copies à l'huile ou au pastel des portraits dont il est ici question. Il existe en effet dans la collection du Château Ramesay, à Montréal, un portrait au pastel de Mgr Jean-François Hubert, au revers duquel on lit cette précieuse inscription: « Copie du vrai portrait de Monseigneur Jean-François Hubert. Le vrai portrait a été fait à Québec le 6 septembre 1788, à l'âge de 49 ans,<sup>9</sup> par M. Louis Christophe De Heer, Maître peintre allemand; et la copie en a été extrait (sic) le 10 mars 1798 par Mr Louis Dulongpré, Maître-peintre François de Montréal. Né à Québec. . . (suit une biographie de Mgr Hubert). »

Louis-Christophe de Heer. . . , il y a là soit un *lapsus calami*, soit une confusion due à l'abréviation d'une partie du prénom composé: *Ch.* Maître-peintre allemand. . . , le scribe veut dire sans doute que de Heer, né en Hollande ou issu de parents hollandais, s'est formé en Allemagne, à l'instar d'un certain nombre de peintres des Pays-Bas.

Donc Louis-Chrétien de Heer a portraituré Mgr Hubert le 6 septembre 1788. Le prélat est vu de face; il a une figure ronde, une figure de

<sup>9</sup> Cette précision biographique ne se rapporte pas au peintre mais au personnage représenté. Mgr Hubert avait bien quarante-neuf ans en 1788. Né à Québec le 23 février 1739, il mourut dans sa ville épiscopale le 24 novembre 1797.

bourgeois qui voudrait sourire; les traits sont forts, sans aucune élégance; les chairs sont animées, ou plutôt peintes dans un ton qui tient à la fois du mauve et du rose (ce détail nous sera utile plus loin); le regard n'est pas d'une finesse inouïe. L'évêque est vêtu d'un camail broché, d'une mosette d'un violet sale qu'on dirait avoir été lavée dans une eau bleuâtre; il porte dans ses mains un haut bonnet carré de couleur noire. Le fond est verdâtre. Les détails sont traités d'un pinceau lourd, chargé d'une pâte épaisse, d'une souplesse très relative. Ne cherchons point de grâce dans cette toile qui, encore une fois, est en mauvais état.

Ce portrait est conservé au Palais épiscopal de Québec.

Une réplique du portrait de *Mgr Hubert* se trouve à l'Hôpital-général de Québec. On y remarque les mêmes caractères, les mêmes maladresses, le même coloris que dans l'original; elle est aussi fort abîmée.<sup>10</sup>

\* \* \*

Procédons maintenant par analogie.

Dans le grand salon du Palais cardinalice, d'autres portraits accusent, sans l'ombre d'un doute, la main du peintre de Heer.

<sup>10</sup> L'Hôtel-Dieu possède une copie du portrait de *Mgr Hubert*. Il est probable qu'elle est l'œuvre de Jean-Baptiste Roy-Audy. Elle provient de la succession de l'abbé Louis-Joseph Desjardins.

Voyez par exemple l'effigie de *Mgr J.-Olivier Briand* et celle de *Mgr Mariauchau d'Es-gly* qui précèdent chronologiquement le portrait de *Mgr Hubert*. L'œil le moins subtil perçoit immédiatement une parenté évidente entre ces ouvrages de peinture. Le dessin et le coloris sont identiques; on y relève la même lourdeur dans la touche, des détails semblables dans le costume, le même fond verdâtre.

*Mgr Briand* a une figure inquiète de Breton. Encore un peu l'on dirait qu'il a l'air entêté. Il porte un rabat noir et une mosette de même ton que celle de *Mgr Hubert*. Dans sa main droite est un livre à couverture rouge. S'il faut en croire l'abbé Gravé, le portrait de *Mgr Briand* « n'est pas si bien » que celui du curé de Québec.<sup>11</sup> Entend-il par là que les traits sont moins ressemblants? ou que la peinture n'a pas l'harmonie ni la valeur picturale du portrait de l'abbé *Hubert*? Bien perspicace qui le dira. Nous possédons, au moins en photographie, un autre portrait de *Mgr Briand*. Il a été rapporté de Bretagne en 1911 par *Mgr Henri Têtu*. Peint vers 1766 par un artiste breton lors du dernier voyage du prélat dans son pays natal, il est antérieur de vingt-deux ans à l'œuvre de *Heer*. Un tel écart de temps explique les différences qu'il y a entre les deux

<sup>11</sup> Cf. *Supra* (note 8).

portraits. Le premier nous fait voir un homme gras, resté jeune, le teint frais, le port de tête assuré, l'expression volontaire; l'autre est l'effigie d'un vieillard usé par le travail, miné par les soucis de l'épiscopat — et l'on sait qu'il en eut de copieux. Tout de même, on reconnaît sans peine le même homme dans ces deux portraits. Ils possèdent la même valeur artistique.

Le portrait du successeur de Mgr Briand, *Mgr Philippe Mariauchau d'Esgly*, est exactement de même tenue. Le premier évêque canadien de naissance avait soixante-dix-huit ans lorsqu'il fut portraituré par de Heer en 1788. C'était un vieil homme au regard hébété, à la figure rose, aux cheveux plats retombant en mèches blanches sur les oreilles. A en juger par son portrait, on ne peut pas dire qu'il eût une physionomie délurée, ni même qu'il ait brillé par la vivacité de son esprit. On dirait au contraire que les ans et les hivers canadiens ont gelé ses traits, frigorifié son expression. Chose curieuse, ce portrait médiocrement exécuté, peu séduisant, a inspiré une poésie de style tout aussi banal que la peinture. Je la transcris telle que Nicolas-Gaspard Boisseau l'a insérée dans ses *Mémoires* :

Grâce au Delisle de notre âge,  
Te voilà sûr de vivre autant qu'Orléans.  
Et ne connut-on plus ton illustre rang,

Dans ce portrait fameux tiré sur ton visage,  
De d'Esgly charitable on connaîtra l'image.<sup>12</sup>

Après le mot Delisle, Boisseau fait un renvoi et écrit ces mots avec assurance: «Delisle, peintre fameux». J'ai longtemps cherché de quel peintre il s'agissait. Et comme l'histoire de l'art canadien ne signale aucun artiste de ce nom, on imagine aisément que Boisseau a voulu désigner ainsi de Heer — car le nom de l'artiste hollandais devait se prononcer à l'anglais: *Dehîre*. Delisle, Dehîre... , un brin d'imagination suffit à saisir la méprise.

A la fin du deuxième vers de la pièce que j'ai citée plus haut, Boisseau fait un autre renvoi: «Orléans, île où ce prélat a passé plus de cinquante ans comme curé.» On sait en effet que Mgr Mariauchau d'Esgly fut curé de Saint-Pierre, dans l'île d'Orléans, et que c'est là qu'il mourut le 4 juin 1788. Dans la chambre de l'évêque, il y avait son portrait; Mgr d'Esgly ne l'a même pas oublié dans son testament. Il se trouve maintenant dans la sacristie de Saint-Pierre. C'est une réplique du tableau du Palais épiscopal, réplique de mêmes dimensions mais mieux conservée; le coloris est beaucoup moins aigre.

<sup>12</sup> Cf. *Mémoires de Nicolas-Gaspard Boisseau*, p. 78.

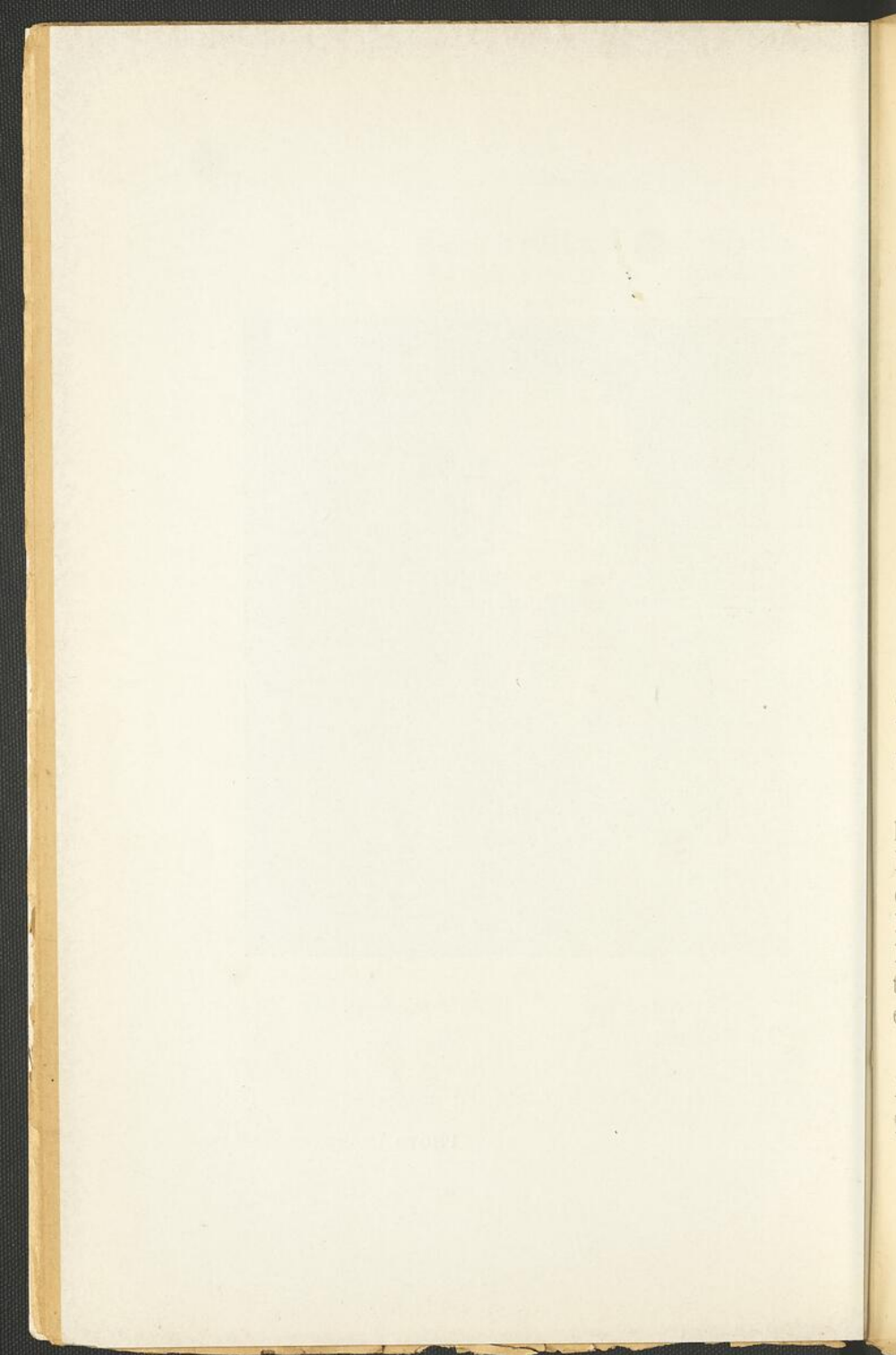
Retournons à l'Hôpital-Général de Québec où nous avons déjà vu un réplique du portrait de *Mgr Jean-François Hubert*. Tout à côté, il y a le portrait d'un autre évêque, un homme à la figure ronde et rose, aux traits assez fins, aux yeux bleus très grands, à la stature imposante; il porte une mosette d'un ton violet tacheté de brun; le fond du tableau est très sombre, enfumé. C'est *Mgr Charles-François Bailly de Messein*, né à Varennes en 1740, curé de Neuville de 1777 à sa mort, nommé coadjuteur de Québec en 1788. Au sacre de *Mgr Bailly de Messein*, Lady Dorchester chargea de Heer de tirer le portrait de celui qui avait été le précepteur de ses enfants et en fit don au nouveau coadjuteur. Atteint d'une maladie grave, *Mgr Bailly de Messein* s'en alla mourir à Québec au printemps de 1794. Son portrait demeura à l'Hôpital-Général. C'est incontestablement l'œuvre du portraitiste de Heer. Pour s'en convaincre, il suffit de le rapprocher des autres toiles du peintre hollandais: c'est le même coloris, la même touche, les mêmes aigreurs dans les harmonies.

Il existe une copie du portrait de *Mgr Bailly de Messein*. Peinte en 1879 par Antoine Plamondon, elle orne aujourd'hui le salon du presbytère de Neuville. C'est loin d'être une copie littérale. Plamondon a rajeuni le personnage et altéré singulièrement l'expression de la



Louis-Chrétien de HEER, *Portrait de Mgr Charles-François Bailly de Messein, évêque de Capse, coadjuteur de Mgr Hubert*. Peint en 1788. Collection de l'Hôpital-Général de Québec.

PHOTO LEBEL, QUEBEC.



figure; il avait, du reste, l'habitude de cette sorte de travestissements . . .

Il existe sûrement d'autres portraits peints par de Heer durant son séjour à Québec.

Ainsi dans les *Mémoires* de Nicolas-Gaspard Boisseau, on lit, à la suite de l'épigramme de Mgr d'Esgly, un quatrain « pour le portrait de M. Hamel, secrétaire de Mgr d'Esgly » :

Ne cherchez point comment s'appelle  
L'écrivain peint dans ce tableau.  
A l'air dont il regarde, prêt à poser le sceau,  
Qui ne reconnaîtrait Hamelle?

Je n'ai pu retrouver ce portrait. Il est vraisemblable, sinon sûr, que le peintre qui a portraituré Mgr d'Esgly soit le même qui a pris les traits de son secrétaire, l'abbé Hamel.

Enfin, voici deux portraits qui offrent tous les caractères de l'art de Louis-Chrétien de Heer: ceux des *abbés Dosque* et *Hubert*, tous deux curés de Québec, le premier de 1769 à 1774, le second jusqu'à sa mort survenue en 1792. Ce sont les meilleurs ouvrages du peintre hollandais, au moins au point de vue de leur exécution. Ils sont assez bien conservés.

Le portrait de l'abbé *Bernard-Sylvestre Dosque* est une copie, puisque le personnage représenté était mort depuis treize ans à l'arrivée

de Heer à Québec.<sup>13</sup> L'original était peut-être un dessin . . . L'abbé Dosque est vu presque de face; il porte un ample surplis et une étole à rosette. Son visage semble prouver qu'il a été fait de seconde main: les traits sont figés, rigides, presque cadavériques; le modelé est dur, sec; les yeux fixes sont sans vie, de dessin purement scolaire, comme si le peintre avait voulu masquer l'incertitude du détail par l'imprécision des formes. Le reste — surplis, étole, rabat et mains — est croqué sur le vif; sans doute l'artiste a-t-il fait poser quelqu'un pour le rendu de ces accessoires.<sup>14</sup>

L'abbé *Augustin-David Hubert* est vu de face. Sa figure ronde, grasse, encadrée d'une chevelure ondulée, est sereine, j'allais dire olympienne. Les traits réguliers sont agréables; la pose est aisée, souple, légère en dépit d'un commencement d'embonpoint. Jetons un coup d'œil sur le surplis, les mains, l'étole, le rabat, le fond de la toile. On y reconnaît la facture du portrait de l'abbé Dosque, l'élégance en plus. Et l'on comprend le mot de l'abbé Gravé: « Le portrait du curé est très vrai ». Les détails,

<sup>13</sup> Il est mort à Québec « regretté de tous » le 29 janvier 1774, après avoir été curé de Québec un peu moins de cinq ans.

<sup>14</sup> Remarquons en passant que le portrait de l'abbé Dosque est celui au bas duquel on lit habituellement le nom de l'abbé Augustin-David Hubert. On peut encore, et très facilement, réparer cette erreur.

sans être photographiques, sont d'une vérité frappante; l'ensemble est alerte, bien en place, dégagé, plein de grâce et de facilité.

L'abbé Augustin-David Hubert ne survécut pas longtemps à l'exécution de son portrait. Quatre ans après — précisément le 21 mai 1792 — il périt avec une dizaine de personnes alors qu'il se rendait à l'île d'Orléans pour y célébrer un mariage. Ce sinistre émut les contemporains. Un poète — peut-être François Baillargé, architecte, sculpteur et peintre — composa une complainte qui commence par ces vers :

Pleure, ville infortunée,  
Le plus chéri des pasteurs.<sup>15</sup>

Un graveur allemand au service des Neilson, Hochstetter, voulut perpétuer sur le cuivre les traits du curé de Québec.<sup>16</sup> On exagérerait fortement si l'on voulait voir en cette gravure le moindre reflet d'élégance. C'est au contraire une gravure d'une maladresse insigne, d'une lourdeur tout à fait germanique. Le curé de Québec est vu de face, comme dans le portrait peint par de Heer. Il a une figure si pitoyable, un torse si boursoufflé que l'on se demande si

<sup>15</sup> Cf. *Bulletin des recherches historiques*, vol. VII (1901), p. 256.

<sup>16</sup> *Ibid.*, vol. II (1896), p. 63.

le graveur n'a pas dessiné son personnage d'après nature, c'est-à-dire après qu'on eut retrouvé son cadavre le 6 juin. On reconnaît bien le curé de Québec avec ses cheveux longs et bouclés, l'ovale de son visage et son regard bienveillant. Le reste de la gravure vaut à peine qu'on s'y arrête. Là-haut, ce sont des draperies mal retenues par des cordons terminés par des glands; en arrière à droite, c'est un pupitre sur quoi repose un bonnet carré; au premier plan, le prêtre tient d'un main mal dessinée un livre aussi mal indiqué. Au bas on lit cette inscription: DAVID AUGUSTIN HUBERT/ CURÉ DE QUÉBEC/ NOYÉ LE 21 MAI 1792 /HOMME CHARITABLE ET TENDRE. La gravure n'est pas signée.<sup>17</sup>

\* \* \*

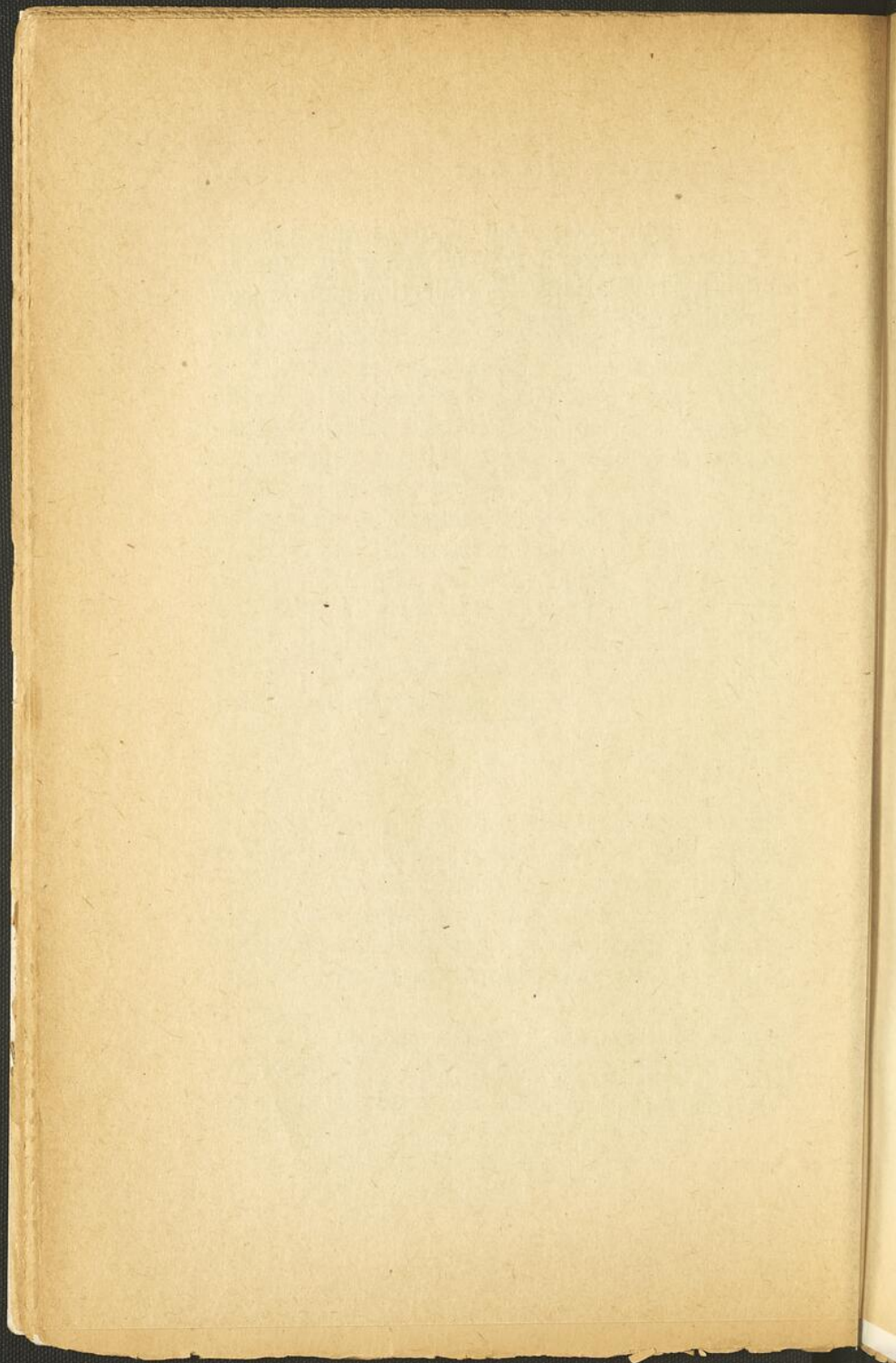
Voilà à peu près tout ce que nous connaissons du portraitiste Louis-Chrétien de Heer. C'est peu si l'on considère la carrière de l'artiste; c'est beaucoup si l'on pense aux maigres renseignements que nous possédons sur les artistes de cette époque quasi inconnue.

---

<sup>17</sup> Un exemplaire de cette gravure se trouve chez Mme Brousseau, à Québec; une autre a été donnée en 1934 à l'Université Laval; une troisième se trouve aux Archives provinciales; il en existe sûrement d'autres exemplaires.

Sans doute existe-t-il d'autres ouvrages de ce peintre étranger; pour le savoir, il faut attendre les révélations des collectionneurs ou les trouvailles des érudits . . .

---



## VIII

### UN BEAU PORTRAIT:

LOUIS DULONGPRÉ PAR BERCZY

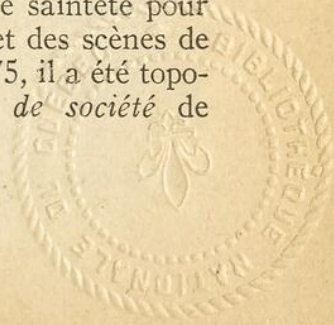
A l'un des plus fervents érudits de notre petite histoire, je montrais il y a peu de temps le portrait dont il est question dans cet article.

— « Qui est-ce? », me dit-il.

— « C'est le portrait de Louis Dulongpré, un Français qui, s'il faut en croire le chroniqueur de la *Minerve*, a laissé plus de trois mille cinq cents portraits . . . »

— « Trois mille cinq cents portraits! C'était un photographe, alors. »

— « Mille pardons! », lui dis-je, « c'était un peintre. Et à part ces trois mille cinq cents portraits, il a peint des tableaux de sainteté pour nos églises, des natures mortes et des scènes de genre. Il a fait la guerre de 1775, il a été topographe, régisseur du *Théâtre de société* de

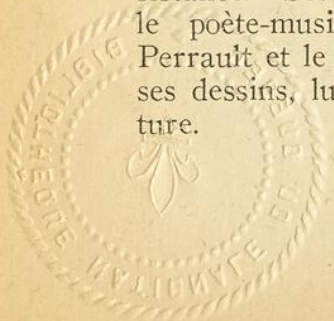


Montréal; enfin, il était musicien à ses heures . . . »

Chose étonnante, Louis Dulongpré est à peine plus connu de nos jours qu'un marchand de la Basse-Ville en l'an de grâce 1800. Nous ne sommes pas sûrs de la date de sa naissance; nous ne connaissons pas ses premières années; nous ne possédons que de maigres renseignements sur sa vie extrêmement active et, détail qui a son éloquence, sur les trois mille cinq cents portraits qu'il a laissés, nous n'en connaissons guère qu'un peu plus d'une centaine. Les autres se confondent dans l'anonymat qui est de règle dans notre histoire picturale de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe.

Vers 1783, un jeune homme à l'allure martiale arrive au Bas-Canada. Il vient de participer à la guerre de l'indépendance américaine et, avant de retourner dans son pays, la France, il tient à visiter la vallée du Saint-Laurent. Il s'y plaît tant qu'il prend la décision d'y passer sa vie.

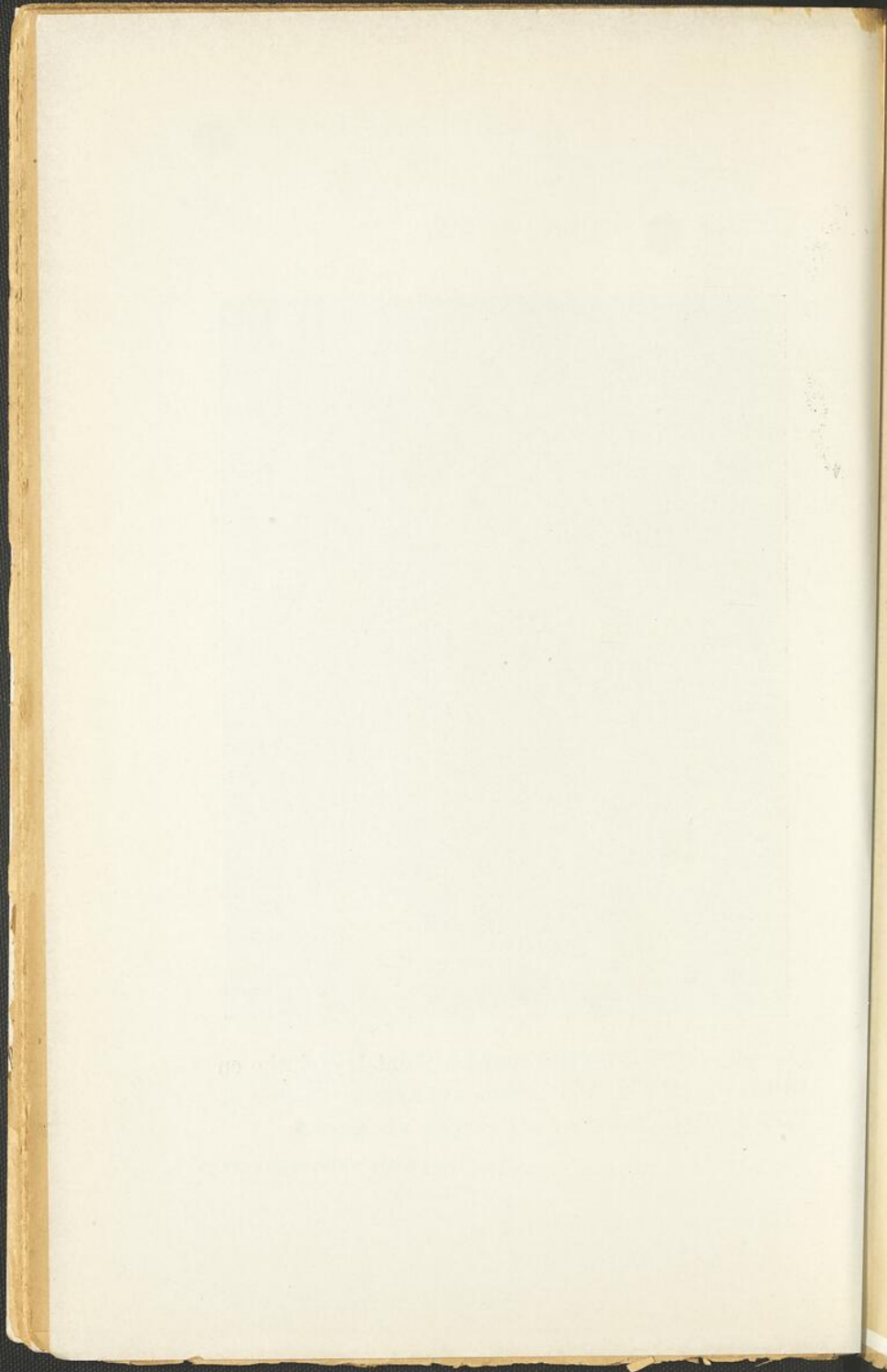
Au début, il est professeur de musique. Mais l'enseignement du solfège et du clavecin, si intéressant soit-il, ne peut lui fournir sa subsistance. Ses amis, Pierre-Amable de Bonne, le poète-musicien Quesnel, Joseph-François Perrault et le notaire Papineau, qui ont vu de ses dessins, lui conseillent de cultiver la peinture.





Louis DULONGPRÉ (mort à Saint-Hyacinthe en 1843), *Portrait de Mgr Denaut, évêque de Québec de 1797 à 1803*. Collection du Collège de Nicolet.

PHOTO DOYON, TROIS-RIVIERES.



I  
r  
s  
e  
n  
d  
p  
ch  
qu  
A  
na  
ca  
l'E  
un  
la  
à M  
de

Et voilà l'ex-soldat réinventant la peinture, apprenant à peindre sans maître, presque sans modèles, et acquérant à la longue une certaine virtuosité manuelle qui lui permet d'aborder presque tous les genres.

Du coup la fortune lui apparaît, d'abord sous les traits charmants d'une belle personne, Marguerite Campeau, qu'il épouse à Montréal le 5 février 1787, puis sous les espèces d'une clientèle docile et empressée, de plus en plus nombreuse.

Dans sa clientèle, il y a bien entendu ses protecteurs et ses amis, les hobereaux de Montréal et des environs, des institutions d'enseignement et des curés, tous gens qui désirent être portraiturés à la façon d'autrefois — et même d'aujourd'hui —, c'est-à-dire avec le plus de ressemblance possible. De là le caractère photographique de son œuvre, une certaine sécheresse due aussi bien à son modelé laborieux qu'à sa préoccupation constante de *faire vrai*. Ainsi le peintre reste-t-il dans la tradition canadienne et rejoint-il par sa méticuleuse application la manière froide des portraitistes de l'École de Saint-Joachim.

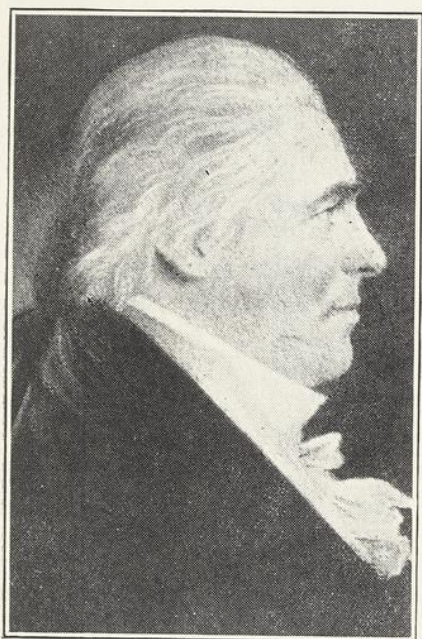
A partir de 1787, la vie de Dulongpré est un continuel labeur. Dans son vaste atelier de la rue Campeau, aujourd'hui rue Saint-André, à Montréal, il ne fait pas que peindre des toiles de sainteté et des portraits... Une convention

sous seing privé, datée du 11 novembre 1789, porte que le « Sieur Dulongpré fournira au Théâtre de société <sup>1</sup> qui sera érigé dans sa maison, trois décorations complètes, peintes sur toile . . . , (représentant) un chambre, un bois et une rue, avec le grand rideau . . . , fera élever le théâtre (la scène) et fournira le bois nécessaire pour sa construction ainsi que pour l'orchestre . . . , paiera la musique, le perruquier, les billets, frais de gazettiers . . . , » <sup>2</sup> Bref, l'artiste se fait entrepreneur de spectacles . . .

Grâce à son acharnement au travail et à son esprit d'initiative, il amasse quelques milliers de livres que la *Maison canadienne* est appelée à faire fructifier. C'est le contraire qui arrive. Cette société financière, ébranlée par les troubles politiques qui précèdent la rébellion de 1837, fait cession de ses biens — si l'on peut dire, car il ne lui en restait guère. Dulongpré est ruiné. Recueilli par Mme Dessaulles, la généreuse veuve du conseiller législatif, le vieillard passe ses dernières années au manoir de sa bienfaitrice, dans la compagnie de McCarthy, le malheureux père de Justin. C'est là qu'il s'éteint le 26 avril 1843.

<sup>1</sup> Les promoteurs de ce théâtre étaient les amis du peintre: de Bonne, Quesnel, Perrault, Roland Hersé et de Lisle. Cf. E.-Z. MASSICOTTE, Article dans le *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXIII, p. 191.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 192.



Wilhelm von Moll BERCZY  
(mort à New York en février  
1813), *Portrait du peintre Louis  
Dulongpré*. Peint vers 1805. Musée  
de l'Université Laval.

PHOTO LEBEL, QUEBEC.

UN  
un  
ra  
be  
tar  
Ga  
'us  
arr  
le,  
lier

180  
de p  
et p  
en n  
nez  
vols  
blan  
ton  
pend  
du vi  
rotur  
franc  
une  
net, b  
leur  
C  
au M

Louis Dulongpré fut durant sa longue vie un homme de l'ancien régime. Ses contemporains nous le montrent « grand, bien fait, d'une belle figure et d'excellentes manières ». A l'instar des *petits-mâîtres* dont parle Aubert de Gaspé dans ses *Mémoires*, il avait conservé l'usage de la poudre et « portait ses cheveux en arrière en natte . . . , un long gilet de couleur pâle, culotte noire et bas de soie noire, avec souliers très découverts et boucles en brillants ».<sup>3</sup>

Tel nous le montre son portrait peint vers 1805 par Wilhelm Von Moll Berczy. Il est vu de profil à droite. Ses longs cheveux, blancs et poudrés, sont renvoyés en arrière et retenus en natte par un ruban. Le front est fuyant, le nez presque droit, la bouche ferme, le menton volontaire, le cou énorme. Il porte un faux-col blanc, large, une cravate bien étalée et un veston à la *Robespierre*, comme on en a porté ici pendant une trentaine d'années. L'expression du visage est curieuse. Les traits sont ceux d'un roturier sans doute, mais ils exhalent une franche bonhomie, une loyauté souriante, une distinction d'ancien régime. L'ensemble est net, bien composé, d'un dessin pur et d'une couleur un peu effacée.

Ce beau portrait, connu de rares initiés, est au Musée de l'Université Laval, à Québec. Il

<sup>3</sup> Cf. *Bulletin des recherches historiques*, vol. VIII, p. 150.

provient de la collection de l'abbé Verreau, ancien principal de l'École normale Jacques-Cartier; celui-ci le tenait du collectionneur-antiquaire Jacques Viger qui a su nous conserver un grand nombre d'œuvres d'art.

Si le portrait de Louis Dulongpré est à l'Université Laval depuis 1900, il ne figure pas dans le catalogue de ce musée. J.-Purves Carter le mentionne dans son catalogue publié en peinture. A pastel. On Paper. 9 x 8». Le nom 1908<sup>4</sup>, mais avec tant d'erreurs qu'il est facile de ne s'y pas reconnaître. Sous le nom de « G. de Berg », il écrit: « Portrait of L. Delompre, de l'auteur, Berczy, est fortement altéré; celui du personnage représenté s'est transformé en Delompre et les dimensions sont fausses. . .

Qu'était ce Wilhelm Von Moll Berczy devenu « de Berg » de par l'ignorance de Carter? C'était un Saxon né vers 1748, peintre, musicien et colonisateur qui, après avoir échoué dans l'établissement de ses compatriotes dans l'état de New York vers 1792, voulut récidiver à Markham, dans le Haut-Canada, n'eut pas plus de succès, fut même emprisonné pour dettes à Londres, se fit topographe et peintre de tableaux d'églises et s'en alla mourir à New York en février 1813.

Berczy a laissé quelques oeuvres intéressantes au Canada.

---

<sup>4</sup> Page 39, numéro 239 de l'édition anglaise du catalogue Carter.

## IX

# ÉPAVES DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE <sup>1</sup>

## LES TABLEAUX DE L'ABBÉ DE CALONNE.

On sait qu'une cinquantaine de prêtres français, après avoir émigré en Angleterre pour ne pas avoir à prêter serment à la Constitution civile du clergé, se réfugièrent au Canada à partir de 1793. Quelques-uns, comme les abbés Desjardins aîné et de la Vaivre, retournèrent dans leur pays aussitôt que la France rouvrit ses portes aux exilés. D'autres, comme les abbés Raimbault et Fournier, Desjardins cadet et Malavergne, continuèrent de vivre chez ceux qui les avaient accueillis avec tant de générosité. Parmi ces derniers se trouvait Jacques-Ladislas de Calonne.

<sup>1</sup> Cf. *Le Droit* (Ottawa), 27 avril 1935.

Fils d'un premier président du Parlement de Douai, né en 1742 au plus beau du règne de Louis XV, héritier d'un nom illustre, il pouvait aspirer aux plus hautes fonctions. Sa famille était suffisamment riche pour disposer d'une influence considérable; il était intelligent, ambitieux, volontaire. Il eut un moment l'idée de jouer un rôle politique à sa taille. Il étudia le droit et se fit octroyer une commission de procureur. Brusquement il abandonna la *Coutume de Paris* pour entrer chez les Sulpiciens.

A la Révolution, il subit le sort d'un grand nombre d'ecclésiastiques français: il émigra en Angleterre d'abord, puis en Acadie. En 1804, il retourna à Londres pour le règlement de la succession de son frère, l'un des ministres des finances de Louis XVI. Il en revint trois ans après et fut nommé chapelain des Ursulines des Trois-Rivières. Il le fut jusqu'à sa mort survenue le 16 octobre 1822.

A son retour définitif au Canada, l'abbé de Calonne apportait dans ses bagages quelques œuvres d'art qui provenaient de la succession de son frère. C'étaient des meubles et des tableaux. On conserve encore dans la chapelle des Ursulines des Trois-Rivières une table du XVIIIe siècle, dorée, élégante, finement sculptée, dont les supports chantournés accusent la plus belle période du style Louis XV; dans le

couvent, ce sont ses livres, sa correspondance et ses tableaux.

\* \* \*

La collection de peintures de l'abbé de Ca-lonne était, semble-t-il, assez considérable. En 1806, il avait acquis d'un marchand de Londres quelques toiles qu'il a décrites dans une lettre à Mgr Plessis: « Dans l'espoir d'aller en Cana-da », écrit-il, « j'avais acheté plusieurs tableaux, entr'autres une superbe *Sainte Famille* de Jacques (Jacob) Jordæns. Ce tableau, 45 pouces de hauteur sur 68 de large, contient, outre la Sainte Vierge, saint Joseph et l'Enfant Jésus, saint Joachim, sainte Anne et le petit saint Jean. Il est d'un superbe coloris, d'un très beau dessein (sic) et toutes les têtes sont d'un très beau caractère, de grandeur naturelle.<sup>2</sup> Ce tableau qui vaut cent guinées (environ quatre cent-vingt dollars), je puis le laisser à vingt-cinq; c'est un superbe tableau d'autel. J'avais aussi acheté une belle *Magdeleine* de Francheni, pleine d'expression et d'un dessin suave et correct, que je destinais pour ma paroisse qu'on m'a dit lui être dédiée. Je puis le laisser à quinze guinées; sa hauteur 38 pouces, sa largeur 32, le

<sup>2</sup> Voir à ce sujet le *Canada français* (Québec), septembre 1935.

tout sans les cadres. Je l'ai acheté dans une vente; il avait été estimé 40 guinées par les experts des créanciers et 60 par le propriétaire. Si ces tableaux pouvaient convenir en Canada, je les y enverrais... »<sup>3</sup>

Ces peintures, l'abbé de Calonne les apporta en 1807, avec des portraits qui avaient appartenu au ministre de Louis XVI; il en acquit d'autres que conservent précieusement les Ursulines des Trois-Rivières.

C'est d'abord une *Vierge dite Madone à l'écuelle*. La Vierge baisse sa jolie tête; elle porte une tunique rouge et une écharpe bleue. L'enfant Jésus est à droite, debout sur les genoux de sa mère. La toile est fort abîmée. Au revers, on lit cette inscription: LOD. CARRACCI NA.: 1555. OB.: 1619 BOLOGNA. Faut-il accepter cette attribution à Louis Carrache? Peut-être, tout en faisant remarquer que l'inscription a été peinte bien après la mort de l'artiste.

Vient ensuite une peinture dont la valeur serait beaucoup plus grande si une main malhabile n'y avait fait tant de repeints. Elle représente des *Anges transportant le corps de sainte Catherine sur le mont Sinaï*. La scène est éclairée par un flambeau que tient un ange

<sup>3</sup> Cf. *Vie de l'abbé de Calonne*. Trois-Rivières, 1892, p. 79 et 80.

voltigeant à gauche. Un autre ange soulève la sainte avec précaution. Celle-ci est couverte d'un linceul gris d'argent. La lumière est douce; les ombres sont pleines de mystère. On a attribué cette belle peinture à Van Dyck. Rien n'est moins sûr. J'y vois plutôt l'œuvre d'un peintre hollandais de la fin du XVIIe siècle, d'un disciple très habile de Honthorst — peintre qu'on a appelé plaisamment Gherardo della notte (*Gérard de la nuit*), à cause de ses scènes nocturnes.

Une *Vierge en prière* — toile bordée d'un somptueux cadre de bois sculpté — est assignée avec vraisemblance à Carlo Maratta (né à Camerano en 1625, mort à Rome en 1713). La Vierge est debout, tournée vers la gauche, les mains jointes sur la poitrine, un voile sur la tête; elle est vêtue d'une tunique rouge. Devant elle, un livre ouvert. Au fond à droite, la courtine du lit de l'enfant. Cette petite toile toute craquelée a été repeinte par Adolphe Rho en 1897.<sup>4</sup> Elle y a perdu beaucoup de sa finesse et de son charme.

Les trois portraits qui suivent ont été attribués à Maurice Quentin-LaTour. Cela est invraisemblable.

<sup>4</sup> Né à Gentilly en 1835, mort à Bécancour le 5 août 1905.

Le portrait de *Philippe d'Orléans*, par exemple, peint tout probablement vers 1715, à son avènement à la Régence, ne peut pas être de Quentin-La Tour, né en 1704. . .

Pas plus, du reste, que le portrait de *Louis XV enfant*. Celui-ci est une copie fidèle mais fragmentaire du grand portrait d'apparat peint par Hyacinthe Rigaud. L'original, daté de 1715 — le petit roi avait alors cinq ans —, est au château de Versailles. Il a été gravé par Pierre Drevet en 1723. Il y en a une bonne réplique au Musée de Rouen. Il y en a d'autres, et en grand nombre; car, de 1716 à 1723, l'administration des Bâtiments du roi a distribué vingt-quatre copies du portrait peint par Rigaud.

Le portrait du *Duc de Berry*, le futur Louis XVI, ne peut être de la main de Quentin-La Tour. Celui-ci, on le sait, ne peignait pas; il dessinait au pastel. Et puis, le personnage représenté est-il bien le duc de Berry? Si c'était lui, il faudrait dater cette peinture des environs de 1765, car d'une part le duc de Berry est né en 1753 et d'autre part l'enfant représenté a une douzaine d'années. Or en 1765, on ne portait plus la grande perruque depuis plus de trente ans. En examinant bien le portrait, on y reconnaît sans peine la manière de Nattier. Non pas que Nattier lui-même ait peint cet adolescent aux grands yeux candides, au nez

droit, aux lèvres fortes, aux joues colorées, à la longue perruque qui lui descend sur les épaules en boucles savantes; mais un de ses élèves, un de ses disciples, oui. L'identité du personnage est énigmatique. Est-ce le duc de Bourgogne? Peut-être. En ce cas, le portrait serait une copie.

\* \* \*

Telles sont les peintures qui ont appartenu à l'abbé de Calonne, l'un des prêtres les plus éminents du clergé de Mgr Plessis.

Il était humble, zélé, bienveillant pour les autres, dur pour lui-même. Dans sa stalle, à la chapelle des Ursulines, il édifiait tout le monde par son maintien et l'air inspiré de son visage. Peu de temps avant sa mort (1822), il pria dévotement au cours d'un office quand une fillette de huit ans, Anastasie Cloutier, s'avisa de faire son portrait. De sa petite main tremblante, elle traça le profil du vieil émigré. Rendue chez ses parents, elle termina son dessin à l'encre noire.

Quelques années plus tard, elle entra chez les Ursulines et prit le nom de sœur Saint-Stanislas. Elle donna son précieux croquis à ses sœurs en religion.

D'après ce dessin d'enfant, un peintre — dont on ignore le nom — brossa maladroitement le portrait publié naguère par N.-É. Dionne dans *Serviteurs et servantes de Dieu* (p. 197). Il n'est peut-être pas très ressemblant, mais son histoire ne manque pas de charme.

## X

# COUP D'ŒIL SUR LA PEINTURE CANADIENNE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

L'état de la peinture canadienne au début du XIX<sup>e</sup> siècle accuse trois tendances qu'a ébauchées le siècle précédent : l'art français continue à vivre plus par tradition que par le talent des artistes ; les officiers et fonctionnaires anglais apportent avec eux les éléments de leur art national, tandis que l'art étranger, allemand et italien, s'insinue dans la société canadienne.

Ces tendances s'affirment tout à fait dans le cours du siècle qui commence. Brossons à grands traits leur évolution et disons la part de chacune d'elles dans la formation de l'École canadienne d'aujourd'hui.

En premier lieu, il faut insister sur un mouvement démographique à la vérité fort restreint mais plus important qu'on ne croit.

En 1793 arrivent à Québec des prêtres chassés de leur pays par la Révolution française. Ils ne sont d'abord que trois. L'année suivante et jusqu'en 1802, d'autres quittent l'Angleterre pour le Canada. Ils sont bientôt au nombre de cinquante, les uns prêtres séculiers, les autres sulpiciens. Qu'ils soient chargés d'une cure ou d'une aumônerie, ils sont en général pieux, instruits, laborieux. Ils aiment le faste des cérémonies religieuses et ils ont encore dans la mémoire les grâces du style Louis XV qui ont caressé leurs yeux d'enfants ou d'adolescents. C'est dans ce style qu'ils ornent leurs églises et, naturellement, les tableaux y occupent une place de choix. Dans leurs presbytères ou dans leurs appartements d'aumôniers, ils accumulent les épaves artistiques qu'ils ont pu sauver du bouleversement révolutionnaire.

De là une impulsion profonde à la culture des arts, impulsion qui, de cette poignée d'ecclésiastiques, gagne toute la population, civile aussi bien que cléricale. C'est l'âge d'or des artistes — architectes.

sculpteurs, peintres de tableaux de sainteté et de portraits — surchargés de commandes, grassement payés par les fabriques dont les années d'abondance ont rempli les coffres.

Nos peintres sont-ils préparés à produire tant et si vite ? Non pas. Mais voilà que les mêmes exilés qui déclanchent le mouvement pictural fournissent aussi les modèles. En 1816, l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins expédie de Paris à Québec une collection de près de deux cents tableaux et, en mars de l'année suivante, son frère cadet, l'abbé Louis-Joseph Desjardins dit Desplantes, les vend aux églises de la Province. Ce sont pour la plupart des ouvrages de l'École française, toiles honorables du XVIIe siècle, tableaux d'églises du siècle suivant, œuvres d'autant plus brillantes aux yeux des acheteurs qu'ils ne disposent que de termes de comparaison peu concluants et qu'ils se laissent facilement persuader de l'excellence de leurs acquisitions.

En 1821, nouvelle vente de tableaux, cette fois moins considérable.

Immédiatement, le résultat s'affirme, les vocations se dessinent. Joseph Légaré apprend son métier en copiant les toiles qu'il achète de l'abbé Desjardins. Et en enseignant son élève Plamondon, ce sont les

formules de l'École française qu'il lui inculque, les seules qu'il connaisse alors. D'autres apprentis-peintres se livrent dans le même but au même travail de copie : Roy-Audy, Yves Tessier, Louis-Hubert Triaud, Falardeau, Théophile Hamel. . . Sur ces artistes de talent inégal, les peintures de la collection Desjardins exercent une véritable séduction. C'est le langage même des ancêtres, c'est le sentiment de leur caractère ethnique qu'ils perçoivent dans ces toiles ; et pourtant, elles ne leur donnent qu'une faible idée de la splendeur du patrimoine artistique français. Ils copient donc à l'envi les chefs-d'œuvre de l'abbé Desjardins, ils en démarquent scrupuleusement le dessin, ils en reproduisent le coloris, en sorte qu'ils semblent continuer dans la vallée du Saint-Laurent l'esprit pictural du Grand siècle, du moins les formules.

Cet engouement ne leur est pas particulier. Il se transmet à la longue aux artistes anglo-canadiens. Veut-on savoir chez quels maîtres ceux-ci vont se former ? Chez Jean-Paul Laurens, chez Bouguereau, chez Benjamin-Constant, chez les pontifes Gérôme et Cabanel, à l'Académie Julian aussi, c'est-à-dire chez les représentants officiellement talentueux de la tradition française dans ce qu'elle a de plus mécanique et de

moins vivant..... Il n'est donc pas étonnant que l'impulsion du début du siècle s'achève dans l'agaçante banalité de la peinture d'histoire dégénérée ou la fausse élégance des *classiques* attardés.

Dès 1820, les collections particulières commencent à se former, riches en ouvrages de l'École française. Le peintre Joseph Légaré en possède plus de cinquante qui, avec les autres pièces du collectionneur-artiste, constituent le premier fond du Musée de l'Université Laval. Le même musée conserve une partie des autres collections de l'époque et c'est là qu'il faut les étudier. Elles comprennent un grand nombre de toiles françaises qu'un mauvais restaurateur de tableaux a attribuées à des artistes italiens. Du reste, sauf exceptions, ces peintures représentent à demi l'art de la France. Les préférences des amateurs vont aux toiles proprement peintes, soit que la nouveauté les effraie, soit que l'exécution méticuleuse d'une peinture leur apparaisse comme une qualité indispensable. Les mêmes amateurs achètent aussi des tableaux anciens de l'École française. Mais comme leur culture n'est pas généralement profonde, ni leur goût très fin, ils se laissent bernier aisément. Et leur ignorance, jointe à la malicieuse roublardise d'un marchand d'an-

tiquités parisien, produit souvent de ces attributions fantaisistes ou cocasses qui déparent certains de nos musées.

Tel est cependant le prestige de l'art français que ces écarts de goût servent à sa diffusion.

\* \* \*

Puis-je en dire autant de la tradition anglaise au Canada français ?

Il semble qu'elle ait été vite frappée de stérilité. Dans le Québec, sa vigueur décroît à mesure que se développe le Haut-Canada et que les artistes anglo-saxons y émigrent. Vers 1880, elle n'existe plus guère que dans les portraits ; en 1900, elle est éteinte.

Avec Cockburn, Stewart, Duncan, James, Bartlett, Bell-Smith et combien d'autres, l'art anglais se perpétue au Bas-Canada, correct et rigide. Portraitistes et paysagistes luttent de conscience et d'exactitude, comme de bons photographes qui cherchent à reproduire de leur mieux les traits des personnages posant devant leurs objectifs.

Peu de notes gaies dans l'œuvre immense et froid de ces dessinateurs et peintres, encore moins de fantaisie. Toujours la mê-

me composition compassée, toujours les mêmes paysages et les mêmes couchers de soleil, des procédés identiques et une égale absence de véritable émotion. Seuls deux artistes échappent à ces défauts: Cockburn et Carlisle. L'œuvre du premier n'existe plus guère qu'à l'état de lithographies coloriées; Carlisle pare ses aquarelles d'un humour d'autant plus hilarant que ses compatriotes sont plus fermés à la grâce du sourire.

Ce n'est pas à Londres, on l'a vu, que les artistes anglo-canadiens vont se perfectionner dans leur art. C'est à Paris. Ils en rapportent un métier solide; ils en reviennent avec une souplesse que ne connaissait pas leur nature.

Mais alors ils ne font plus de l'art anglais. Ils appartiennent désormais à l'École canadienne.

\* \* \*

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le Canada français est la terre d'élection de la peinture allemande. De la mort de Wilhelm Von Moll Berczy (1813) à l'arrivée de Krieghoff (1847), nul vocable à consonnance d'outre-Rhin. A partir de 1850, nombreux sont les artistes germains: Cornelius

Krieghoff, Otto-R. Jacobi, Müller, Vogt, Sarony, Lamprecht, Raphaël. . .

Ils connaissent assez bien leur métier pour s'imposer à l'attention. Ils ont suffisamment de virtuosité manuelle pour faire croire qu'ils ont du génie. Artisans probes et de tempérament superficiel — sauf Jacobi peut-être —, ils parviennent vite au premier rang, grâce au romantisme aimable dont leur art est imprégné.

Qu'on se reporte au milieu du siècle, exactement en 1855. Garneau vient de publier son *Histoire du Canada* (1845-1848), œuvre magnifique qui révèle aux Canadiens-Français leur glorieux passé. Les esprits s'exaltent, le patriotisme commence à s'échauffer. Voici que la France renoue avec son ancienne colonie les liens qu'a brisés le Traité de Paris un siècle auparavant. Et la *Capricieuse*, premier navire de guerre français qui depuis 1759 remonte le Saint-Laurent, apporte à la jeune France le bienveillant intérêt de l'ancienne. Entre les deux pays les relations commerciales reprennent officiellement et, parmi les objets qui viennent alors de France, il y a les livres publiés depuis 1800. Subitement on découvre les émouvantes tirades et les tendres effusions du romantisme, splendeurs littéraires dont on n'osait trop se gaver publiquement. Du coup, d'un bout

de la Province à l'autre, le romantisme s'allume pour ne plus s'éteindre... C'est l'habileté de Krieghoff et de quelques autres de se plier sans peine à cet état d'esprit.

Ils ont, du reste, de singuliers auxiliaires.

Quand Napoléon Bourassa arrive en Italie en 1852, un art le frappe par son symbolisme religieux, sa distinction et son apparente simplicité; celui des Nazaréens. Un artiste dépasse les autres par la dignité de sa vie et la perfection impeccable de sa peinture: Hippolyte Flandrin. Ce sont les modèles qu'il suit durant toute sa carrière. Esprit à la fois religieux et austère, délicat et mystique, Bourassa pense que l'«art ne peut vivre que d'idées». Cette formule ambiguë, il la traduit naturellement par cette autre qu'il n'écrit pas mais qu'il met en pratique: l'idée religieuse, c'est tout l'art. Par là, il est *nazaréen*, il se nourrit de l'art plus cérébral que plastique d'Overbeck et de Cornélius. Mais Bourassa est en même temps un artiste à sa manière, très épris de la perfection de la forme, comme son idole Flandrin, bien près de faire consister l'art de la peinture dans la correction du dessin et les dégradés savants du modelé. Si l'on ajoute à cela une certaine sentimentalité juvénile — ses lettres en font foi — et un goût prononcé pour le symbolisme, on comprendra qu'il ait prolongé à Montréal

les formules rigides et l'esprit stérilisant des Nazaréens.

Bourassa ne se contente pas de peindre, il fonde un atelier avec la collaboration duquel il orne, dans le plus pur style germain, la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, à Montréal. Il prêche aussi par la parole et par la plume et avec tant de succès qu'aux environs de 1890 l'imagerie religieuse, éditée par Schulgen et Benziger, inspire les artistes, envahit les murailles de nos églises et encombre les pages des revues illustrées. Ceci n'est pas une plaisanterie. Qu'on ouvre quasi au hasard les périodiques de l'époque, par exemple la *Revue canadienne* de 1890 à 1905; qu'on examine les gravures qui en ornent les pages. J'y vois bien quelques reproductions de tableaux italiens et des gravures d'après Bouguereau et Cabanel. Mais au pied de la plupart des images, je lis ces noms: Kaulbach, Lawenstein, von Baudenhausen, Rosenthal, Joseph Coomans, Dieffenbach, Plockhorst, Müller, Dvorak, Henneberg, Ittenbach, Rudolf Epp, Seifert, Meyer, von Bremen, Hoffmann... Les exemples des peintres germains, du nazaréen Bourassa, et la publicité allemande ont porté leurs fruits...

\* \* \*

Il existe un autre courant d'art qui, tout restreint qu'il soit, ne laisse pas d'influer sur la peinture canadienne. Il n'est pas ici question de la peinture de nos voisins du sud — elle aussi cherche sa voie sans la trouver —, mais de l'École italienne.

On connaît l'attachement des Canadiens-Français au Saint-Siège. Cet attachement, on sent parfois le besoin de le rendre plus sensible sous la forme d'œuvres d'art de toute sorte. C'est l'origine de la vogue de l'art italien à Québec et à Montréal.

Dès avant 1870, l'évêque de Montréal a l'idée de reconstruire sa cathédrale à l'image de Saint-Pierre de Rome réduite de moitié, « voulant symboliser par là, dit un chroniqueur, l'union étroite et indissoluble de l'Église canadienne à l'autorité du Saint-Siège ». D'autres diocèses de la Province possèdent de ces pastiches, témoins de l'ultramontanisme indéfectible de la population.

Ce qui se fait à l'égard de l'architecture se répète dans la peinture.

Assez souvent, des Canadiens vont en pèlerinage en Italie et en Palestine. Il est rare que les œuvres des grands maîtres ne les frappent au point d'en désirer des copies. Parfois ils y font peindre leurs portraits, celui du pape régnant, ceux de certains cardinaux ou prélats.

Ils acquièrent des tableaux anciens, des Botticellis ignorés, des Raphaëls, surtout des Dolcis. . . Le plus souvent, ils commandent des *chemins de croix* et des tableaux de dévotion pour leurs églises, vastes toiles que fabriquent, à grand renfort de florins, les profiteurs de l'art bolonais. Il y a un peu partout dans la Province de ces peintures savamment copiées sur des originaux célèbres ou laborieusement composées par des copistes de carrière. Le Musée de l'Université Laval en possède quelques-unes, les plus intéressantes.

Il arrive aussi que des peintres italiens tentent fortune en Nouvelle-France. Financièrement, ils ont raison, car la seule estampille romaine et catholique leur confère un prestige rapidement monnayable.

En 1870, Luigi Capello ouvre à Montréal un atelier très vite prospère. Plus tard, c'est Guido Nincheri, décorateur fécond mais détestable. Petrucci inonde la Province de ses fades statues de plâtre, tandis que Daprato fabrique des autels de faux marbre de tous styles et des vitraux dans le genre de ceux du moyen-âge.

C'est le mauvais goût italien qui s'installe dans nos églises pour n'en plus sortir. . .

Tels sont, en peu de mots, les mouvements artistiques du XIXe siècle dans la province de Québec.

Si je fais usage de cette locution qui dépasse sensiblement les faits, ce n'est pas pour magnifier de simples courants d'opinion, des influences parfois à peine discernables. C'est pour marquer l'extrême complexité de notre école picturale.

On sait que les races ne se sont pas fusionnées au Canada. Tout au plus ont-elles arrondi les arêtes par quoi elles pouvaient se blesser. Ainsi en est-il dans la peinture. Les éléments ne se fusionnent pas tout à fait. Ils s'émoussent pour mieux se toucher en des points communs.

A la veille du XXe siècle, l'union se fait par les sommets. Les artistes travaillent non plus parallèlement, mais avec le souci de se rejoindre.

L'École canadienne est alors en pleine gestation; le terme de son éclosion apparaît.

---

u  
D  
bo  
es  
jo  
c'e  
in  
le  
qu  
ne  
d'un

## XI

### PORTRAIT D'UN CRIMINEL

Il y a un portrait que je voudrais bien retrouver. C'est celui d'un meurtrier peint en 1833 par un artiste quasi oublié aujourd'hui, Jean-Baptiste Roy-Audy.

Voici l'histoire.

Dans les premiers jours de janvier 1833, un *marchand-détailleur* de Montréal, Adolphus Dewey, épouse une Canadienne-française de bonne famille, Euphrosine Martineau. Celle-ci est une charmante personne de dix-neuf ans, jolie à ravir, gaie et peut-être un peu légère — c'était bien de son âge. Dewey, fils d'un médecin américain qui avait pratiqué son art dans les environs de Montréal et d'une Américaine qui était elle-même fille de médecin, est un jeune homme soupçonneux, d'esprit mesquin et d'une jalousie malade.

Ce vice du mari, les *jeunesses* du quartier le connaissent bien. Et pour faire endêver le vilain jaloux, les voici qui font la cour à la belle Euphrosine, ébauchent de courts romans dans lesquels l'espièglerie tient lieu d'amour, sinon de désir... Adolphus, fort ombrageux, ne prise guère la conduite insolente des gamins moustachus des alentours. Il morigène sa jeune femme, puis il menace son beau-père de lui renvoyer sa fille. Les *jeunesses* s'aperçoivent que ça prend. Ils redoublent d'attentions pour Euphrosine; ils lui font tenir des billets doux, chantent la sérénade sous sa fenêtre et font si bien qu'en peu de temps le mari exaspéré perd le nord.

Un dimanche, le 24 mars 1833, Dewey amène sa femme à l'église paroissiale. Après la messe, il l'entraîne à sa boutique sise rue Saint-Paul. A peine les deux époux ont-ils franchi le seuil de la maison que Dewey saisit une hache et veut en frapper celle qu'il croit infidèle. Elle esquivé le coup. Dewey prend alors un rasoir et, furieux de jalousie, coupe la gorge d'Euphrosine. Le meurtrier se sauve, erre quelque temps dans la grand'ville, s'enfuit sur la rive nord jusqu'à Champlain, gagne ensuite Bécancour puis les États-Unis.

Revenue à la vie malgré de nombreuses et profondes blessures, Madame Dewey alerte les

voisins et se fait conduire chez son père. Mais elle ne peut survivre: les blessures sont trop graves, elle a perdu trop de sang; de plus, le médecin est obligé de l'avorter. Le 30 mars, elle meurt dans d'atroces souffrances, après avoir raconté au docteur Arnoldi l'acte sauvage de Dewey.

Le lendemain de la mort de sa femme, Adolphus Dewey est arrêté à Pittsburg. Il avoue d'abord son crime, puis il essaie de l'expliquer, fort maladroitement d'ailleurs, et à la fin il en vient à nier. On le ramène à Montréal et on l'écroue.

C'est en août qu'a lieu le procès. Le 16, affluence au Palais. On dirait que tous les badauds de la ville et des environs se sont donné rendez-vous chez dame Justice. Le 17, les assistants sont encore plus nombreux. Vers la fin de l'après-midi, les jurés rapportent le verdict: coupable. Aussitôt le juge Pyke prononce la condamnation: Dewey sera pendu le 19 août. Toutefois la sentence ne sera exécutée que le 30 du même mois.

Pendant le procès, les assistants sont intrigués par les allures d'un jeune homme. Celui-ci s'approche le plus près possible de Dewey, déroule une feuille de parchemin et commence à esquisser les traits du criminel. La tâche n'est pas facile, car Dewey est nerveux et ne cesse

de s'agiter entre les gendarmes. A force de patience, l'artiste en vient à *piger* la ressemblance parfaite du modèle. Rendu chez soi, il transpose son croquis sur la toile.

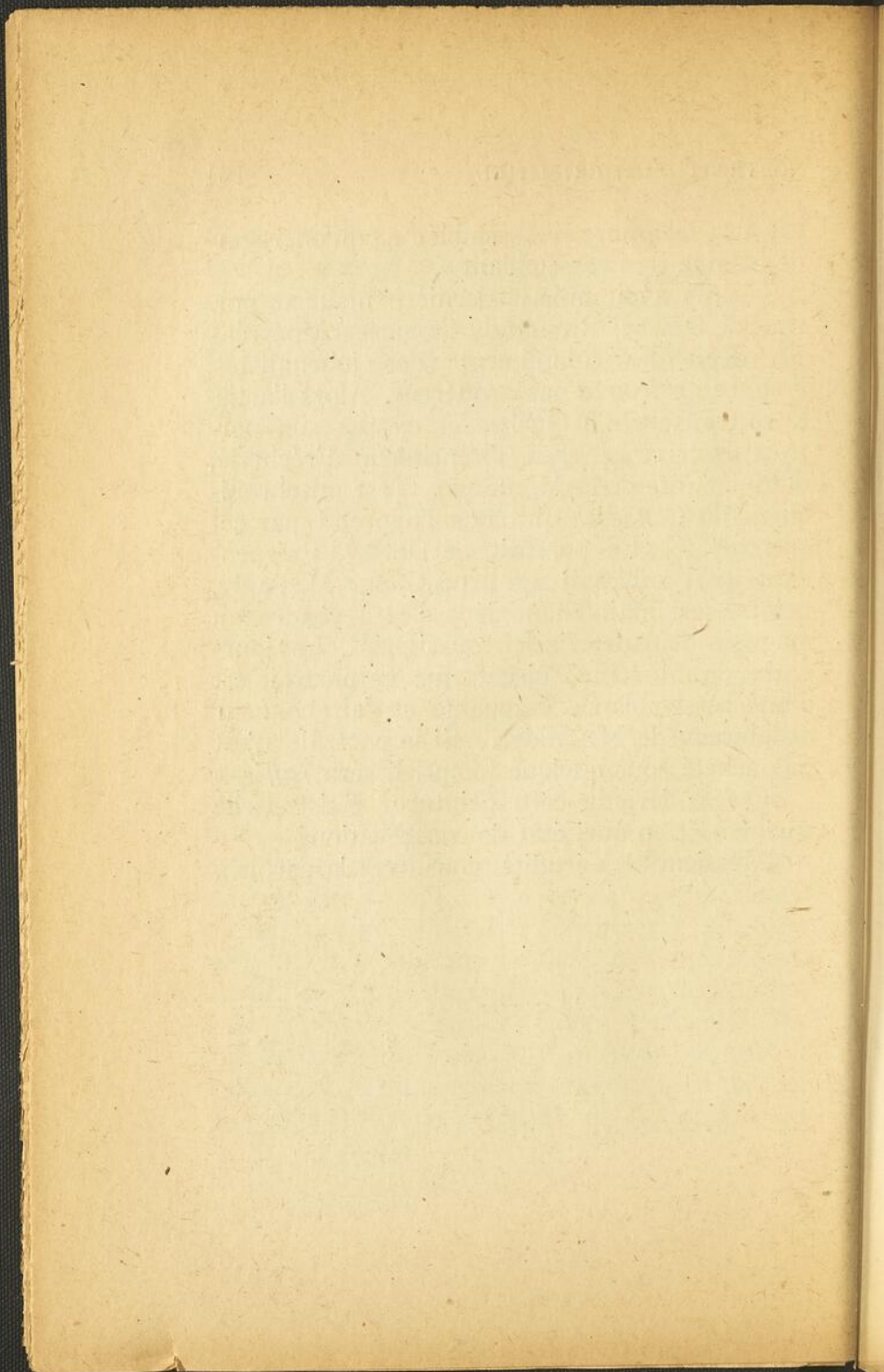
L'artiste est un jeune homme aujourd'hui fort oublié: Jean-Baptiste Roy-Audy. Né à Charlesbourg — on ne sait pas encore en quelle année —, il étudie seul la peinture en copiant (tout comme ses émules, les deux Plamondon, Joseph Légaré, Triaud et Tessier) les tableaux de la collection Desjardins. C'est un artiste nomade. En 1818, il est à Saint-Augustin, près Québec où il peint des tableaux pour l'église. Vers 1822, on le rencontre à Longueuil. Quelques toiles, qui portent sa signature et que le temps a respectées plus que les restaurateurs, nous permettent de suivre l'artiste dans ses pérégrinations... Mais abrégeons. Le 5 août 1833, donc onze jours avant le procès de Dewey, la *Minerve* contient cet entrefilet: « Nous apprenons avec plaisir que notre compatriote, Mr Audy, peintre d'histoire et de portraits, est maintenant en cette ville (Montréal) où il se propose de séjourner pendant quelque temps. Il sera prêt à se livrer aux travaux de son art, à sa résidence, chez M. Julien Perrault, fils, rue St. Gabriele (sic). » Roy-Audy se met à l'œuvre et, entre autres ouvrages, peint une copie du portrait de « feu M. de Lotbinière qui

est à la Chambre d'Assemblée et qu'on regarde comme très ressemblant ».

Après avoir mis la dernière main au portrait de Dewey, Roy-Audy l'expose à Montréal. En dépit des compliments des journalistes, l'œuvre ne trouve pas acquéreur. Alors l'artiste se transporte à Québec et expose son portrait de criminel chez l'imprimeur Fréchette, dans la Côte-de-la-Montagne. C'est un chroniqueur du *Canadien* qui nous l'apprend par cet entrefilet : « Le portrait de Dewey, tiré pendant qu'il subissait son procès, par M. Audy, peintre, est maintenant déposé et à vendre au magasin de papeterie des soussignés... Les journaux de Montréal disent que ce portrait est d'une ressemblance frappante et fait honneur au pinceau de M. Audy... Si le portrait n'est pas acheté sous quelque temps, il sera *rafflé*. »

Qu'est devenue cette peinture? Existe-t-elle encore? Et en quel état de conservation?

Messieurs les érudits, vous avez la parole...



## XII

# UN TOPOGRAPHE DE L'ÉCOLE ROMANTIQUE ANGLAISE:

W. H. BARTLETT

Quelques expositions récentes, instituées par la *Continental Art Gallery*, ont remis en honneur le nom populaire de William Henry Bartlett. Les journaux ont rappelé des fragments de sa carrière; des conférenciers ont fait connaître quelques détails inconnus de sa biographie; tous ont entonné ses louanges sur un mode majeur singulièrement triomphal. L'un a écrit que Bartlett fut un peintre « of highest merit »; un autre a affirmé que l'École anglaise de 1830 le compte parmi ses meilleurs artistes; un troisième est allé encore plus loin dans l'éloge, comme s'il fût question d'un autre Delacroix ou d'un Guardi injustement oublié.

Heureusement, ces excès de plume n'ont fait que peu de dupes; ils n'ont même pas enta-

ché la réputation de Bartlett. Celui-ci a été et restera aux yeux des connaisseurs, un topographe habile, un photographe avant la lettre.

Né à Kentish Town le 26 mars 1809, Bartlett entre à l'âge de 14 ans chez l'architecte-paysagiste Britton. Que fait-il au juste dans le bureau de son maître? Il s'initie à la perspective architecturale, il pratique la peinture à l'huile et l'aquarelle. Et durant ses vacances, il parcourt l'Angleterre et crayonne les monuments et les ruines qu'il rencontre. Il trouve un éditeur, Payne, qui consent à publier son premier ouvrage: *Picturesque Antiquities of English Cities* (vers 1835). L'un et l'autre font si bon ménage qu'ils s'attachent à une entreprise considérable: faire connaître par la gravure les pays pittoresques des deux mondes. Payne fournit les fonds, retient les services des graveurs et dirige toute l'affaire; Bartlett, dessinateur d'une extrême précision et d'une fécondité étonnante, commence le long pèlerinage que fut sa vie.

Devant un paysage qui le frappe, il sort son carnet et enregistre ce qu'il voit avec autant de détails que pourrait en produire un appareil photographique. La plupart de ses dessins sont ensuite confiés à une équipe de graveurs londonniens qui ont une manière si iden-

tique que leurs ouvrages paraissent être l'œuvre d'un même burin.<sup>1</sup>

Son livre très soigné sur les *Antiquités des villes anglaises* est suivi de plusieurs volumes tout aussi luxueux: *Scènes et vues d'Amérique* en 1840; le *Canada pittoresque*, 1840-1843<sup>2</sup>; *Walks about Jerusalem*, en 1845; *Forty days in the Desert*, en 1848; *The Nile Boat*, en 1849; *The Overland Route*, l'année suivante; *Footsteps of Our Lord*, en 1851; *Pictures from Sicily*, en 1852; son dernier ouvrage, *The Pilgrim Fathers*, date de 1853.

Bartlett mourut le 13 septembre 1854 sur le navire qui le transportait de Marseille à l'île de Malte.<sup>3</sup>

Le *Canada Pittoresque*, le seul ouvrage de Bartlett qui nous intéresse, comprend deux volumes in-folio contenant plus de soixante gravures sur acier de mêmes dimensions. Presque toutes ces gravures représentent des paysages ou des villes du Bas-Canada.<sup>4</sup> Elles constituent

<sup>1</sup> Les artistes qui ont gravé les dessins de Bartlett sont: H. Adlard, E. Benjamin, J. C. Armytage, F. W. Topham, Wilmore, Wallis, Cousen, Lekeux, Bradshaw et Bentley. C'étaient des hommes de métier plutôt que des artistes.

<sup>2</sup> L'édition française a été publiée à Londres; l'édition anglaise a été imprimée à Leipzig.

<sup>3</sup> Cf. THIEME UND BECKER, *Allgemeines Lexikon...*, t. II (1908), p. 554.

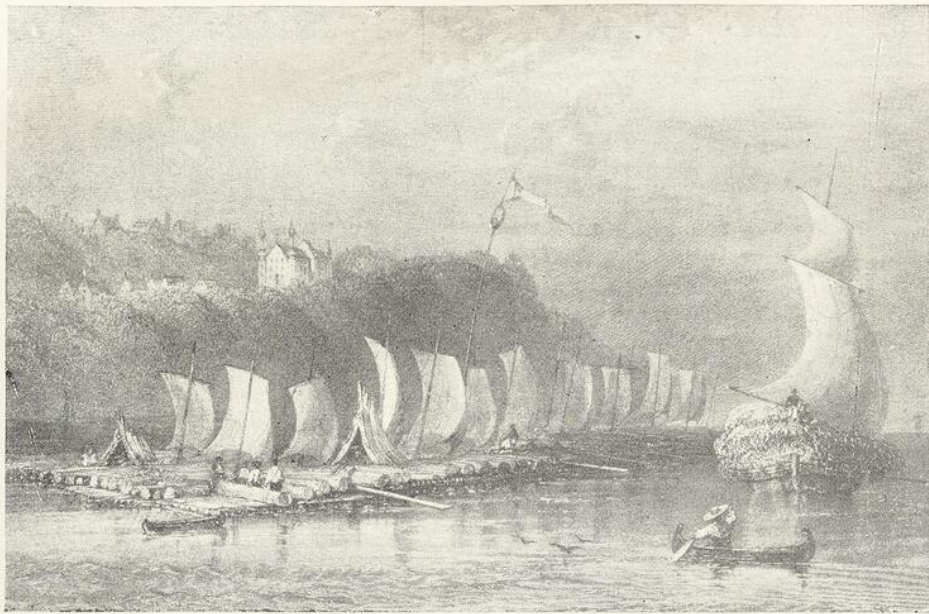
<sup>4</sup> Ces gravures, pour la plupart, ont été insérées dans l'ouvrage de C. R. TUTTLE: *An illustrated History of the Dominion* (2 vol.).

des documents topographiques de premier ordre. Entendons-nous. Si Bartlett dessine habituellement avec précision, il lui arrive souvent de négliger l'exactitude parfaite des détails. L'ensemble de ses dessins est juste, sans doute; certaines parties architecturales le sont beaucoup moins. Ainsi une gravure du *Canada pittoresque* fait voir le *Cap-Santé vu du Saint-Laurent*. Au premier plan, des radeaux à voiles et des barques; au fond, le village perché entre les deux falaises. Regardez l'église: c'est une caricature de l'édifice construit de 1755 à 1763, caricature d'autant plus incontestable que cette église n'a pas subi de modifications importantes depuis 1822.<sup>5</sup>

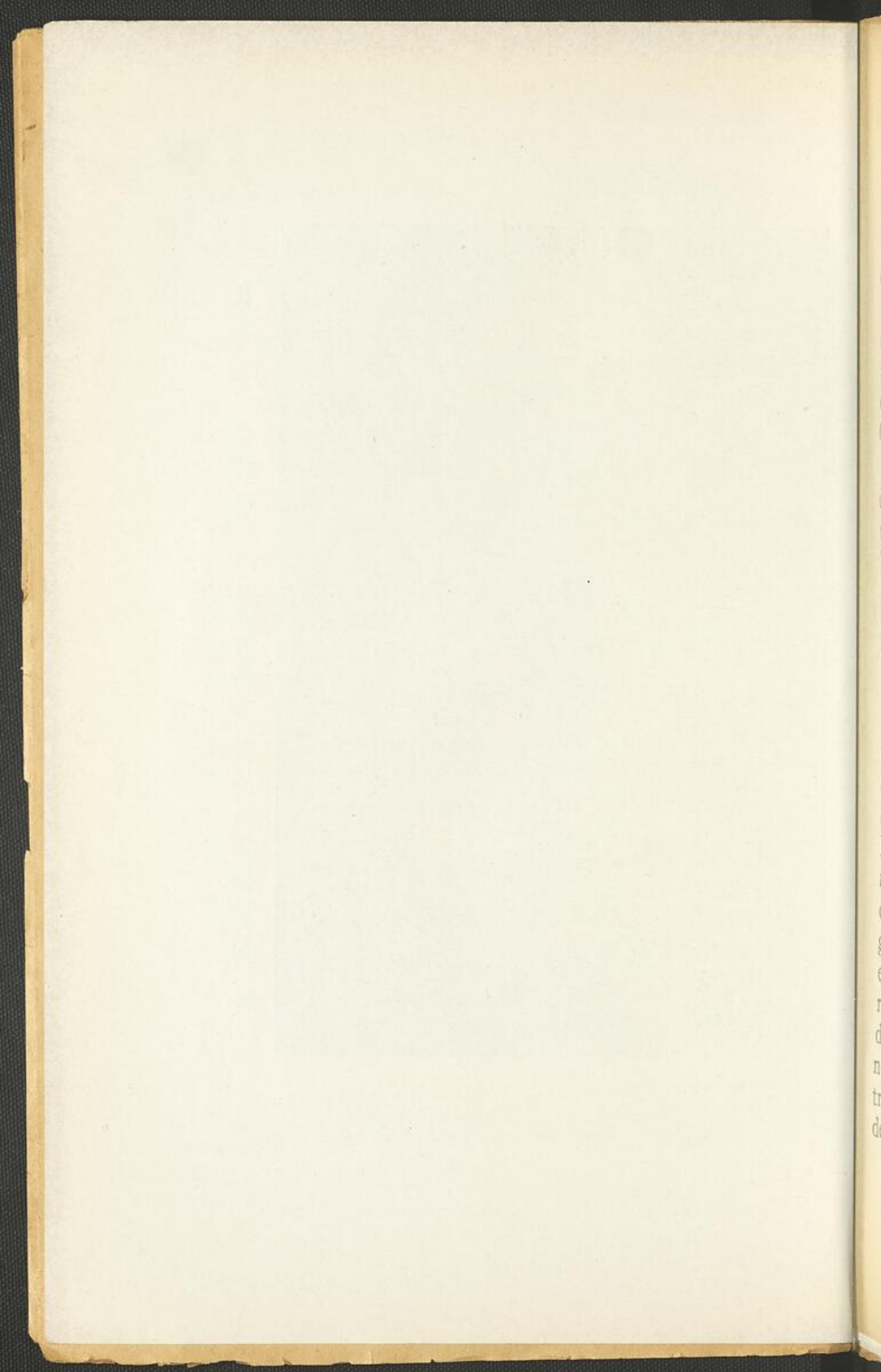
Je pourrais multiplier les exemples de telles inexactitudes. Cela n'enlève rien à la valeur artistique des œuvres de Bartlett, il est vrai; mais diminue sa réputation de parfait dessinateur. On me dira que les gravures du *Canada pittoresque* ne sont que des transcriptions des dessins de Bartlett; que l'artiste anglais n'est pas responsable des altérations que des hommes de métier ont fait subir à ses originaux. C'est vrai.

Mais voici des peintures qui sont de la main même de Bartlett.

<sup>5</sup> A l'époque où Bartlett exécuta son dessin (1838), l'église du Cap-Santé était telle que nous la voyons aujourd'hui; sauf le bardeau mauve, bien entendu...



W. H. BARTLETT, *Le Cap-Santé vu du Saint-Laurent*. Gravure d'après un dessin exécuté par Bartlett en 1838.



Signalons sans commentaire une aquarelle qui représente la *Place du marché de Québec* (au Musée McCord, à Montréal) et la *Citadelle de Québec*, conservée au Château Rame-say, et insistons un peu sur les neuf peintures qu'on a exposées depuis un an à Montréal, à Ottawa et à Québec.

Deux représentent *La Côte de la Montagne à Québec*. Au fond, la porte Prescott; à droite, une poivrière carrée; à gauche, des maisons bourgeoises. Sur l'une de ces toiles, une diligence entourée de personnages; sur l'autre, la même diligence à demi renversée, une roue brisée. Ce sont des pièces romantiques.

*La Place du marché de Québec* est de même tenue; mais elle est plus pittoresque. A gauche, les maisons de la rue de la Fabrique; presque en face, la baraque du marché avec son larmier débordant; à droite, les maisons de la rue de Buade; au premier plan, des bourgeois en *tuyaux* et des citadins assistant à une scène d'acrobatie japonaise: un homme vêtu de rouge porte une tige de jonc au bout de laquelle est un acrobate qui se tient dans la position horizontale; au fond, la cathédrale de Québec dont le beffroi, mal placé, est percé de deux fenêtres gothiques (?); au-dessus du beffroi, trois lanternes — on sait qu'il n'y en avait que deux. Le ciel est bien tassé de nuages grisâ-

tres, comme dans toute peinture romantique qui se respecte.

La *Place d'Armes à Montréal* rappelle une autre scène d'acrobatie. On y voit un homme, vêtu d'un gilet rouge et d'une culotte bleue, marchant sur un fil de fer tendu du clocher de l'ancienne église à un échafaudage édifié devant la nouvelle Notre-Dame. Les détails sont très poussés. Au premier plan, une rangée de badauds est rendue dans la manière, alors périmée, d'Hubert Robert. La perspective de l'église paroissiale est sèche, même fautive; les arcs, notamment, tournent mal.

La *Colonne Nelson* est une peinture plus agréable. Non point par le coloris qui se rapproche de celui des autres peintures; mais par le dessin et l'aisance de la perspective.

On pourrait écrire le contraire de *Québec vu de Lévis* et de la *Rade de Québec vue de la Citadelle*. Dessin lâche, inexact; détails lourds, d'une grande sécheresse linéaire, d'une opacité systématique; ciel d'un rose affreux, d'une harmonie si médiocre qu'elle abîme tout le reste.

Dans les *Bouquinistes*, on voit à droite Notre-Dame de Montréal en construction; à gauche, une maison de pierre avec oriel; à l'étalage, quelques gravures que contemple un amateur; derrière celui-ci, un mendiant porteur d'un sac.

Voici, enfin, *Montréal vu du Saint-Laurent*, composition que la gravure a popularisée; peinture de style fâcheusement romantique, de coloris aigre et blafard, de dessin inexact. Avec la meilleure volonté du monde, on ne reconnaît pas le mont Royal dans cette cascade de monticules sur quoi se projettent des rayons à demi masqués par des nuages gris; on hésite à croire que les maisons de la Métropole fussent construites avec tant de régularité et fussent alors si jaunâtres...

\* \* \*

A l'égard de ces peintures, il ne convient pas d'épuiser la réserve des épithètes laudatives. Bartlett est un topographe. C'est tout. Il n'est féru ni d'originalité, ni d'harmonie. Chargé de faire connaître le Nouveau monde aux bourgeois moyens de Londres, il recherche plus la vraisemblance que la vérité absolue; plus le chic de l'exécution que l'effet vraiment artistique. Parfois il attrape le pittoresque, il soulève un coin de poésie.

Impossible de le comparer, même l'ombre d'un instant, à de Dreux, à Devéria, à Lami; encore moins à Corot d'avant le voyage d'Italie. Même au Canada, Bartlett supporte mal le parallèle avec Georges Hériot, avec les Bou-

chette père et fils, avec Richard Dillon, Cockburn et James Duncan. Combien d'autres, d'ailleurs, ont vu la nature québécoise avec plus de perspicacité, d'émotion, et l'ont rendue avec plus de charme. S'ils n'ont pas un moindre mérite que Bartlett, ils sont loin d'être aussi connus que lui. Car ils n'ont pas bénéficié comme lui d'une immense réclame qui dure encore; surtout ils n'ont pas œuvré pour le compte d'un éditeur londonnien. . .

En dépit des défauts que j'ai signalés, les peintures de Bartlett devraient rester au Canada-français et non reprendre le chemin de l'Autriche où habite leur propriétaire. Elles orneraient fort bien le Château Ramesay, à Montréal; elles seraient une précieuse acquisition pour le *Musée du Vieux-Québec*, si ce musée existait autre part que dans l'imagination de quelques amateurs qui gémissent en silence sur la perte de trop nombreux témoignages de la vie de nos pères. Souhaitons qu'il se trouve parmi nous un riche intelligent (Canadien-français, si possible) qui achète les neuf peintures de Bartlett, en jouisse de son vivant et les lègue à l'un de nos musées. Ce geste serait nouveau, assurément; mais il n'est pas trop tard pour commencer.

---

### XIII

## PLAMONDON A L'HÔTEL-DIEU DE QUÉBEC

Dès son retour de France (1830) et jusqu'en 1840, Plamondon a travaillé pour les Hospitalières de la Côte-du-Palais. D'ailleurs il avait déjà donné ses premiers coups de pinceau dans la chapelle de l'Hôtel-Dieu: en 1817, il avait, avec son maître Joseph Légaré, participé à la restauration des peintures de la collection Desjardins. Jusqu'en 1826, date de son départ pour Paris, il avait visité assidûment l'abbé Desjardins cadet, chapelain de l'Hôtel-Dieu depuis 1807, et pris, auprès de ce mécène, le goût des belles choses et... de la peinture académique.

L'abbé Desjardins cadet prisait fort, semble-t-il, le talent de Plamondon. Son disciple, il l'incitait à peindre, il lui fournissait des mo-

dèles, il lui procurait des commandes, il le pressait même d'aller étudier son art à Paris. On sait que Plamondon partit pour l'Europe en 1826. L'abbé Desjardins lui avait donné quelques subsides; mais c'était le grand-vicaire Descheneaux qui payait le voyage du jeune peintre et ses frais de séjour en Europe.

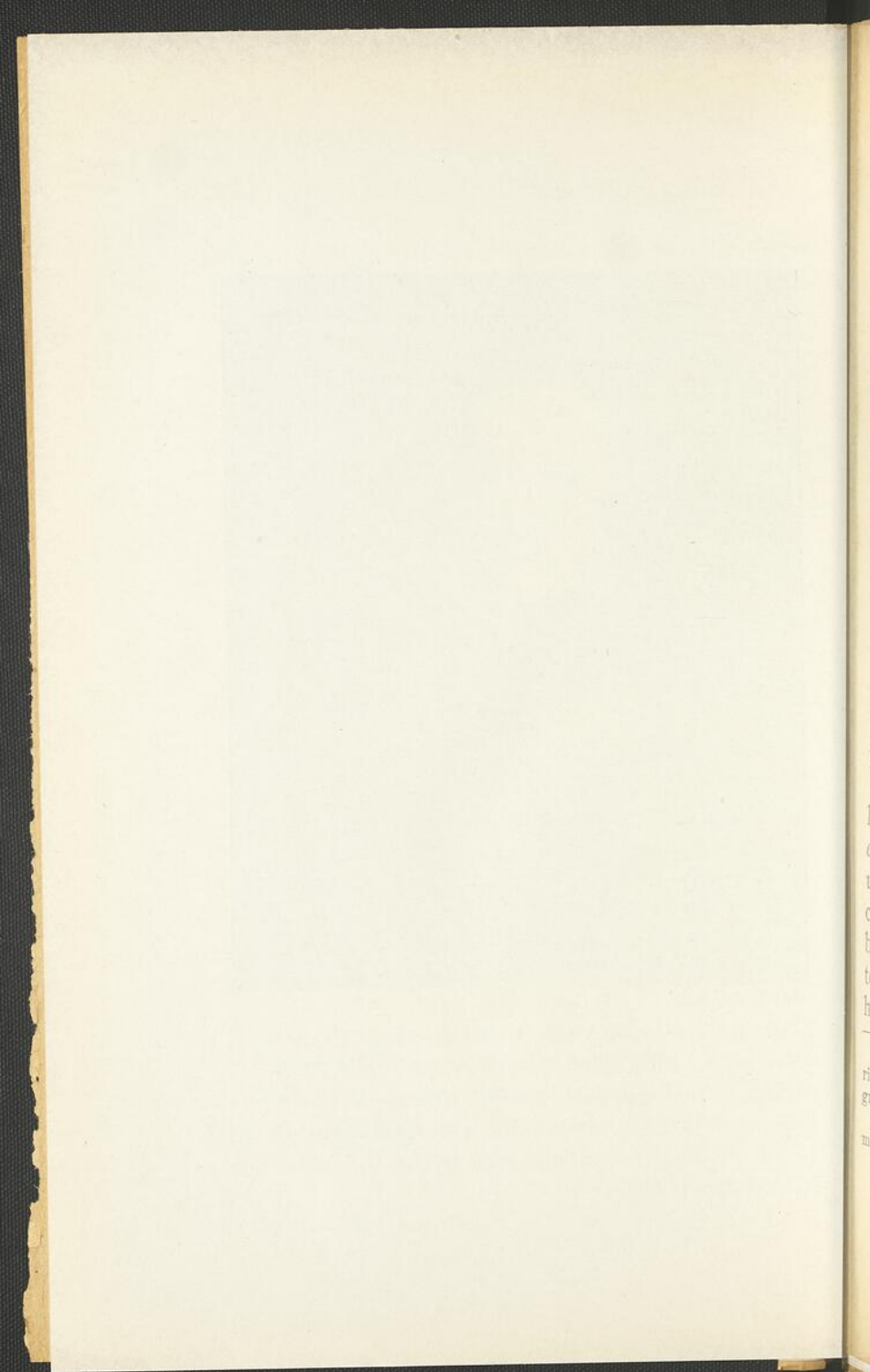
A son retour, Plamondon emportait dans ses bagages un beau portrait destiné à son protecteur, l'abbé Desjardins cadet: c'était le portrait de l'abbé *Philippe-Jean-Louis Desjardins*, l'aîné des deux frères.

Il est vu de face. Sur sa tête massive, une grande calotte noire. La figure bien mise en lumière, le front haut et large, les paupières lourdes, les prunelles fixes, le nez long et recourbé, les joues tombantes, les lèvres épaisses et malicieuses, les boucles grisonnantes encadrant le visage, bref la physionomie entière empreinte de bonhomie est extraordinairement vivante et fine. On perçoit un peu d'égoïsme dans la partie inférieure du visage, de la rouerie dans l'assurance du regard, du désabusement dans l'expression. On oublie vite ces constatations devant le beau jet de lumière qui illumine le front, caresse les pommettes, suit la ligne courbe du nez et s'estompe sur le menton. Ce n'est pas une image plaquée; c'est presque un buste sculpté et coloré. « Ça tourne », dirait



Antoine PLAMONDON (L'Ancienne-Lorette, 1804 — Neuville, 1895), *Portrait de l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins, émigré français qui habita Québec de 1793 à 1802*. Peint à Paris d'après un tableau de Paulin Guérin, vers 1828. Collection de l'Hôtel-Dieu de Québec.

PHOTO LIVERNOIS, QUEBEC.



M. Ingres. Ou plutôt, *ça tournait*, car la peinture de Plamondon n'est qu'une copie.

L'original avait été peint en 1828 par Jean-Baptiste-Paulin Guérin,<sup>1</sup> maître de Plamondon. Celui-ci en exécuta trois copies: l'une pour l'abbé Desjardins cadet qui la légua à l'Hôtel-Dieu de Québec, une autre pour les Dames de la Congrégation de Montréal, une troisième pour les Dames Ursulines de Québec. D'autre part, la peinture de Guérin — qui a probablement péri dans le sac du Palais épiscopal de Paris en 1831 — fut lithographiée deux fois: la première d'après un dessin de Belliard, la seconde sur une copie au crayon par Montaut; l'éditeur était Lemercier, le même qui a publié en 1832 le portrait de Louis-Joseph Papineau.

Quelle différence entre le beau portrait de l'abbé Desjardins aîné et celui de *Marie-Madeleine Vignerod, duchesse d'Aiguillon*.<sup>2</sup> C'est une peinture lourde, au coloris vaseux. La duchesse est assise dans un fauteuil, les jambes beaucoup trop courtes, vêtue, dirait-on, de vêtements mouillés. A gauche, une table. En haut, des draperies. Au fond à droite, on voit

<sup>1</sup> Né à Marseille en 1783, mort à Paris en 1855. Guérin fut le peintre officiel de Charles X. Il a peint un grand nombre de portraits pour le château de Versailles.

<sup>2</sup> Née au château de Glénay, près Bressuire, en 1604, morte à Paris le 17 avril 1675.

le Saint-Laurent sur lequel vogue une barque. En bas à gauche, le peintre a signé et daté ce médiocre ouvrage: *Ant. P.* / 1832. N'insistons pas. . .

Quatre portraits d'hommes d'église sont de meilleure tenue.

Celui de l'abbé *Pierre-Flavien Turgeon*,<sup>3</sup> procureur du Séminaire en 1830, plus tard archevêque de Québec, est une œuvre d'un métier précis et d'une couleur qui se rapproche de celle de Guérin. Il est vu de face, les yeux intelligents et bien ouverts, le teint rosé. Peint « au retour de Plamondon », c'est-à-dire en 1830, a écrit le grand-vicaire Cazeau au revers de la toile, c'est donc l'un des premiers ouvrages de l'artiste après son retour de France.

Plamondon a peint maintes fois l'abbé Turgeon, lorsque celui-ci fut devenu coadjuteur de Québec, en 1834. Le premier de ces portraits est celui du Musée de l'Université Laval (salle de lecture). Le prélat est assis, vu presque de face, la physionomie ouverte, les yeux francs. Il porte un surplis à dentelle et une mosette qu'on dirait empesée tant elle est roide. C'est le prototype de tous les portraits d'évêques qu'a peints Plamondon. On retrouve ces caractéristiques dans le portrait de *Mgr Denaut*, au Pa-

<sup>3</sup> Né à Québec le 12 novembre 1787, décédé à Québec le 25 août 1867.

lais épiscopal, dans certaines effigies d'évêques conservées au Séminaire de Nicolet et à Montréal.

A l'Hôtel-Dieu, il y a deux portraits de *Mgr Pierre-Flavien Turgeon*: l'un dans la salle de communauté, l'autre dans l'appartement du chapelain. Ce sont, je l'ai dit, des répliques presque parfaites du tableau de l'Université Laval. L'un, acquis par les Dames Hospitalières, est signé; l'autre, donné par l'abbé Desjardins cadet, ne porte aucune inscription. Ils datent de 1835. Sans être des œuvres remarquables, ce sont de bons portraits officiels.

Il faut en dire autant du portrait de *Mgr Joseph Signay* (mort à Québec le 1er octobre 1850). Il date vraisemblablement de 1835, comme les portraits de *Mgr Turgeon*.

L'évêque est vu de trois quarts à gauche et tient un livre. Il est vêtu d'un surplis et d'une mosette d'un ton violet tirant sur le bleu. Ce portrait est assez différent de celui que Plamondon peignit plus tard pour le Palais épiscopal de Québec. Le prélat est plus jeune; il a le teint frais, les yeux vifs, et paraît en aussi bonne santé que possible.

Enfin la dernière peinture que Plamondon exécuta pour l'Hôtel-Dieu se trouve dans l'église de la rue de Charlevoix, au retable du maître-autel. C'est une *Descente de croix* d'a-

près la composition que Pierre-Paul Rubens peignit vers 1614 pour la cathédrale d'Anvers. Sans doute l'artiste a respecté le dessin du maître anversois; mais dans le coloris, il a innové, c'est-à-dire qu'il a jugé bon d'apporter des couleurs de son cru, comme si l'œuvre de Rubens eût manqué à ses yeux de justesse dans les tons... Qu'importe. C'est une assez bonne copie. Plamondon l'a signé ostensiblement à droite sur les barreaux de l'échelle: *Plamondon / Pit 1840*. Vingt ans plus tard, il exécuta une autre copie de la composition de Rubens; elle se trouve dans l'église de Neuville, à l'autel de gauche.

\* \* \*

Ces œuvres, on l'avouera, n'ont pas de quoi forcer l'admiration, ni l'enthousiasme.

Tout de même elles sont des documents historiques de premier ordre. Les peintures originales prouvent qu'il y a cent ans nos artistes ont fait un sérieux effort pour sortir de la banalité. Hélas! Ils étaient envoûtés par le goût de la copie; leurs clients aussi.

C'était la rançon inévitable de la vente des peintures de la collection Desjardins en 1817. Ces peintures, nos artistes se sont appliqués à les copier, au lieu de n'y voir que des sujets d'étude.

Cette erreur se répète encore aujourd'hui...

## XIV

### DEUX BELLES ŒUVRES DE PLAMONDON

L'œuvre d'Antoine Plamondon est d'une inégalité choquante. Passe encore à l'égard des ouvrages de peinture qu'il a faits antérieurement à son séjour en France. Il ne connaissait alors de son métier que les bribes qu'avait pu lui communiquer laborieusement son maître Légaré, et c'était fort peu de chose. Après son retour de Paris, c'est-à-dire après 1830, l'artiste aurait dû produire normalement des œuvres d'une perfection sans cesse croissante, tout au moins d'égale tenue.

Or il n'en est rien. Prenons un exemple. En 1832 il appose sa signature au bas d'un *Baptême du Christ*<sup>1</sup> dont les qualités de dessin et de

<sup>1</sup> Toile conservée dans l'église des Ecureuils (Port-neuf). C'est une copie d'une composition de Mignard, gravée par Audran.

coloris font un contraste étrange avec la pitoyable *Duchesse d'Aiguillon*<sup>2</sup> datée du même millésime. Les années suivantes et jusque vers 1840, la même inégalité subsiste, déconcertante chez un homme qui possédait des dons artistiques peu communs.

Jusque vers 1840, viens-je d'écrire. On constate en effet qu'entre 1840 et 1845, Antoine Plamondon, alors dans la force de l'âge, a signé ses meilleures toiles sans qu'il s'y glissât parmi elles de ces *navets* bâclés d'une main paresseuse ou négligente. Faut-il attribuer cela à l'arrivée d'un concurrent sérieux? Peut-être bien et voici pourquoi. En 1839 débarque à Québec un Français, Victor Ernette. C'est un artiste nomade. Il a un moment l'idée de s'établir au Bas-Canada et d'y exploiter une patente dont il a le secret: la peinture au *théréum*.<sup>3</sup> Ce procédé nouveau, Ernette veut en faire profiter les religieuses de l'Hôpital-Général et leurs

---

<sup>2</sup> Peinture conservée à l'Hôtel-Dieu de Québec. Voir *supra*, chap. XIII.

<sup>3</sup> J'avoue ne pas savoir ce qu'est la peinture au *théréum*, en dépit des nombreuses recherches que j'ai faites dans les ouvrages techniques. C'est dans le *Journal* du pensionnat de l'Hôpital-Général qu'on trouve quelques maigres renseignements sur ce procédé pictural. On y voit notamment que la Mère Saint-Joseph prit quelques leçons de Victor Ernette et peignit au *théréum* un devant d'autel qui existe encore. La même religieuse a laissé d'autres peintures qui ne manquent pas de qualités.

jeunes pensionnaires.<sup>4</sup> Plamondon voit cela avec d'autant plus de mauvaise humeur qu'il offre lui-même ses services aux Hospitalières et que celles-ci hésitent à les accepter. De là une heureuse émulation entre les deux artistes. Ernette vante de son mieux son procédé, tandis que son ombrageux rival tend de toutes ses forces à lui prouver que la tradition dans le métier est une bonne chose et qu'un « élève de l'École française » — c'est le titre que prend Plamondon avec orgueil — peut figurer de belles peintures sans l'aide des inventions louches comme le *théréum*...

\* \* \*

Cette concurrence entre Ernette et Plamondon a les meilleurs effets. Le premier confie son secret aux religieuses moyennant quelques louis d'or; Plamondon soigne ses peintures comme s'il s'agissait d'envois au Salon de Paris. En 1841 il signe et date avec satisfaction deux portraits de religieuses, les *Mères Saint-Joseph* et *Sainte-Anne*.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Le pensionnat de l'Hôpital-Général n'existe plus depuis de nombreuses années.

<sup>5</sup> Le *Canadien* (Québec) du vendredi, 20 août 1841 contient un long article sur les portraits dont il est ici question. L'auteur — un *Ami de la Peinture* — analyse avec un peu de lourdeur et en un charabia digne de Molière ces portraits que Plamondon exposait alors à son atelier de la rue des Jardins.

Elles étaient sœurs, toutes deux filles de Joseph Guillet dit Tourangeau, boulanger au faubourg Saint-Roch. L'ainée, Flore, avait vu le jour en 1821. Entrée à l'Hôpital-Général le 22 juillet 1839, elle fit profession le 19 octobre de l'année suivante et prit le nom de Saint-Joseph. Lorsque Plamondon la peignit en 1841, elle avait donc vingt ans à peine. Elle eut une carrière assez courte : elle mourut dans son couvent le 16 novembre 1850. Plamondon l'a représentée assise dans un fauteuil de velours écarlate, vêtue du costume réglementaire des professes de l'Hôpital-Général, tenant dans sa main droite un livre à couverture rouge ; elle est tournée un peu vers la gauche.

Elle est songeuse. On dirait même qu'elle souffre, qu'elle est consumée par une fièvre intense, tant son expression est douloureuse. Les yeux fixes, sombres et brillants comme des billes de marbre brun, sont veloutés et caressants ; le nez fort, charnu, bien dessiné par un filet de lumière, projette sur la joue et la lèvre une ombre que le peintre a rendue avec un réalisme parfait.

Au reste, tout est réalisme dans ce portrait extrêmement vivant : le voile et le manteau noirs disposés tous deux avec grâce et naturel ; la toile blanche de la guimpe mise en relief par des ombres crues et de larges plis créant des



Antoine PLAMONDON, *Portrait de la Mère Saint-Joseph, professe à l'Hôpital-Général de Québec.* Peint en 1841. Collection de l'Hôpital-Général.

PHOTO LABEL, QUEBEC.

e  
s  
pe  
to  
pa  
lu  
ilt  
ne  
gu  
aus  
sur  
On  
dét  
une  
il à  
Par

reflets et des dégradés savoureux; la robe et les manches d'un beige chaud, d'une texture à la fois lourde et souple; la petite croix d'argent poli qui pend sur la poitrine et brille avec discrétion; la main nerveuse tenant un livre et ce livre même faisant une tache éloquente de vermillon dans cet ensemble de tons neutres; enfin, le fond de la toile, assez sombre pour faire valoir les masses blanches et beiges, assez éclairé pour rendre aux noirs tout leur effet, teinté vers la droite de ce mauve que l'artiste aimait et qu'il a distribué généreusement dans un grand nombre de ses œuvres.

Le réalisme n'est pas la seule qualité de ce portrait. Il y a la souplesse du modelé tour à tour large et menu, rehaussé par la trame apparente de la toile; la savante distribution de la lumière qui frappe le bandeau blanc du front, illumine les paupières inférieures, glisse sur le nez et les lèvres, s'étale complaisamment sur la guimpe avec des reflets laiteux et s'accroche aux plis de la robe en une gamme dorée. Il y a surtout un relief extraordinaire. Tout tourne. On dirait que la toile épouse les formes du modèle, qu'elle s'arrondit pour laisser voir, non une surface plane, mais une image en relief.

En peignant cette toile, Plamondon pensait-il à telle ou telle peinture qu'il avait admirée à Paris? A-t-il voulu imiter les admirables por-

traits de religieuses que Philippe de Champagne a peints avec tant de conscience et de poésie? Bref, a-t-il démarqué délibérément le style du portraitiste de Port-Royal? Il est périlleux de l'affirmer. Car si Plamondon empruntait volontiers aux grands maîtres l'ordonnance de leurs compositions, il ne cherchait pas à pasticher leur manière de peindre, ni leur touche, encore moins leur coloris. Au contraire. Il déformait souvent certaines compositions connues en altérant les couleurs et les tons, en apportant à leur exécution sa manière à lui, son coup de brosse fort inégal, ses harmonies souvent aigres mais personnelles, ses manies de coloriste ordinairement médiocre. Ses copies, en un mot, étaient des transpositions plus fortes en couleur que les originaux et portaient la marque de fabrique, pourrais-je dire, de l'artiste...

Ce qui fait le charme du portrait de la Mère Saint-Joseph, c'est précisément le coloris de Plamondon débarrassé de ses outrances et de ses maladresses, son dessin considérablement épuré, son esprit d'observation aiguisé par l'espèce de séduction que dégageait le modèle, sa touche enfin, méticuleuse en même temps que fantaisiste, parfaitement adaptée au sujet, fondue quand il le faut, large au besoin, à la fois facile et très étudiée.

\* \* \*

Il y a mieux que le portrait de la Mère Saint-Joseph. C'est celui de sa sœur, la Mère Sainte-Anne.

Marie-Mathilde Guillet dit Tourangeau, née en 1824 au faubourg Saint-Roch, suivit l'exemple de sa sœur aînée et voulut se faire religieuse. Elle entra à l'Hôpital-Général le 28 mai 1840. C'est dans son costume de novice que Plamondon la peignit au printemps de 1841. Elle avait donc dix-sept ans. C'était alors une grande jeune fille, très jolie, enjouée, espiègle même, les traits réguliers et rieurs.

Sur son portrait, elle est sérieuse, ses yeux sont fixes et ses lèvres sont pincées comme si la novice réprimait un sourire. C'est qu'elle pose devant un célibataire de trente-sept ans — Plamondon était né en 1804 — et que cela la met un peu à la gêne. Avec son regard inquisiteur de portraitiste, son rictus sarcastique, ses réparties brusques et déconcertantes, Plamondon intimide ses modèles, surtout quand le personnage qui pose devant son chevalet est une religieuse qui n'a pas vingt ans.

Mais examinons bien la toile. Si le regard est fixe, c'est que la Sœur Sainte-Anne porte les yeux dans la même direction depuis plusieurs heures; si la novice se penche un peu en avant, c'est que la fatigue envahit peu à peu son corps qui a grandi trop vite; si le visage

trahit quelque inquiétude, c'est que la jeune fille songe à la tristesse de ses parents auxquels est destiné ce portrait. Le peintre a rendu à merveille ces subtilités physiques. Il a peint avec conscience l'être fragile qui était devant lui. Lui qui se f. . . trop souvent de ses modèles, lui qui peint *de chic* et qui s'en fait gloire, il éprouve bien quelque ennui à rendre sur la toile exactement ce qu'il voit, à analyser les tons, à décider d'avance où il appliquera le pinceau chargé de couleur. Cette tension de son esprit et de son regard lui vaut un chef-d'œuvre, tout au moins la plus belle pièce de l'École canadienne du XIXe siècle.

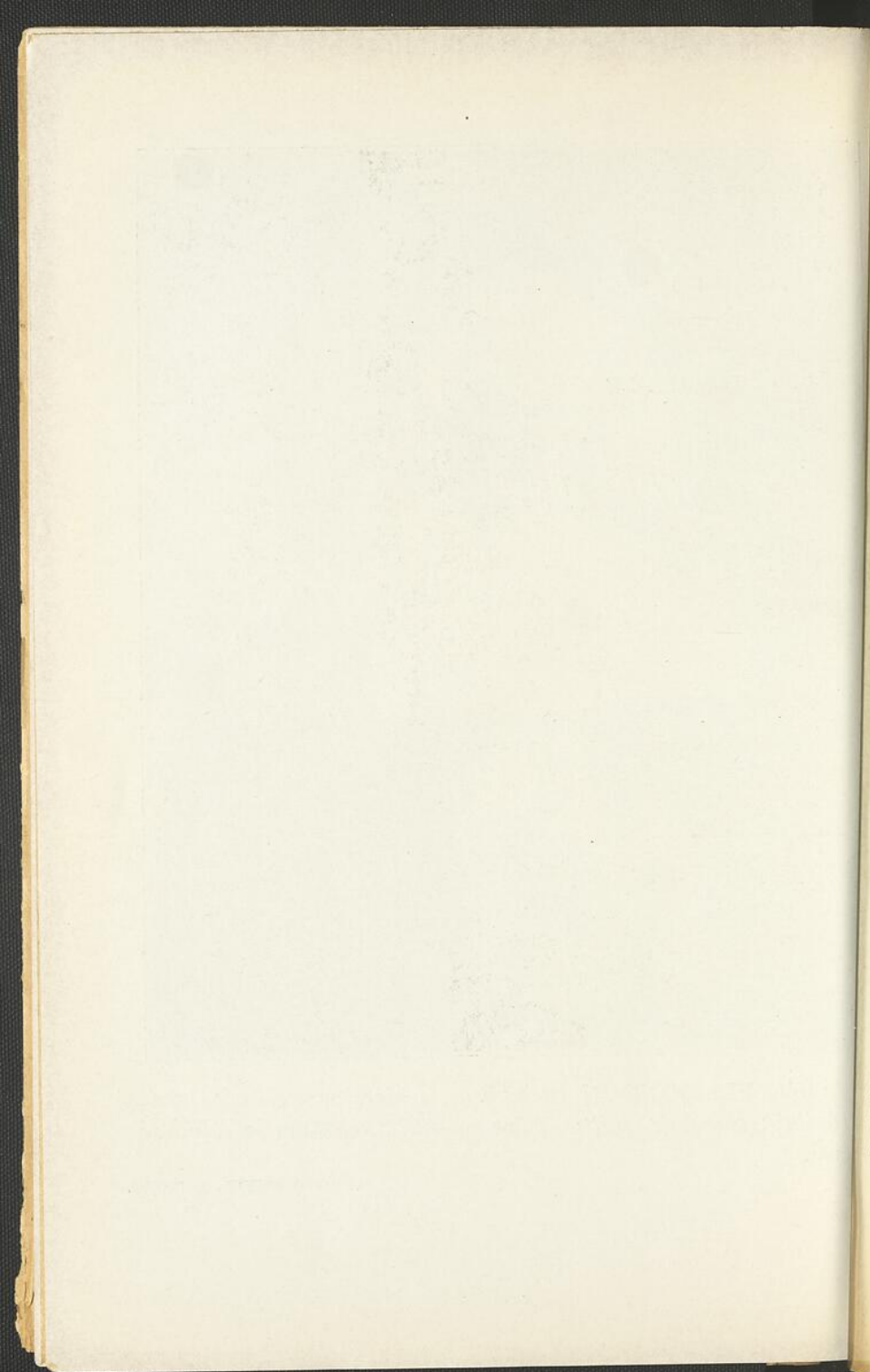
C'est une œuvre d'une vie discrète mais intense, d'une grande facilité d'exécution. On ne sait ce qu'il faut le plus admirer : les chairs modelées avec une extrême souplesse ou les étoffes peintes largement avec une exactitude de tons qui rappelle ce que Philippe de Champaigne, les Clouet et Fragonard ont laissé de plus parfait.

La figure est séduisante. Elle attire par les yeux noirs et brillants, encadrés de longs cils sombres; par les paupières humides et nettement indiquées; par le nez droit aux narines bien ourlées; par la bouche aux lèvres roses et aux commissures très fines, indiquée par un trait légèrement arrondi. Un peu allongé, le vi-



Antoine PLAMONDON, *Portrait de la Mère Sainte-Anne, novice de l'Hôpital-Général de Québec*. Peint en 1841. Collection de l'Hôpital-Général.

PHOTO LEBEL, QUEBEC.



sage est plein, bien en chair, avec des reflets délicats et, aux joues, des taches de mauve. Physionomie intelligente et concentrée, mélancolique et soucieuse; regard profond et distinction des traits; carnation d'une joliesse un peu triste. . .

Regardons en bas de la toile: les mains rappellent, dans cet ensemble discret, les tons du visage. De la manche dorée par la lumière au livre vermillon, la main droite est une transition d'un singulier effet décoratif. Main nerveuse recouverte de chair molle et brillante de sueur fiévreuse.

La novice est assise dans le même fauteuil que son aînée; on en voit le dossier à droite. C'est le même fond neutre rehaussé de mauve moins sombre, le même livre rouge, le même manteau noirâtre, la même robe d'un beige chaud. Mais au lieu du voile noir des professes, la Sœur Sainte-Anne porte un voile blanc drapé avec une fantaisie charmante.

\* \* \*

Telles sont les deux plus belles œuvres de Plamondon. Dans le petit musée que les Hospitalières de l'Hôpital-Général ont établi au premier étage d'un pavillon récemment construit de leur monastère, les effigies des *Mères Saint-Joseph* et *Sainte-Anne* sont comme deux

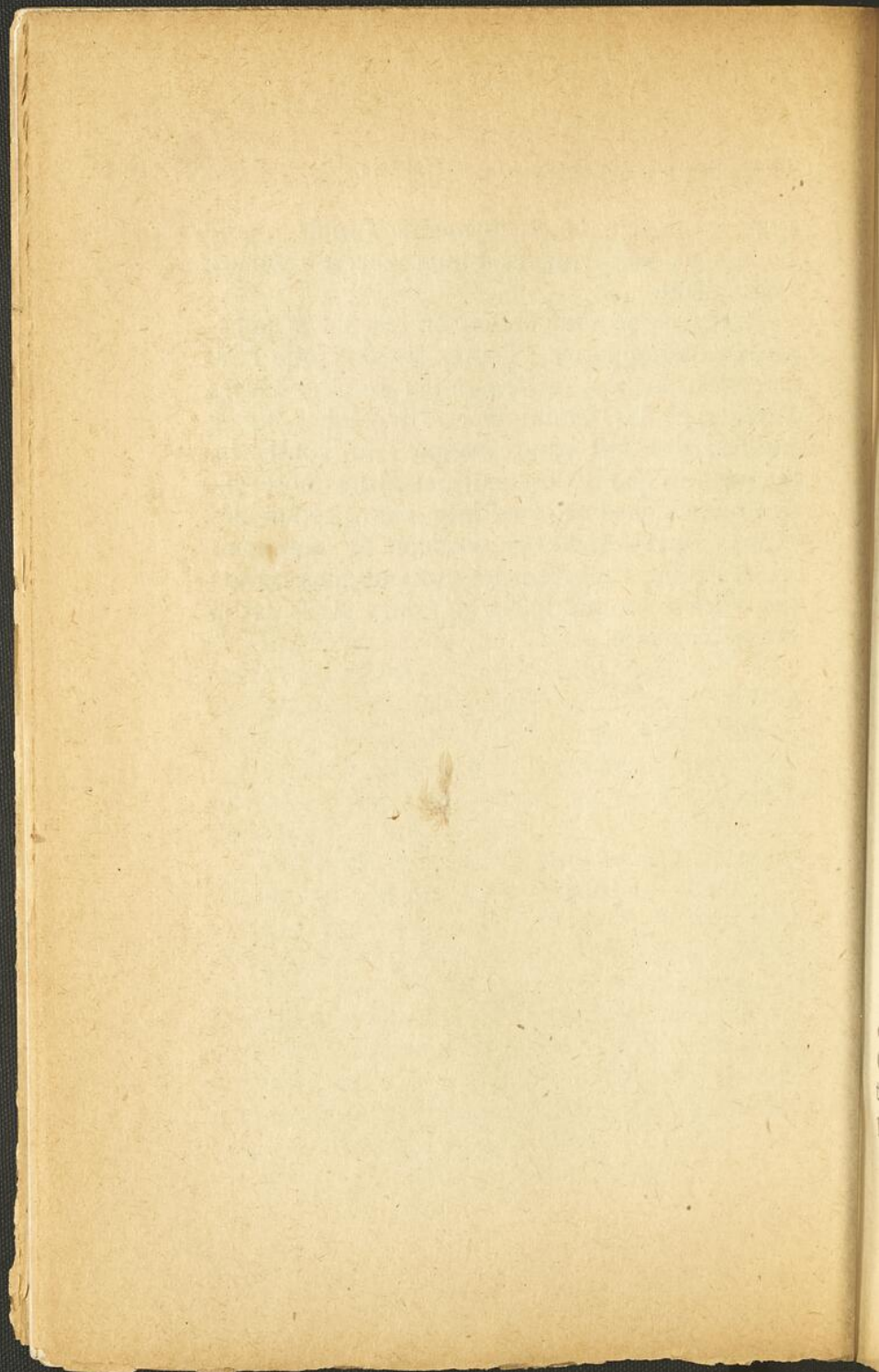
pièces précieuses qui éclipsent par leurs solides qualités toutes les œuvres d'art qui les environnent. Et pourtant, il y a de jolies choses dans ce musée trop peu connu. Il y a des sculptures du XVIIIe siècle, des pièces d'orfèvrerie de Laurent Amyot, des céramiques de couleur, de riches émaux, des vases d'or et d'argent, des peintures assez ternes mais intéressantes de l'École canadienne, des objets d'utilité pratique que les religieuses ont su conserver. Les deux peintures de Plamondon attirent le regard mieux que les autres pièces du musée. Même *l'Ecce Homo* de Séguy, qui est une belle chose de l'École française du XVIIe siècle, pâlit devant les portraits des deux Hospitalières.

Pourquoi? Tout simplement parce qu'elles sont vivantes, parce que l'artiste les a portraiturees après les avoir longuement observées. Leçon précieuse qui devrait servir à nos artistes d'aujourd'hui.

Jetons un coup d'œil sur les ouvrages de l'École canadienne. Que constatons-nous? Absence d'observation. Nos artistes ont cru qu'il s'agissait d'emmagasiner quelques trucs de métier pour faire de belles toiles, tout comme nos littérateurs s'imaginent écrire de beaux livres parce qu'ils savent un peu de syntaxe et qu'ils ne sont pas tout à fait brouillés avec l'orthographe et la ponctuation. Erreur. Le métier,

c'est le moyen, le truchement. Tandis que le génie consiste à voir, et à bien voir, à observer longuement.

L'œuvre de Plamondon en est la démonstration péremptoire. Toutes les fois que l'artiste s'est borné à mettre en œuvre des recettes d'atelier et des réminiscences livresques ou de musées, il a fait œuvre banale. Au contraire, chaque fois qu'il s'est astreint à une observation méticuleuse et prolongée, il a produit des œuvres fortes. Celles-ci, en dépit de leur nombre restreint, rachètent les authentiques navets que l'artiste a multipliés au cours de sa trop longue carrière.



## XV

### L'ATELIER DE PLAMONDON

VERS 1842

— I —

La rue des Jardins n'était pas, en 1842, ce qu'elle est aujourd'hui. Les chênes de l'ancien parc des Récollets étaient moins majestueux, les buissons moins épais. La chaussée était faite de cailloux à peine arrondis. De chaque côté, des rigoles où coulaient de minces filets d'eau sale.

En face de la cathédrale anglicane, il y avait quelques maisons de pierre, basses, percées de fenêtres à carreaux exigus, couvertes de toitures hérissées de lucarnes. Au rez-de-chaussée de l'une de ces habitations miteuses, une dame Campbell versait à boire aux assoiffés du quartier. En arrière, c'était une grande maison, presqu'un hangar, qui appartenait à un nommé

Lelièvre; au premier étage, de hautes fenêtres donnaient sur le nord-ouest. C'était là que Plamondon avait son atelier en 1842. Il y était installé depuis quelques mois. Il ne devait pas y rester longtemps, car en 1845, le feu éclatait chez la dame Campbell et se communiquait au *cagibi* de l'artiste, en exerçant quelque destruction parmi ses oeuvres d'art . . .

Voyez ce petit homme nerveux qui traverse la rue des Jardins; c'est Antoine Plamondon. Il ne marche pas, il sautille. Le nez fort, la bouche grande, le menton carré lui communiquent l'aspect d'un paysan endimanché. Il est vêtu à la mode du jour: pantalon beige, veston verdâtre, énorme cravate nouée négligemment, haut-de-forme solennel. Il franchit en coup de vent la porte de l'auberge Campbell, dit quelques mots à l'oreille de la patronne et escalade l'escalier qui conduit à la vaste salle où il peint sans relâche. Sur la muraille la mieux éclairée pendent les peintures qu'il a rapportées de Paris. Il regarde avec satisfaction le *Poussin* et le *Rubens* qu'il juge authentiques et le *Murillo* pour quoi il a un faible. Audacieusement il leur compare ses propres ouvrages montés sur des chevalets ou appuyés contre les cloisons. C'est que l'artiste a une haute opinion de soi . . .

C'est une figure pittoresque, originale que celle de Plamondon; un homme coulé tout d'une pièce, jaloux de son indépendance, conscient de

sa valeur, à l'ordinaire bienveillant mais capable à l'occasion de *tomber* ceux qui pourraient lui disputer quelque commande. « Elève de l'École française », écrit-il avec orgueil au bas d'un article où il prend à partie son confrère Bowman. De fait, Plamondon éprouve de la vanité à se dire l'élève de Guérin. Non seulement il le dit volontiers, mais il aime qu'on l'écrive afin que nul ne l'ignore. Il soigne la réclame; il invite les journalistes à voir son atelier; il les incite à écrire leurs impressions, il les presse, il les entoure, il les cajole...

Ne l'en blâmons pas. Car s'il est possible de reconstituer aujourd'hui — et avec le minimum d'erreurs — la carrière de Plamondon, nous le devons à lui-même d'abord, puis aux journalistes de son temps, à leurs articles qui, même rédigés en charabia, contiennent des détails précieux.

\* \* \*

En 1842, Michel Bibaud vient à Québec. Avidé de tout connaître — il amasse alors les matériaux de son *Panthéon canadien* qui ne verra le jour qu'en 1857 —, il tient à se rendre à l'atelier de Plamondon non seulement pour causer un peu avec l'« élève de l'École française », mais pour admirer ses peintures et, au besoin, prendre des notes. Des notes, il en

prend, mais avec trop peu de précision. Il commence naturellement par s'extasier :

« Je m'attendais bien à voir du grand et du beau, écrit-il dans l'*Encyclopédie canadienne*, . . . mais je ne prévoyais pas les sentiments d'étonnement et d'admiration que j'éprouvai en portant mes regards sur les différents ouvrages, tableaux en grand, en petit, etc. De plus près, de plus loin, mon étonnement, mon plaisir était le même. Parmi les tableaux, les uns étaient achevés, les autres attendaient la dernière main. Je dirai des premiers qu'ils sont comparables à tout ce que nous possédons en ce pays de tableaux importés et faits en Europe par les premiers maîtres de l'art (. . .) et qu'ils ont de plus la fraîcheur du coloris ou l'éclat des couleurs. . . »

Visiblement, Bibaud est touché. Il lui manque sans doute quelques termes de comparaison ; il ne s'en aperçoit guère. Et cela nous vaut quelque naïveté dans ses réactions. Voyez plutôt :

« Dans les portraits en buste, j'ai remarqué particulièrement ceux d'une famille entière de Québec, père, mère, fils, fille, etc. Eloignez-vous, approchez-vous, ce ne sont pas seulement les personnes mêmes que vous croyez voir, mais dans leur costume, dans leur habillement, vous jureriez que ce ne sont pas des peintures que

vous voyez, mais de véritables étoffes, drap fin, velours, soie batiste, dentelles, rubans, bijoux, etc. Je le répète, ce n'est pas à distance que vous croyez voir, que vous croiriez pouvoir reconnaître encore au toucher les choses que je viens de nommer, mais de près et de tout près...»

Qu'y a-t-il donc dans l'atelier de Plamondon en octobre 1842? Bibaud ne précise pas. Heureusement, certains journaux de l'époque nous le font savoir.

C'est d'abord un grand portrait de *Grégoire XVI* que Plamondon a copié sur celui de Gagliardi, au Palais épiscopal de la Métropole. Il n'est pas mal, ce portrait. Le coloris est chaud, les chairs sont bien modelées, les accessoires rendus avec soin, surtout la soutane du Pontife. Quant à la figure de Grégoire XVI, elle est très ressemblante, comme l'affirmera Théophile Hamel, l'année suivante, au sortir d'une audience du Pape. L'œuvre est même si jolie, elle plaît tant à l'artiste que celui-ci décide de l'exposer dans son atelier, à l'instar de David et de Géricault qui ont empoché maints louis d'or, l'un en faisant accourir tout Paris devant ses *Sabines*, l'autre en exposant son *Radeau de la Méduse* dans les villes du sud de l'Angleterre. Plamondon n'a pas avec son *Grégoire XVI* autant de succès que David et Géricault. Non.

Tout de même, les amateurs québécois se présentent autour du jeune maître et le félicitent chaudement. L'un d'eux, rédacteur à l'*Aurore des deux Canadas*, exprime son admiration en termes grandiloquents: «... la palette de M. Plamondon est une de nos gloires nationales». Malheureusement, cette gloire nationale s'est perdue... comme tant d'autres! Tout Québec défile donc devant le *Grégoire XVI*. Quelqu'un émet l'idée que la peinture serait bien à sa place dans le salon du Palais épiscopal que Thomas Baillargé est à construire. Et les souscripteurs se font nombreux pour conserver dans les murs de la ville un tel chef-d'œuvre. Le *Journal de Québec* (19 octobre 1843) nous donne leurs noms: Mgr de Sidyme (Turgeon), le maire de Québec, les curés de Lotbinière, de Kamouraska, de Québec et de Lorette, les juges Panet et Power, l'avocat J.-Thomas Taschereau, Bacquet plus tard juge et collectionneur de tableaux... Et depuis 1843, le *Grégoire XVI* de Plamondon orne le petit salon du Palais épiscopal de Québec, face au *Léon XIII* de Rho.

En même temps que Plamondon copie avec une méticuleuse application le portrait du pape, un homme célèbre dans ce temps-là pose devant son chevalet. C'est un géant à la démarche déliée; sa tête est magnifique de noblesse et d'intelligence; ses yeux sont remuants, caressants

lorsque le personnage daigne sourire, ordinairement d'une vivacité troublante; le nez est droit, un peu long, solide, bien découpé, un nez aristocratique et voluptueux à la fois, s'arrondissant au bas pour faire place à deux narines qui aspirent l'air goulûment; les lèvres sont épaisses, vigoureusement ourlées; le menton est petit, quasi escamoté. Sur cette tête, une chevelure noire, triomphante, ondulée, presque un panache qui aurait un tout petit air d'insolence. Tout dans cet homme est séduisant. Son corps, pourtant massif, a une souplesse féline; les bras sont longs, faits pour les gestes larges et généreux; les mains sont menues, potelées, très fines; les jambes sont fortes et solidement plantées sur des pieds que n'alourdissent pas les gros souliers de l'époque.

Au repos, la figure de ce prêtre déconcerte par une expression indéfinissable, faite de mélancolie, d'orgueil, de rêve singulièrement profond. Quand il parle, le charme s'amorce puis s'étend vite. C'est d'abord un enchantement qui vient du timbre chaud et des inflexions tour à tour câlines et mâles de la voix, de l'élégance facile du geste, de la merveilleuse souplesse de cet homme dont l'éloquence s'apaise aussi vite qu'elle s'échauffe. À la longue, l'enchantement fait place à une sorte d'envoûtement, de sujétion. D'insinuante, la voix se fait affirmative,

dominatrice, cassante même; le geste s'élargit, le regard devient impérieux ou s'assombrit sous l'arcade sourcillière proéminente.

Dans le vaste atelier de Plamondon, les visiteurs sont nombreux et attentifs. Car celui qui pose, debout, devant le jeune artiste est l'homme le plus talentueux de son temps, l'émule en éloquence de Papineau, l'abbé Charles Chiniquy. Il vient d'instituer à Beauport une société de tempérance. C'est un succès et pour les paroissiens et pour le prédicateur. Et pour rendre hommage comme il convient à l'éloquence de l'abbé Chiniquy, on commande son portrait à l'artiste le plus en vogue de l'époque, Antoine Plamondon. Cette œuvre existait naguère à Beauport; j'ose croire qu'on l'a conservée. . .

En même temps qu'on flatte le talent du prédicateur, on veut aussi rappeler aux générations futures les bienfaits de la retraite de tempérance de 1842. On commande donc au sculpteur Louis-Xavier Leprohon une colonne corinthienne qu'on érige au nord du *chemin-du-roi*, à deux pas de la ferme Saint-Ignace. Voyez-la encore aujourd'hui, redorée, plusieurs fois restaurée. Les alentours sont différents: les arbres ont grandi, les buissons ont disparu, des maisons de campagne se sont élevées. A la date de son érection, la colonne se dressait par-

mi les arbustes, svelte, classiquement galbée, figiolée comme elle pouvait l'être alors par un élève de Thomas Baillargé. Telle elle apparaît sur une peinture de Plamondon qu'admiraient les curieux admis aux séances de pose de l'abbé Chiniquy. Elle était là dans un coin de l'atelier, forte en couleur comme tous les ouvrages de Plamondon, morceau de bonne tenue qui marquait, mieux que des tableaux de sainteté, la manière savoureuse du jeune *maître*.

— II —

En furetant dans tous les coins de l'atelier de Plamondon, ne serait-il pas possible de découvrir d'autres œuvres dignes de mention? Bien sûr. Nous n'avons même que l'embarras du choix.

Voyez d'abord cette grande toile que vous croyez avoir déjà vue quelque part. Elle représente une scène que le peintre a multipliée au cours de sa longue carrière, les *Miracles de sainte Anne*. C'est en 1825 qu'il a peint pour la première fois ce sujet à la demande de l'abbé Félix Gatien, curé du Cap-Santé, sculpteur de talent. Était-ce une composition de son cru? N'était-ce pas plutôt l'interprétation d'une peinture de maître? Il serait périlleux de l'affirmer. Il semble que l'artiste ait fondu en une

seule deux compositions différentes: d'une part l'*Ex-voto de M. Juving* peint en 1696 par un élève de l'École de Saint-Joachim; d'autre part une belle toile que François Malepart de Beaujours a brossée à la fin du XVIIIe siècle pour l'église d'Yamachiche. La formule une fois trouvée, Plamondon l'exploite. En 1826, il fait une réplique des *Miracles de sainte Anne* pour la cathédrale de Québec; elle a été détruite le 22 décembre 1922. La réplique qu'on voit dans son atelier en 1842 est destinée à la chapelle Sainte-Anne, à Sainte-Marie-de-la-Beauce. Sept ans plus tard, Plamondon en fera une autre pour l'église de Lauzon. Il ne cessera, du reste, de chérir ce sujet et le répétera jusqu'à la fin de sa vie. L'une de ses meilleures répliques est à l'église de La Malbaie; elle donne l'illusion d'un tableau de l'École bolonaise.

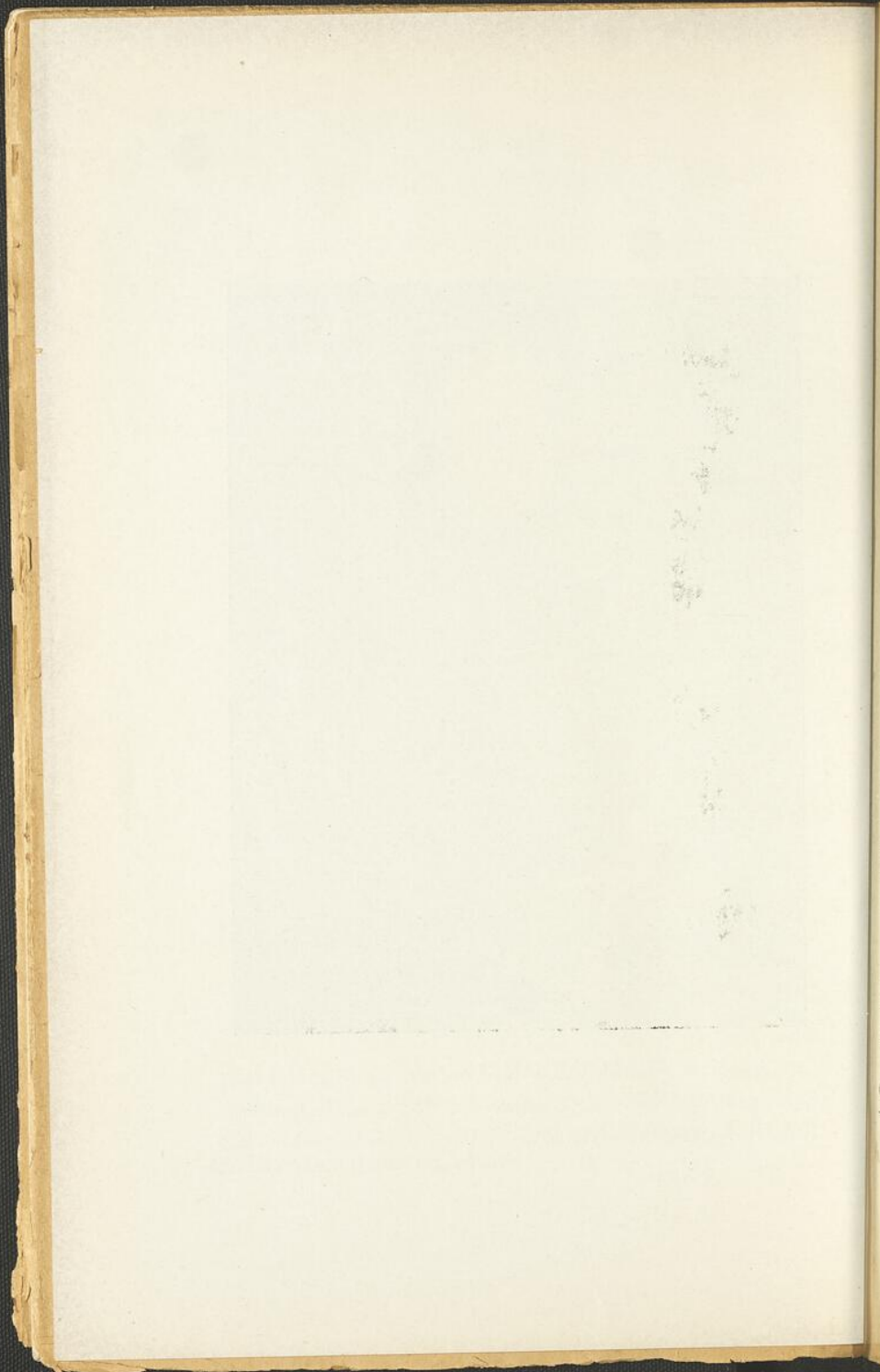
Voici maintenant plusieurs portraits d'évêques. Les bourgeois de l'époque les reconnaissent sans peine car leur ressemblance est frappante. On peut voir sur quelques toiles les traits de l'évêque régnant, Mgr Joseph Signay.

L'une le représente dans un paysage nicolétain. L'évêque est assis dans son plus beau fauteuil, vêtu d'une mosette qu'on dirait faite de zinc, tant elle est roide; sa belle main fine pend à gauche; ses traits ont vieilli — le prélat n'est plus jeune —, mais sa chevelure est soigneusement mise en plis et poudrée à la façon



Antoine PLAMONDON, *Portrait de Mgr Joseph Signay, archevêque de Québec de 1833 à 1850*. Collection du Collège de Nicolet.

PHOTO DOYON, TROIS-RIVIERES.



h  
c  
s  
S  
F  
tr  
N  
fa  
m  
pe  
co  
fig  
on  
vo  
Fl  
po  
Tu  
est

de l'ancien régime. Regardez à droite : au fond d'une allée large, vous reconnaissez le séminaire de Nicolet, œuvre des abbés Brassard et Raimbault. Le premier a jeté les bases de l'institution ; le second en a été l'un des plus éminents supérieurs et, de plus, a dressé le plan de l'édifice qui existe encore. Les évêques de Québec ne se sont jamais désintéressés de l'œuvre de M. Brassard : Mgr Plessis a réparé, avec le concours financier de l'abbé Deguise, les oublis de son prédécesseur ; Mgr Panet a poussé de son mieux la construction de l'édifice et Mgr Signay a marché sur les traces de Plessis et de Panet. Il n'est donc pas étonnant que les portraits de ces personnages soient au collège de Nicolet.

Une autre toile, celle-ci non achevée, nous fait voir le même évêque portraituré avec moins d'apparat. Il est assis. La tête, un peu penchée, semble ployer sous les soucis de l'épiscopat ; les traits sont encore fins, le sourire est figé ; mais la chevelure, saupoudrée de blanc et ondulée, est toujours aussi opulente.

A côté du portrait de l'évêque titulaire, voyons celui de son coadjuteur, Mgr Pierre-Flavien Turgeon. Plamondon l'a maintes fois portraituré. D'abord en 1830, alors que l'abbé Turgeon est procureur du Séminaire : la figure est fraîche, rosée, le regard est confiant.<sup>1</sup> Cinq

<sup>1</sup> Peinture conservée à l'Hôtel-Dieu de Québec.

ans après, le même personnage, devenu évêque de Sidyme, pose de nouveau devant Plamondon. Il a revêtu ses habits épiscopaux; ses traits sont encore jeunes, mais son regard n'a plus la même sérénité. En 1842, le prélat n'a guère changé. Il a toujours le même teint animé, les mêmes yeux interrogateurs; dans l'expression, il y a de l'inquiétude. Les accessoires, eux, ne changent pas: c'est toujours la même mosette rigide, le même surplis de dentelle, le même fond de draperie. Tel apparaît le prélat dans une peinture conservée à l'Hôtel-Dieu et exécutée vers 1842.

Des portraits, c'est besogne rebutante, diront certains artistes qui ne peuvent s'astreindre à un tel labeur de précision. Peut-être Plamondon partage-t-il cette aversion, à l'instar de Napoléon Bourassa, avec l'espérance toutefois que ses clients, affinant leur goût, lui commandent de grandes compositions religieuses où il puisse donner sa mesure. Il est servi à souhait.

Dans le cours de 1842, il imagine deux sujets qui lui valent quelque notoriété: *Sainte Lucie priant pour la guérison de sa mère sur le tombeau de sainte Agathe* et *Sainte Philomène*. Lui qui n'a peint jusqu'alors que des copies de tableaux de maîtres — l'élite de ce temps-là aime tant la copie! — le voici aux prises avec les difficultés de la composition. Dispose-t-il

de modèles vivants comme à Paris dans l'atelier de Guérin? J'aime à le croire. Représentons-nous l'artiste établissant l'ordonnance de chaque toile, esquissant d'abord ses personnages suivant les principes de l'École davidienne, étudiant ensuite chaque détail d'après nature: une tête, un bras, un pan de vêtement, une sandale, un arbre. . . Et quand sont terminées les études préparatoires, il ébauche sur la toile, il fait les fonds — sans trop de soin et cela nuira à nombre de ses ouvrages; enfin il campe ses personnages dans leur pose définitive et commence à *pignocher*.

Ces deux toiles ne sont pas dépouvués de qualités.

Dans la *Sainte Lucie*, acquise en 1843 par Madame Thomas Casault (née Luce Drapeau) pour l'église de Sainte-Luce, le coloris est chaud, les figures sont suffisamment suaves pour émouvoir et assez bien peintes pour plaire. Lisez cette description parue dans les *Mélanges religieux* du 30 mai 1843: « La mère de sainte Lucie est agenouillée et tient sa tête entre ses deux mains, en même temps qu'elle l'appuie sur le tombeau de sainte Agathe; plus loin mais sur le premier plan, est aussi à genoux sainte Lucie et dans une extase de prière. Au-dessus du tombeau apparaît sainte Agathe dans un nuage; elle montre à sainte Lucie un glaive, emblème de son martyre prochain, et un autre ange

tient dans ses mains une palme et la couronne du martyr; derrière la sainte apparaissent dans le lointain la ville de Catane et la fumée du mont Etna, car le tombeau de sainte Agathe était situé à quelque distance de Catane, en Sicile. . . » Suit une appréciation flatteuse de l'œuvre; le chroniqueur admire tout sans trop savoir pourquoi. De ce long article qu'il serait fastidieux de transcrire ici, retenons seulement cette phrase: « C'est la première composition proprement dite qu'il (Plamondon) ait eu à faire. » Donc pendant douze années, de son retour de France en 1830 jusqu'en 1842, l'artiste n'a fait que des copies — sauf, bien entendu, les portraits. A qui la faute? A l'artiste? A ses clients? Sans doute à l'un et aux autres; et aussi au goût débile de l'époque, à ce goût de la copie qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. . .

Le tableau de *Sainte Philomène* est une autre composition de Plamondon. Esquissée en 1842, peinte dans le cours de l'année suivante, ce n'est qu'en 1854 que l'artiste trouva l'occasion de la vendre à la fabrique de Sainte-Philomène, près Montréal. Encore dût-il la laisser partir avec rage, car les marguilliers ne purent lui en donner plus que quatre-vingts piastres.<sup>2</sup> Cette peinture, Plamondon en avait soigné l'ordonnance et le coloris; il avait étudié tous les détails au crayon, peint les accessoires d'après

<sup>2</sup> Cf. *Annuaire de Villemarie*, t. II, p. 122 et 123.

des modèles choisis. Aussi bien était-il satisfait de son œuvre; ses admirateurs aussi. Lisez ce qu'écrit le chroniqueur du *Journal de Québec*: « La sainte est à genoux sur un tertre, entourée de fleurs qui certainement le disputent en richesse à celles de la nature.<sup>3</sup> Son regard est tourné vers l'ange qui lui montre les instruments de son supplice et le signe de sa gloire prochaine. . . M. Plamondon marche évidemment vers la perfection, car dans *Sainte Philomène*, il a révélé plus de hardiesse dans le dessein (sic), plus de pureté et d'élégance dans les formes, plus de grandiose, plus de naturel, plus de noblesse dans l'expression; il se montre ici plus créateur et moins servile (. . .) que dans *Sainte Lucie* et on dirait que son talent se réchauffe au foyer de la composition. »

Que ces éloges soient excessifs, convenons-en volontiers. Vers 1842, nos critiques d'art n'étaient pas plus perspicaces ni plus subtils qu'aujourd'hui. Il leur arrivait de gaspiller leur encens, tout au moins de le prodiguer et pas toujours à bon escient. Saturés qu'ils étaient de copies, et avec eux tous les amateurs tant soit peu éclairés, ils étaient portés à applaudir à la moindre composition.

---

<sup>3</sup> Le chroniqueur exagère, mais cela n'a aucune importance.

— III —

Il y a bien d'autres ouvrages dans l'atelier de Plamondon vers 1842. Car le jeune *maître* de trente-huit ans est actif, entreprenant. Il ne sait pas refuser une commande. Il a de l'ardeur comme deux hommes et se sent capable de couvrir de couleurs des toiles vastes comme des murailles. Il travaille aux peintures de sainteté par temps perdu ou encore aux heures d'affluence des visiteurs, pour que ceux-ci s'emballent plus sûrement de la virtuosité de sa main.

Quand il est seul, il s'assied devant un portrait ébauché et, à l'aide de nombreuses notes éparses, il peint avec quelque nervosité, en se rinant un air à la mode ou en aspirant l'épaisse fumée de sa bouffarde. . .

\* \* \*

Un matin de septembre. Au dehors, le soleil s'estompe de vapeur bleutée; dans les vieux chênes, des taches jaunâtres; l'atmosphère est tiède.

Dans l'atelier la fenêtre est ouverte; Plamondon est là, devant son chevalet. Il cherche à rendre le bleu lavé du ciel qu'il vient d'examiner longuement. Il fond les touches, empâte au besoin, efface quelques fois et applique de nouveau la pâte colorée. De temps à autre, il se

lève, s'éloigne de la toile et cligne de l'œil. Il trouve ça beau, ce coin d'azur pâle, cet horizon où il a bien étendu son rose préféré, ce feuillage qu'il a modelé méticuleusement à l'imitation de Poussin. Il se rassied et recommence à pignocher.

Soudain un rayon de soleil fait irruption dans la pièce. C'est la porte qui s'ouvre pour laisser entrer un visiteur. Celui-ci marche sur la pointe des pieds pour ne pas déranger l'artiste au travail. Il s'avance à pas feutrés et regarde par-dessus l'épaule de Plamondon. L'artiste se retourne et sourit d'aise: il reconnaît le rédacteur de l'*Aurore des deux Canadas*.

Le visiteur est venu là pour admirer et, de fait, il admire de toutes ses forces, avec fanatisme. De retour à Montréal, il fait part à ses lecteurs de ses impressions toutes fraîches en un style débordant de lyrisme. « Je suis donc sorti enchanté, dans l'admiration de tout ce que j'ai vu dans le cabinet de peinture<sup>1</sup> de M. Plamondon. J'y ai vu quelques-unes des plus belles créations de Rubens, de Raphaël et de Schneider;<sup>2</sup> par exemple la célèbre *Madone* de

<sup>1</sup> Cette expression, cabinet de peinture, laisse entendre que Plamondon possédait une collection de toiles anciennes. Il en avait sûrement, mais en petit nombre. Voir à ce sujet le *Journal de Québec*, septembre 1845.

<sup>2</sup> Il s'agit ici de toiles attribuées à Rubens, à Raphaël et à Schneider. Ces œuvres, enfumées dans un incendie, ne trouvèrent pas acquéreur lors d'une exposition qu'en fit Plamondon en septembre 1845. Je ne sais ce qu'elles sont devenues.

Raphaël qui occupe le premier rang parmi les 1830 tableaux dont se compose la Galerie du Louvre;<sup>3</sup> puis la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, original de Rubens qui m'a fait courber le front d'admiration. . . » Rubens fait donc vibrer l'âme du chroniqueur de l'*Aurore*; écoutons-le: « On se sent prosterné devant la puissance de cette main à qui le génie a révélé les plus secrets mystères de l'organisation humaine (. . .), devant ce pinceau qui a rendu si éloquemment sur la toile toute l'histoire, toute une tragédie, toute une sainte épopée de mystérieuses douleurs, qui a fait ressortir sur le lin coloré (. . .) toute une scène comme celle de la cour d'Hérode à l'heure de la décollation de saint Jean-Baptiste. . . » Après avoir payé ce tribut au génie du peintre flamand, le chroniqueur revient un moment à Plamondon, mais sans abandonner le mode pompeux: « . . . Un homme de génie (il s'agit de Plamondon) est là qui croupit (sic) au fond d'une alcôve, dérobé aux regards de la foule par un cercle de chefs-d'œuvre, pendant que des fabriques riches laissent des églises dépouillées, nues, ou les tapissent de caricatures qu'il faut à Dieu toute son infinie bonté pour les souffrir. Et vous vous plaignez

<sup>3</sup> La *Madone* dont il est ici question est une copie, par Plamondon, de la *Sainte Famille* dite de François premier peinte par Raphaël en 1518. Plamondon a souvent reproduit ce chef-d'œuvre et, à mon avis, sans trop de succès.

que les hommes de talent sont rares au Canada! »

Je voudrais toute citer de cette prose savoureuse. Après la tirade, des détails précieux. Il signale la *Sainte Catherine de Sienne* et la *Sainte Philomène*, deux chefs-d'œuvre à ses yeux. L'une et l'autre sont si parfaites qu'il ne sait à laquelle donner la palme. Cela nous vaut cet aveu d'une naïve spontanéité: « Si j'avais à choisir entre celle-ci (*Sainte Philomène*) et la *Sainte Catherine de Sienne* placées en regard dans l'atelier de M. Plamondon, savez-vous ce que je ferais? Je m'en vais vous le dire: je choisirais la pénitente Catherine de Sienne, oh! oui, je la prendrais, et puis... eh! bien, je volerais l'autre... »

Tout à côté, le chroniqueur de l'*Aurore* voit un petit tableau, la *Vigne*, que Plamondon a copié sur une toile de la collection de son premier maître et ami, Joseph Légaré.<sup>4</sup> De nouveau il s'enflamme. Et apostrophant l'artiste, il écrit sans sourciller: « M. Plamondon, si seulement vous pouvez donner du goût à vos grappes, le Créateur pourra être bien jaloux de vous. » Le Créateur n'a pas bougé...

Enfin, le chroniqueur de l'*Aurore* insiste sur une composition que je n'ai pu retrouver, les

<sup>4</sup> Cette toile, attribuée à Campidoglio, est au Musée de l'Université Laval. C'est une pièce magnifique.

*Petits Savoyards*.<sup>5</sup> « Les deux enfants, écrit-il, sont assis dans le chalet, un verre en main, plein d'un bon Bordeaux et ayant à leurs pieds un paquet de fagots et un joli chien qui a l'air de les contempler avec satisfaction dans leur ivresse. Un rire de bonheur épanouit toute la figure du plus vieux, tandis que l'autre laisse errer sur ses lèvres un sourire mêlé de douceur et de calme. »

Ce tableau, les *Petits Savoyards*, paraît avoir frappé, par son naturel et son romantisme facile, les amateurs de ce temps-là, surtout Denis-Benjamin Viger qui ne put s'empêcher d'acquérir la toile. L'un d'eux prend la peine d'écrire son admiration au rédacteur du *Journal de Québec*. Pour lui, c'est un « plaisant morceau » que ces petits ramoneurs — les jeunes Savoyards exerçaient ce métier à Paris et dans les grandes villes de province —, faisant bombance après une journée de travail ardu dans une cheminée noire. Le maître de maison leur a servi à manger et à boire; et les gosses s'en donnent à merveille dans les victuailles et le pinard. « Tout rit dans leur visage, écrit-il, leur joie s'exhale par tous les pores (sic) et vraiment il est impossible au plus austère, au plus sombre misantrope (sic) de contenir son hilarité en voyant les transports de jubilation aux-

<sup>5</sup> Ce tableau fut acquis en 1847 par Denis-Benjamin Viger.

quels se livrent ces bons petits orphelins à la vue d'un bon repas. » L'article contient encore quelques considérations artistiques et se termine par une chanson.

Jetons un rapide coup-d'œil sur un *Baptême du Christ* destiné à l'église de Saint-Michel-de-la-Durantaye. C'est l'une des nombreuses copies que Plamondon a peintes, d'une main peu soigneuse, d'après une composition de Pierre Mignard, gravée par Gérard Audran.

Et signalons une dernière œuvre qui n'est pas achevée mais que Plamondon signera avant la fin de l'année 1843, la *Vierge remettant un scapulaire à Simon Stock*. C'est une composition qui côtoie sans cesse l'imitation. Voyez la Vierge tenant sur ses genoux son enfant deminu; c'est un emprunt à Raphaël. Le saint à genoux à droite est tiré d'une œuvre de l'École bolonaise. Même le petit coin de paysage qu'on aperçoit à droite n'a rien de personnel ni de canadien; il ferait bien dans toute toile de sainteté du XVIIe siècle. Seul le coloris est bien de Plamondon; ce sont ses jaunes à reflets bleuâtres, ses roses très gais, ses bleus un peu sales, surtout ses carnations violemment rehaussées de jaune pur et amochées de rose. . . Allez voir la toile dans l'église de Saint-André (Kamou-raska). Avec le *Martyre de saint André* par Louis-Hubert Triaud, l'œuvre de Plamondon est une jolie chose d'esprit académique.

Telles sont quelques-unes des œuvres qui se peuvent voir dans l'atelier de Plamondon vers 1842-1843: bons portraits d'un art consciencieux sinon toujours solide; toiles de sainteté où se mêlent, de façon parfois inattendue, les originaux, les copies et les arrangements; scènes de genre et natures mortes qu'on voudrait en plus grand nombre. Ces ouvrages sont en somme de tenue assez bonne pour nous convaincre qu'en Plamondon il y avait plus et mieux qu'un barbouilleur et un copiste. Il y avait un artiste d'une personnalité plus forte qu'on ne croit, d'un goût peu sûr, il est vrai, mais original; un homme déconcertant et fantasque, entier dans ses réactions comme dans ses préjugés, capable d'une certaine finesse de sentiments, audacieux dans ses recherches de coloris, se haussant parfois, comme dans certains portraits, au style le plus robuste et au rendu le plus savoureux.

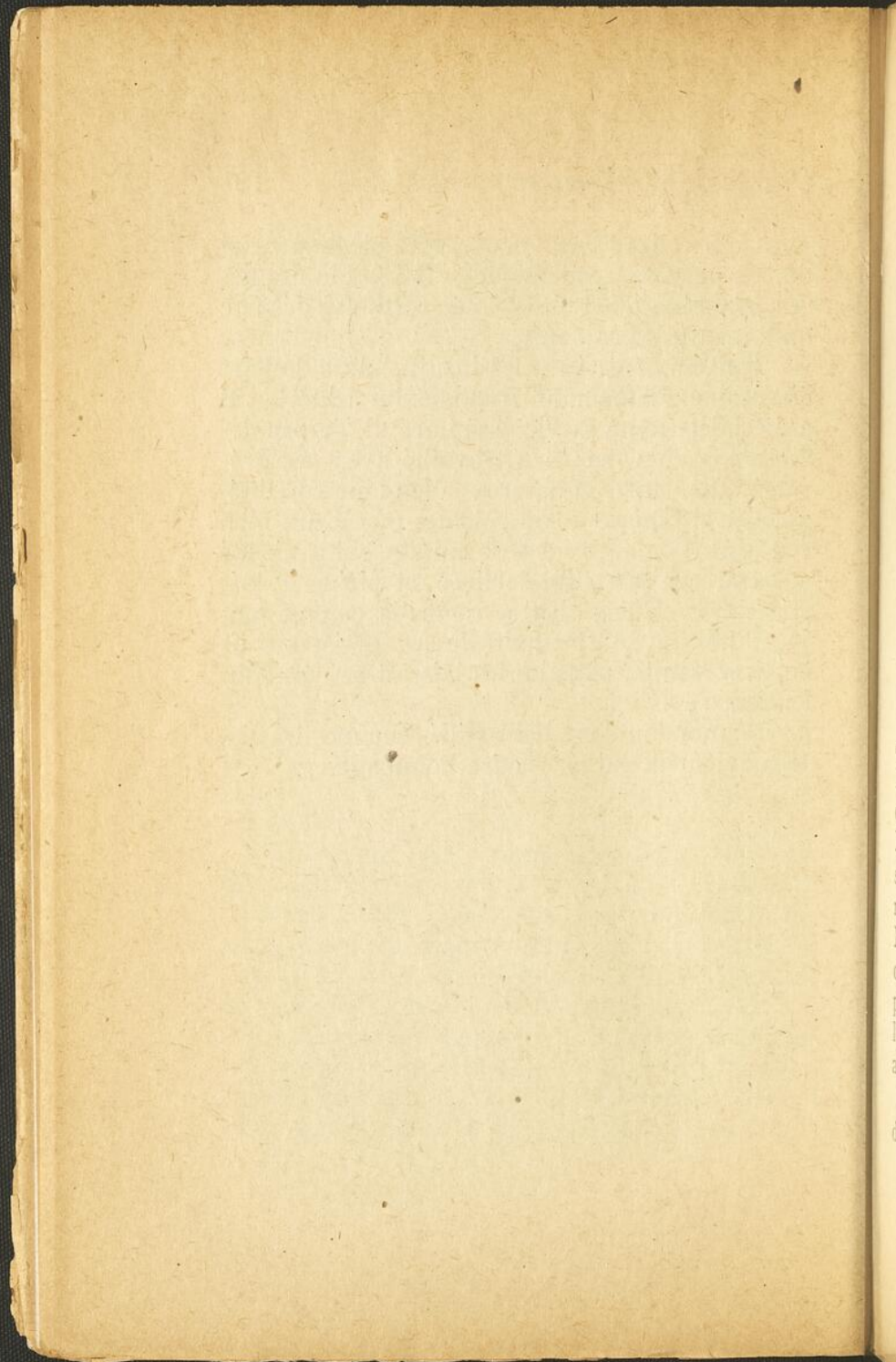
Mais voilà! cet homme travaillait trop vite, dans la fièvre souvent stérilisante de rattraper le temps perdu. Bien plus, il a continué d'œuvrer quand sa main besogneuse eût mérité le repos. Et puis, cet « élève de l'École française » en était resté à une formule d'art dont il n'a jamais pu se dégager. Il a prolongé à Québec, et avec une inégalité choquante, l'esthétique étriquée des élèves de Louis-Jacques David et de son disciple Guérin. Il a été l'un des chaî-

nons qui relie l'art du XVIIIe siècle à celui de nos peintres académiques. Il a voulu esquisser son rêve d'art dans une formule désuète qu'il n'a pas su rajeunir.

Tout en constatant les insuffisances de l'art d'Antoine Plamondon, rendons-lui justice. Il a été fidèle toute sa vie à son art; il n'a pas déserté son chevalet; il a travaillé avec persévérance. Et dans son œuvre — de tenue fort inégale, je le répète —, on voit des morceaux bien réussis. Il en eût réussi davantage s'il avait été soutenu par une élite éclairée et pleine de dévouement. Hélas! En ce temps-là comme aujourd'hui, on se glorifiait de ses artistes pour en tirer vanité, mais on les laissait se débrouiller tout seuls.

Plamondon s'est débrouillé comme il a pu. Il convient de lui en rendre hommage.

---



## XVI

# UNE QUERELLE ARTISTIQUE EN 1850

### PLAMONDON VERSUS FOURNIER

Le Canada-français a eu dans le passé des controverses artistiques. Ce ne furent pas des luttes âpres, homériques, à la manière de la querelle des Poussinistes et des Rubénistes au XVIIe siècle; encore moins des batailles passionnées comme celles que se livrèrent les romantiques et les classiques français vers 1845. Non. Ce furent, la plupart du temps, des discussions enfantines ou, si l'on veut bien me passer le mot, des petites chicanes *pépères* dont l'objet dépassait à peine l'intérêt immédiat des antagonistes.

Déjà en 1833, Antoine Plamondon, revenu d'Europe depuis trois ans, attaque de front un

peintre étranger, Bowman. Il s'agit d'une critique, acerbe il est vrai, que fait Plamondon d'une peinture représentant la *Chapelle des Capucins* à Rome et que Bowman expose dans la chambre des Députés de Québec. Bowman, pris au dépourvu, retourne à Montréal sans riposter.

Deux ans après, un artiste américain, Thielcke, arrive au Bas-Canada. Il est un peu hâbleur et, semble-t-il, peintre médiocre. Il expose à Québec un *Baptême du Christ* qui n'est pas sans défauts. Vite des *Amateurs* dénoncent dans le *Canadien* cette toile qu'ils jugent être un *navet*. Ces amateurs, qui sont-ils? Tout simplement Plamondon. Celui-ci, du reste, fait son possible pour faire endêver son confrère. Il ne se gêne pas pour débîner l'artiste américain et pour insinuer qu'il eût mieux fait de rester dans son pays. A la fin, Thielcke prend la mouche et lance publiquement un défi à Plamondon. Ceci se passe en 1838. Mais l'« élève de l'École française » ne relève pas le défi, car il n'en a pas le temps. Il est surchargé de commandes, tableaux de sainteté et portraits.

En 1850, c'est la crise — comme aujourd'hui — dans le domaine des arts; peu de commandes et des honoraires de famine. C'est donc le temps d'attirer l'eau au moulin. Et Plamondon rédige, pour le *Journal de Québec* du 23

février, un long article qui est en même temps un manifeste artistique, quelque chose comme la *Préface de Cromwell* — si parva licet componere magnis.

Il ne peut être question de transcrire ici cette prose à la fois prétentieuse et intéressante. Je voudrais faire connaître en peu de mots ce long article qui est, à lui seul, l'objet du litige.

L'auteur, Antoine Plamondon, né en 1804 à l'Ancienne-Lorette, a étudié son art à Paris de 1826 à 1830, à l'atelier du peintre officiel du roi de France, Paulin Guérin. C'est donc un homme de principes. Entendez par là qu'il est revenu à Québec avec une collection de truismes et de recettes, de vérités de La Palice dont personne ne souriait dans ce temps-là. Il écrit par exemple, au début de son manifeste, ces phrases cocasses: «Il faut observer trois choses dans les proportions: la justesse, la convenance et le mouvement. La justesse comprend la mesure exacte des parties considérées les unes par rapport aux autres et au tout qu'elles composent. Par la convenance, on entend le caractère propre des personnages selon leur âge, leur état et leur condition; en sorte que dans un même personnage, on ne voie pas en même temps des membres d'un jeune homme et d'un vieillard, ni dans un homme ceux d'une femme;

qu'un beau corps n'ait que de belles parties; enfin le mouvement, qui n'est autre chose que l'attitude et l'expression des sentiments de l'âme, demande dans chaque figure une disposition qui exprime ce qu'elle fait et la manière dont elle le doit faire; car il faut bien remarquer qu'un vieillard ne doit faire point paraître tant de vivacité qu'un jeune homme, ni tant de force qu'un homme robuste; que les femmes n'ont point le même air que les hommes; qu'enfin les mouvements d'un corps doivent faire voir ce qu'il a de force ou de délicatesse. »

C'est-à-dire que Plamondon, faisant siens les principes esthétiques chers au XVIIe siècle, veut énumérer les conditions essentielles d'un bon tableau académique. Du reste, on le voit bien en poursuivant la lecture de l'article: « Les vieillards, lorsqu'ils sont debout, doivent être représentés dans une attitude paresseuse, avec des mouvements lents, les genoux un peu pliés, le dos courbé, la tête penchée sur la poitrine et les bras plutôt serrés que trop étendus. Les vieilles femmes doivent paraître ardentes et colères, pleines de rage, comme des furies d'enfer; mais ce caractère doit se faire remarquer dans les airs de tête et dans l'agitation des bras, plutôt que dans les mouvements des pieds. ... »

Et l'artiste continue sur ce ton, avec des trouvailles de mots, des expressions si saugre-

nues, une esthétique si rigide qu'on se demande si le bonhomme Plamondon ne voulait pas s'amuser aux dépens du public.

Il passe tout en revue : les attitudes, les expressions du visage, la noblesse des accessoires, le drapé des tissus, le coloris, le paysage, les premiers plans, les lointains, les firmaments...

Mais ce n'est pas tout de poser des principes ; il faut en vérifier l'application. Plamondon n'y manque pas. Et cela nous vaut une étude très curieuse des tableaux qui ornaient, avant leur destruction en 1888, la chapelle du Séminaire de Québec. Parmi ces tableaux, il y en a un — *Saint Pierre délivré de sa prison par un ange*, par Charles de La Fosse — qui suggère au critique des réflexions inattendues : « Levez les yeux à l'entrée du sanctuaire, écrit-il. Quel magnifique ange ! Il est tout brillant de lumière. Que dis-je ? Il est lui-même la lumière. Que vient-il faire dans cette prison ? Un vénérable vieillard se relève ; il était chargé de chaînes, mais elles viennent de tomber à l'aspect de cet esprit bienheureux. Voyez dans la plus profonde obscurité ces épais patriotes (les soldats romains) ; ils croient garder prisonnier ce vénérable vieillard ; et cependant voilà qu'à leurs yeux il sort de sa prison sans que ces épais s'en aperçoivent. Il en arrivera encore bien d'autres

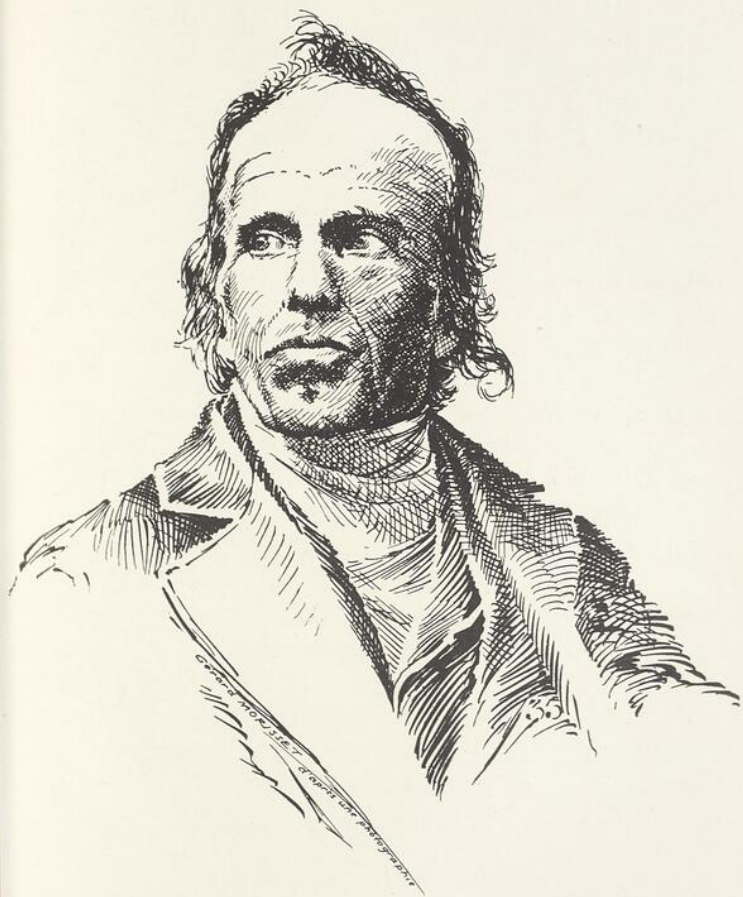
aux successeurs de ce saint vieillard pendant dix-huit siècles. Mais les épais, leurs successeurs dans tous les temps, ceux d'aujourd'hui, y compris nos épais annexionnistes-socialistes d'ici, enfin tout le fricot de Caïn, leur patron, ne parviendront jamais à comprendre qu'on ne peut tuer ce que représente ce vieillard, Pierre.»

Pour comprendre quelque chose à cette tirade désobligeante, il faut savoir que les *épais-annexionnistes-socialistes*, c'était tout simplement le principal adversaire de Plamondon, celui qui lui raflait les plus belles commandes, l'annexionniste Joseph Légaré, plus tard conseiller-législatif. Ainsi s'explique la diatribe.

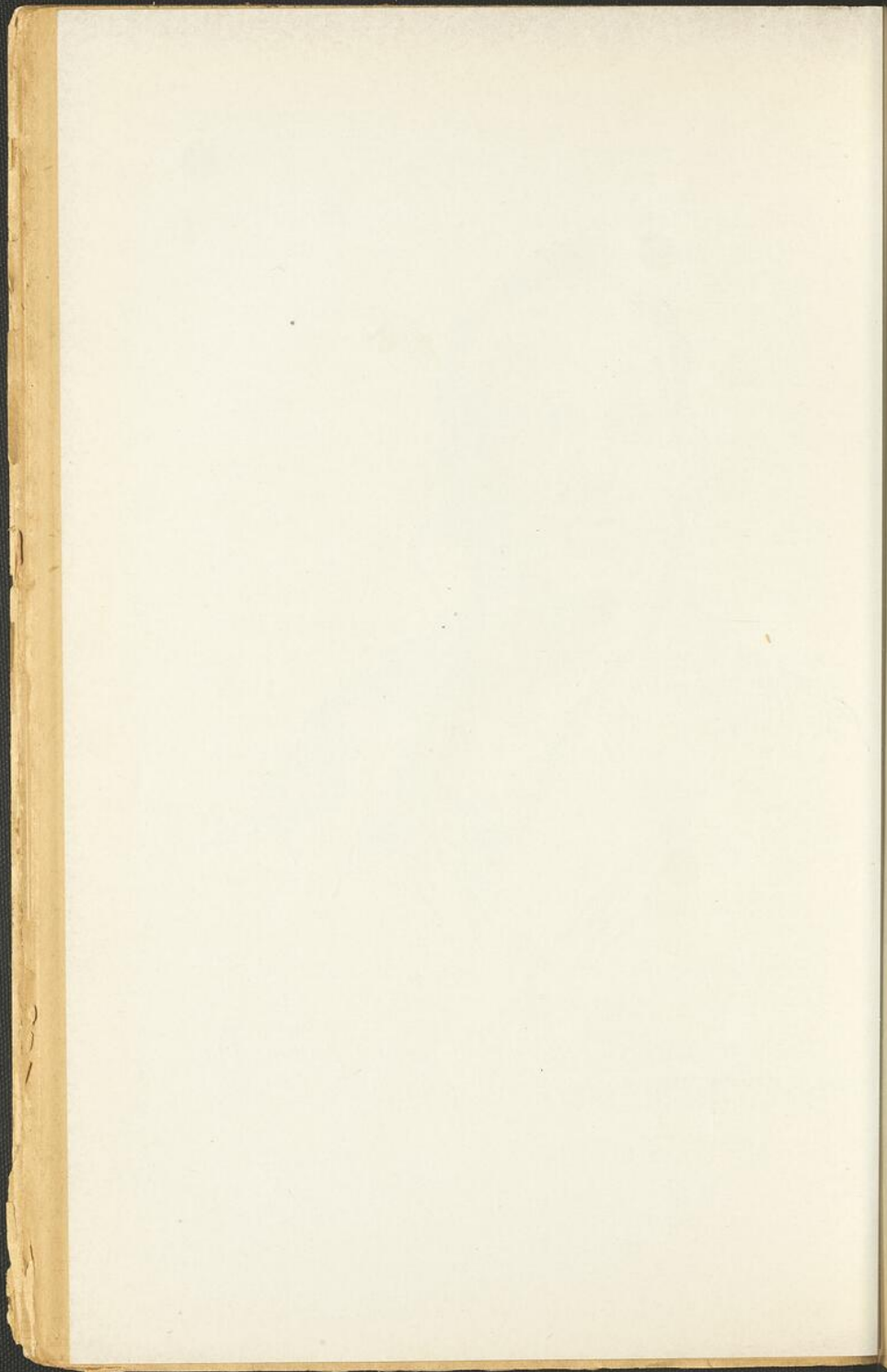
Plamondon continue à décrire les tableaux de la chapelle du Séminaire. En faisant cela, il a un but : prouver qu'un édifice religieux est suffisamment orné quand il possède de bons tableaux ; que ce n'est pas la peine d'y placer à grands frais des sculptures ni d'autres ornements. Il le dit d'ailleurs en un style qui n'admet pas de réplique. Écoutons-le.

« Quel autre genre d'ornementation pourrait être préférable à [la peinture] ?

« Serait-ce cette multitude de petits morceaux de bois sculptés sur toutes les faces, dont la voûte et le pourtour du temple sont parsemés, ces retables et ces bas-reliefs ? Mais, je vous le demande, qu'est-ce que tout cela dit au



Gérard MORISSET, *Portrait du peintre Antoine Plamondon d'après une photographie tirée vers 1855.*



cœur de l'homme comparativement aux représentations des beaux faits de l'histoire sacrée?

« Cette église du Séminaire est incomparablement plus belle qu'aucune autre du diocèse; cependant il n'y a pas pour un seul sou de bois sculpté ici. La voûte est unie comme celle des cieux; point de retable, point de colonnes, point de pilastres, point de bas-reliefs; une simple corniche circule tout à l'entour... Cependant on y jouit de plus de délices que dans aucune autre église... Pourquoi cela? Parce que ses murailles sont couvertes de bons tableaux instructifs, édifiants et ornants avec une magnificence incomparable; et puis cette magnificence ne coûte que cinq cents louis; et vous, vos petits bois sculptés vous coûtent de mille à quatorze cents louis. On les regarde une fois, jamais deux; tandis que l'on voudrait toujours demeurer dans la charmante église dont je viens de parler... »

Conclusion logique que Plamondon tire agressivement: pas de petits morceaux de bois sculpté, seulement des tableaux et de bons tableaux — les siens, par exemple.

\* \* \*

Evidemment, une telle prétention ne peut plaire aux sculpteurs-ornemanistes, que Plamondon veut faire sortir des églises. Durant

quinze jours ils se taisent : Thomas Baillairgé est trop rassis pour entreprendre une controverse ; André Paquet a trop d'ouvrage, Berlinguet aussi.

C'est un tout jeune homme, Thomas Fournier, qui riposte dans le même journal. En 1850, il a vingt-quatre ou vingt-cinq ans. Il vient de sortir du Séminaire où il a étudié le dessin sous Plamondon et Théophile Hamel ; il a même suppléé Plamondon dans ses cours et obtenu une série de certificats qui le campent magnifiquement chez les bourgeois de Québec.

Donc Thomas Fournier revendique l'honneur de défendre sa profession. Disons tout de suite qu'il y va un peu timidement. Plamondon casse les vitres ; Fournier, lui, baisse le ton comme s'il n'était pas sûr de ses arguments. Il ne conteste pas l'importance de la peinture ; il admet qu'elle joue un rôle décoratif et édifiant. Même il encaisse les beaux principes de Plamondon, qui lui paraissent d'ailleurs d'une parfaite orthodoxie. Mais il ne prise pas les affirmations catégoriques du peintre.

« Je ne suis pas, écrit-il, de ces gens qui n'ont d'admiration que pour les objets de leur art, qui ne parlent qu'au superlatif chaque fois qu'il en est question... » Et pour prouver que la sculpture ornementale peut être tout aussi édifiante et instructive que la peinture, Fournier convie ses lecteurs à visiter une église —

n'importe laquelle — où se trouvent des ornements sculptés; et il écrit tout naïvement: «A l'aspect de ces colonnes qui reçoivent les retombees des voûtes; n'êtes-vous pas saisi d'un sentiment profond qui commande le respect pour le lieu sacré? Voyez comme ce chapiteau papillotte; ne dirait-on pas que ces feuilles légères sont agitées par le vent...? Avançons-nous dans le chœur. Quelle richesse! Que de délicatesse et de variété dans ces bouquets de fleurs, ces trophées, ces guirlandes de toute sorte. Tout parle; votre esprit ne peut suffire à l'admiration: ici le lis, la rose, emblèmes de candeur et d'innocence, vous disent que rien de souillé ne doit avoir accès en ce lieu. Ah! comme elle est gracieuse, cette rose qui tombe sur elle; allez donc la cueillir, n'oubliez pas quelques feuilles... Ce trophée de musique peut-il être mieux placé qu'au-dessus des chantres et les marques de la dignité pastorale au-dessus du trône?»

Dans la réplique de Fournier, il y a bien d'autres ineffabilités de ce genre. Contentons-nous de celles que je viens de citer — elles en valent la peine — et transcrivons ici le trait de la fin à l'adresse de Plamondon: «La voie la plus sûre d'amener de l'eau à son moulin n'est pas d'intercepter le ruisseau qui fait marcher celui du voisin».

Plamondon ne peut s'avouer battu; ce n'est pas dans son caractère.

Sa réponse, publiée un mois plus tard, n'est pas un modèle de logique, ni même de bon goût. Elle est faite, au contraire, d'une ironie lourde. Il frappe plus fort que juste. Il commence par demander au lecteur si la représentation du *Jugement dernier* dans le chœur d'une église n'est pas aussi suggestive que les « retables et les colonnes qui reçoivent les retombées des voûtes ». Evidemment, il a raison; à condition toutefois que son *Jugement dernier* soit une œuvre d'art véritable.

A l'égard du chapiteau qui papillotte, des lis et des fleurs, le bonhomme Plamondon rigole à ventre déboutonné.

« Soyez dans la crainte et tremblez, écrit-il. *Voyez comme ce chapiteau papillotte; ne dirait-on pas que ces feuilles si légères sont agitées par le vent?* En voilà un sujet d'une éminente piété. Saintes âmes, de quelles délices ne devez-vous pas jouir en face du *chapiteau qui papillotte*, et nous, pauvres pécheurs, frappons-nous la poitrine. Mais retenons notre haleine, car ce chapiteau papillotte si bien que le moindre souffle pourrait aussi en détacher l'énorme quantité de poussière qu'il recèle, nous aveugler et nous empêcher de voir les petits bouts de bois sculptés et édifiants et si instructifs. . . »

«*Avançons-nous dans le cœur*, continue Plamondon en parodiant Fournier; *quelle richesse! Que de variété dans ces bouquets de fleurs, ces trophées, ces guirlandes de toute sorte...* Morbleu, que cela est édifiant! *Tout parle. Votre esprit ne peut suffire à l'admiration: ici la rose...* Seigneur, c'est goûter trop de délices à la fois! Réservez vos dons pour un monde meilleur...»

Il y en a comme cela deux colonnes du *Journal de Québec*. Parfois l'artiste raille avec lourdeur; plus loin, il s'enflamme, il se fâche, il s'apaise un moment pour mieux employer l'ironie, cette ironie un peu enfantine qui pourtant ne rate pas son effet.

Et cela se termine par ces mots impératifs et ce jugement sommaire: «Sculptez le tabernacle, la chaire, le banc d'œuvre et la corniche, Messieurs les ornemanistes, **personne ne vous conteste ce droit**, mais passé ces quatre objets, sortez de l'église et allez exercer vos talents dans les édifices profanes, tels que palais, hôtels de ville, salles de bals. Pour ce qui est des représentations du *Baptême du Christ* sculptées en bois auxquelles vous faites allusion dans votre article du 1er mars, je dois vous dire qu'elles font votre honte, si peu elles ont forme humaine.»

Un sculpteur de Québec se permit, quelques jours après la publication de cette mercuriale, d'écrire aux journaux pour protester faiblement. Mais Fournier ne protesta pas.

Il savait d'ailleurs que Plamondon avait de puissants protecteurs, entr'autres l'abbé Jérôme Demers qui, dans son *Cours d'architecture*, avait naguère blâmé vertement les ornemanistes de tant multiplier les petits morceaux de bois sculptés dans les voûtes des églises. On retrouve même dans la prose de Plamondon quelques expressions chères à l'abbé Demers.

Toujours est-il qu'après 1850 la qualité de l'ornementation des églises déclina rapidement. Je ne veux pas dire que Plamondon en fut la cause. Mais on constate que le plâtre et la tôle détrônèrent la sculpture sur bois. Sans doute le machinisme y fut-il pour quelque chose, puisque le clinquant remplaça l'orfèvrerie et que les bois imités prirent la place des beaux bois d'ébénisterie. C'était la camelote qui s'installait définitivement dans nos églises. Elle y est encore.

De nos jours, la controverse qui mit aux prises le bouillant Plamondon et l'ornemaniste Fournier ne pourrait avoir lieu qu'entre un gâcheur de plâtre et un vendeur de chromos.

---

## XVII

### LA « CHASSE AUX TOURTES »

#### RÉCIT

— « Sales oiseaux », mâchonna le père Soulard accoudé à sa clôture, « ils sont en train de manger toute mon avoine. »

— « Tirez-leur des pruneaux, ils décamperont », répliqua Plamondon en clignant de l'œil. « Vous, père Soulard, un si bon tireur que vous ne manqueriez pas ma grosse truie à quinze pieds. »

Vexé, Soulard esquissa une grimace vite réprimée. Il ne voulait pas donner prise à la verve de son voisin. C'était bien assez d'avoir été la fable de tout Neuville pour une maladresse : voulant abattre une vieille rosse de vingt-trois ans qui se tenait debout à peine, il avait raté sa première balle et, de la deuxième, lui avait fracassé la mâchoire ; épaulant de nouveau, il lui avait roussi l'oreille droite ; finale-

ment, il avait dû requérir les services du garçon-boucher du village.

Plamondon riait dans ses barbes.

— « Eh oui ! », insistait-il, « prenez votre fusil du temps des Français, bourrez-le bien dur, là ; épaulez lentement comme ça », et Plamondon, le regard malicieux, se servait de sa longue pipe de terre comme d'une carabine, « épaulez lentement et visez bien. Avec une bonne charge de plomb, vous pouvez bien abattre une trentaine de tourtes du coup. »

— « Vous faites le fin, M'sieur Plamondon », répondit Soulard avec un sourire résigné. « Si vous êtes si habile, pourquoi que vous n'en tuez pas, vous, des tourtes ? Je vous les paierais deux chelins la douzaine. »

— « Deux chelins la douzaine ! Père Soulard, vous voulez donc vous ruiner ! Vous... »

Plamondon s'interrompit et leva la tête ; le vieux Soulard aussi. Au-dessus d'eux passait un voilier de tourtes. Par cette calme matinée d'août, on les entendait voler. Elles s'avançaient en rangs pressés, battant des ailes lourdement, leur bec rose pointé vers l'horizon.

Le peintre les regardait passer ; sa petite face poilue et chafouine riait finement.

Le père Soulard, face au soleil, ne regardait que d'un œil. L'autre était fermé et, à la commissure des paupières, il y avait un tel plissement de la peau qu'on eût dit une myriade de

petites veines sombres. Le nez long et relevé ressemblait à un crochet de patère. Les moustaches tombantes prêtaient au visage un air bon-enfant. L'homme avait gardé sa pipe; du coin de la bouche, sortait un filet de salive jaunâtre qui coulait lentement sur une barbe de quatre jours.

— « Quel beau coup de fusil pour vous, père Soulard », fit Plamondon sans baisser la tête. « Vous devriez bien *traîner* toujours votre carabine avec vous... »

Les deux hommes sursautèrent. Un coup de feu retentit; au même moment trois tourtes s'abattirent dans l'herbe. L'une voletait encore avec un bruit de crécelle. A chaque coup d'ailes, de minuscules plumes blanches s'élevaient dans l'air tiède pour retomber avec une sorte de léger dandinement. Après quelques soubresauts, le volatile s'allongea sur le côté et ne bougea plus.

— « Honte à vous, Monsieur Soulard », s'exclama Plamondon avec une grandiloquence simulée. « On vient tuer vos tourtes sur votre propre terrain... »

Tout en parlant, il s'approcha des oiseaux morts. Il en saisit un par les pattes et commença de l'examiner avec attention. Il le comparait aux pigeons qui s'ébattaient jusque dans son atelier. « Bel oiseau », se disait-il. « Plus petit que mes colombes, mais d'un plumage moins

simple, plus varié. Drôle de physionomie. Mes pigeons, bien domestiqués, ont une mine de basse-cour, au lieu que ces tourtes-ci sont des animaux sauvages. D'où ça vient, ces bêtes-là? Du sud? Bien sûr que oui. Je voudrais bien savoir où ça passe l'hiver... Probablement dans quelque forêt des États. Elles n'ont pas grand-chose à manger par là, puisqu'elles viennent bouffer notre grain. Tout de même c'est un bel oiseau. Beaux tons vieux-rose dans le cou et sur les ailes. Gris d'argent et blanc laiteux dans le plumage. Oh! ces jolies taches noires... Elles ont le cou plus long que les colombes; les ailes aussi. Ailes de goélands, ailes bien découpées... J'y pense. Cela ferait une jolie nature morte. »

Le peintre tournait et retournait la tourte. De ses doigts nerveux, il ouvrait à demi les yeux bridés, déployait les ailes, caressait le dos soyeux. Un peu au-dessus de l'aileron, une goutte de sang perlait sur la plume neigeuse.

Plamondon s'apprêtait à ramasser les autres tourtes lorsqu'il entendit une voix fraîche.

— « C'est vous, M'sieur Plamondon, qui avez mes tourtes? »

Et les branches des jeunes saules s'écartèrent pour laisser voir une frimousse d'une quinzaine d'années, riieuse, animée par la course et l'air du matin. C'était Édouard Picher, un gamin du village. Coiffé d'une casquette noire, il



Antoine PLAMONDON, *La Chasse aux tourtes*.  
Grand tableau esquissé à Neuville en 1850 et terminé en  
1853. Collection particulière à Québec.

PHOTO LEBEL, QUEBEC.

L  
b  
d  
d  
P  
c  
S  
le  
ch  
h  
de  
la  
at  
d  
C  
pl  
Je  
se  
be  
M  
on  
ble  
cin  
« F  
det  
tes

portait un long veston à revers et un pantalon beige. Au côté, une gibecière d'où pendaient des cous et des pattes. Dans ses mains, un fusil décoré d'appliques de cuivre ciselé.

— « Oui, c'est moi », répondit Plamondon. Puis d'un air faussement courroucé : « Ah ! c'est toi qui viens abattre les tourtes de M. Soulard jusque chez lui ! Tu n'as pas peur ? Et le père Soulard qui se préparait à aller chercher son fusil . . . Tu lui siffles son gibier, malheureux. »

Le petit homme, décontenancé, continuait de rire en regardant tour à tour le père Soulard et l'artiste. Il était essoufflé et, de temps à autre, aspirait longuement. Il finit par dire d'une voix rapide :

— « Ça fait onze que je tue depuis le matin. Chez le père Baron, il y a un gros hêtre, ou plutôt deux hêtres. Je me suis caché derrière. Je tenais mon fusil comme ça. Tout à coup passe un voilier. Pan. Je tire et quatre tourtes tombent. Je suis resté à la même place. Un autre voilier, trois tourtes ; un autre encore et quatre oiseaux. Ce coup-ci, je ne sais pas. Il me semble que j'en ai vu tomber trois. Albert disait cinq, mais je crois qu'il se trompe ».

— « Tu en as trois », répondit Plamondon. « Regarde. Celle-ci n'est pas grosse, mais les deux autres sont dodues. Combien les vends-tu, tes tourtes ? Un chelin ? »

— « Je ne les vends pas, je les mange. C'est plus agréable. D'ailleurs, on devrait nous payer pour les tuer. Il y en a tant qu'elles dévastent tous les champs. Monsieur le Curé est obligé de les bénir pour les chasser... Alors on rend service en les tuant. On devrait nous payer. »

— « C'est ça. Fais-toi payer par le père Soulard. » Un temps. « Dis donc, Édouard, où sont-ils tes deux hêtres ? Là-bas ? »

— « Oui, à une dizaine d'arpents, au bord de la côte. »

— « Eh bien ! Attends-moi. »

L'artiste disparut derrière les buissons et, au bout de quelques minutes, revint avec un cartable et une boîte de couleurs sous le bras.

— « Où est ton compagon ? »

— « Albert ? »

— « Oui. Appelle-le. »

Édouard mit ses mains en entonnoir près de sa bouche et cria à tue-tête : *Alberrrrt*. On entendit au loin un cri informe. Plamondon entraîna Édouard vers les hêtres.

— « Écoute. Tu vas poser, avec Albert, pour une composition dont je viens d'avoir l'idée. » Et, sur un geste du gamin : « Mais, écoute donc ; tu parleras après. Tu vas t'asseoir ici, sur ce caillou. Comme ça, le fusil sur le genou, la casquette en arrière pour qu'on voie bien tes yeux de velours. Là, à droite, c'est le coin aux

tourtes. Mets-y ta gibecière et tes oiseaux. Tiens, ceux que tu viens d'abattre. Le petit Albert va se mettre là, à gauche. Tu lui donneras une fourte qu'il tiendra dans sa main droite. Il fera semblant de te parler tout en montrant de la main gauche un voilier de tourtes. Cela fera une jolie composition. Oui, mais au centre il n'y aura rien... Bah! le petit Albert posera deux fois: l'une tête-nue, l'autre avec sa casquette. Comme fond, ces deux hêtres jumeaux, les belles terres de Neuville, le Saint-Laurent et la rive sud. Magnifique! On voit d'ici le toit rouge de l'église de Tilly et quelques maisons. Encore une fois, magnifique. Sur l'eau il y aura un navire à vapeur; tiens, comme celui qui passe en crachant sa fumée et en battant l'eau de ses palettes... Allons, assieds-toi et prends ton fusil.»

—« Mais pendant que je poserai, je ne pourrai pas tuer de tourtes! »

—« Tais-toi donc, gros bête. Je te les paierai, tes tourtes, et le gros prix, encore; en sorte que tu ne perdras rien. »

—« On pourra t'y parler? »

—« Bien sûr que oui. Bon maintenant, tais-toi. Souris un peu. Ne te tiens pas si droit, on dirait que tu as avalé le manche à balai. Regarde par là, à gauche, la mère Baron; fais-lui les beaux yeux. Bon, ça y est. Toi, Albert, viens ici. Place-toi là. Laisse ta pipe un peu; tu fais

trop de *boucane*. Regarde Édouard. Non, pas avec cet air-là ; on dirait que tu veux le bouffer. Souris, toi aussi. Mais souris donc. Tu n'es pas capable d'avoir l'air fin? »

Tout en continuant d'apostropher ses modèles, le bonhomme Plamondon recula de quelques pieds, ferma un œil et savoura la forme pyramidale du groupe. Il s'assit sur une roche de granit, ouvrit son cartable et commença de dessiner sur une feuille de parchemin quadrillé. Sa main nerveuse esquissait des lignes légères, des traits à peine visibles. Il indiqua les troncs d'arbre et la rive sud par deux traits et, de quatre coups de crayon, situa le groupe des chasseurs. Il pensait à part soi : « Il faut que je les croque tout de suite et vite. Autrement, ils ne voudront plus poser. Ça fera une belle chose, cette chasse aux tourtes. Tiens. C'est le titre que je vais donner à ma composition. Beau titre, ma foi. Il a une jolie figure, Édouard. Il ne doit pas manquer de *blondes*. C'est jeune, mais c'est aimable. L'autre est moins séduisant. Il a le front bombé et une grande bouche, mais il n'est pas laid. C'est tout le portrait de son père ; et de sa grande sœur, Mélanie.

*C'est ton cœur, Mélanie,  
Que je voudrais toucher.*

« J'ai chanté cela à Paris, après les *Trois glorieuses*. C'était bête, cette chanson. Guérin nous faisait taire quand nous la fredonnions. Que fait-il, là-bas, le père Guérin? Des portraits sans doute. Il aimerait ce que je dessine en ce moment. Il retrousserait la lèvre comme ça et dirait: « Bien, jeune homme ». Pas mal, en effet, ce que je fais là... »

— « Albert, ne bouge pas tant. »

Plamondon renoua le fil de ses songeries: « Pas mal, en effet. C'est mieux que du Légaré ou du Hamel. Légaré est un bon diable, mais il peint bigrement mal. Hamel peint bien, mais pas mieux que moi. Il est incapable de renouveler sa manière. Il est Flamand tant qu'il peut. Cela se voit dans ses portraits. Moi, je suis de l'École française et je m'en glorifie. Ah! Tiens. C'est bien, ce que je fais là. Ce profil romain est beau comme une médaille. Il faudrait l'encadrer de feuilles de laurier, au lieu de l'alourdir d'une casquette. Qu'importe. La casquette ne va pas mal. Ça lui donne un air crâne, ça le campe, c'est couleur locale... ».

— « Dis donc, Albert, lève le bras gauche comme si tu désignais quelque chose du doigt. C'est ça. »

Après quelques minutes, Plamondon leva le nez.

— « Albert, tu vas aller t'asseoir au centre, entre les troncs de hêtre. Pas si haut. Mets ta casquette sur le côté gauche. Souris un peu. Fais un geste de la main. Bon. Ne bouge plus. Souris naturellement. » L'enfant s'esclaffait. « Ne ris pas tant, bon Dieu! Ne bouge plus, veux-tu? »

La main de l'artiste allait et venait sur le parchemin. Le personnage central surgit du papier, avec un sourire si suave que Plamondon s'arrêta, étonné de la souplesse de son coup de crayon. « Il est mignon, le petit Albert; il ne se reconnaîtra pas... Ici, une ombre; là, une raie de lumière. Il faudra lustrer la soie des revers du veston, mettre en valeur le blanc de la chemise. Au loin, peindre le fleuve tel qu'il est aujourd'hui avec ses courants bleu-vert; indiquer les falaises de Tilly avec du vert pâle; rehausser le ciel avec du mauve, ce ton charmant que je suis seul à employer... Bigre, que c'est beau! C'est chatoyant, c'est harmonieux. Je suis un type épatant... Mes amis seront satisfaits. Eux qui m'incitent à créer des sujets canadiens, ils n'auront pas à se plaindre. Est-ce assez canadien, ce groupe, cet horizon, ces physiologies, ces lointains. C'est mieux que les toiles de Krieghoff, ce petit Juif allemand qu'on vante tant dans les journaux... Vraiment, je suis un type épatant... »

Glorieux de sa virtuosité manuelle, empoigné par son sujet, Plamondon travailla plus d'une heure sans bouger. De grisaille qu'elle était, sa composition était devenue vive, alerte, pittoresque, à la fois large et précise. Il s'arrêta.

— « M'sieur Plamondon, j'ai faim », risqua timidement Édouard.

— « Ça va, j'ai fini. Encore un coup de crayon. Je vous avais fait le nez droit à tous deux ; je me suis trompé. Corrigeons cette erreur. Bon. C'est fait. Maintenant, allez prendre une bouchée. Grand merci et bon appétit. »

— « Et mes tourtes ? »

— « C'est juste. Voici cinq chelins. Au revoir. »

\* \* \*

Plamondon mit trois semaines à peindre, sur une toile de six pieds de carré, son esquisse de la *Chasse aux tourtes*. De temps à autre, Soulard venait voir ; Édouard et Albert aussi. Ils restaient des heures devant le chevalet, sans parler, les mains dans les poches, esquissant parfois des sourires entendus. L'artiste ne les voyait pas. Absorbé par son travail, il pignochait amoureusement, il appliquait la couleur comme une matière précieuse. Pour les person-

nages et le fond, tout alla bien. Quand il en vint à peindre le feuillage et le sol du premier plan, il resta longtemps perplexe. « Bah ! », se dit-il, « appliquons les recettes de Guérin. Faisons vraisemblable et ne gâtons rien par trop d'application. » Et il escamota les difficultés.

Un matin d'octobre, le père Soulard vint chercher la toile et l'emporta sur son quatre-roues à l'Exposition provinciale. Là, il la mit dans son cadre et l'accrocha tout contre un portrait de Peter McGill. Descendu de l'échelle, il se mit à examiner la peinture. Par un éclairage violent, il lui découvrait un charme qu'il n'avait pas senti dans l'atelier discret de l'artiste. « C'est beau », disait-il — il ne trouvait pas d'autre formule —, « c'est beau comme une image. Et ressemblant encore. Édouard Picher, c'est lui en peinture. Le petit Albert aussi. C'est beau », répétait-il, « y a pas à dire, c'est beau. »

— « C'est-y des tourtes, ça ? », demanda un paysan.

— « Bien sûr », répondit le père Soulard.

— « Comment, des tourtes ? Y en a jamais vu, celui qui a fait cela. »

— « Mais j'étais là quand M'sieur Plamondon les a faites », riposta Soulard. « Il a peint les tourtes que j'avais... que le petit Picher avait abattues... C'est pas des tourtes, ça ? Il faut avoir du front pour dire ça. »

Le paysan n'insista pas.

Mais Soulard, indigné comme si on lui eût dit que ses sacs de pommes de terre n'avaient pas le poids, continuait en bougonnant : « Il faut avoir du front pour dire ça. Pas des tourtes... C'est p't-être des alouettes ou ben des goglus... » Il revint vers la toile. « C'est beau. Ç'a de la belle couleur, c'est ben dépeint. Diable de m'sieur Plamondon. Il faudra que je lui demande un bon jour de tirer mon portrait... »

---

tor  
rie  
Kr  
est  
c'es  
tor  
gue  
gra  
l'és  
mille  
que  
sine  
étot  
rien  
male

## XVIII

### CORNELIUS KRIEGHOFF

(1815 - 1872)

Cornelius Krieghoff a maintenant son historien, M. Marius Barbeau, attaché à la Galerie nationale d'Ottawa. Son livre (*Cornelius Krieghoff, Pioneer painter of North America*) est écrit simplement, légèrement romancé — c'est la mode — ; il fourmille d'expressions pittoresques, argotiques ou populaires. Nulle longue discussion sur les points litigeux de la biographie de Krieghoff ; nulle glose savante sur l'état de la peinture canadienne-française au milieu du XIXe siècle. Des faits précis, quelques dates, des anecdotes, des dialogues vifs, sinon clairs, un style sans prétention ; chose étonnante, nul romantisme. Et ce qui ne gêne rien, une toilette typographique parfaite, originale, et des images coloriées.

Résumons la vie de Kriëghoff.

Il était le fils d'un ouvrier allemand d'origine polono-juive. Né à Amsterdam vers 1815, il reçoit, semble-t-il, une éducation soignée. Ses études terminées à Rotterdam, il parcourt à pied l'Europe occidentale, jouant de la mandoline et dessinant des portraits. Un jour, il lui prend fantaisie de tenter fortune en Amérique — comme l'avait fait, quarante-cinq ans auparavant, son compatriote Berczy.

Il débarque à New York en 1837. Le 5 juillet, il s'inscrit pour trois ans dans l'armée américaine. Licencié le 5 mai 1840 à Burlington, il s'inscrit de nouveau et... déserte le même jour. Ces faits insolites s'expliquent. Kriëghoff s'était épris d'une jeune Canadienne-française, Louise Gauthier dit Saint-Germain, de Longueuil; neuf mois après, une fille du nom d'Émilie était née de leur union clandestine.

On retrouve Kriëghoff et sa compagne à Longueuil dès avant 1844. Le déserteur s'y fait peintre. Il peint les *pedlars*, les paysans des environs et les Indiens de Caughnawaga. Il s'essaie à la peinture de genre. En 1849, il habite Montréal, au Pied-du-Courant. L'année suivante, il loge près de Beaver Hall; en 1852, à l'énigmatique Aylmer House.

Jusqu'en 1853, Krieghoff végète. Il cherche sa voie, dit-on en style noble. En réalité, il cherche de l'argent. Et quand John S. Budden lui propose de descendre à Québec pour y exercer son art, l'artiste accepte. Il a raison. Budden fait partie d'une société de commissaires-priseurs, Maxham and Company. S'il commande à Krieghoff de nombreuses toiles, c'est pour les vendre soit de gré à gré, soit aux enchères. La clientèle se compose de riches anglais, amateurs de compositions faciles et de sujets du terroir — car on sait que la peinture de genre, popularisée par la lithographie, eut une vogue inouïe au milieu du XIXe siècle.

Voilà donc Krieghoff devenu artiste populaire. Budden se charge de le documenter. Il l'amène à la chute Montmorency, il lui procure maintes *cuites* chez Gendron qui tenait un estaminet au *cône de glace*; il lui fait voir Lorette et ses Hurons, Stoneham et ses hommes de chantier; bref, il lui fait visiter presque toute la Province en quête de sujets inédits.

Sauf un séjour de six mois en Europe en 1854 — il y était allé pour se perfectionner dans la peinture — Krieghoff habite Québec de 1853 à 1867. Il loge chez son ami Budden d'abord dans la rue Saint-Jean, puis dans une maison qui existe encore au bout de la Grande-Allée. En 1867, il se rend à Chicago en compagnie de sa fille et de son gendre. Là habite

son frère Ernest, déserteur comme lui, ébéniste de talent, dit-on. Krieghoff revient à Québec en 1871 pour quelques mois et retourne à Chicago pour y mourir le 4 mars 1872.

On chercherait vainement dans l'ouvrage de M. Barbeau un jugement d'ensemble sur l'art de Krieghoff. A la page 6, il dit son sentiment sur le portrait de Louise Gauthier, peint en 1854: « It compares favourably with some of the pictures of lovely women painted by Corot at about the same date »; plus loin, page 14, il est question de la puissance créatrice (...) de Krieghoff; puis, parlant d'une composition dans laquelle grouille la foule des *merrymakers* à la porte de l'estaminet Gendron, M. Barbeau la qualifie de chef-d'œuvre. Et c'est tout. L'auteur ne s'est pas senti le courage de reproduire ce qu'écrivait naguère le chanoine Scott de la série de peintures que Krieghoff avait exécutées pour la salle de l'Assemblée législative. Transcrivons ce passage, non pour le malin plaisir de rigoler aux dépens d'un profane, mais pour faire voir à quelle conclusion grotesque peut aboutir parfois un homme d'esprit: «... Nous avons vu des peintures de Krieghoff, des couchers de soleil d'un éclat qui vraiment rappelle les merveilleuses splendeurs du couchant et nous permet d'affirmer que la richesse de sa palette n'avait rien à envier à tout ce qu'on voit de plus beau en ce genre dans les

musées européens. Mais alors pourquoi ce peintre n'est-il pas connu là-bas, placé au nombre des grands paysagistes, les Corot, les Courbet, les Ziem, les Théodore Rousseau? il peignait nos « quelques arpents de neige » et ce n'était pas assez pour réchauffer l'opinion en Europe. »<sup>1</sup>

Comparer Krieghoff à Ziem, passe encore; celui-ci s'est attiré ce désagrément pour avoir signé, durant sa longue vie, nombre de *navets* qui n'étaient pas de lui. Mais rapprocher le nom de Krieghoff de celui de Courbet, surtout de Corot! On se croirait à Marseille. . .

Qu'on ne s'étonne pas de ces parallèles outrés. La vogue de Krieghoff, habilement organisée du vivant même de l'artiste par des commissaires-priseurs qui y avaient intérêt, a persisté après sa mort, plus par spéculation que par esthétique. Et quand James-M. Lemoine écrivait: « Les paysages canadiens de cet artiste sont très recherchés. Plusieurs même ont été vendus mille dollars », il constatait la valeur marchande des peintures de l'artiste germain et non leur tenue artistique.

<sup>1</sup> Abbé H. SCOTT, *Grands anniversaires*. Québec, 1929, p. 298-299. — Si Krieghoff n'est pas connu en Europe, pas même en Allemagne, c'est que son art n'a pas la tenue que lui reconnaît l'abbé Scott. Eût-il été un grand maître, les Européens seraient excusables de l'ignorer: Krieghoff a attendu son historien durant soixante-deux ans !

Aujourd'hui, il faut déchanter un peu et se contenter du jugement quasi définitif que M. Jean Chauvin portait naguère: « Jugé par ses pairs, Krieghoff eût été condamné à l'oubli. Grâce aux critiques, il est déjà bon pour l'immortalité. Ce que fit Krieghoff, ce n'est pas de la grande peinture, mais de l'imagerie populaire ou encore, si l'on veut, de l'amusante peinture anecdotique. »

Krieghoff est en effet un imagier populaire. Très *peuple*, il aime les gens du peuple, « les beuveries, les kermesses et les grosses farces ». Les gens du peuple, ce sont les paysans ou plutôt une certaine classe de paysans que Krieghoff et son mentor Budden se plaisent à fréquenter chez Gendron, au Sault Montmorency, ou à Stoneham.

Dans l'ouvrage de M. Barbeau, il est souvent question de *whisky blanc*. On devine par là que les héros de Krieghoff ne dédaignent pas de pintocher dans les hôtels louches de la banlieue québécoise, danser en rond toute la nuit à la cadence d'un violoneux à-demi ivre, s'allonger sur le parquet de catalognes pour y cuver leur whisky ou leur *Jean-Marie* (Jamaïque) trois jours durant.

Tels sont en général les modèles de Krieghoff. Même quand il peint un honnête *habitant*, il ne peut s'empêcher de lui donner la trogne d'un noceur.

Est-il besoin d'ajouter que les paysans peints par Krieghoff ont quelque chose de caricatural qui déconcerte. L'artiste ne les comprend pas tout à fait, soit qu'ils diffèrent trop des paysans de la vallée du Rhin, soit que l'engouement du peintre pour l'anecdote humoristique fausse sa psychologie. Il peint assez bien les visages, l'enveloppe de ce qu'il voit — encore que son *habitant* ne soit pas *cent pour cent* canadien, comme le remarque M. Chauvin. Mais il ne pénètre pas dans l'âme de ses modèles. Dans sa hâte de produire, il ne cherche pas l'élément spirituel de ces terriens à la fois frustes et délurés, pieux, même légèrement superstitieux, gais et goguenards, amateurs de bonne chère et d'histoires salées, sans doute, mais aussi doués d'une finesse indéfinissable et d'une bonhomie toute normande. Voudrait-il d'ailleurs aller plus avant dans la compréhension de ces scènes populaires qu'il ne le pourrait pas. Il peint avec une rapidité étonnante, presque sans esquisse préalable. Il brosse en un seul jour des petites toiles où s'épanouissent à souhait tous les défauts de l'École de Düsseldorf.

Un tableau conservé au Musée provincial marque bien la qualité de l'art de Krieghoff. Il est intitulé *le Carême*. Dans la salle de famille d'une maison de campagne, quelques personnages sont à table: un jeune homme vêtu d'un *capot* d'étoffe du pays, chaussé de souliers de

bœuf et coiffé d'une *tuque* bleue; un autre jeune homme vu de dos, portant un gilet beige et une chemise rouge; une jeune fille et un enfant. Ces jeunesses s'empiffrent des tranches de porc frais lorsque, soudain, le curé du village entre sans frapper, le chapeau sur la tête, voulant s'assurer que ses paroissiens respectent les dures prescriptions du carême. En voyant entrer le curé, la grand'mère demeure interdite; l'un des enfants, pris en flagrant délit de gourmandise, courbe l'échine comme pour amortir une taloche, tandis que la maîtresse de maison entrebaille la porte de sa chambre pour voir la figure de l'importun. Ce tableau, dont le coloris n'est pas désagréable, est un pastiche de Téniers. Certains personnages comme la jeune fille et la grand'mère sont plus flamands ou rhénans que canadiens; le dessin est lourd, peu spirituel.

Krieghoff est-il plus heureux avec l'habitation canadienne? Pas du tout. Au lieu de représenter les solides maisons de pierre qui s'échelonnent sur la côte de Beauport, il préfère des cabanes « qui ont plutôt l'air de porcheries », des camps de bois rond, exigus, enfumés, enfouis sous la neige. Tout près, des granges à l'aspect minable, des porcheries ou des remises, tout cela un peu déformé par une perspective cahotante. Au premier plan, des personnages souvent disproportionnés et presque toujours

un attelage. Cela est canadien, sans doute, mais vaguement, avec des détails hollandais ou allemands, des réminiscences de musées ou de gravures flamandes du XVIIe siècle.

Il en est ainsi des paysages de Krieghoff. Certes, les sujets sont canadiens. Ce sont nos montagnes qu'il rend avec des tons tout germaniques, nos arbres qu'il pignoché d'une main pas toujours habile, nos lacs et nos rivières qu'il cherche à représenter avec plus de bonne volonté que de justesse. Mais ses ciels sont ceux de l'École romantique de Düsseldorf, ses feuillages sont lourds, conventionnels. Ses scènes d'hiver ont toutes un air de tristesse qui déçoit. Il semble que le peintre n'a jamais vu l'éblouissante splendeur du soleil hivernal, le scintillement de la neige, l'atmosphère d'une crudité tranchante, les reflets substils de l'épais manteau blanc qui communique à la nature laurentienne une gaieté légère. Dans les toiles de Krieghoff, au contraire, c'est une tristesse désespérante qui s'appesantit sur les hommes, les forçant à se terrer dans leur cabanes enneigées, à boire sans trêve pour se réchauffer ou à se livrer sans retenue aux violents sports d'hiver, soit pour lutter contre le froid, soit pour tromper leur ennui. . .

Que reste-t-il donc de bon dans l'œuvre de Krieghoff? Un enseignement: que la vie de notre peuple peut fournir à nos peintres d'excellents thèmes de compositions.

Non pas que l'artiste germain fût le premier à représenter des choses canadiennes. Avant lui, bien avant lui, des artistes s'étaient essayés dans cette voie. Sans insister sur le Frère Luc qui nous a laissé une ravissante figure de jeune Indienne et une vue majestueuse du Saint-Laurent, il faut signaler la Mère Madeleine Mauts de Saint-Louis qui a peint quelques paysages pour la chapelle de l'Hôpital-Général et certains missionnaires qui ont brossé des paysages et des figures d'Indiens. Des peintres de l'École de Saint-Joachim ont introduit la nature canadienne dans leurs tableaux, comme dans l'*Ex-voto* de la Rivière-Ouelle. Après la conquête, Peachy et Dillon, Georges Hériot et Cockburn, les Bouchette père et fils ont été des aquarellistes et des peintres du terroir. Après eux, Légaré et Plamondon ont traité, pas toujours avec élégance il est vrai, des sujets de chez nous.

Toutefois, avouons-le, nos artistes se sont généralement complu dans la grandiloquence, fruit direct de la dispersion des peintures de la collection Desjardins en 1817; ils n'ont longtemps juré que par le grand art, ce qu'on appelait le grand goût sous le roi Louis-Philippe et qui n'était, au dire de Viollet-le-Duc, qu'un grand engouement.

Cet état d'esprit, M. Barbeau a voulu l'analyser dans une conversation entre Budden

et le notaire Aubry. Celui-ci voudrait qu'à son retour d'Europe en 1854 Krieghoff se livre à ce qu'on appelle aujourd'hui l'art académique, c'est-à-dire au portrait solennel, au paysage composé, au tableau d'histoire, à la scène de genre ennoblie et soigneusement figuolée. Budden, lui, qui ne comprend rien à l'art noble, veut que Krieghoff continue à peindre les *merry-makers*, les noceurs de tout acabit, les habitués de l'hôtel Gendron, les *glisseurs* du Cône de glace, les Sauvages.

On sait que ces deux tendances ne s'excluent nullement, à condition d'avoir plus que du talent. Tel n'était pas le cas de Krieghoff. Après 1855, il tente bien d'élargir sa manière mais sans parvenir à faire mieux qu'auparavant. Il continue à traiter les mêmes sujets avec les mêmes rares qualités et, aussi, les mêmes défauts. S'il ne réussit qu'à moitié, du moins ouvre-t-il la voie à des successeurs plus talentueux.

Les amateurs canadien-français ont-ils compris la leçon? Tout en conservant leurs préférences au grand art, ont-ils dépouillé leurs préjugés à l'égard des scènes populaires et de la peinture vulgairement anecdotique? Il semble bien que non. Du vivant de Krieghoff, peu de Canadiens français ont daigné acquérir des pièces de l'artiste german, soit qu'ils aient estimé trop caricaturales ses compositions — usant

ainsi de représailles envers lui —, soit qu'ils aient jugé son art à sa juste valeur, ce qui serait étonnant. Encore aujourd'hui les admirateurs de Krieghoff se recrutent parmi les Canadiens anglais et les Américains. Dans le catalogue de son œuvre, à peine lit-on, parmi les possesseurs de peintures, dix vocables à consonance française. . .

L'ouvrage de M. Barbeau est un sérieux essai de monographie vivante et impartiale.

Souhaitons que l'auteur applique son savoir et ses qualités d'écrivain à d'autres biographies tout aussi utiles. Souhaitons de plus qu'il ait des émules. Quand nous aurons exploré notre histoire artistique, du XVIIe siècle à l'âge contemporain, nous comprendrons mieux notre art national, nous pourrons en faire la sythèse.

## XIX

### 1870 ARTISTIQUE

L'année 1870 qui, au dire d'un chroniqueur, « s'ouvrit avec toutes les apparences de bonheur et de prospérité », a laissé à nos grands-pères des souvenirs peu agréables.

Au Canada même, quelques événements assombrissent les esprits : l'invasion des Féniens, vite repoussée ; l'expédition du Nord-Ouest, cauchemar au début et, à la fin, source féconde en titres et décorations pour nos volontaires ; le tremblement de terre, long et violent, du 20 octobre ; enfin le spectre de l'annexion, plus inquiétant en 1870 qu'en 1848, car c'étaient naguère les partisans de Papineau qui réclamaient l'annexion du Canada aux États-Unis au lieu qu'en 1870 ce sont les Américains qui pensent à cette mesure comme à une affaire fructueuse en dollars. . .

En Europe, c'est d'abord l'assassinat de Victor Noir par l'un des Bonaparte, faute poli-

tique qui met en péril le trône même de l'Empereur; c'est ensuite la succession au trône d'Espagne, affaire embrouillée qui a, on le sait, un dénouement tragique: la guerre entre la France et la Prusse. Mais ce qui afflige le plus les Canadiens français de 1870, c'est l'entrée des Italiens à Rome. Si la guerre franco-prussienne [durant laquelle Méphisto, sous les espèces de Bismark, semble tenir le bâton de commandant<sup>1</sup>] provoque à Québec et à Montréal une explosion de francophilie, la prise de Rome affecte les bourgeois de la Province comme s'il s'agissait d'une atteinte même à la religion. Dans les journaux de l'époque, on peut suivre les effets inévitables de ces événements: les Canadiens français se rapprochent à la fois de la France et du Saint-Siège.

Chez les artistes, le contre-coup de tout cela se fait peu sentir. Non pas qu'ils soient insensibles aux malheurs de la France, à la deveine de Pie IX, ni aux inquiétudes de leurs compatriotes. Mais ils planent avec ravissement dans le classicisme — et chacun sait que pour être bon classique, il faut éviter certains sujets dont on n'a pas encore éprouvé la noblesse. Bien ravitaillés en commandes de tableaux de sainteté, en portraits et en motifs à peinture de genre, ils ne ressentent pas le besoin de traduire sur

<sup>1</sup> C'est ce qu'affirme sans rire un chroniqueur de l'époque.

la toile ce que leur suggèrent les faits. Seul un artiste fait exception, Henri Julien. Mais c'est un adolescent et un illustrateur. Il est donc excusable de dessiner bêtement ce qu'il voit sur les bords de la Rivière-Rouge ou dans les plaines de l'Ouest. . .

\* \* \*

L'année s'ouvre, le croirait-on, par une pièce de vers. Le poète est Sam. Benoit. Dans les derniers jours de 1869, il est allé à l'église du faubourg Saint-Jean, à Québec; il y a admiré quelques tableaux qu'Antoine Plamondon vient d'y placer,<sup>2</sup> entr'autres une *Sainte Cécile* d'après Raphaël. Vite Benoit s'enflamme. Aiguissant sa plume, il compose à l'adresse de l'artiste « un petit épigramme élogieux ». Il n'a pas la prétention de penser que sa verve poétique puisse rien ajouter à la gloire de Plamondon. Non. Il rime à la mode désuète du Grand Siècle, sans trop se soucier des lois de la versification :

Si les ans sur ton front ont posé leur couronne,  
Ta main pour les tromper chaque jour  
[nous étonne

<sup>2</sup> Ces tableaux furent détruits dans l'incendie de l'église en 1881.

Et tes œuvres, produit d'un pinceau rajeuni,  
 Pour l'œil le plus subtil ont un charme infini.  
 Veux-tu donc sans orgueil en croire

[mes paroles?

L'homme étonné, ravi, s'en ferait des idoles,  
 Si par la piété mises dans le saint lieu,  
 Elles n'entraînaient l'âme à louer le vrai Dieu.  
 Ce qu'il faut à tes saints de grâce, d'éloquence,  
 Un tour ingénieux le donne avec aisance.  
 Mais rien n'est sans défaut: il manque, je

[m'en crois;

Ah! le dire — Hé! quoi donc? — Il leur

[manque la voix.<sup>3</sup>

Dans sa maison de peintre campagnard, à Neuville, Plamondon reçoit son *Courrier du Canada* quelques jours après le 3 janvier, car en ce temps-là le postillon de Sa Majesté ne dispose pour transporter la *malle* qu'un berlot tiré par une rosse. L'artiste parcourt distraitemment les nouvelles étrangères de la première page et, à la deuxième, dévore l'« épigramme élogieux » de Benoit. En dépit de l'objurgation du poète (*Veux-tu donc sans orgueil en croire mes paroles?*), il se rengorge d'aise à la lecture de ces vers médiocres.

— « Il comprend bien la peinture, M. Benoit », se dit Plamondon. « Il aime ma *Sainte Cécile*; il a raison. C'est ma plus belle copie; elle a du chic. . . »

<sup>3</sup> Cf. Le *Courrier du Canada*, 3 janvier 1870.

Le peintre relit tout haut l'épigramme.

Si les ans sur ton front ont posé leur couronne,  
Ta main pour les tromper chaque jour nous  
[étonne. . .

— « C'est vrai que je ne suis plus jeune, je vieillis. Dame, j'ai soixante-huit ans.<sup>4</sup> Mais ma vue est encore bonne, ma main est sûre. Je m'en rends compte chaque jour, surtout depuis que je travaille aux portraits des abbés Lefrançois et Millet, curés de Saint-Augustin. Je les aime, ces portraits. Ils sont beaux. J'ai réussi la soutane du janséniste Lefrançois comme jamais je n'ai modelé de tissus. C'est une vieille soutane usée, grisâtre, sillonnée de plis presque cassés, avec des parties si luisantes qu'on dirait un tuyau de poêle frais verni. La figure de M. Lefrançois est vivante. Pour m'inspirer, je n'avais qu'un daguerréotype quasi effacé. Malgré tout, je m'en suis bien tiré. . . »

Plamondon se lève, fait quelques pas dans son atelier et s'arrête devant le portrait de M. Lefrançois. La figure est terminée, la soutane aussi; le fond n'est qu'esquissé et le bas de la toile est barriolé de touches de terre de Sienne. L'autre portrait, celui de l'abbé Millet, est à

<sup>4</sup> Ici Plamondon se trompe. En 1870, il a soixante-six ans, puisqu'il est né en 1804. Il a fait cette erreur jusqu'à la fin de sa vie.

peine ébauché. Plus loin, une demi-douzaine de grands châssis masquent le fond de la pièce. Sur trois d'entr'eux, l'on distingue un sujet : un *Christ en croix* d'après Prud'hon, une *Immaculée Conception*, copie de Murillo, et une *Vierge de douleur*. Les trois autres sont ébauchés à grands traits.

Plamondon s'arrête devant les toiles.

— « Je pense que le curé de L'Islet sera satisfait des copies que je lui fais. Il faut qu'elles soient décoratives; elles le seront. Elles sont destinées, à ce qu'on m'a dit, à une chapelle latérale qu'on construit ou qu'on va construire au flanc de l'église. Il faudra que j'aille voir ça. . . » Un temps assez long. « Tout de même, la clientèle n'est plus ce qu'elle était; les honoraires non plus. C'est l'abbé Benjamin Paquet qui me ruine. Parce qu'il est allé en Italie, à Rome, il s'imagine qu'il n'y a que les Romains pour broser de belles peintures. Non seulement il se l'imagine, mais il le dit. Le malheur, c'est qu'il n'est pas le seul à le dire. . . L'abbé Sax, curé de Saint-Romuald, a fait venir un Munichois, Lamprecht, pour orner son église. A Montréal, on a demandé à Müller de décorer le Gesù. Un Italien, Capello, vient d'arriver dans la Métropole. . . Nous sommes encerclés, nous, les artistes canadiens. Et puis, il y a le Krieghoff dont on annonce le retour. Heureusement qu'il ne travaille pas pour les églises, celui-là. . . Tiens, tout cela me dégoûte. »

Durant l'hiver et le printemps, Plamondon s'esquinte à terminer les portraits des abbés Lefrançois et Millette. Il commence celui de l'évêque régnant, *Mgr Baillargeon*, et esquisse, d'après une gravure, l'effigie de Pie IX. Parfois, il travaille aux grandes peintures destinées à L'Islet, mais avec moins d'entrain que naguère. Il pense toujours à l'abbé Benjamin Paquet et à ses protégés, les Romains.

En juin, un certain soir, il jette un coup d'œil sur le *Courrier du Canada*. Tout à coup, il sursaute. C'est Louis Veillot qui écrit son sentiment sur l'exposition de peinture et de sculpture tenue dans le cloître des Chartreux, à Rome; « Je dirai franchement, écrit-il, que je n'y ai vu rien qui pût ravir personne, surtout rien de nouveau. A part quelques grands dessins d'un jeune peintre romain, Fracassini, mort à vingt-quatre ans l'année dernière et qui promettait d'être un artiste, ces œuvres, d'un pinceau et d'un ciseau plus ou moins habiles, manquent souverainement de ce qu'on s'attendrait à trouver en Italie et à Rome. . . Point de couleur, point d'ampleur, point de style. Pour le moment, cette grande sève si abondante et qui a si longtemps coulé, quoique en diminuant toujours, semble complètement épuisée. En peinture rien ne rappelle aucun maître, même médiocre, même de loin. . . »

Et Veillot, toujours prêt à enfourcher une sorte de pégase grincheux, rétif, ombrageux, continue en ne ménageant pas aux artistes romains ses épithètes désobligeantes.

— « Ah! ça » s'écrie Plamondon, « voilà qui fait mon affaire. Je vais leur mettre ça sous le nez aux abbés Paquet, Sax et consorts, entichés des Romains et de leurs navets. »

L'artiste prend sa plume et trace les premiers mots: « Monsieur le Rédacteur ». La suite ne vient pas. Il lisse sa belle barbe blanche, gratte son crâne dénudé, esquisse des croquis en marge de l'article projeté. Enfin, il démarre. Et le voilà parti: « La lettre XCVIII du très célèbre Louis Veillot, datée de Rome, 19 mai, qui a pour titre: *l'Exposition romaine*, et publiée dans votre numéro 58, a dû frapper de stupeur les deux ou trois messieurs de Québec qui depuis quelques années font des efforts inouïs pour détourner les vénérables curés des campagnes de faire faire leurs tableaux d'églises par des peintres canadiens pour les faire faire à Rome par des Italiens. Louis Veillot donc, cette lumière sans pareille, d'une intégrité parfaite, du jugement le plus sain, du goût le plus éclairé, que dit-il des artistes, peintres et statuaires, de Rome? Vous l'avez déjà lu; les vénérables curés l'ont déjà lu; mais qu'ils relisent encore. »

Et le peintre campagnard transcrit la prose de Veillot, en soulignant les membres de phrases que le polémiste catholique a burinés avec une allégresse de gallican trop longtemps comprimée. . .

Après les citations, les commentaires : « Mais est-il vrai que cette Italie n'a pas même un copiste passable? En effet, voyez les belles églises de Notre-Dame de la Pointe-Lévis<sup>5</sup> et de Saint-Pierre-les-Becquets; elles sont pleines de tableaux faits récemment à Rome. Que sont-ils? des croûtes noirâtres, jaunâtres, bleuâtres et brunâtres, lesquelles, au lieu d'orner le temple, font tache sur les murailles. De riches citoyens de Québec ont également fait faire à Rome des copies d'après des chefs-d'œuvre anciens pour orner leurs salons; çà ne ressemble pas plus au modèle que leurs belles maisons ne ressemblent à la porte de la Basse-Ville (. . .). Celui que l'on proclama à son de trompette à Rome et à Québec dans certain quartier, le plus grand peintre de Rome et de toute l'Italie, M. Pasqualini (sic),<sup>6</sup> vient de peindre à Rome le portrait de notre vénérable archevêque comme un des pères du concile et

<sup>5</sup> L'église de Lévis contient un certain nombre de copies que l'abbé Déziel apporta de Rome en 1866.

<sup>6</sup> Vincenzo Pasqualoni, né en 1819, mourut à Rome en 1880. Une vingtaine de ses peintures ornent des églises de la province de Québec.

cette peinture que l'on voit actuellement à l'archevêché, ne ressemble pas plus à une peinture de maître que les enseignes de tabacconistes de la Basse-Ville ressemblent aux tableaux des églises de la ville de Québec. » Et le plus naturellement du monde, l'artiste conclut logiquement : « Pourquoi donc s'obstiner à faire faire à Rome les tableaux dont on a besoin, au détriment des nationaux, puisque jusqu'à présent il n'est venu que des croûtes de cette ville ? »

Cet article est daté du 27 juin 1870.<sup>7</sup>

Quelques jours après, un autre artiste en prend connaissance, Théophile Hamel. Depuis quelques semaines, il est au lit, incapable de travailler. Il a peint avec tant d'application depuis maintes années que son organisme se refuse à toute activité. Pourtant, il est jeune : cinquante-deux ans ; dans son atelier, en haut de la Caisse d'Économie (rue Saint-Jean), des portraits attendent d'être terminés en quelques coups de pinceau. . .

Théophile Hamel parcourt l'article de son confrère Plamondon ; il le trouve à point. « C'est vrai », songe-t-il, « on nous sacrifie aux idoles italiennes. Pas par esthétique, bien sûr. Peut-être pour faire la cour aux fonctionnaires ecclésiastiques de Rome ? Du temps que j'étais là, de 1843 à 1845, c'était la même chose. Jus-

<sup>7</sup> Cf. *Le Courrier du Canada*, 1er juillet 1870.

qu'au curé de Notre-Dame de Montréal qui commandait à des Italiens un *chemin de croix* pour son église. Et quel chemin de croix. . . Plamondon exagère un peu; il est si fantasque! N'empêche qu'il a raison. Mais il ne réussira pas à enrayer le courant qui s'amplifie de plus en plus. En butte aux attaques du roi du Piémont, le Saint-Siège devient digne de pitié. On ne cessera de commander des peintures à Rome pour marquer de l'attachement au pape; c'est dans l'ordre. . . Mais je ne verrai pas cela; je suis touché. . . Avant la fin de l'année, on dira: feu Théophile Hamel. »

Il ne se trompe pas. A l'automne, il devient évident que le peintre n'en a plus que pour un mois ou deux à vivre. Il se prépare à la mort. Le 20 décembre, il s'éteint doucement, sans une plainte, bravement, avec cette sérénité qu'il avait apportée aux moindres actes de son existence. Ses amis de l'Institut canadien portent le deuil; Ernest Gagnon retrace sa carrière dans les colonnes du *Courrier du Canada*. Aux funérailles de l'artiste le 27 décembre, on remarque « l'élite de la société québécoise, à commencer par S. Exc. Sir N.-F. Belleau », lieutenant-gouverneur. L'artiste repose au cimetière Belmont, tout près de l'entrée.

Avant de mourir, Théophile Hamel a la joie de revoir son neveu, Eugène Hamel, artiste comme lui. Parti en 1866, Eugène Hamel étu-

die d'abord son art en Belgique sous la direction des camarades d'atelier de son oncle, Van Lerijs et de Portaëls. Puis il visite la France et s'en va travailler en Italie. Sans doute y resterait-il encore quelque temps si la guerre ne le forçait à quitter l'Italie. Il s'embarque en juillet sur le *Scandinavian* et arrive à Québec le 8 août. Une excellente réputation l'y a précédé. Les bourgeois de Québec savent, grâce à une lettre de E. La Rue publiée dans le *Journal de Québec* du 12 avril 1870, que le jeune artiste a eu quelque succès à Rome et que, notamment, il a fait là de fort bons portraits.

Eugène Hamel s'installe dans l'atelier de son oncle, à la Caisse d'Economie. Il n'attend pas longtemps la clientèle. Quelques bourgeois lui commandent leurs portraits; et le curé de Gentilly veut avoir pour le maître-autel de son église un *Saint Edouard le confesseur faisant l'aumône à saint Jean l'Évangéliste déguisé en mendiant*. Précisément Eugène Hamel a apporté de Rome une peinture non terminée illustrant ce sujet. Elle est là dans son atelier; dans des cartons sont les études de détail qu'il a faites pour les principaux personnages de la composition. La tête de saint Edouard est belle, songeuse, un peu sentimentale. Le chroniqueur du *Journal de Québec* admire la composition. « L'ensemble de ce tableau, écrit-il, nous a semblé bon; mais ce qui nous y a frappé davantage,

c'est la manière dont l'artiste a rendu saint Jean l'Évangéliste.» Il se hâte d'ajouter : « C'est une simple observation, et non pas une critique, qui serait au-dessus de nos forces, que nous faisons ici. »

Dans l'atelier, il y a d'autres peintures, entr'autres une *Paysanne dans la campagne de Rome*, petit tableau que le même chroniqueur juge délicieux. « C'est, écrit-il, la nature prise sur le fait, nature douce, naïve, gracieuse et charmante de simplicité.» Cette *Paysanne*, c'est la *Contadine* dite *Giavannina*. Le tableau a figuré à l'Exposition provinciale de 1871; c'était, suivant un chroniqueur, la meilleure peinture.

\* \* \*

Et les autres artistes, que font-ils?

Napoléon Bourassa est à Montebello. Une note parue dans les journaux au début du mois d'août, nous apprend qu'il « travaille à une série de tableaux qui devront décorer une des églises de Montréal ». Le chroniqueur doit faire allusion aux peintures de la chapelle de Nazareth. Ce n'est qu'un an après que Bourassa, reprenant à son compte l'idée de l'enseignement artistique par la pratique — à l'instar de Mgr de Laval à Saint-Joachim et de Quévillon à Saint-Vincent-de-Paul — fondera l'atelier de

Notre-Dame-de-Lourdes, à Montréal. Dans cette sorte de maîtrise se formeront quelques décorateurs d'églises, comme Meloche.

Antoine-Sébastien Falardeau, lui, est à Florence. Il ne peint presque plus. Dans l'antique maison de Machiavel (...) qu'il a transformée bourgeoisement en musée de copies, il vit en dilettante. Parfois, il lui arrive de recevoir des visiteurs canadiens qu'il épate par son extraordinaire vivacité et le faste de son habitation. Mais il pense à retourner au Canada qu'il n'a pas revu depuis huit ans. Non pas qu'il ressent quelque ennui de vivre loin des bords du Saint-Laurent. Au contraire. Il aime l'Italie, il adore Florence. Tout son passé le rattache à cette ville débordante de chefs-d'œuvre où il a fait ses débuts d'artiste il y a vingt-trois ans. Il veut revoir sa famille, ses amis, la nature toute charmante du Cap-Santé où il a vu le jour, le panorama grandiose de Québec... Et au plaisir du voyage s'ajouterait un élément qui n'est pas à dédaigner : il apporterait à Québec, pour les offrir en vente, quelques-unes de ses copies d'après les grands maîtres.

Si Krieghoff a quitté Québec depuis 1866, il semble qu'il y soit encore, tant son souvenir est tenace chez ses admirateurs anglais, tant ses peintures se vendent bien chez Maxham & cie.

Maxham & cie, c'est la société d'encanteurs et de marchands de tableaux qui ont lancé Krieghoff sur le marché canadien. Ils l'ont si bien lancé que l'artiste polono-juif, de gueux qu'il était en 1847, est devenu en peu de temps un artiste bourgeois. Il peint toujours les mêmes trognes, les mêmes paysages, les mêmes types de Canadiens et de Sauvages, avec les couleurs doucereuses de l'École romantique de Düsseldorf.

En 1870, il est à Chicago. Mais, lit-on dans le *Journal de Québec*, « il se propose de venir demeurer encore parmi nous ». C'est Maxham qui annonce cette nouvelle après avoir demandé à Krieghoff de revenir, car il ne reste plus guère dans le magasin des encanteurs que quelques toiles représentant des sujets russes et anglais. C'est ce que nous apprenons dans une annonce parue le 18 octobre dans le *Journal de Québec*. Il y aura donc vente par encan chez Maxham & Cie le 20 octobre 1870. A part les toiles de Krieghoff, notons au hasard des croquis du Tyrol par le Munichois Anton Doll, des portraits par Burkel et des peintures d'artistes anglais et français de dixième ordre. Malheureusement le détail de la vente n'a pas été publié.

Krieghoff reviendra à Québec l'année suivante (1871); pas pour longtemps, toutefois. Au bout de quelques semaines, il quittera notre

ville pour aller mourir aux Etats-Unis en 1872.

Parmi les jeunes artistes, il y a Charles Huot, alors âgé de quinze ans, élève à l'École normale. Il veut être instituteur, mais le démon de la peinture le tient. Il griffonne des dessins dans les marges de ses livres, il esquisse des aquarelles et peint des paysages sur des cloisons. Il n'a pas de maître, c'est vrai; mais il possède un beau grand livre d'images qui lui inspire le goût de la couleur et du dessin.

Combien d'autres jeunes hommes de la même génération doivent leur carrière d'artistes à des livres illustrés. Charles Huot a la bonne fortune de s'en dégager; d'autres restent prisonniers toute leur vie du goût héréditaire de la copie. Adolphe Rho est de ceux-là. En 1870, il quitte son patelin, Gentilly, pour venir habiter Québec. Il a trente-cinq ans. Jusqu'ici il n'a fait que des sculptures d'églises, de mauvaises copies de tableaux religieux et des portraits. Il réussit, paraît-il, assez bien les ressemblances. Du moins, c'est lui qui l'affirme dans une note que publient les journaux en novembre 1870: « M. Rho, jeune artiste canadien, prend des portraits au crayon, en hachures (sic), au pastel, etc., de grandeur naturelle et d'une ressemblance parfaite. On peut voir des spécimens de ses ouvrages à la librairie de M. Brousseau, chez MM. Livernois et Bienvenue, chez M. Langlais, chez M. Ellisson, etc. Toute photo-

graphie exacte et bien distincte peut servir de sujet pour un portrait de grandeur naturelle, sans nécessité de s'assujettir à des poses répétées, souvent si fatigantes. S'adresser au numéro 31 rue des Fossés, à Saint-Roch, au deuxième. »

Le succès ne se fait pas attendre. Les bourgeois, ravis de se faire *tirer*, lui apportent leurs photographies d'après lesquelles Adolphe Rho pignoché des portraits au crayon très soignés — tout comme son confrère, Narcisse Hamel, à Lévis. Parfois les photographies ne sont pas assez bonnes et Rho doit faire poser ses clients ou les observer à leur insu. Un chroniqueur, qui signe D. C., rapporte une anecdote curieuse à ce sujet : « Dernièrement, M. L., de cette ville, entendant vanter l'habileté de M. Rho qui, sur une simple photographie, prend des portraits de grandeur naturelle, d'une ressemblance frappante, comme on en peut voir d'ailleurs des échantillons chez MM. Brousseau et ailleurs, voulut profiter de l'occasion pour causer une agréable surprise à son épouse. Il se transporte donc au numéro 31 rue des Fossés avec une photographie de sa chère moitié. La figure est petite, manque un peu de détails. Cependant l'artiste croit pouvoir réussir, si surtout on peut lui ménager une entrevue avec la dame. *Rien de plus facile, dit M. L.; sous prétexte de visiter votre atelier, je vous l'amènerai.* Le por-

trait est déjà presque terminé et M. L. arrive avec sa dame. Celle-ci, frappée des ressemblances qu'elle reconnaît parmi plusieurs portraits de M. Rho, dit à son mari : *Mais pourquoi ne ferais-tu pas prendre mon portrait avant que le temps ne m'ait enlevé ces charmes que tu te plaisais tant à me reconnaître naguère? — Oh! l'année est dure*, fit M. L., *ça viendra plus tard; d'ailleurs, ajoute-t-il, tu n'as encore rien perdu de tes charmes, seulement tu en as échangé quelques-uns qui paraissaient usés pour d'autres plus nouveaux.* L'artiste converse avec la dame et sans lui inspirer le moindre soupçon s'efforce de saisir sur sa figure les petits détails qui manquent sur la photographie. Le lendemain, voilà Madame L. qui s'en vient retrouver l'artiste, accompagnée d'un de ses fils. *M. Rho*, lui dit-elle, *voyez cette photographie; je voudrais jouer un tour à mon mari, en faisant faire son portrait à son insu; la chose est-elle possible? — Très possible, Madame*, réplique l'artiste qui a peine à tenir son sérieux, surtout lorsqu'il envisage le fils qui avait été jusqu'à un certain point l'instigateur de la double trame. Mme L. revient deux jours après et s'extasie sur la parfaite ressemblance qu'elle trouve à son époux. *Dites à présent*, dit-elle, *que les femmes ne sont pas fines? — Oh! je le sais depuis longtemps*, répliqua l'artiste; puis tous deux éclatent de rire; la dame en s'applaudissant de

son adresse et l'artiste en la voyant si bien trompée (sic). Enfin les deux portraits sont terminés, superbement encadrés et le jour de la présentation fixé. Le mari est allé à la campagne et doit prendre le portrait de la dame en revenant. Pendant ce temps-là son propre portrait est envoyé à la maison et installé dans le salon. M. L. arrive vers 5 heures avec le portrait qu'il a commandé. *Va*, dit-il à son fils, *disposer ce cadre dans le salon sans que ta mère s'en aperçoive*. Quelques intimes ont été mis dans le secret par les enfants et sont venus se joindre à eux pour être témoins de la double surprise. *Passons donc dans le salon*, dit M. L., en prenant son épouse par la main, *je t'ai apporté un petit présent*. — *De suite*, dit la dame avec empressement. Mais la porte est à peine entr'ouverte que Mme L. s'écrie : *Qu'est-ce que cela ?* — *Qu'est-ce*, crie en même temps M. L. et aux acclamations de surprise des heureux époux se mêlent les cris de joie des enfants et les félicitations des amis. — *Dites à présent que les femmes ne sont pas fines. . . »*

Cette anecdote gentiment présentée marque bien la bonhomie de nos grands-pères. Je n'ai pas voulu la déformer en la résumant.

Rho exécute ainsi un grand nombre de portraits au crayon, comme l'affirme Nazaire Lavasseur dans un articulet paru dans le *Courrier du Canada* le 21 décembre. Mais il a négligé d'inscrire des noms et c'est dommage.

A l'égard d'Henri Julien, on est renseigné avec moins d'exactitude. On sait qu'il a travaillé chez Leggo, qu'il a appris à dessiner seul en observant la nature et en cherchant à la rendre de son mieux. On sait aussi qu'il a un talent facile, aimable et qu'avec de l'application il ira loin. C'est l'avis de Desbarats qui l'attache à sa fortune. Celui-ci veut fonder une revue dans laquelle il y aura beaucoup d'images. Il lui faut des gravures, des reproductions de tableaux et de sculptures, et il retient les services d'un graveur étranger; il lui faut encore des dessins d'actualité, et c'est le jeune Julien qu'il juge le mieux préparé à cette besogne périlleuse. La fondation de la revue, l'*Opinion publique*, tarde un peu. En attendant, Desbarats conseille à Julien de partir pour l'Ouest avec l'expédition de la Rivière-Rouge. Le jeune artiste est ravi. Il part. Là-bas, il dessine tout ce qu'il voit: les Métis, les soldats volontaires, les cavaliers, les paysages, les sentinelles, le soir au camp. Il y a un peu de sécheresse dans le trait, de raideur dans les attitudes des personnages. Chez Julien, ce sont des défauts passagers. Dès l'année suivante, sa main s'assouplira, sa vision deviendra plus nette et plus synthétique.

\* \* \*

Chez les architectes et les sculpteurs règne une certaine activité. Ils construisent des maisons, des églises; ils ornent de sculptures des sanctuaires et des comptoirs de banques —c'est alors la mode; regrettons de ne pouvoir étudier leurs ouvrages avec toute la précision désirable.

En 1870, Berlinguet ne sculpte plus depuis quelques mois. Il a trop à faire avec la construction du chemin de fer de l'Intercolonial. Cette entreprise lui cause des ennuis et peut-être regrette-t-il de s'être embarqué dans cette galère. Il reprendra plus tard ses gouges et ses maillets. Pour le moment, il calcule scrupuleusement des rampes et des courbes, il examine des ballastières. . .

Pierre Gauvreau, l'ancien entrepreneur mué en architecte, signe en 1870 sa plus belle œuvre, le Bureau de poste de Québec. Breton a la charge des travaux. A la fin de l'année, il n'y a guère que les excavations qui ont pu être pratiquées avant l'hiver. Ceux qui ont vu les plans de Gauvreau en disent du bien. « La nouvelle bâtisse, écrit-on dans le *Journal de Québec*, aura 108 pieds d'un côté et 60 de l'autre. La façade se trouvera sur la rue Buade où sera la porte d'entrée des employés. C'est par la rue du Fort que le public sera admis dans la bâtisse par deux portes. Cette bâtisse sera aussi élégante que solide et une des plus belles de

Québec. Elle aura trois étages et appartiendra au style français que l'on adopte presque partout en Canada et aux États-Unis. » De fait le nouveau bureau de poste est un édifice élégant où l'on reconnaît certains motifs classiques noyés dans des éléments de style colonial. C'était alors une nouveauté. Gauvreau ne reconnaîtrait pas son œuvre dans le bureau de poste actuel. On l'a transformé il y a quelque vingt-cinq ans; on l'a surmonté d'une coupole (pourquoi une coupole ?) flanquée de quatre masses de maçonnerie qu'on croit être des contreforts. . . Ce n'est pas un succès.

En même temps que Gauvreau trace le plan du Bureau de poste, Ferdinand Peachy, l'un de nos plus féconds architectes, fournit le dessin du couvent de Sillery. Il a un collaborateur de goût, l'abbé Octave Audet, celui-là même qui a donné le plan de la chapelle des Paquet, à Saint-Nicolas. L'entrepreneur est le même qu'au Bureau de poste: Breton. Dans les journaux, on dit beaucoup de bien de cette construction.

Saluons en passant la mémoire d'un architecte-sculpteur qui vient de mourir. Son souvenir est dans toutes les mémoires, car il est l'un des derniers représentants de la lignée d'artistes qui ont orné nos plus belles églises. Il s'agit de Raphaël Giroux mort à Saint-Casimir le 25 décembre 1869 à l'âge de cinquante-cinq ans. Deux de ses œuvres principales existent

encore : l'ornementation des églises des Becquets et du Cap-Santé. Dans ces églises, rien de nouveau, nulle invention. Mais Raphaël Giroux a le sens de la perfection et de l'élégance. Dans l'église du Cap-Santé, il a bien tiré parti des proportions du vaisseau qui attendait depuis un siècle sa décoration sculptée. Le maître-autel fait saillie sur la muraille de l'abside comme dans maintes églises de style jésuite ; de chaque côté, deux colonnes corinthiennes au galbe très pur ; au-dessus, un fronton ; dans le chœur, un entablement à pilastres et quelques motifs Louis XV. C'est sobre et de bon goût. D'autres ouvrages de Giroux accusent son penchant pour la simplicité. Sans prétendre que « sa grande âme planait toujours dans les hautes sphères du génie », comme on l'affirme dans une notice nécrologique, il faut convenir que Giroux comprenait mieux que ses confrères le rôle de la sculpture décorative. Ce n'est pas un mince éloge.

Voici un sculpteur-marbrier, Movor. Qui est-il ? D'où vient-il ? Mystère. En 1870, il participe, seul parmi les artistes, à l'Exposition de Montréal. Il y envoie une statue à laquelle il donne un nom romantique, le *Silence de la mort*. C'est une pièce en marbre blanc veiné de noir. « C'est assez drôle comme composition, cette statue », écrit un visiteur pince-sans-rire. « Il n'y a rien de funèbre dans son apparence ;

tout au contraire, il me semble que son aspect est assez comique. Quelle singulière idée aussi que de tailler une statue dans un morceau de marbre sillonné par une multitude de raies noires. » Et il ajoute cette plaisante réflexion : « Cette figure dont les yeux paraissent pochés, est plutôt faite pour figurer un ramoneur. . . »

Le même artiste expose des devantures de cheminée qui trouvent grâce devant le critique. . .

\* \* \*

Il serait temps de terminer cette trop longue revue de 1870 artistique. Et pourtant je m'en voudrais de passer sous silence deux artistes à leur manière, deux facteurs d'orgues, Pierre Beaudoin et Louis Mitchel.

Le premier habite Saint-Henri (Lévis). C'est un homme qui n'a pas de veine. Il construit des orgues, oui; mais elles ne fonctionnent point ou bien se détraquent au moindre saut de température. Le facteur ne perd pas courage. Il construit de nouvelles orgues, les vante de son mieux, invite ses amis à les entendre et fait si bien qu'il réussit à convaincre Sam. Benoit — l'auteur de l'« épigramme élogieuse ». On apprend tout cela à la fois dans une longue étude datée du mois de juillet. On y apprend autre chose : que Beaudoin a construit en 1860 un orgue pour l'église de Saint-

Gervais (Bellechasse),<sup>8</sup> qu'il a réparé celui de Saint-Pierre-de-la-Rivière-du-Sud, qu'il en a installé un dans l'église de Sainte-Marie-de-la-Beauce et qu'enfin il a remis d'accord un instrument que Warren avait construit en 1853 pour l'église de Kamouraska. Laissons là Beau-doin avec ses détracteurs et ses amis — les uns et les autres ne lui feront pas défaut au cours de sa carrière — et terminons par le plus grand événement organistique de l'année: la construction de l'orgue de Lévis par Louis Mitchel.

En 1870, Mitchel est l'organier le plus en vue de la Province. Ancien homme de confiance de Warren, il construit des orgues solides, faciles à jouer, munies de toutes les améliorations pratiques. Dans le mécanisme, il emploie les bois durs, contrairement aux autres organiers qui ne mettent en œuvre que le pin blanc. Il construit lui-même les jeux de bois (flûtes et bourdons) et fait venir de France les tuyaux de métal. Il est honnête, entreprenant, de figure sympathique et ne cherche pas tant à s'enrichir qu'à fabriquer des orgues irréprochables. En 1870, l'occasion s'offre à lui de se surpasser: l'abbé Déziel, curé de Lévis, lui commande un orgue de trois claviers pour son église. Un jésuite, le Père Laury, de Fordham, prend soin de faire le devis. « Il y a introduit, écrit-

<sup>8</sup> Il a été détruit dans l'incendie de l'église en 1872.

on dans un journal de l'époque, un nouveau système, maintes modifications utiles et les fournitures<sup>9</sup> sont toutes différentes. » On constate, en effet, à la lecture du devis publié par Paul Letondal, que le Père Laury a innové. L'inauguration de l'orgue a lieu le 11 août. Sur le banc de l'orgue se succèdent Mills, Hamel et Ernest Gagnon. Pendant que ce dernier joue son morceau, l'un des sommiers fait jour à cause de la grande chaleur et l'artiste doit s'interrompre pour quelques minutes. . .

\* \* \*

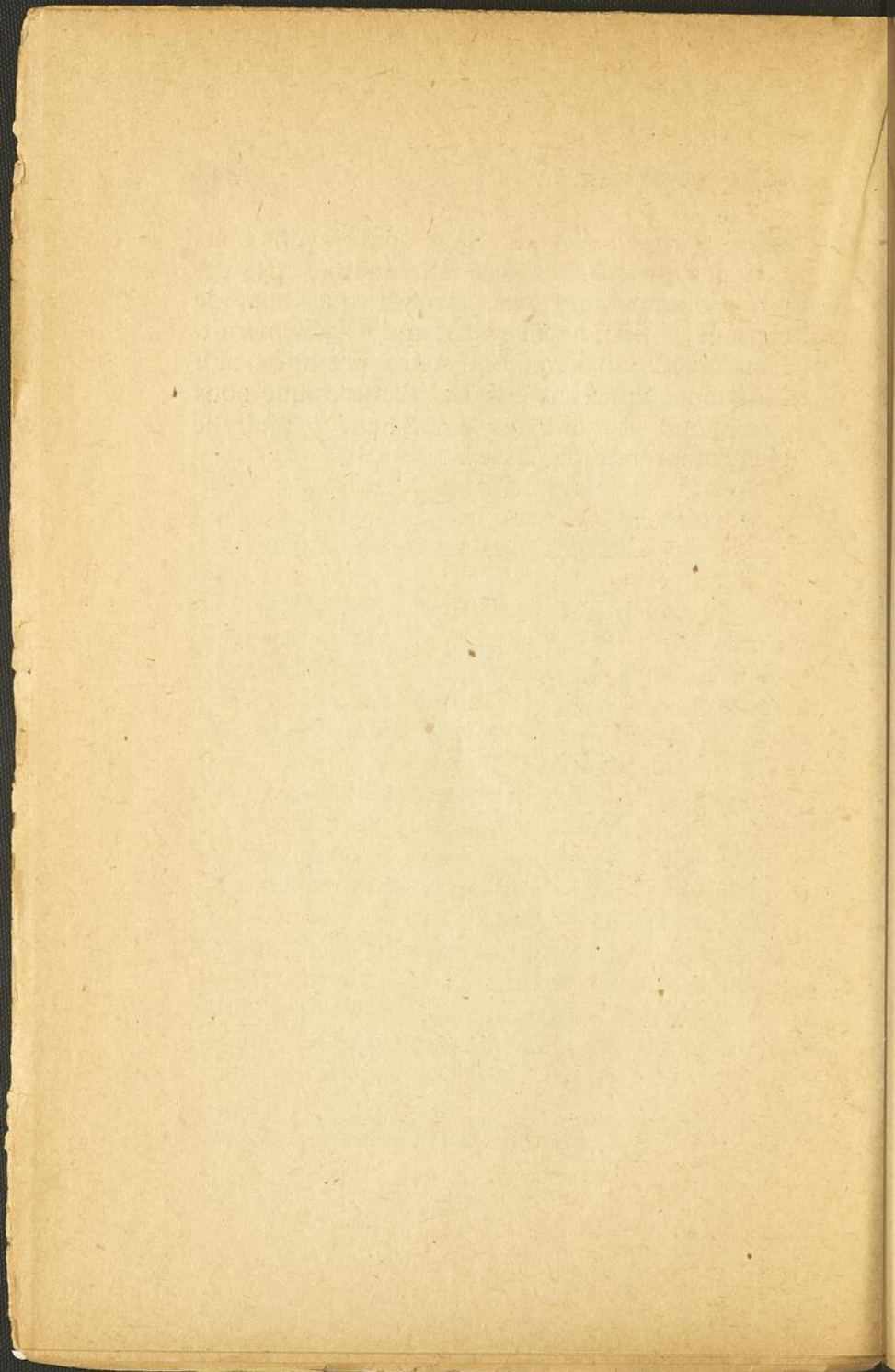
Il se passe bien d'autres événements artistiques durant l'année 1870. Il n'y a qu'à lire attentivement les journaux ou les revues de ce temps-là ou à parcourir certaines monographies pour découvrir les faits et gestes de nos artistes. Ce qu'on vient de lire n'est pas un inventaire complet mais suffit à la connaissance sommaire de 1870 artistique. N'importe quelle année eut été aussi féconde, peut-être plus, en événements; par exemple 1838, 1855 ou mieux 1817, date de la vente de la collection Desjardins. Ces relevés chronologiques ne seraient pas sans intérêt, car ils situent dans le temps les hommes et les faits qui, isolés, semblent perdre tout lien entre eux; de plus, ils nous donnent une excellente occasion, à nous les contempo-

---

<sup>9</sup> Les fournitures sont les jeux dont chaque note du clavier commandent plusieurs tuyaux.

rains, d'être modestes. Sans doute avons-nous fait des progrès dans le domaine des arts depuis soixante-cinq ans. Autant que nous le croyons? Bien téméraire qui l'affirmerait. Nous avons abandonné certains préjugés, oui. Mais nous en avons encaissé d'autres que nous chérissons et qui nous empêchent parfois de bien comprendre le passé. . .

---



## XX

### BOIS GRAVÉS

La gravure sur bois est en pleine renaissance au Canada français. Depuis une quinzaine d'années, nombreux sont les artistes qui s'expriment par le burin et, ma foi!, se font comprendre parfaitement. Durant leurs loisirs—et les artistes en ont de copieux par le temps qui court—, ils taillent le bois avec attention, amoureuxment, avec la bonne humeur qu'on apporte d'ordinaire à un délassement plein d'imprévu. Ils *tirent des épreuves* joyeusement quand ils croient avoir réussi; avec un peu d'appréhension quand il s'agit de recherches nouvelles dans le trait ou de hardiesse dans les valeurs.

Il y a un peu partout dans la Province des jeunes et des moins jeunes qui passent de longs jours penchés sur des blocs de bois, de linoléum ou de plâtre, striant la surface compacte de lignes fines et irrégulières. Tous ne sont pas bien au courant des trucs de cet art difficile;

mais ils travaillent tous dans la joie sourde, contenue, de l'œuvre à créer, dans l'espérance que çà sera un petit chef-d'œuvre.

Ces graveurs, il importerait de les faire connaître, d'analyser leurs ouvrages non seulement pour en faire une critique aussi compréhensive que possible, mais afin que nos compatriotes sachent un peu ce qui se fait autour d'eux. Pour aujourd'hui, esquissons quelques commentaires sur les *bois* de M. Rodolphe Duquay.

Cet artiste est bien connu dans la région trifluvienne. Il compte là de bons amis, des admirateurs, des censeurs éclairés. C'est pour eux qu'il a commencé à son retour d'Europe d'entailler le bois avec la patiente obstination qu'il met en toutes choses.

Au début, ses gravures étaient, si j'ose dire, des transcriptions peu altérées de peintures à l'huile ou d'aquarelles. L'auteur ne ressentait pas le besoin de transformer sa manière au gré de la technique et des effets d'un art qui se prête mieux à la puissance qu'à la subtilité. Peu à peu, l'intelligente personnalité de l'artiste s'est fait jour, sans à-coups comme sans indiscretion. Elle s'est affirmée graduellement sans s'étaler, avec des retours de timidité de moins en moins fréquents. Le coup de burin s'est assoupli; le trait est devenu vif, nerveux, saccadé;

la composition est en général facile — souvent trop facile —, ordonnée avec beaucoup de sens décoratif.

Quand l'artiste traite, à son corps défendant, un sujet historique quelconque, ou quand il campe un homme d'antan dans une pose officielle, il ne réussit pas toujours à masquer un manque de souplesse, une raideur regrettable. Du reste, c'est une tare commune à tous nos artistes, peintres et sculpteurs, qui se sont livrés à l'art soi-disant historique. Mais quand il est empoigné par son sujet, les scènes campagnardes par exemple, il trouve des accents d'une sincérité charmante, d'un réalisme aigu, d'une poésie toute simple, évocatrice.

C'est un *Mendiant* qui passe, courbé, dans un chemin de neige, un sac sur le dos; au loin, un massif de petits arbres; plus loin une maison hospitalière. C'est un *Champ de blé* qui ondule sous la brise violente; le vent est si fort qu'il courbe la lourde chevelure des saules et chasse vivement la fumée. C'est de nouveau une scène d'hiver; au premier plan, un arbre rabougri, désolé; puis des côteaux à-demi enneigés qui se détachent sur la forêt grisâtre; tout est estompé par la neige qui tombe lentement. C'est un *Coucher de soleil d'hiver*; l'astre bascule derrière le bois voisin; au premier plan, un pin branchu. D'autres scènes d'hiver sont plus poé-

tiques. Voyez par exemple la *Grange*; c'est une mesure qui menace de tomber, une vieille chose à la toiture trouée, aux planches disjointes; elle est isolée entre deux rampes; sur les bancs de neige, des rayons de lune glissent, éclatent ou s'amenuisent en filets argentés; au loin, trois têtes d'arbres; le métier est large, personnel, velouté quand il le faut. Dans combien d'autres gravures M. Duguay n'a-t-il pas mis tout son cœur. Voyez cette *Vierge* regardant dormir son enfant; ce paysan qui traverse en voiture de longs côteaux blancs et chevelus; ces villages dans la neige; ce portail d'église; cet ange en adoration; gravures pleines d'émotion discrète.

\* \* \*

Il y a mieux encore.

A la suite d'une enquête menée dans la région trifluvienne, on en vint à la conclusion que, parmi les images qui ornaient les salons et boudoirs bourgeois, il y en avait trois sur cent qui étaient de fabrication canadienne-française. Et pour atténuer cet état de choses déplorable, M. l'abbé Albert Tessier entreprit une campagne de réclame en faveur de la gravure canadienne. Il demanda et obtint la collaboration de M. Duguay. Au mois d'octobre dernier sortaient des presses du *Nouvelliste* deux séries de *Bois gra-*

vés : l'une, de luxe, comprenant vingt-cinq pièces signées par l'auteur ; l'autre composée de vingt gravures dont trois ou quatre en couleurs. En cinq jours, l'édition de luxe (cinquante exemplaires) était épuisée ; l'édition ordinaire, tirée à deux cent cinquante exemplaires, s'enlevait si rapidement qu'il n'en reste maintenant qu'un petit nombre.

L'auteur méritait bien cet étonnant succès.

Non pas que tout soit d'égale tenue dans les vingt-cinq gravures de l'édition épuisée. Car s'il y a des pièces magnifiques où l'inspiration est soutenue par un métier sûr, par un coup de burin vigoureux, il y en a d'autres où la virtuosité manuelle travaille, pour ainsi dire, dans le vide. Hâtons-nous d'ajouter que les premières sont plus nombreuses, et de beaucoup, que les autres.

Les pièces les moins bonnes sont précisément celles que le graveur a traitées en interprétant des souvenirs imprécis ou empreints d'une certaine banalité. Tels sont à mon avis le *Coup de norouet* qui ressemble trop à une illustration de *Pêcheurs d'Islande* ; le *Cantique du soleil* que l'artiste pourrait rendre plus intéressant en le simplifiant ; la *Fonte des neiges* dépourvue de subtilité ; la *Scène de chantier*, le *Four* et le *Bénédicté* qui font un contraste frappant avec les autres pièces. Par contre, la *Vierge-mère* est une fort jolie chose, un peu

sentimentale, savamment composée, avec des noirs veloutés et des blancs lumineux.

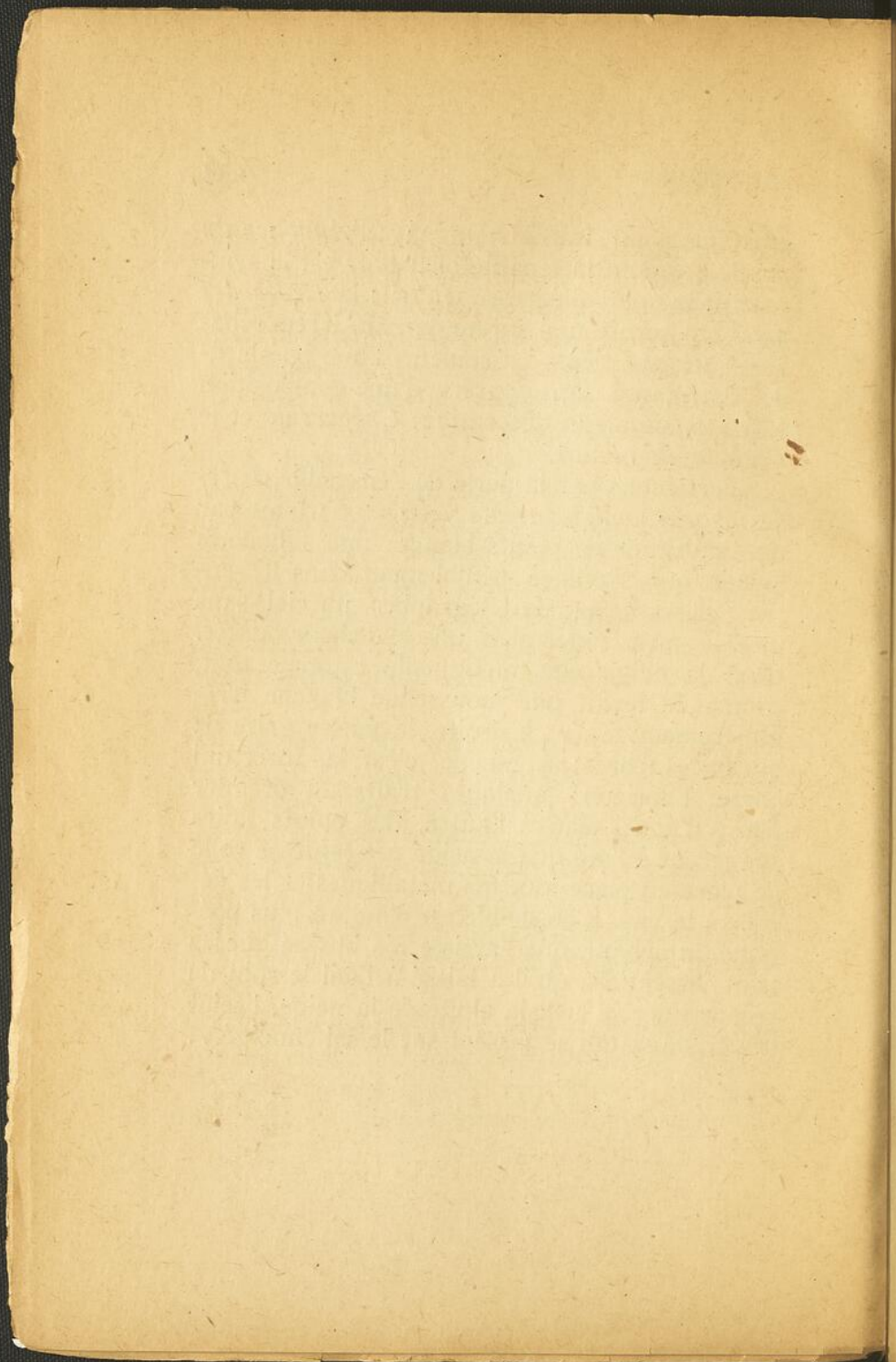
Dans *Coup de soleil*, l'artiste assouplit son trait, notamment dans les nuages qui ne sont pas cernés d'un trait fort comme dans d'autres gravures; il réussit mieux les contrastes de noir et de blanc; au premier plan, une ombre noire, massive; tout à côté, une surface blanche, éloquente, qui donne l'illusion de ce que Valdombre appelle la chaleur verticale. D'autres pièces, la *Vieille pompe*, *Midi*, la *Brassée de savon* et l'*Été*, seraient tout aussi dignes d'intérêt si la ligne était plus souple, si les formes avaient moins de lourdeur. On peut presque en dire autant de *O fortunatos* et du *Quêteux*.

En revanche, voici des gravures d'un métier neuf, personnel, savoureux, à la fois large et nuancé. Voyez comment l'artiste a traité le ciel dans l'*Épouvantail* et l'*Aurore boréale*; les traits se heurtent avec vigueur ou glissent en taches grisâtres. Le ciel du *Coup de vent* et du *Renard* n'a pas la même variété dans les tons; il donne une impression de puissance bienfaisante.

Signalons quelques gravures encore plus personnelles: le *Vieux cheval* solitaire dans la brousse, courbé sous le vent froid d'automne; la *Croix du chemin*, l'une des compositions les

plus émouvantes de M. Duguay; l'*Annonce du printemps* dont la tonalité bleu clair est le symbole même de l'allégresse d'avril; la *Levée des filets* qui accuse une sûreté de main irréprochable; quelques pièces en couleur d'une poésie fine, charmante, sans apprêts, d'une composition à la fois simple et décorative: *Crépuscule* et le *Pêcheur de minuit*.

Terminons par la perle de l'ensemble, *Effet de neige*. Quelques traits verticaux troués par une multitude de points blancs; une silhouette lourde qui s'avance péniblement dans le sentier; des poteaux de télégraphe; un ciel sans modelé; au premier plan, une blancheur ouatée. C'est la neige qui tombe; elle estompe tout, comme le ferait une mousseline blanche irrégulièrement tissée; à droite, la masse grise de quelques arbres; à gauche, c'est la forêt qui barre l'horizon; quelques traits au premier plan; d'un poteau à l'autre, des points noirs suggèrent à l'œil que la neige *pelotante* se colle de place en place aux fils métalliques et les dérobe à la vue. L'ensemble est d'autant plus poétique, attachant, que l'artiste n'a buriné que les traits essentiels, qu'il a laissé à l'œil le soin de reconstituer le ciel, la chute de la neige, l'éclat des cristaux qui se tassent sur le sol enneigé...



## XXI

### UN PAYSAGISTE:

#### RODOLPHE DUGUAY

Les pauvres artistes...!

On cherche à disséquer leurs réactions; on explique ce qu'ils ont voulu dire, ce qu'ils ont exprimé sur la toile — et qui n'est parfois qu'une ombre pâle de leurs impressions; on insiste sur leurs manières, les variantes plus ou moins discernables que prend leur métier en s'élargissant.

On dit, par exemple: «C'est un Corot troisième manière»; «c'est un Fragonard des débuts» ou encore: «C'est un Le Brun de la décadence.» On n'a pas tout à fait tort. Car Corot, Fragonard, Le Brun et bien d'autres ont évolué au gré de leur développement intellectuel. Ce développement ne suppose pas seule-

ment une certaine virtuosité de la main ni un *faire* perfectible, mais surtout une vision personnelle de la nature; non seulement des recettes que tout le monde peut assimiler, mais une interprétation particulière du monde extérieur avec ce que cela comporte de fraîcheur dans l'impression et d'acuité dans l'observation. Il est rare que ces qualités n'apparaissent dès les débuts de la carrière artistique de tout homme doué d'une intelligence claire et d'une sensibilité vive. Dans les premiers ouvrages d'un grand nombre d'artistes, on discerne assez facilement les traits qui se sont épanouis à leur maturité; les caractères qui se sont accusés plus tard sous des causes qu'il n'est pas toujours facile d'apercevoir. L'histoire de l'art nous offre bien des exemples d'une telle continuité dans ce qu'on appelle la personnalité des artistes.

Même au Canada français cette remarque s'impose. Sans doute nos artistes, envoûtés par le goût de la copie, du démarquage et du grand art, se sont-ils trop souvent modelés sur les peintres des Écoles européennes; se sont-ils habituellement exprimés dans le langage d'autrui — tout comme nos écrivains — avec une sorte de byzantinisme d'autant plus inéluctable qu'il correspondait à l'éducation livresque de la petite bourgeoisie et au classicisme de pacotille dont elle était nourrie.

Si Antoine Plamondon a copié durant presque toute sa carrière des images et des gravures, n'a-t-il pas eu une manière à lui? une personnalité un peu grosse, encombrante même, mais aussi réelle que peu subtile? N'en peut-on dire autant de Théophile Hamel qui, s'il a fait fleurir chez nous l'italianisme et le coloris d'Anvers, n'en a pas moins laissé des ouvrages qu'on ne peut confondre avec ceux de ses contemporains? N'est-il pas possible de constater chez bien d'autres artistes — Napoléon Bourassa, Charles Gill, Eugène Hamel, Charles Huot, Henri Julien, Falardeau — un brin de personnalité que les emprunts de métier et de sujets n'ont pas réussi à éteindre? Assurément.

Il n'y a qu'à regarder avec un peu de bienveillance les œuvres de nos artistes pour y voir des traits qui se font jour du début à la fin de leur carrière. Admettons que pour être pénétré de la persistance de ces traits, il faille ouvrir les yeux, faire preuve de perspicacité et d'une bonne volonté imperturbable — efforts qu'il faut faire, du reste, quand on doit juger les balbutiements de nos poètes et de nos littérateurs. Mais on n'en a que plus de mérite à constater des choses qui ne crèvent pas précisément les yeux...

\* \* \*

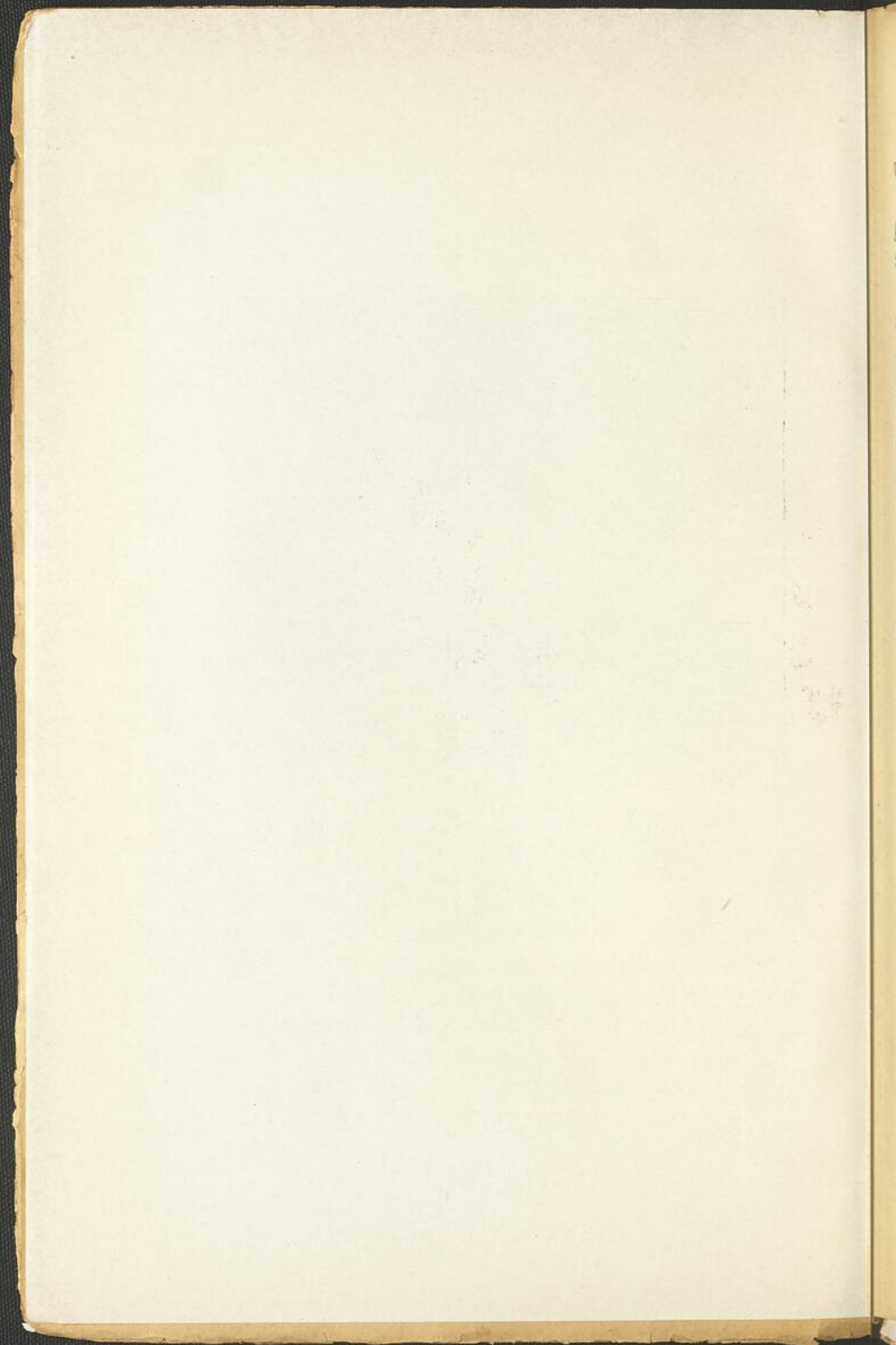
S'il ne convient pas de prétendre que l'œuvre de M. Rodolphe Duguay se présente à nous avec une continuité parfaite, une unité imposante, il est sûr que, de ses premiers essais à ses récentes pochades, il a vu la nature du même œil, avec une acuité sans cesse accrue. De l'un à l'autre de ses ouvrages surgissent des détails parfois infimes qui jalonnent le degré de vision personnelle de l'artiste.

Au début, il voit académiquement — si je puis dire. Peu à peu ses impressions prennent de l'ampleur, de la finesse. Il s'intéresse d'abord aux arbres, puis aux premiers plans, ensuite aux ciels, enfin aux lointains. Mais les ciels surtout captivent son attention. Il analyse les divers bleus de l'atmosphère; il *pige* les tons innombrables des nuages, de ces masses tour à tour ouatées et neigeuses, grisâtres et cuivrées, qui font souvent tout le charme de certaines peintures de Duguay. Il peuple ses ciels somptueusement, avec magnificence. Chez Duguay, rien de solennel. Ses nuages n'ont pas la sérénité olympienne de ceux de René Ménard; ni le galbe naïf de ceux de Maurice Denis; ni la rigide enveloppe de ceux des peintres académistes — André Devambez, par exemple. Ils sont emportés, ils vivent, ils bougent. On dirait que le peintre veut en faire des êtres ayant une vie propre, une individualité changeante et lé-



Rodolphe DUGUAY, *Pochade peinte en*  
1935. Collection de l'artiste.

PHOTO DOYON, TROIS-RIVIERES.



gère, une destinée dont toute la raison d'être serait un certain sens de la décoration céleste.

L'art de Duguay est personnel parce qu'il se retrempe constamment dans la nature, la seule pourvoyeuse des artistes. Nul n'aime plus que lui les « bains de réel », l'immersion dans la réalité profonde, la réplétion des êtres qu'on dit inanimés et que le peintre sait fait vivre de son pinceau alerte. Par là il se rattache à la tradition française; il confirme cette fin de vers : «...le cœur seul est poète ». Ce qui veut dire : l'art est avant tout une affaire d'émotion et d'observation; non une affaire de virtuosité manuelle. Il faut que l'artiste sache voir; non comme un appareil photographique mais synthétiquement. Il faut qu'il ressente une émotion forte, sincère, durable. Enfin, il doit traduire sa propre vision et ses impressions avec un *faire* suffisamment sûr pour n'être pas une entrave.

Les pochades de M. Duguay sont vivantes, spontanées. Elles dénotent une sensibilité profonde, souvent subtile, tant elle est sincère.

L'artiste peint sur le vif ce qu'il observe : les ciels, les arbres, les lointains, les vallons, les arbustes, tous les éléments du paysage. Tout cela bouge; tout cela est baigné d'une poésie aimable, rustique, pas compliquée du tout, précisément parce que l'artiste exprime sincèrement et sans détour ce qu'il ressent. Pour la même raison, la facture est nerveuse, parfois menue,

souvent large, presque toujours libre, adaptée au sujet comme l'expression à la pensée. Sur des panneaux de mol acajou, le pinceau court, chargé de pâte, glissant avec légèreté ou s'appuyant sans lourdeur, laissant à nu des parties de la surface de bois, créant ainsi un ton local qui sert de liaison à tous les autres et rehausse toutes les subtilités de la couleur. C'est vif, frais et, encore une fois, spontané.

Peut-on en dire autant des paysages composés? Cela n'est pas sûr, et il ne faut pas s'en étonner.

Qu'on vérifie ces constatations.

Dans notre littérature, aucun ouvrage fortement composé et convenablement écrit à la fois. Des passages intéressants, des paragraphes aimables, parfois des images neuves, des phrases balancées, oui; mais une logique étriquée, une liaison peu solide de l'une à l'autre des parties, pas beaucoup d'atmosphère, des phrases inutiles ou sentimentales, des mots impropres ou trop forts en couleur, peu de précision, encore moins de concision — si bien qu'on a pu écrire avec hargne cette demi-vérité: « Nous n'avons point de littérature. »

La musique offre une similitude de caractères: des bluettes gentilles, des pièces correctes, une certaine élévation de pensée, des trouvailles harmonieuses et des rythmes originaux, sans doute; mais point d'œuvres de longue ha-

leine où toutes les parties concourent à l'éloquence de l'ensemble.

L'architecture et la sculpture démontrent encore mieux ce que j'écris. Non pas que nos architectes et nos sculpteurs manquent de talent et de métier; ils en ont suffisamment pour s'exprimer. Chez eux, une ampleur toute en surface d'où l'esprit synthétique est quasiment exclu; des réactions de seconde main, pourrais-je dire; une émotion si déluée qu'il faut chercher longtemps pour la saisir.

C'est dans le tableau composé — peinture religieuse ou d'histoire, paysage — qu'éclate péremptoirement l'inaptitude des Canadiens français à concevoir un tout dont les parties soient rigoureusement logiques, puis à rendre cet ensemble avec une précision adéquate, une fraîcheur d'expression soutenue et un goût infaillible. Rêveurs par nature, ils se livrent à la méditation juste ce qu'il faut pour éviter l'illogisme; glorieux d'eux-mêmes, indolents comme l'étaient leurs ancêtres, ils ne sont pas loin de croire que la facilité artistique dont ils se targuent est une qualité qui tient lieu d'observation et de travail; pourvus d'une médiocre curiosité d'esprit, ils s'éloignent de plus en plus du réel à mesure que l'enseignement livresque envahit leur éducation, ils se rapprochent d'un classicisme à base romantique avec d'autant

moins de répugnance que cela n'exige aucun effort. Frigorifiés par un dogmatisme byzantin, las de la vie, apparemment fatigués à l'âge où les réactions sensibles devraient être vigoureuses, ils apportent en général à travers leur existence des impressions anémiques ou à demi empruntées, une poussière de souvenirs que le moindre souffle disperse. Ainsi s'explique l'impersonnalité de notre littérature et de nos arts plastiques contemporains, impersonnalité collective si forte que pas une seule de nos œuvres d'art n'a pu jouir d'un certain succès à l'étranger — l'aveu est pénible à faire, mais il ne sert à rien de le dissimuler.

Dois-je conclure que les paysages composés de l'artiste nicolétain ne brillent pas au-dessus des autres? Pas tout à fait.

Doué d'une sensibilité vive, Rodolphe Duguay a pu, au cours de ses sept ans de séjour en Europe, aiguïser son observation au contact de rapins éveillés et de maîtres habiles, affiner sa vision au milieu de l'atmosphère nuancée de l'Ile-de-France ou de la nature bretonne. De fait, je le répète, il est sincèrement ému devant les spectacles qui l'envoûtent et alors l'exécution correspond exactement à l'impression. Mais on dirait qu'à la longue ses souvenirs s'estompent; non pas tant les souvenirs des formes que les impressions de couleurs et d'har-



Rodolphe DUGUAY, *La neige tombe*. Peint  
en 1933. Collection de l'abbé Albert Tessier,  
Trois-Rivières.

PHOTO DOYON, TROIS-RIVIERES.

EX  
lor  
riet  
liri  
met  
tale  
rion  
que  
ubi  
cro  
Ma  
ubi  
poin  
ben  
ga  
om  
  
con  
fer  
De  
en  
Il  
na  
ran  
de  
fir  
p  
an  
—  
na

monies. Là se trahit l'influence de l'École: à force de dessiner en noir sur du blanc, on en vient à se désintéresser inconsciemment du coloris, tout au moins à négliger la culture de la mémoire des couleurs. C'est la tare fondamentale de l'enseignement pseudo-classique. N'en rions point. Des esprits distingués ont soutenu que telle était la vraie tradition française... Ils oubliaient l'exemple de Fragonard, de Delacroix, de Chassériau, de Courbet, de Corot, de Manet, de Degas et de combien d'autres; ils oubliaient encore que la tradition véritable n'est point faite de trucs d'atelier mais de compréhension, non de moyens techniques interchangeables mais d'adaptation au milieu, aux circonstances et à l'évolution du goût.

Voilà neuf ans que Rodolphe Duguay lutte contre l'École,<sup>1</sup> contre l'esthétique à la fois fermée et rigoureuse qui l'enserme depuis 1920. Dans ses pochades, il parvient à s'en dégager entièrement; dans ses tableaux composés, non. Il hésite souvent, il tâtonne quelques fois; il est parfois pris de scrupule — à l'instar des écrivains qui refusent d'écrire un terme propre au détriment de je ne sais quelle élégance — et se livre alors aux *repentirs*, à ces chargements de pâte qui avec le temps changent de valeur et amoquent les harmonies. Dans le modelé, on di-

<sup>1</sup> Il ne s'agit pas ici de telle école en particulier, mais de l'enseignement artistique à base d'académisme.

rait que ce n'est plus la même main qui tient le pinceau. Au lieu d'un coup de brosse large et libre, c'est une touche menue et sage, comme si l'artiste voulait détailler ses souvenirs au lieu de les étaler crânement.

N'appuyons pas trop sur ces peccadilles. Car elles disparaissent souvent devant une qualité rare chez nous : la sincérité. L'artiste ne cherche pas à épater le bourgeois, à l'émerveiller par des traits de bravoure, à le frapper par la violence des tons. Il peint avec franchise ce qu'il voit.

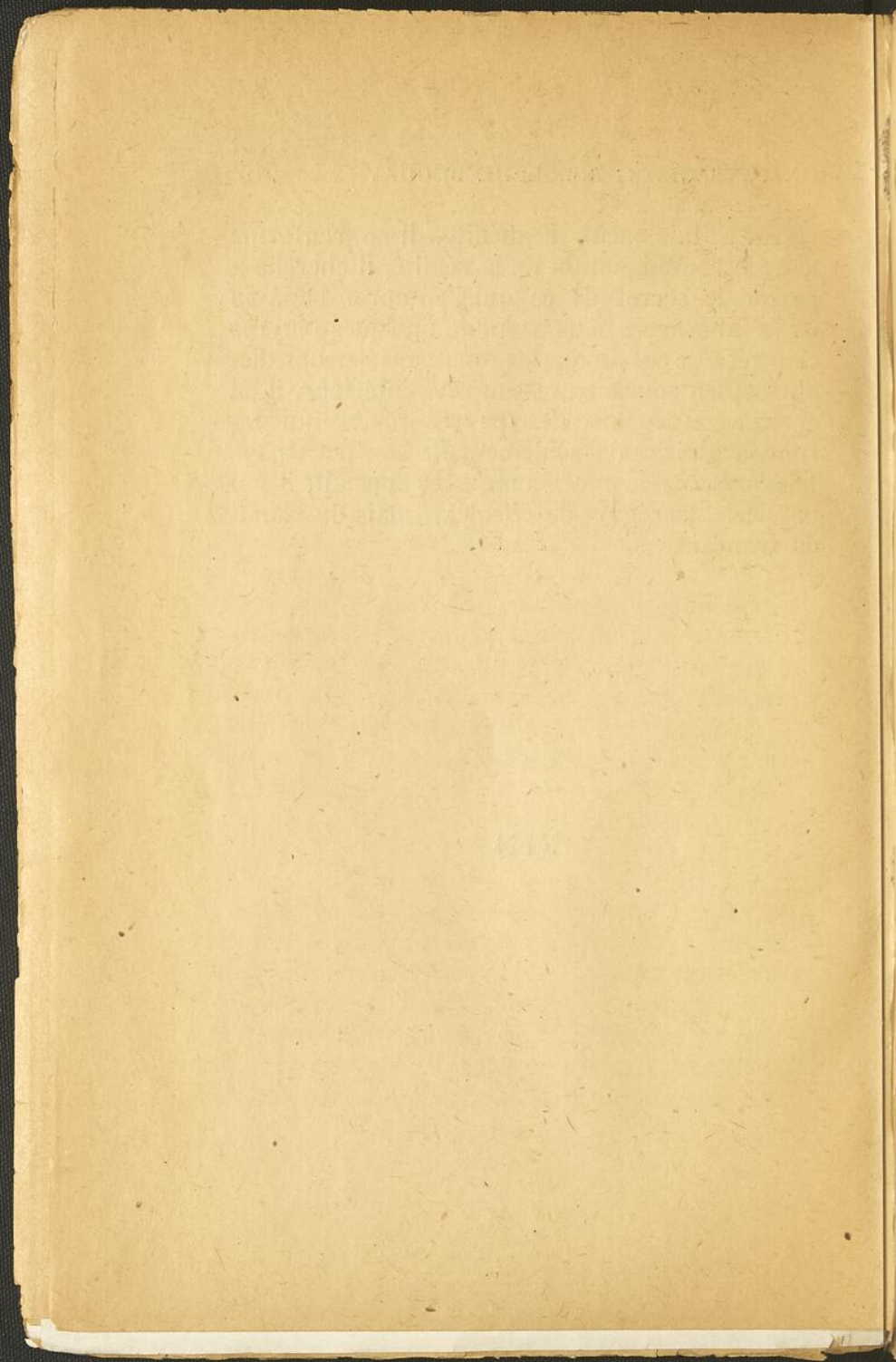
On peut s'en rendre compte à la vue des vignettes qui illustrent cette étude. Il y manque la séduction de la couleur et les harmonies ; mais on admirera l'aisance de la composition et l'exactitude des valeurs, la poésie simple et le charme discret qui se dégagent de ces scènes campagnardes.

\* \* \*

Au pied du coteau nu qui borde la rivière Nioclet, Rodolphe Duguay poursuit, avec la tranquille tenacité du terrien, une carrière ardue, consolante parfois, le plus souvent hérissée d'obstacles. Isolé de ses confrères, il ne peut profiter des conversations qui éveillent, des mots qui aident à comprendre, des critiques qui cor-

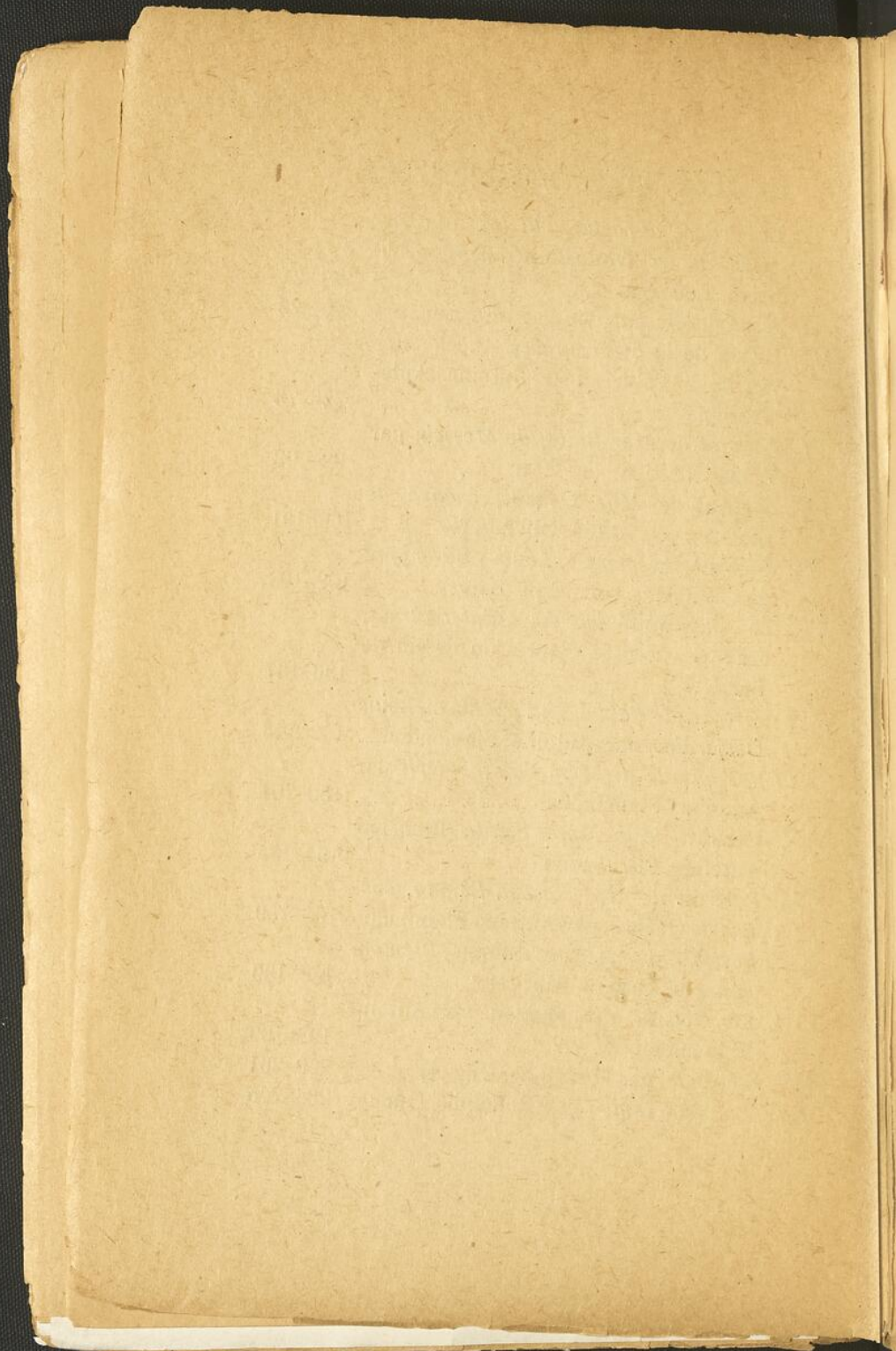
rigent. Mais, seul, il médite, il se renferme dans la contemplation de la réalité, il cherche à percer le secret de ce qui l'entoure. Déjà sa main laborieuse nous a donné quelques œuvres chargées de poésie que les amateurs se sont disputées. En poursuivant son rêve intérieur, il en arrivera à produire des œuvres fortes qui feront la gloire non seulement de son petit pays (de la *Petite France*, comme on appelait, il y a un siècle, la région de Nicolet), mais du Canada français.

FIN



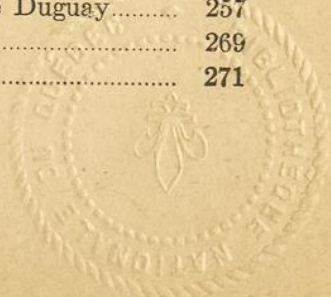
## INDEX DES VIGNETTES

I. <i>La France apportant la foi aux Indiens de la Nouvelle-France</i> par le Frère Luc.....	20- 21
II. <i>Jésus adolescent</i> par le Frère Luc.....	21- 22
III. <i>Vision de la bienheureuse Angèle Mérici</i> par l'abbé Jean-Antoine Aide-Créquy .....	72- 73
IV. <i>Portrait de Mgr Bailly de Messein</i> par Louis-Chrétien de Heer.....	92- 93
V. <i>Portrait de Mgr Denaut, évêque de Québec</i> , par Louis Dulongpré.....	100-101
VI. <i>Portrait du peintre Louis Dulongpré</i> par Wilhelm von Moll Berczy.....	102-103
VII. <i>Le Cap-Santé vu du Saint-Laurent</i> , gravure exécutée d'après un dessin de Bartlett .....	136-137
VIII. <i>Portrait de l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins</i> par Antoine Plamondon....	142-143
IX. <i>Portrait de la Mère Saint-Joseph</i> par Antoine Plamondon.....	150-151
X. <i>Portrait de la Mère Sainte-Anne</i> par Antoine Plamondon.....	154-155
XI. <i>Portrait de Mgr Joseph Signay, évêque de Québec</i> , par Antoine Plamondon	168-169
XII. <i>Portrait du peintre Antoine Plamondon</i> par Gérard Morisset.....	188-189
XIII. <i>La Chasse aux tourtes</i> par Antoine Plamondon .....	198-199
XIV. <i>Pochade</i> par Rodolphe Duguay.....	260-261
XV. <i>La neige tombe</i> par Rodolphe Duguay	264-265



## TABLE

Au Lecteur.....	I
I. Quelques ouvrages du Frère Luc.....	1
II. Dans le cloître des Dames Ursulines.....	17
III. Sur une peinture du Frère Luc.....	27
IV. Les ex-voto de Sainte-Anne-de-Beaupré	33
V. Hubert Gravelot.....	61
VI. Un curé-peintre.....	67
VII. Le portraitiste de Heer.....	81
VIII. Un beau portrait: Louis Dulongpré.....	99
IX. Épaves de la Révolution française.....	105
X. Coup d'œil sur la peinture canadienne au XIXe siècle.....	113
XI. Portrait d'un criminel.....	127
XII. Un topographe de l'école romantique anglaise: W. H. Bartlett.....	133
XIII. Plamondon à l'Hôtel-Dieu de Québec....	141
XIV. Deux belles œuvres de Plamondon.....	147
XV. L'atelier de Plamondon vers 1842.....	159
XVI. Une querelle artistique en 1850.....	183
XVII. La <i>Chasse aux tourtes</i> .....	195
XVIII. Cornelius Krieghoff.....	209
XIX. 1870 artistique .....	221
XX. Bois gravés .....	249
XXI. Un paysagiste: Rodolphe Duguay.....	257
Index des vignettes.....	269
Table .....	271



---

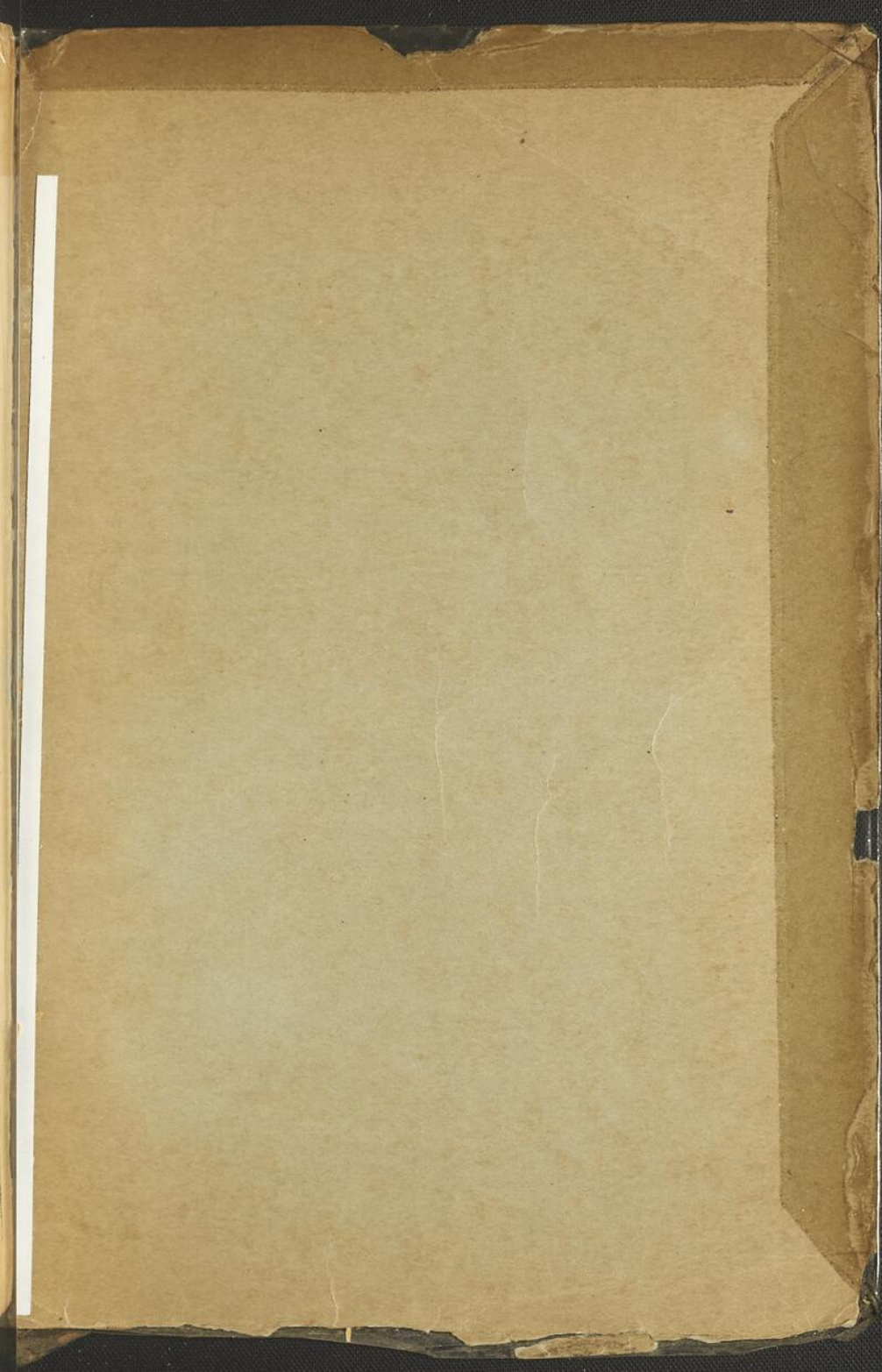
---

Achévé d'imprimé le vingt-neuf  
avril, mil neuf cent trente-six,  
sur les presses du "Quotidien", à  
Lévis, Québec, pour le compte  
des Editions du Chevalet.

---

---





BNQ



000 389 124